

MAURO SCARAMUZZA FILHO

***KEW GARDENS*, DE VIRGINIA WOOLF: RELAÇÕES INTERARTES
PELO PRISMA DE BLOOMSBURY**

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre, Área de Concentração de Estudos Literários, Curso de Pós-Graduação em Letras, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Profa. Dra. Célia Maria Arns de Miranda.

CURITIBA

2009



PARECER

Defesa de dissertação do mestrando MAURO SCARAMUZZA FILHO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados CÉLIA MARIA ARNS DE MIRANDA, DENISE DE AZEVEDO GUIMARÃES e PAULO CESAR VENTURELLI arguíram, nesta data, o candidato, a qual apresentou a dissertação:

“KEW GARDENS, DE VIRGINIA WOOLF: RELAÇÕES INTERARTES PELO PRISMA DE BLOOMSBURY”

Procedida a arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
CÉLIA MARIA ARNS DE MIRANDA		Aprovado
DENISE DE AZEVEDO GUIMARÃES		Aprovado
PAULO CESAR VENTURELLI		Aprovado

Curitiba, 25 de junho de 2009.

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora

Prof.ª Dr.ª Maria José Foltran
Coordenadora
Matrícula SIAPE: 0344064

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal do Paraná, por seu eficiente programa de Pós-graduação em Estudos Literários.

Ao suporte oferecido pela CAPES, essencial na aquisição de material bibliográfico.

À Professora Marianna Torgovnick, por autorizar minha tradução de sua teoria interartes. Catedrática de Crítica e Estudos Literários da Universidade de Duke, e pesquisadora da Fundação Guggenheim, EEUU.

À The International Virginia Woolf Society, por aceitar-me como membro-pesquisador.

À Professora Célia Maria Arns de Miranda, pela dedicação e profissionalismo como orientadora de pesquisa.

Aos Professores Denise de Azevedo Guimarães e Paulo César Venturelli, pela leitura minuciosa e crítica dedicada à dissertação.

Ao Professor Paulo Astor Soethe, por emprestar seus livros sobre cores e palavras.

À Professora Cristiane Busato Smith, por acreditar que minha contribuição à pesquisa é importante.

Ao Sr. Odair e demais funcionários da Universidade Federal do Paraná, por sua competência e calor humano.

À Rosográfica Serviços Gráficos, pelo excelente trabalho de impressão e encadernação.

Às amigas, pintoras e pesquisadoras de arte, Marilsa Urban e Sônia Mara Mello.

À amiga e colega Assionara Medeiros de Souza.

Aos demais professores, colegas e amigos.

À minha família.

“Mas elas estavam dentro do poço”, disse Alice ao Caxinguelê.

“Claro que estavam”, disse o Caxinguelê, “bem no fundo”.

“Elas estavam aprendendo a tirar”, prosseguiu o Caxinguelê, “e tiravam todo tipo de coisa ... todo tipo de coisa que começava com ‘M’ ...”.

“Por que com ‘M’?” (perguntou Alice).

“[E] Por que não?” (quis saber a Lebre de Março).

(CARROLL, 2002, p. 74)

SUMÁRIO

LISTA DE ANEXOS	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	01
CAPÍTULO I – VIRGINIA WOOLF E O GRUPO DE BLOOMSBURY NO AMBIENTE SOCIAL E CULTURAL DO INÍCIO DO SÉCULO XX	09
1.1 O CÍRCULO DE BLOOMSBURY: TRADIÇÃO E MODERNIDADE	09
1.2 OS PRINCÍPIOS DO GRUPO DE BLOOMSBURY E O RESGATE DO PENSAMENTO DE KANT	32
1.3 TEORIAS E CONCEITOS DA ARTE DE VANGUARDA	42
1.4 <i>KEW GARDENS</i> : UMA PROPOSTA INTERARTES	67
1.5 A TEORIA INTERARTES DO <i>CONTINUUM</i>	72
CAPÍTULO II – ANÁLISE DO CONTO	77
2.1 <i>CONTINUUM</i> DE REPRESENTAÇÃO PERCEPTUAL	77
2.1.1 O início do conto	77
2.1.2 Cena com o primeiro par de personagens	87
2.1.3 Cena com o segundo par de personagens	91
2.1.4 Cena com o terceiro par de personagens	93
2.1.5 Cena com o quarto par de personagens	96
2.1.6 O final do conto	100
2.2 <i>CONTINUUM</i> DE BASE HERMENÊUTICA POR RIMA POÉTICO-VISUAL.....	107
2.2.1 Recursos poéticos de sonoridade	107
2.2.2 Recursos poéticos de plasticidade	113
2.3 <i>CONTINUUM</i> DE BASE IDEOLÓGICA	116
CONCLUSÃO	130
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	141
ANEXOS	150

LISTA DE ANEXOS

ANEXO I – FIGURA 01 – <i>NATUREZA-MORTA</i> , CÉZANNE	151
ANEXO II – FIGURA 02 – <i>NENÚFARES (NINFEIAS)</i> , MONET	152
ANEXO III – FIGURA 03 – <i>O PASSEIO. MULHER COM SOMBRINHA</i> , MONET.....	153
ANEXO IV – FIGURA 04 – <i>UMA CONVERSAÇÃO</i> , BELL	154
ANEXO V – FIGURA 05 – <i>BOULEVARD DES CAPUCCINES</i> , MONET	155
ANEXO VI – FIGURA 06 – <i>NATUREZA-MORTA COM MAÇÃS</i> , CÉZANNE.....	156
ANEXO VII – FIGURA 07 – <i>A MONTANHA DE SAINTE-VICTOIRE</i> , CÉZANNE.....	157
ANEXO VIII – FIGURA 08 – <i>CATEDRAL DE RUÃO</i> , MONET.	158
ANEXO IX – FIGURA 09 – <i>OS GUARDA-CHUVAS</i> , RENOIR	159
ANEXO X – FIGURA 10 – <i>(TARDE DE) DOMINGO NA ILHA DE GRAND JATTE</i> , SEURAT	160
ANEXO XI – RECEPÇÃO CRÍTICA DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO CONTO	161
ANEXO XII – TRADUÇÃO DA PRIMEIRA CRÍTICA DO <i>THE TIMES</i>	162
ANEXO XIII – CORRESPONDÊNCIA DE CÉZANNE	163
ANEXO XIV – FIGURA 11 – <i>FRONTISPIECE FOR KEW GARDENS</i> , BELL.....	164
ANEXO XV – FIGURA 12 – <i>ENDPIECE FOR KEW GARDENS</i> , BELL	165
ANEXO XVI – FIGURA 13 – <i>COVER DESIGN FOR KEW GARDENS</i> , BELL.....	166
ANEXO XVII – FIGURA 14 – <i>ILLUSTRATED PAGE 1 OF KEW GARDENS</i> , BELL.....	167
ANEXO XVIII – <i>KEW GARDENS</i> , DE VIRGINIA WOOLF (TRADUÇÃO).....	168
ANEXO XIX – <i>KEW GARDENS</i> (CÓPIA DA 3ª. EDIÇÃO).....	171

RESUMO

Este estudo tem por objetivo estabelecer relações entre a arte verbal de Virginia Woolf (1882-1941), a arte visual do Impressionismo e a filosofia de Immanuel Kant, como expressões estéticas e ideológicas da vanguarda modernista do Grupo de Bloomsbury. A dissertação analisa o conto como um expoente do estilo de Virginia Woolf, a partir do sentido de um *continuum* das artes pictóricas e do pensamento filosófico para a literatura. Esta expressão estética woolfiana sugere um engajamento com as questões intelectuais e cruciais de sua época, quando houve o resgate do pensamento de Kant pelos membros do Grupo de Bloomsbury. Virginia Woolf utiliza a arte literária como instrumento para aproximar seus conceitos estéticos provenientes de sua convivência com os pintores, artistas e críticos de arte de seu meio cultural. *Kew Gardens* insinua uma sobreposição de pontos de vista da estética do Impressionismo e de Kant, através da sugestão da experiência sensorial, pela apreensão e percepção dos fenômenos da natureza como a luz. O teor do conto de Woolf sugere um compromisso ético com o ideal de civilização baseado na filosofia de Kant. *Kew Gardens* apresenta uma atmosfera de valores poético-cromáticos que envolve uma ideologia metafísica de harmonia duradoura, liberdade de ações e igualdade entre os cidadãos que passeiam no jardim botânico. O estilo literário peculiar de Virginia Woolf consegue criar a ilusão de múltiplos cenários, ao mesclar o espaço da ação do conto e os espaços evocados pela memória dos personagens. São imagens poéticas de uma espécie de paraíso terrestre. Ao modo dos pintores impressionistas, Virginia Woolf nos apresenta *Kew Gardens* como os jardins de Giverny, um local remanescente da natureza cultivada na metrópole moderna. A noção de inúmeros recursos estéticos e culturais, como o pictorialismo literário, permite que o conto de Woolf seja estudado como um *continuum*, conceito da teoria interartes de Torgovnick (1985), de níveis perceptual, hermenêutico e ideológico. Os valores estéticos de Woolf concentram grande teor metafísico em sua mensagem poético-visual. Por meio de uma abordagem cultural múltipla, Virginia Woolf sugere uma reflexão sobre o panorama de sua época, de ritmo frenético e crescente tecnologia, traduzindo os novos rumos da humanidade.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Grupo de Bloomsbury. Impressionismo. Immanuel Kant. Interartes.

ABSTRACT

The subject of this research is to study the relations between the verbal art produced by Virginia Woolf (1882-1941), in the short-story *Kew Gardens*, and the visual art of the Impressionism, and the philosophy of Immanuel Kant, as aesthetical and ideological expressions of the Bloomsbury Group's *avant-garde*. The dissertation analyses the short-story as an exponent of Virginia Woolf's style, as based on the pictorial arts' and philosophical thought's *continuum* signification to literature. This woolfian aesthetical expression suggests an engagement with the intellectual and crucial questions' of her period, when the members of the Bloomsbury Group chose Immanuel Kant's philosophy as an ideological support. Virginia Woolf uses her literary art as an instrument to approximate her aesthetical concepts, which belong from her social liaisons with painters, artists, and art critics. *Kew Gardens* insinuates a juxtaposition of the aesthetical points of view from the Impressionism and Kant, through the suggestion of the sensorial experience, by the apprehension and perception of nature's phenomenon as the light. Woolf's short-story's suggests an ethical compromise with the ideal of civilization based on Kant's philosophy. *Kew Gardens* shows the values of a poetical-chromatic atmosphere that includes a metaphysical ideology of eternal harmony, freedom, and egalitarian rights among the citizens that stroll along the botanic garden. Virginia Woolf's peculiar literary style creates the illusion of multiple settings (spaces), when mixing the action's setting and the settings evoked by the character's memory. They are all poetical images of a sort of an earth paradise. In the same way of the impressionist painters, Virginia Woolf presents us *Kew Gardens* as the gardens of Giverny, a remaining ambience of a cultivated nature in the modern metropolis. The concept of multiple aesthetical and cultural resources, like the literary pictorialism, permits Woolf's short-story to be studied as a *continuum*, a concept from Torgovnick's (1985) inter-media theory, with perceptual, hermeneutic, and ideological segments. Woolf's aesthetical values concentrate great metaphysical tenor, in its poetical-visual message. Virginia Woolf suggests a reflection about her period's panorama, of a frenetic rhythm, and crescent technology, translating the new paths of modernity, by using a multicultural approach.

Keywords: Virginia Woolf. Bloomsbury Group. Impressionism. Immanuel Kant. Inter-arts.

INTRODUÇÃO

Este estudo tem por objetivo estabelecer relações entre a arte verbal de Virginia Woolf (1882-1941)¹, a arte visual do Impressionismo² e o resgate do pensamento de Immanuel Kant, pelo Grupo de Bloomsbury, como expressões estéticas e ideológicas da vanguarda modernista. Concentra-se na análise do conto *Kew Gardens*, um expoente da obra de Virginia Woolf cujo estilo literário se aproxima da arte pictórica e sugere uma profunda reflexão filosófica. Aborda a relação conjunta de literatura-pintura e literatura-filosofia como uma forma de manifestação do conceito de Woolf sobre o papel da arte de vanguarda na conquista de uma civilização ideal, inspirado em Kant.

A composição literária de Virginia Woolf apresenta inovações de ritmo e imagens poéticas, incomuns à prosa tradicional. Woolf explora uma narrativa fragmentada, destacando-se como uma das precursoras do recurso do fluxo de consciência. Sua prosa dialoga com os conceitos e tendências da pintura de vanguarda, com a qual entrou em contato no momento de efervescência cultural³, durante as famosas exposições das Grafton Galleries (1910 e 1912).

A agitação cultural⁴ provocada pelos novos meios de comunicação e de transporte estabelecia um novo ritmo para a sociedade europeia. Havia uma inevitável comparação entre o passado e o presente. A crescente industrialização, verificada na transição do século XIX ao XX, provocou mudanças econômicas e insatisfações políticas que resultaram na I Guerra Mundial, em 1914. O conhecimento desse ambiente cultural, e do contato do Grupo de Bloomsbury com as frentes

¹ Adeline Virginia Stephen Woolf.

² O Impressionismo, como movimento artístico, abrange as tendências estéticas que o sucederam, como o Pós-impressionismo.

³ Os movimentos estéticos das artes procuravam engajar-se aos avanços científicos e tecnológicos que a modernização ocidental impunha. A multiplicidade de elementos, observada na estratificação social dos grandes centros urbanos europeus, proporcionava meios de consumo e comunicação de massa. Os recursos da mecanização dos tempos modernos, subitamente, modificavam o cotidiano e promoviam o compartilhamento democrático dos espaços públicos da metrópole.

⁴ Virginia Woolf representa um conceito novo, corporificando em seu texto as questões cruciais de sua época. Woolf materializa em sua escrita as novas concepções de mundo como a isomorfia, a tecnologia, a ciência e a nova configuração geopolítica do mundo, entre outros.

intelectuais, artísticas e sociais do início do séc. XX, tornam-se referência importante à análise do estilo woolfiano.

Virginia Woolf empenhou-se na criação de *Kew Gardens* por um período em torno de dois anos. A primeira edição do conto deu-se em maio de 1919, com apenas duas xilogravuras de Vanessa Bell (1879-1961). O conto foi uma das primeiras publicações da Hogarth Press⁵, editora fundada por Virginia Woolf e seu esposo. A segunda edição de *Kew Gardens* foi uma consequência da grande repercussão positiva deste trabalho literário, ocorrendo em junho do mesmo ano. A terceira e última edição seria elaborada apenas em novembro de 1927, com ilustrações de Vanessa Bell em cada uma das 22 páginas. Portanto, desde seu lançamento, *Kew Gardens* apresentou uma proposta de integração entre a arte literária e as artes visuais.

A ação do conto transcorre em meio aos canteiros do jardim botânico de Kew, em um dia quente de julho. Sabe-se que o Real Jardim Botânico de Kew fora criado na segunda metade do século XVIII, pela realeza britânica⁶. Desde sua criação, havia o intuito de cultivar espécies exóticas trazidas das colônias e estimular o estudo das Ciências Naturais. Na época da escritura do conto, o Real Jardim Botânico de Kew era uma das atrações públicas de Londres. O conhecimento e o lazer tornavam-se mais acessíveis a todos os cidadãos. No conto de Virginia Woolf, personagens de diversos segmentos sociais circulam aos pares, alternando sua conversação entre as lembranças do passado e o momento presente da ação. A beleza cultivada dos jardins de Kew inspira cenas que parecem avivar a memória dos personagens.

Kew Gardens permite ao leitor vivenciar de forma sinestésica as impressões de cores, formas e sons transportados para a ficção. O conto insinua uma sobreposição de pontos de vista da estética do Impressionismo e de Kant, através da sugestão da experiência sensorial, pela apreensão e percepção dos fenômenos da natureza como a luz. Por meio das técnicas de composição e da estética renovadora de Virginia Woolf, o conto consagra-se como uma proposta ideológica para um mundo de valores éticos e estéticos em reconstrução. De modo geral, *Kew*

⁵ A Hogarth Press foi fundada por Virginia Woolf e Leonard Woolf em 1917.

⁶ O Real Jardim Botânico de Kew foi criado para a Princesa Augusta, mãe de Jorge III, em 1759.

Gardens sintetiza os traços do estilo que iria caracterizar a obra de Virginia Woolf na cena literária mundial.

Como mencionamos anteriormente, a riqueza de recursos poéticos nas cenas de *Kew Gardens*, lembra alguns quadros impressionistas e pós-impressionistas. Existe uma menção direta à pintura no diálogo do primeiro casal de personagens, no qual há lembranças de estar pintando nenúfares (conforme análise apresentada no capítulo II). Desta forma, Virginia Woolf associa a cena às *Ninfeias (Nenúfares)*, de Claude Monet (1840-1926) (ANEXO II, FIGURA 02), re-significando cenas da pintura na literatura.

As relações entre as artes literárias e pictóricas baseiam-se no conceito da associação das imagens poéticas evocadas, tendo como inspiração os versos de Horácio, sobre a Poesia e a Pintura. Estes conceitos sedimentam-se na função estética da *Mimesis* (na visão de Aristóteles), ou *imitação do natural* (grifos nossos), que vem a ser a pedra angular do poema de Horácio, *Ut pictura poesis*, a respeito das questões interartes:

Como a Poesia assim é a Pintura; por vezes te atraí sim / está próxima; outras quanto mais longe; / Estas gostam da sombra, aquelas gostam de ser vistas sob a luz / sem que tema o grave juízo do crítico./ Estas não agradarão mais que uma vez, aquela que se repete dez vezes sempre gostarás.

(HORACIO, 360-365, citado por ANDREU, 2002, p.74) (Tradução de Mauro Scaramuzza Filho)⁷

Os versos de Horácio são uma clara demonstração de que a cultura ocidental há muito vem atentando para as influências entre as artes. E de fato, podemos perceber na história do Ocidente muitos momentos em que as artes – especialmente, a literatura – foram praticadas em seu livre intercâmbio, não se tratando portanto de uma abordagem recente.

A arte é um veículo de cultura cuja função social não pode ser limitada à mera auto-expressão. E a crítica de Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) – em sua reflexão, *Laocoön* (LESSING, 1998), sobre o poema de Horácio – mostra, ao mesmo tempo, que a literatura não pode ser considerada um compartimento fechado, ou impermeável. Isto serve para explicar a necessidade de Virginia Woolf em promover

⁷ *Ut pictura poesis: erit quae, si propius stes / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit.* (HORACIO. *Ars Poetica*. 360-365) (citado por ANDREU, 2002, p.74) (grifados os termos em Latim) (grifos nossos).

uma visão crítica da sociedade em que viveu. Em nossa interpretação, Woolf vale-se dos conceitos⁸ da pintura francesa e da filosofia germânica para criar uma arte literária multifacetada que estabelece um diálogo entre diversas linguagens.

No pensamento de Gotthold Ephraim Lessing, a distinção entre as artes pictóricas e literárias determina a pintura como essencialmente espacial, ao passo que a literatura é vista como prioritariamente temporal, limitações mais afeitas à cultura de sua época e origem. Ele adverte que, no estudo de um trabalho paralelo entre ambas as artes, as analogias percebidas jamais serão identidades afirmadas, ou seja, pintura não é o mesmo que literatura, e vice-versa. Embora ambas possam traçar caminhos próximos, ou análogos. E de fato, o modernismo promoveu uma revisão de valores espaço-temporais na prosa, diluindo fronteiras interartes (Lessing, citado por TORGOVNICK, 1985, p. 31). Consideramos importante a concepção do diálogo entre as artes, em que as delimitações fixas tornam-se inapropriadas.

Nossa dissertação apresenta-se dividida em duas partes. O **Capítulo I** pretende abranger o contexto histórico, filosófico e cultural que envolveu o Grupo de Bloomsbury. Para tanto, foram utilizados historiadores e biógrafos como Hobsbawm, Bradbury, Froula, Gillespie e Torgovnick, entre outros. O conhecimento do ambiente cultural que cercou Virginia Woolf conduziu-nos à valorização do pensamento de Kant. O conceito kantiano de estética e metafísica é base fundamental para a interpretação da mensagem woolfiana. O embasamento crítico-teórico de Kandinsky e Bachelard representa uma referência essencial para a apreciação dos recursos estilísticos e poético-visuais de *Kew Gardens*. As teorias e conceitos da arte de vanguarda envolvem o compromisso dos intelectuais com novas propostas estéticas como o Impressionismo. A arte impressionista elaborou um registro das cenas de sua época, almejando uma apreciação dos inúmeros fatores que norteiam a sociedade. O teor progressista dos novos tempos exigiu um novo pensamento ético e estético,

⁸ Os valores que incentivaram os pintores impressionistas também podem adequar-se à visão kantiana celebrada pelo Grupo de Bloomsbury, em que valores éticos e estéticos se unem na concorrência por um mundo melhor. Como em Kant, a liberdade é eternizada nas ações estéticas, na discussão da diferença do que pertence à natureza e do que representa a arte, ou ficção. Ao mesmo tempo, *Kew Gardens* sugere um compromisso com a metafísica kantiana, por sua abordagem a respeito do livre-trânsito e da paz entre os cidadãos. Pelo que demonstra a literatura de Virginia Woolf, o empenho pela igualdade social e a liberdade estética são faces de uma única moeda. O estilo woolfiano, pleno de sugestões, possibilita que o conto seja interpretado como um ousado projeto multicultural – internacionalista –, por meio do qual podem ser apreendidas reflexões tanto estéticas, quanto metafísicas. Os poros do texto woolfiano estão abertos a múltiplas linguagens.

inspirando os intelectuais ingleses como Virginia Woolf na criação de novos recursos no âmbito da ficção. Por meio de suas relações sociais, Woolf desenvolveu um senso estético inovador, proporcionando uma revisão dos conceitos estéticos espaço-temporais e conduzindo ao rompimento das fronteiras interartes. A prosa woolfiana permite-se grande envolvimento com as teorias da pintura e de outras expressões artísticas. Documentos e publicações de Woolf indicam sua inclinação para uma estética de intercâmbio das artes. O compromisso de uma arte de vanguarda indicou novas maneiras para a recepção crítica, fazendo surgir os estudos interartes. Nomes como Mario Praz (1974) e Marianna Torgovnick (1985) passaram a pesquisar o entrelaçamento das artes ao longo dos períodos históricos. Torgovnick desenvolveu uma teoria a respeito do que nomeou como *continuum*, a qual serve de base para a estruturação de nosso estudo. De modo geral, o primeiro capítulo irá oferecer a base teórica para o entendimento das questões estéticas e ideológicas que envolvem o estilo de Virginia Woolf, em *Kew Gardens*.

O **Capítulo II** objetiva analisar o estilo de prosa desenvolvido por Virginia Woolf em *Kew Gardens*, considerando, primeiramente, os recursos poéticos de imagens e cores. São elementos poéticos elaborados como uma pintura verbal, com recursos de ritmo, *design* e sugestão de componentes lúdicos, visuais e sonoros. Com este estudo, almejamos estabelecer a relação interartes de *Kew Gardens* com as correntes estéticas e éticas que marcaram seu momento histórico e cultural. O resgate do pensamento de Kant marcou a vivência familiar de Woolf e a intelectualidade de Bloomsbury. O modernismo inglês, promovido pelo grupo cultural de Virginia Woolf, encontrou no idealismo kantiano a resposta aos conflitos de sua época. *Kew Gardens* apresenta sugestivas reflexões a respeito de uma estética livre, elaborada e destacada, a partir da natureza cultivada. Igualmente, o conto possibilita reflexões em torno de um ambiente de harmonia e igualdade social. Portanto, a imensa riqueza de recursos poéticos e filosóficos requer uma leitura a partir do conhecimento da formação da estética woolfiana.

Kew Gardens é analisado em consideração ao pensamento de Virginia Woolf: um macrocosmo de informação, ciência, filosofia e, acima de tudo, arte. Nosso principal argumento baseia-se na proposta estética verbal como inspirada nos conceitos da estética pictórica e, inclusive, sua interpretação crítica da sociedade. O estudo do entendimento da arte verbal de Virginia Woolf como forma de *continuum* da arte visual dos pintores impressionistas assenta-se sobre a teoria de Marianna

Torgovnick⁹ (1985), esboçada no final do capítulo I, a qual foi elaborada a partir das pesquisas de outros teóricos da segunda metade do século XX, como Mario Praz (1974).

Teóricos e críticos, como Marianna Torgovnick (1985) e Mario Praz (1974), reconhecem que as artes visuais desempenham um papel determinante nas artes verbais. *Artistas*¹⁰ em ambos os campos também asseguram com frequência tais conexões. Exemplos são fáceis de serem encontrados, especialmente no período moderno. De fato, muitos movimentos nas artes visuais, durante este período, tiveram um relacionamento próximo com a literatura. O exemplo mais notório foi o de Picasso com Gertrude Stein, em Paris, no início do século XX. Picasso, em correspondência a Françoise Gilot, ressalta aspectos de sua arte em termos de uma metáfora literária: “Pintura é poesia, e sempre escrita em verso com rimas plásticas, nunca em prosa.” (Picasso, citado por TORGOVNICK, 1985, p. 04) (nossa ênfase).

A noção de *pictorialismo literário* é um dos pontos relevantes da teoria interartes, de Marianna Torgovnick. Para Torgovnick (1985, p. 26-29), o conceito de pictorialismo literário difere da maior parte dos outros estudiosos do assunto, por reconhecer a influência de um movimento artístico, ou de uma cena (ou componente) de uma obra de arte, que é levada à literatura, por um determinado autor. No caso especial da prosa woolfiana, Torgovnick (1985, p.27) acredita que a influência do movimento impressionista e o conhecimento a respeito da pintura sejam elementos determinantes para a descrição de cenas literárias que evocam cenas da pintura. Na prosa de Virginia Woolf acreditamos ser possível a observação deste recurso estilístico poético-visual (grifos nossos).

Marianna Torgovnick (1985, p. 26-27) reforça sua tese a respeito do teor pictórico na literatura como advindo de um determinado período, movimento artístico, ou cena de uma obra de arte. Deste modo, torna-se mais evidente o elo que une a literatura de Virginia Woolf com o período histórico da transição do século XIX ao XX. Neste momento da história, o epicentro do mundo era Paris, e a pintura concentrou-se em captar cenas de um ambiente urbano em constante transformação. Em complemento, o Impressionismo deteve-se em registrar as mudanças tecnológicas e

⁹ Professora de Crítica e Estudos Literários da Universidade de Duke, e pesquisadora da Fundação Guggenheim, EEUU.

¹⁰ Com base no estudo da retórica de alguns modernistas, a respeito de si mesmos, consideramos como *artistas*, neste caso, em ambos os campos, os pintores e os escritores (nossa ênfase).

a presença das aglomerações humanas nas grandes metrópoles. Igualmente, os pintores franceses deste período enalteceram o valor dos espaços naturais, como jardins, parques e praças, nos quais o acesso ao lazer era comum a todos os cidadãos. Virginia Woolf, pela influência do Grupo de Bloomsbury, trouxe esta marca do estilo impressionista da pintura para a literatura como um *continuum*. As cenas descritas por Woolf em sua prosa são como as telas immortalizadas por Monet, Renoir, Cézanne e Seurat (TORGOVNICK, 1985, p. 26-29).

A proposta teórica de Marianna Torgovnick (1985, p.04) aponta como sendo de fundamental importância a visão da literatura em função dos movimentos estéticos, integrada às artes visuais, como uma resposta ao momento histórico e social. Ao elegermos a classificação de Torgovnick, para o estudo de *Kew Gardens*, não pretendemos, a princípio, realizar uma análise pautada na periodização, embora essa abordagem seja inevitável. O conceito de *continuum* caracteriza a melhor forma de organização para nosso trabalho com o conto de Virginia Woolf que envolve, coincidentemente, aspectos da cultura em torno da vanguarda modernista.

Marianna Torgovnick (1985, p. 03-17) salienta que existem evidências da marca deixada pelas artes plásticas na obra de grandes escritores, como Henry James, D.H.Lawrence e Virginia Woolf. Ao examinar as obras desses escritores modernistas, e também de outros, de períodos anteriores, Torgovnick aperfeiçoou a metodologia dos estudos interartes na ficção, redefinindo conceitos-chave, tais como o pictorialismo. A teórica expande seu conceito de como as referências às artes visuais colaboram com temas e efeitos da ficção. As discussões de Torgovnick, sobre como as teorias da consciência derivam das teorias artísticas, são de interesse especial à nossa pesquisa. De mesma relevância, são suas explicações a respeito das sequências que envolvem a pintura (e outras artes visuais) como formas em miniatura da ficção literária, expressando seus propósitos e sentidos.

Marianna Torgovnick (1985, p. 03-24) apresenta um sistema de classificação para a análise literária relacionada às artes visuais e à pintura, cuja sequência (*continuum*) provém de diferentes segmentos:

(2.1) *Continuum* de Representação¹¹ Perceptual, que envolve cenas e personagens.

¹¹ *Continuum of Interpretive uses*, melhor traduzido para C. de Representação ou C. Representativo (cf. MICHAELIS, 2000), pois respeita as intenções de Torgovnick, relacionadas à consciência. “Representação: *transmite o conceito ou a imagem* que concebemos *do mundo*, ou de alguma coisa” (HOUAISS, 2004, p.2432) (grifos nossos). Representativo (ou por representação) refere-se ao que

(2.2) *Continuum* de Base Hermenêutica por Rima Poético-Visual, conferindo ritmo à ficção literária (semelhante a momentos iconográficos da pintura). Por sua vez, este é dividido em: (2.2.1) Recursos Poéticos de Sonoridade e (2.2.2) Recursos Poéticos de Plasticidade, em que a fusão de elementos literários de sons, cores e formas é interpretada e estudada.

(2.3) *Continuum* de Base Ideológica (e Biográfica): no caso da ficção de Virginia Woolf apresenta-se de maneira conjunta, o que em geral ocorre. As influências familiares e as experiências vividas com o Grupo de Bloomsbury caracterizam ligações fraternais e, ao mesmo tempo, intelectuais. Em geral, são segmentos que estão inter-relacionados, segundo Torgovnick (1985, p. 18-19). Para nosso estudo determinamos considerar a proposta de *continuum* ideológico¹², por sua amplitude, e por acreditarmos que consegue abarcar o sentido biográfico, nas ligações de Bloomsbury. Em reforço ao que já foi expresso, por meio desta classificação desenvolvida por Torgovnick, para o estudo interartes de literatura e pintura, nossa análise do conto *Kew Gardens*, de Virginia Woolf, apresenta-se estruturada.

representa, ou seja, “é uma imagem chamada à consciência a partir de alguma coisa externa, ou acontecimento. Portanto, imita algo, por emulação” (HOUAISS, 2004, p.2432) (grifos nossos).

No caso de traduzirmos, erroneamente, como C. Interpretativo, representando algo que “comunica ou traduz” um conteúdo (cf. HOUAISS, 2004), estaremos usando de um termo inadequado para a noção que Torgovnick pretende transmitir, que não é a de tradução ou comunicação. O autor desta pesquisa, ao elaborar a tradução, em respeito às ideias da teoria literária de Torgovnick, valeu-se de inúmeros dicionários atualizados, com diversas entradas e sinônimos, dentre os quais: Oxford, Cambridge, Michaelis, Thesaurus (Língua inglesa); Houaiss (língua portuguesa) e Bussarello (Latim). Com o mesmo cuidado, foram traduzidos os termos: (A) *Ductus*, para “por construção” (BUSSARELLO, 1998, p. 79), considerando as ideias de Mario Praz (1974), a respeito de “elementos que promovem um efeito, por construção”. (B) *Continuum*: “contínuo” ou, preferencialmente, “em sequência”, “por consecução” (ou consecutivo de) (BUSSARELLO, 1998, p.57). Este termo “por consecução” representa: “encadeamento, sucessão, ou sequência, de elementos” (HOUAISS, 2004, p. 806-807) (grifos nossos).

¹² A escritora procurou transmitir o espírito de sua época (*zeitgeist*), através das imagens visuais e sonoras presentes em seu conto. Seus personagens são um reflexo da grande variedade de cidadãos, de diferentes classes sociais e idades, que se aglomeravam nos espaços públicos ingleses – uma novidade nas primeiras décadas do séc. XX. Muitos biógrafos consideram que a severa disciplina aplicada a educação de Virginia – que deve-se ao fato de seus pais pertencerem a seita evangélica Claphan, a qual dava ênfase a atividade intelectual –, tenha sido uma questão crucial para sua natural abordagem multicultural e associação natural aos movimentos da arte de vanguarda, que marcou o início do século XX.

CAPÍTULO I

VIRGINIA WOOLF E O GRUPO DE BLOOMSBURY NO AMBIENTE SOCIAL E CULTURAL DO INÍCIO DO SÉCULO XX

1.1 O CÍRCULO DE BLOOMSBURY: TRADIÇÃO E MODERNIDADE

Estabelecido em 1905, o Grupo de Bloomsbury era formado por egressos de Cambridge, amigos dos irmãos de Virginia Woolf. Para muitos historiadores o Grupo de Bloomsbury é considerado responsável pelo movimento da vanguarda modernista na Inglaterra, nas primeiras décadas do século XX. Foi nesta época de crise existencial, política e social que os frequentadores do endereço¹³ dos irmãos Stephen – Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian –, em Bloomsbury, promoveram discussões e buscaram uma revisão da tradição herdada do século anterior (ROE, 2000, p. 09-10).

Faziam parte da comunidade de Bloomsbury treze integrantes, entre casais e primos¹⁴ solteirões: Vanessa e Clive Bell, Virginia e Leonard Woolf, Desmond e Molly MacCarthy, Adrian Stephen, John Maynard Keynes, E.M.Forster, Roger Fry, Duncan Grant, Saxon Sydney-Turner e Lytton Strachey.

O Grupo de Bloomsbury teve suas raízes nas reuniões do Grupo dos Apóstolos de Cambridge – ou Grupo de Conversação de Cambridge – na época em que os irmãos de Virginia Woolf, Thoby Stephen e Adrian Stephen, ainda circulavam pelos meios acadêmicos. Em Cambridge os Stephen conheceram Clive Bell, Duncan Grant, e fizeram contato com Leonard Woolf, entre outros nomes. Mas, diferente do Grupo de Bloomsbury, a confraria dos Apóstolos de Cambridge era essencialmente

¹³ Novo endereço da família de Virginia Woolf: no número 46 da Gordon Square, em Bloomsbury, bairro da classe média-alta, próximo à Universidade de Cambridge e ao Museu de História Natural. Assim que Sir Leslie Stephen (1832-1904) morreu, os filhos – que já eram órfãos de mãe – decidiram separar-se dos meio-irmãos maternos, os Duckworth.

¹⁴ Praticamente, temos um grupo intelectual em que quase todos são primos entre si, com exceção de Leonard Woolf e Clive Bell. Leonard Woolf era de família de proletários judeus, e Clive Bell viera do interior trazendo consigo a inocência do povo campestre, sendo que ambos passaram a integrar o meio social dos irmãos de Virginia Woolf.

masculina e, por sua vez, tinha sua fundação datando de 1820 (ROE, 2000, p. 09-10).

Mais tarde, a origem dessa comunidade universitária seria chamada por Quentin Bell de *a maçonaria do intelecto*. Este grupo era formado por intelectuais influenciados pelo pensamento de Platão, entre outros filósofos gregos, e curiosamente com uma predisposição ao homossexualismo, seja através do exemplo de Oscar Wilde (no passado), seja de Lytton Strachey, ambos homossexuais. Este comportamento social, de vivência erótica, parece ter sido determinante para Bloomsbury, inclusive na aceitação da presença feminina junto aos ex-alunos de Cambridge (ROE, 2000, p. 10) (nossos grifos).

A respeito da ideologia do Grupo dos Apóstolos de Cambridge, que mais tarde seria de grande influência para Bloomsbury, consideramos relevante enaltecer a visão platônica de Leonard Woolf em sua preleção numa das reuniões sabatinas dos apóstolos:

Nosso irmão Platão nos fala que este mundo com seus seres de formas inconstantes e mutáveis, com sua falsa justiça, falsa moralidade, falsa educação, e falso governo, é uma caverna de luz triste e escura, em que homens encontram-se como prisioneiros, tentando encontrar a verdade em meio às sombras da realidade, e orgulhando-se de haver encontrado a Verdade. Fora desta brilha a claridade do sol e o amplo mundo da Realidade, e somente o homem que houver combatido o caminho errante, e olhado por sobre o sol, poderá ter a esperança de colocar em ordem o caos desta caverna.

(Leonard Woolf, 1903, citado por ROE, 2000, p.10)

Nesta evidente expressão do ponto de vista crítico e esclarecedor de Leonard Woolf, usando do mito da caverna, podemos notar sua posição filosófica ao comentar o ambiente político, social e cultural de sua época, como carentes de uma iluminação da razão a partir do conhecimento da verdade e da realidade.

A visão platônica de Leonard Woolf aproxima-se do ponto de vista romântico de um mundo ideal, de fraternidade, proposto por Kant, e do qual também partilhavam outros integrantes de Bloomsbury, como Roger Fry¹⁵ e Desmond MacCarthy. Este iria embasar um ensaio usando da visão estética kantiana, intitulado *Kant e o Pós-Impressionismo* (1912), enquanto Fry demonstraria seu

¹⁵ Roger Fry e Desmond MacCarthy compartilhavam com Virginia Woolf do pensamento filosófico e estético de Immanuel Kant. Eram conhecidas as referências feitas pelos três às ideias de Kant, em especial quando faziam uma apreciação crítica, que figurava num catálogo ou outro, de seus amigos artistas, como no caso de Vanessa Bell e Duncan Grant, entre outros. Do pensamento de Kant, o Grupo de Bloomsbury adotou os ideais de liberdade de expressão, bem como a noção de que a arte é produzida a partir da natureza e, portanto, diferente da natureza que a inspirou.

tributo a Kant em seu prefácio à segunda exposição de pintura pós-impressionista, de 1912, na Grafton Galleries. Como reforço ideológico podemos citar a grande afinidade do Grupo de Bloomsbury com o pensamento de George Edward Moore, um estudioso da obra de Kant junto aos estetas românticos, em especial sobre a liberdade estética.

Os biógrafos e historiadores de Virginia Woolf confirmam sua predileção por Platão, acima de todos os outros filósofos, mas também enaltecem seu ponto de vista racional kantiano a respeito de uma civilização cosmopolita, e inclusive suas associações estabelecidas com a estética proposta por Kant (ROE, 2000, p.10-18) (FROULA, 2005, p. 01-03).

Este posicionamento ideológico-revolucionário¹⁶ da comunidade *bloomsburyana* não surgiu ao acaso, pois a marca expansionista do governo vitoriano, assim como outros impérios da Europa, não gerou apenas riqueza, mas propagou opressão, miséria e aniquilou qualquer proposta de convivência igualitária e pacífica.

O comprometimento intelectual e pacifista¹⁷ de Bloomsbury não se limitava a manifestos isolados, mas a articulações culturais que, aos poucos, iam abalando as altas esferas do poder britânico. Estes intelectuais não aceitaram a opressão de classe, gênero e etnia, bem como a falta de liberdade de pensamento, e isto fica claro na produção cultural de seus integrantes. Bloomsbury reafirmava-se cada vez mais como um movimento modernista de confronto aos valores da tradição vigente.

Os pensadores e artistas de Bloomsbury contribuíram sobremaneira na batalha por uma *civilização*, em debates sobre o futuro da Europa, cujos pressupostos podem ser encontrados nos seguintes trabalhos: *Consequências*

¹⁶ Os princípios revolucionários do Grupo de Bloomsbury foram expressos em sua obra artística, literária e intelectual. Tornou-se comum reconhecer a importância da voz crítica vinda de Bloomsbury, como pacifista, porém militante. Os membros deste grupo travaram uma incansável batalha, sem armas, em prol da igualdade social entre os povos da Europa, em favor das minorias sociais e da mulher, e em busca de uma expressão estética mais livre e de caráter internacional. Estes intelectuais usaram seu talento, como no caso de Virginia Woolf, para combater a violência e a desigualdade entre os povos da Europa, por meio de uma produção estética que permeava diversos segmentos da cultura, como ciência, filosofia, arte e política, entre outros. A arte, portanto, era usada para discutir a própria arte e as questões sociais e políticas, em prol de uma sociedade pacífica. A arte era vista como algo criado a partir da natureza, embora arte e natureza são formas distintas. Ao passo que a natureza existe por si mesma, a arte somente pode existir se for criada pelo ser humano.

¹⁷ Combate intelectual contra a violência, a opressão de classes e etnias, e em favor da emancipação da mulher. Havia uma proposta de resgate dos valores iluministas, e o pensamento metafísico de Kant serviu de inspiração e propósito maior.

econômicas da paz (1919), de Keynes; *O império e o comércio na África* (1920) e *Imperialismo e civilização* (1928), de Leonard Woolf; *Mrs.Dalloway* (1925), a grande elegia do pós-guerra de Virginia Woolf, bem como *Um quarto todo seu* (1929) e *Três vinténs* (1938); além dos trabalhos de Freud¹⁸ como *O futuro de uma ilusão* (1927) e *A civilização e os seus descontentes* (1929/30) (FROULA, 2005, p. 01).

Na realidade, o grupo dos amigos de Virginia Woolf e seus irmãos demonstrou um descontentamento com os conflitos que estavam sendo enfrentados pelo povo europeu, na transição do século XIX ao XX. Este sentimento de crise do cidadão europeu foi o resultado de motivos diversos, dos quais ressaltamos o poder desmedido das oligarquias, o que por sua vez gerou a opressão das classes sociais menos favorecidas, bem como a penosa busca das mulheres por seus direitos de cidadania, valorização de seu trabalho com a ascensão profissional e o direito a voto, entre outros. Do mesmo modo, surgiam na Europa demonstrações de discriminação étnica, que culminariam com o extermínio dos judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Todas as mudanças surgidas na sociedade europeia, como em Londres, Paris e outras metrópoles, foram reflexo da dinâmica imposta pelo progresso tecnológico e cultural. A afirmação provocativa de Virginia Woolf de que “por volta de Dezembro de 1910 o caráter humano mudou” vem de seu último ensaio *Character in fiction* (1924), também reeditado como *Mr.Bennett and Mrs.Brown* (sem data), um divisor de águas para Virginia em sua batalha com os expoentes da ficção impura, como Arnold Bennett e H.G.Wells, que produziam o equivalente literário de uma *pintura descritiva*, realista (Woolf, citada por TORGOVNICK, 1985, p. 15). O ano de 1910 foi também a época em que o rei Eduardo VII morreu, e ascendeu ao trono George V, e isto significou para Virginia Woolf a aurora de uma nova era – nomeada por Roger Fry de pós-impressionismo, estilo também conhecido por representar o *movimento contemporâneo*, segundo Clive Bell (ROE, 2000, p.16) (grifos nossos).

Até o ano de 1910 o Grupo de Bloomsbury, raramente, havia sofrido alguma menção pública de suas atividades, mas com a exposição de Roger Fry o conflito entre os integrantes do grupo e a sociedade conservadora havia sido instaurado. A primeira exposição de Roger Fry, em 1910, foi um evento modernista muito

¹⁸ Eventualmente, o Grupo de Bloomsbury recebia Freud para suas reuniões. Em uma das ocasiões, Freud presenteou Virginia Woolf com uma flor de narciso, sugerindo que o trabalho narrativo de Woolf era narcisista.

concorrido e, mais tarde, com a exibição das pinturas em 1912 somou extensa literatura crítica dos meios intelectuais. Na segunda exposição de Fry, reforçando a opinião pública da mostra anterior, houve grande aviltamento por parte dos visitantes. Enquanto a primeira mostra foi encabeçada pela arte de Manet, a segunda o foi com as obras de Cézanne, ambas as mostras contando com inúmeros outros artistas, como Monet, Renoir, Matisse e Picasso, entre outros.

As atividades culturais que tiveram seu clímax nestas duas mostras de pintura de arte (pós-)impressionista (de Roger Fry) fizeram com que Desmond MacCarthy escrevesse a respeito de Bloomsbury e destes eventos. Em especial, a respeito da mostra de 1912, MacCarthy escreveu um artigo intitulado *Kant e o pós-impressionismo*, em que fala sobre a teoria estética de Kant: “Para Kant, a beleza era uma qualidade percebida tão diretamente quanto uma cor por si mesma. Por conseguinte, os julgamentos estéticos não eram passíveis de serem provados, mas unicamente poderiam ser evocados” (MacCarthy, 1912, citado por ROE, 2000, p.17). Com este comentário da estética kantiana, Desmond MacCarthy tenta expressar que a análise de uma obra, na realidade, pretende auxiliar na avaliação da obra de arte, mas o prazer estético é sempre perceptual – visão compartilhada por Virginia Woolf em seu conto. Deste modo, a estética de Kant baseia-se na liberdade de espírito, muito mais importante para ele que uma mera análise racional, pois a beleza em si é acima de tudo uma impressão captada por nossa capacidade humana de percepção, o que nega a crítica *cientificista* da época em que as mostras de Fry ocorreram.

A convergência de questões como a da mulher, da liberdade e da estética, leva-nos ao ponto crucial do clamor de Bloomsbury, como vanguarda do modernismo, compreendido como um pensamento iluminista de crítica sócio-política integrada com a estética (FROULA, 2005, p.12)¹⁹. Todos estes temas da

¹⁹ Aparentemente antagônicos, os reflexos dos novos rumos sociais, nos tempos da vanguarda modernista inglesa, conviviam com o pensamento iluminista de Kant, resgatado pelos integrantes do Grupo de Bloomsbury. Em especial, Virginia Woolf almejava o direito da livre expressão para todos os cidadãos, encontrando sempre um modo de expressão literária que abordasse temas polêmicos, sem no entanto provocar um choque, tão comum aos escritores do círculo de Paris (como James Joyce, por exemplo). O objetivo de Virginia Woolf era provocar reflexões mais profundas a respeito da vida e da sociedade, tendo como artifício o jogo de metáforas e sugestões. Virginia Woolf parecia tratar de assuntos triviais quando, na realidade, sua literatura discutia – de maneira indireta – os assuntos mais polêmicos e decisivos de sua época (como as questões de gênero e classe, e da política colonialista, entre outros). A principal diferença entre a vanguarda dos meios parisienses e o modernismo inglês reside no *senso histórico*. Para os intelectuais ingleses, a tradição não era negada, mas servia de base para mudanças renovadoras. Os ingleses não negavam a importância dos conceitos da cultura clássica, embora se apropriassem de alguns ideais (como a liberdade de expressão e o sentido de uma sociedade democrática) almejando mudanças. T.S.Eliot cunhou o termo *senso histórico* para

modernidade e de uma sociedade em conflito eram abordados como causa da falta de liberdade de expressão. Embora soe um paradoxo, os ideais de Sócrates, Platão e Kant vêm ao encontro dos propósitos buscados por Virginia Woolf e Bloomsbury: o exercício da liberdade. Este ideal parecia aos intelectuais de Bloomsbury o eixo central do movimento de vanguarda. Certamente, com esta visão, o modernismo inglês²⁰ iniciado (segundo a maioria dos historiadores) com a Primeira Exposição de Pintura (Pós-)Impressionista de 1910, pode ser considerado muito diferente do modernismo do círculo de Paris. Para os modernistas ingleses, alguns valores dos períodos clássico e romântico deveriam ser mantidos, como o gosto pelo belo prazeroso, com base na influência de Walter Pater²¹.

A comunidade de Bloomsbury teria como posição política o sentido contrário ao patriotismo. Seus integrantes lutariam com seu pensamento em favor de uma fraternidade universal, tornando a civilização europeia uma utopia de paz e igualdade entre os povos. Este sentido universalista²² que marcou os intelectuais de Bloomsbury representava o resgate da visão platônica de luta por um mundo ideal, com forte embasamento na filosofia de Immanuel Kant (1724-1804), cuja linha era também de base platônica.

O nível de reflexões levantadas pelos integrantes de Bloomsbury proporcionou a Virginia Woolf estabelecer suas próprias convicções sobre as

descrever esta valorização dos ingleses para com seu passado cultural. A produção cultural efetuada dentro do Reino Unido da Grã-Bretanha, durante a vanguarda modernista, difere das demais, pelo valor dado à tradição cultural. Na Inglaterra, as novas expressões culturais surgem como um reflexo de seu passado, acrescentando à tradição, novos valores (nossos grifos).

²⁰ Havia um propósito libertário no modernismo inglês, porém, ao mesmo tempo, firmava-se uma *arte engajada* que almejava incorporar as novas influências em meio à base da tradição clássica.

²¹ Walter Pater (1839-1894) foi um importante crítico literário da Inglaterra que serviu de base para os estudos de Virginia Woolf. Ao resgatar o pensamento clássico grego, Woolf espelha-se em Pater. Virginia Woolf adota princípios de Walter Pater como a realidade, o bom e o belo, conferindo sua própria interpretação que conquista inovações estilísticas a partir do clássico, e expressando uma beleza livre (ROE, 2000, p. 15).

²² O sentido idealista universal não impediu o Grupo de Bloomsbury em estabelecer um conceito próprio de modernismo. O que pode ser considerado um paradoxo no meio de Bloomsbury – entre tantas contradições deste grupo – pretender um conceito universalista e, ao mesmo tempo, apresentar particularidades como valores de pensamento clássico, uma visão algo romântica em seu estilo, ainda que com propostas inovadoras de expressão estética, como por exemplo: (a) a técnica do fluxo de consciência, ou segundo a própria Virginia Woolf “estilo *soliloquista*” de método poético-psicológico (Woolf, citada por ROE, 2000, p. 13) (nossa ênfase), (b) a ausência de um clímax narrativo e (c) a quebra de uma estrutura narrativa de *início, meio e fim*, entre outros recursos. Em meio às suas controvérsias, os intelectuais de Bloomsbury afirmaram-se no cenário cultural inglês e são, unanimemente, considerados os responsáveis pelo modernismo inglês (grifos nossos).

relações entre a filosofia, a pintura e a literatura. Se Virginia Woolf fosse pintora – o que mencionou diversas vezes em seus diários e cartas – ela renderia uma importância particular, a certas cores (GILLESPIE, 1991, p.09). As cores sempre fascinaram Virginia Woolf tanto quanto a sua irmã. Ao admirar um dos trabalhos de Duncan Grant, Woolf observou que “como escritora, sinto a beleza, que é quase tão somente a cor, muito sutilmente, e de forma mutável, saindo da minha caneta, como se fluísse um manancial de champanhe através de um grampo de cabelo. Os pintores podem captar a beleza que é a cor muito melhor que os escritores” (GILLESPIE, 1991, p. 278-279). Mas, isto não significa que Virginia Woolf não tenha se esforçado para concorrer com eles nesse intento. Em geral, objetos pintados ou pinturas em telas, que inspiraram Virginia Woolf a admirar a maestria da técnica pictórica empregada estimularam-na a “usar sua própria arte em uma tendência paralela e para propósitos semelhantes” (GILLESPIE, 1991, p. 235).

Segundo Virginia Woolf “somente as pinturas que apelam ao *meu senso plástico das palavras* fazem com que eu deseje tê-las como minha forma de natureza-morta, em minha ficção” (Woolf, *Diário I*, p. 168, citada por GILLESPIE, 1991, p. 88). O tema da natureza-morta foi o foco da produção de Vanessa Bell durante o período da Primeira Guerra Mundial, e o mesmo tema também provocou interesse e prazer em Virginia Woolf, levando-a a evocar algumas imagens da vida cotidiana (o diálogo informal, os objetos e utensílios), em *Kew Gardens*, como o trecho que envolve o segundo e o terceiro par de personagens, a ser abordado de forma mais detalhada no capítulo de análise do conto. Este modo de abordagem a respeito do cotidiano representa uma tentativa de Woolf em apoiar-se sobre novas formas de interpretação do dia a dia.

Uma variação no interesse das irmãs Virginia Woolf e Vanessa Bell por temas como a natureza-morta e a paisagem foi o foco de reflexão a respeito do mundo material, o qual conduz à questão da metafísica de Woolf, à discussão entre vida e morte como destino do homem. A realidade é uma palavra para a qual Virginia Woolf tem certas reservas. Em *Modern fiction*²³ (1919), Woolf afirma que o romance deve captar a vida; desculpa-se por parecer vaga, “mas nós raramente melhoramos o assunto falando sobre a realidade, como os críticos fazem” (Woolf, citada por GILLESPIE, 1991, p. 224). A solução encontrada por Virginia Woolf refere-se a “vida

²³ Sem tradução para o português.

ou espírito, verdade ou realidade ... o que é essencial”. E, o romancista que encontra isto percebe *miríades de impressões* que a mente recebe do mundo externo (Woolf, citada por GILLESPIE, 1991, p. 224) (grifos nossos).

Para escrever uma boa ficção Virginia Woolf ressalta ser necessário a característica da percepção aguçada. Muitos associam esta visão à filosofia de George Edward Moore, a qual afirma que os objetos existem apartados da nossa percepção sobre eles. Desta forma, Moore, bem como Woolf e outros membros do Grupo de Bloomsbury resgatam a visão kantiana do livre jogo de sensações na percepção do belo²⁴.

Para George Edward Moore (1998, p. 197), ao tratar do belo estético, o “prazer é a única coisa que é boa em si mesma”. Deste modo, Moore enfatiza a marca da tradição clássica na busca do belo que, para o modernismo inglês, representa a inserção da renovação criativa a partir do sentido clássico de gozo estético. A isto, poderíamos traduzir como uma arte de deleite, a qual enfatiza o caráter hedonista, próprio da produção do Grupo de Bloomsbury.

Para o círculo intelectual de Virginia Woolf, “o maior de todos os prazeres é o único bem”, encontrando em Moore (1998, p. 198) seu apoio intelectual para uma produção estética libertária e sem o compromisso de agradar, senão a seus próprios artistas. E a despeito desta espécie de *egoísmo* criador, os intelectuais de Bloomsbury – paradoxalmente – conseguiram inovar e produzir obras de arte que manifestaram o chamamento modernista de vanguarda. Virginia Woolf, por exemplo, passou a explorar o espaço na ficção para além do ambiente da ação, remetendo aos espaços expressos por meio da consciência, como no conto *Kew Gardens*. Deste modo, em quase toda a sua ficção, Virginia Woolf explora elementos narrativos que remetem à plasticidade da pintura, recurso literário de grande força sinestésica (nossa ênfase).

²⁴ Os conceitos de belo e beleza para os intelectuais de Bloomsbury, e em especial Virginia Woolf, têm uma raiz clássica (nos valores do pensamento de Walter Pater: “beleza, bondade e realidade”). O belo para Woolf, transforma-se gradualmente em livre expressão estética, porém sem o intuito de chocar. Em Virginia Woolf, o jogo de sensações prazerosas soma-se à liberdade de expressão e, paradoxalmente, configura-se em um estilo inovador, sem deixar de ser belo, no sentido prazeroso. O leitor de Virginia Woolf rende-se à sua narrativa envolvente, plena de sugestões e impressões, em gozo estético. Embora Virginia Woolf utilize inúmeros recursos narrativos da modernidade, como a quebra de sequência narrativa, por meio do fluxo de consciência. O modernismo inglês valoriza a tradição, apropriando-se desta para adaptar-se às mudanças e somar à sua história o novo. Na Inglaterra, a renovação estética é realizada a partir de uma tradição clássica, não existindo num vazio cultural (BELL, 1972, p. 01-08) (ROE, 2000, 15).

O que George Edward Moore (1998, p. 153-198) faz em sua *Principia ethica* é, principalmente, elaborar uma discussão do pensamento de Kant a respeito do intercurso do prazer estético dos objetos belos. Na realidade, o prazer estético para Moore é uma visão exacerbada da liberdade já discutida por Kant, e não compreendida pela maioria de seus estudiosos. No entanto, Quentin Bell não crê que os intelectuais de Bloomsbury se considerassem discípulos de Moore. O que Bell acredita é que os membros de Bloomsbury, como seguidores de suas próprias convicções, a partir de Platão e alguns filósofos clássicos, que os inspiraram – assim como a muitos pintores e escritores modernistas – passaram a explorar e definir os elementos essenciais e as fronteiras de suas mídias, ou meios de comunicação.

Não obstante, apesar de Vanessa Bell recusar-se a usar a pintura para evocar a literatura, Virginia Woolf tentou usar as palavras para a evocação do silêncio. E, o reforço a estas convicções do estilo woolfiano possivelmente resida no fato da predileção de Virginia Woolf pelo estudo dos diálogos de Platão, bem antes de conhecer qualquer texto da filosofia moderna.

O tratamento conferido por Virginia Woolf à solidez de certos objetos e sua percepção deles deriva mais da pintura, em especial de sua irmã do que da filosofia. E esta relação da materialidade dos objetos – de sua solidez – está igualmente relacionada às atividades de decoração da galeria Ômega, de Vanessa Bell. São padronagens e estampas fabricadas, texturas, formas, linhas e cores, todos inspirados na natureza e na transformação tecnológica do ambiente urbano e rural, como fábricas e meios de transporte, ou mesmo do exotismo inspirado nas colônias, que inspiraram Virginia Woolf e outros modernistas a perceber o mundo por meio de seu âmago (GILLESPIE, 1991, p. 227).

Na visão de Roger Fry, segundo sua crítica de 1926, Virginia tenta expressar-se mais como uma pintora do que como escritora: “Ela é tão esplêndida quando um personagem está envolvido, mas quando ela tenta dar sua impressão sobre os objetos inanimados, ela exagera, ela ressalta e poetiza, em demasia” (Fry, 1926, citado por GILLESPIE, 1991, p. 227).

Como leitores, temos a sensação de que o mundo em redor das pessoas reflete sobre a vida a partir de todos os elementos – ou seres – e não apenas dos personagens. Deste modo, cria uma perspectiva a partir do domínio do microcosmo que encanta e seduz com sua diversidade que é beleza.

No século XX, deve-se a Cézanne o crédito pelo valor conferido à natureza-morta pelos artistas da vanguarda das duas primeiras décadas, e isto influenciou o trabalho de Vanessa Bell e, conseqüentemente, a percepção de Virginia Woolf sobre o tema.

Os fundamentos do pensamento interartístico de Virginia Woolf determinaram a criação de um estilo literário mais condizente com a visão transcultural proposta pelas artes do *avant-garde*. Nas palavras de Virginia Woolf encontramos seu ponto de vista a respeito da escrita a partir da pintura: “(...) a pintura e a escrita têm muito para contribuir uma com a outra, (...) todos os grandes escritores são grandes coloristas” (Woolf, citada por GILLESPIE, 1991, p. 01).

Estudiosos de Virginia Woolf e do Grupo de Bloomsbury reconhecem seu interesse nas artes visuais, mas não conseguem definir com precisão suas causas²⁵ (GILLESPIE, 1991, p. 01). De fato, Virginia Woolf aprendeu a entender a pintura através dos olhos da irmã mais velha, Vanessa Bell, e ambas em seu meio social passaram a estudar melhor os estilos por intermédio de Roger Fry. A própria Virginia Woolf considerava Roger Fry seu mentor no mundo das artes. Woolf considerava Fry mais comunicativo, intelectualizado e teórico, se comparado com a irmã, Vanessa Bell. A reputação dele na história das artes da Inglaterra teve seu reconhecimento já em sua juventude, ao passo que o trabalho de Vanessa Bell passou a ser mais valorizado somente nos dias atuais, muitas décadas depois de sua morte.

As primeiras discussões sobre arte entre Virginia Woolf e sua irmã, Vanessa Bell, não têm bases teóricas muito profundas, embora ambas reconheçam diferenças entre um meio (que é essencialmente estático) e outro (que pode incorporar o processo criativo real), o qual resulta na obra de arte finalizada. Foram estas as conclusões reveladas pelos manuscritos²⁶ de Virginia Woolf, em torno de 1904 (GILLESPIE, 1991, p. 08).

Virginia Woolf também considerou que ambos, pintores e escritores, buscam a beleza²⁷, embora de forma diferente. As irmãs Virginia Woolf e Vanessa Bell

²⁵ Do inglês, *motives* (causas, motivações, motivos, ou origens).

²⁶ A transcrição tornou-se imprecisa, devido deterioração. Biógrafos afirmam que os conceitos de Virginia Woolf são expressos de maneira indireta, em seus ensaios sobre ficção e na interface ficção e artes (GILLESPIE, 1991, p. 08). O pensamento interartes de Virginia Woolf está reunido no sub-capítulo 1.4 *Kew Gardens*: uma proposta interartes.

²⁷ Para os precursores do modernismo inglês, o belo ainda é tido como prazeroso, embora permita-se à expressão de uma estética, de certo modo, livre. O Grupo de Bloomsbury, por vezes, parece

observaram que o escritor interessa-se mais pela *consciência da cor* e outros estímulos visuais do que em cores e formas propriamente ditas; o escritor submete aquilo que é meramente visual aos propósitos humanos. Anos mais tarde, as irmãs aprofundaram-se em seus pontos de vista sobre as artes e suas diferenças de visão tornaram-se mais evidentes (GILLESPIE, 1991, p. 08).

A palestra de Vanessa Bell na escola Leighton Park, nos anos 20, aborda a respeito de sua arte em contraste com a literatura, tomando sua irmã como principal exemplo. Virginia Woolf, por sua vez, em seu ensaio *Walter Sickert: a conversation*, nos anos 30, refere-se aos artistas como “invasores de terras alheias” (Virginia Woolf, citada por GILLESPIE, 1991, p. 08-09)²⁸. Diversos outros ensaios e apresentações de artistas foram efetuados por Virginia Woolf, em especial duas apresentações críticas para mostras pictóricas de sua irmã. Deste modo, o conhecimento de Virginia Woolf a respeito da pintura também passou a ter sua importância, ainda que não esteja acima da literatura, tornando-a conhecida por seus ensaios sobre as artes. Em sua crítica de apresentação para a exposição de pintura de Vanessa Bell (1934), Virginia Woolf demonstra sua apreciação sobre o que chamou de *uso iconográfico da cor*.

Como Keats escreveu para Haydon, “Nunca me senti tão tocado pelo labiríntico caminho para a eminência na Arte ... em meu entendimento sobre a importância da pintura.” Deixemos isso com os críticos para buscar a excitante aventura que os aguarda nestas salas, **para traçar o progresso do pincel do artista** começando, como se diz, boquiabertos e como as figuras monolíticas de 1920, para **registrar o nascimento de outras sensibilidades como azuis e alaranjados tremulam para a vida; como esta massa misturou-se com aquela**; como as **linhas** se desenvolveram **estreitas, ou largas; como uma pintura foi composta** do modo que vemos, através **de uma infinita variedade de pinceladas**. Do mesmo modo, para nós, **a experiência tem sua excitação**. Um sentido é dado a coisas familiares que, por sua vez, as torna estranhas. Nenhuma única palavra é ouvida, até que a sala se encha de conversações. (...) **As mentes das pessoas separaram-se** de seus corpos para **compor o ambiente a seu redor**. Quando termina o homem e começa Buda? **Figura é cor, e cor é porcelana, e porcelana é música. Verdes, azuis, vermelhos e púrpuras, são vistos** aqui fazendo amor e em guerra, unindo-se **em combinações inesperadas** de estranha felicidade conjugal. Uma planta dobra suas folhas no jarro e sentimos que também visitamos as profundezas do mar. (...) Em todo lugar, **a vida foi afastada de seus acidentes, mostrada em sua essência. O peso do costume foi erguido da terra**. (...) Em resumo, precipitados pelas **rápidas pinceladas do pintor, somos lançados através das fronteiras** ao mundo onde as palavras falam tamanho *nonsense* que é melhor silenciá-las. E contudo, este é um mundo de entusiasmada serenidade e de moderada verdade. Compare-se isto, por exemplo com o Picadilly Circus, ou o St. James’s Square. (Virginia Woolf, 1934, citada por GOLDMAN, 2001, p. 163-164) (grifos nossos)²⁹

contraditório, em seu pioneirismo de vanguarda, na Inglaterra, sendo de fato um processo de renovação gradativa.

²⁸ Ver sub-capítulo 1.4 *Kew Gardens*: uma proposta interartes.

²⁹ WOOLF, 1934, *Foreword*, citada por GOLDMAN, 2001, p. 163-164.

Virginia Woolf demonstra compreender a linguagem das cores e da pintura, captando a essência da vibração das cores que *tremulam para a vida* como um peso que é erguido da terra. Woolf apoia-se em Keats, demonstrando sua afinidade com as palavras para deixar-se lançar *através das fronteiras*, num mundo onde as palavras não conseguem traduzir, com precisão, o que os olhos captam (grifos nossos). Ao comentar a respeito da mostra de pintura de sua irmã, Woolf admite que as cores e as linhas, em sua linguagem visual, transmitem vibrações próprias. Para Woolf, as cores são capazes de expressar sua excitação por meio da experiência sinestésica, avassaladora, na qual palavras não são requeridas, ou seja, assim como sentimos por meio de palavras, podemos sentir através das cores, por mais controverso que pareça. Torna-se, especialmente, interessante reconhecer as ligações entre a linguagem verbal e visual e a articulação entre os elementos das composições pictóricas como uma espécie de desafio às imagens paradoxais da metrópole que nos surgem na mente. Woolf rende esmerada atenção aos processos mentais da consciência, a mente sensível à experimentação, à uma espécie de enredamento proporcionado pela arte.

Virginia Woolf encontra associações entre a pintura de Vanessa Bell e a vibração dos elementos do espaço da metrópole, considerando que o âmbito das sensações vividas diante do Picadilly Circus, ou St. Jame's Square, não encontra descrição que corresponda à emoção transmitida pela pintura. Talvez, numa comparação exacerbada, a escritora saliente que diante deste enredamento proporcionado pela arte pictórica as palavras “falam tamanho nonsense que é melhor silenciá-las” (Virginia Woolf, 1934, citada por GOLDMAN, 2001, p. 163-164). Woolf demonstra grande articulação intelectual ao escrever críticas sobre arte, envolvendo conhecimento em diversas áreas.

Em busca de congregar conhecimento e arte, sob uma proposta de pensamento internacionalista, os integrantes de Bloomsbury tiveram em Virginia Woolf seu maior representante nas artes literárias tendo em vista o rompimento das fronteiras interartes. Os propósitos informais do Grupo de Bloomsbury, a respeito de uma estética trabalhada em conformidade com os valores de sua época, levaram Virginia Woolf a explorar os recursos e elementos da modernidade e da tecnologia

em sua escrita³⁰, a atitude de escrever palavras com vapor no céu, em *Mrs. Dalloway* (1925), configura uma imagem poética da efemeridade que a tecnologia confere a tudo que a cerca. Woolf insere em *Kew Gardens* componentes que transmitem a atmosfera da modernidade, como o *aeroplano* e os *ônibus motorizados*. São imagens que combinam aspectos da tecnologia dos meios de transporte dentro dos espaços urbanos. Provavelmente, a figura do *aeroplano* seja a mais emblemática da liberdade e da transgressão de fronteiras, e seria usada por Virginia Woolf em seus romances como *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1928) (grifos nossos).

O uso do aeroplano como elemento poético da modernidade encerra uma resposta social à inovação tecnológica, em particular dentro do espaço da metrópole. Enquanto os ônibus motorizados e pessoas que circulavam pelos jardins de Kew compunham um quadro urbano, o qual sugere a noção de massa humana, que cada vez mais se aglomerava dentro dos espaços públicos da cidade grande.

Por sua riqueza de recursos e temas que figuram em sua ficção, Virginia Woolf traz para seu conto reflexões que transitam entre os mais diversos motivos como a estética pós-impressionista, o crescimento populacional, o questionamento da liberdade e coexistência pacífica entre os seres humanos, a questão da individualidade e da convivência entre homens e mulheres, a questão da mulher, além da discussão a respeito da transitoriedade da vida em face dos horrores da primeira guerra e a tecnologia que estreitava as fronteiras dos espaços naturais, transpondo as barreiras geográficas e políticas. Todos esses tópicos trabalhados em um único conto são o exemplo do pensamento multidisciplinar³¹ de Virginia Woolf como influência que os debates dentro do Grupo de Bloomsbury exerceram na formação da escritora.

³⁰ Como já mencionamos no início deste capítulo, Virginia Woolf e seu grupo de amigos intelectuais, em Londres, não foram tão radicais quanto os artistas e escritores do círculo intelectual de Paris. Na realidade, o pioneirismo de Bloomsbury torna-o um *entre-lugar* na modernidade cultural inglesa, tendo o grupo de Virginia Woolf uma visão considerada um tanto contraditória. A identidade do movimento modernista inglês passa a ser construída com o Grupo de Bloomsbury, na primeira mostra de arte realizada por Roger Fry (1910). Após este marco, houve uma cisão entre os intelectuais conservadores e vanguardistas. Então, Fry passou a receber grande apoio dos membros de Bloomsbury tendo, deste modo, uma produção estética mais comprometida com uma mudança, porém, assentada a partir do clássico, revisando e reforçando conceitos para uma identidade modernista inglesa. Os membros de Bloomsbury representam um paradoxo, uma evocação clássica do belo prazeroso inserido no movimento estético libertador do espírito criativo, não sendo, propriamente, neste caso a *arte pela arte*, mas uma arte engajada e libertária, consciente de sua importância crítica e reflexiva a respeito da sociedade (nossos grifos).

³¹ Multidisciplinar: termo traduzido do inglês *multidisciplinary*, plenamente, aceito nos estudos anglofônicos.

Percebemos que a profusão de assuntos conferem a complexidade e o conceito de sistemas interligados, dentro de um sistema maior, condizente com a idéia da memória relacional e do *self*³², assuntos que refletiam o teor das discussões do meio intelectual de Virginia Woolf. Somada a esta profusão de assuntos que pareciam convergir para o indivíduo, em si, havia uma atmosfera de liberdade e inquietação nos artistas de sua época que procuravam transgredir os limites estabelecidos pela estética vitoriana, materialista, que os antecedeu.

As ideias emergiam como flashes entre as mentes brilhantes de seu grupo social, e poderiam congregam em um único momento a última descoberta da Física e o ritmo da prosa de vanguarda, durante a mesma conversação, com direito a todas as digressões próprias à irreverência dos intelectuais de Bloomsbury. E isto fascinava Virginia Woolf que, muitas vezes, reservava a si uma postura meramente observadora. Desta forma, Virginia Woolf registrava, poeticamente, não apenas a reação dos amigos sobre a atmosfera dos tempos modernos, mas também o modo como as associações intelectuais congregavam a Física à Literatura³³. Com isto, o substrato da mente de seus personagens tornava-se tão rico quanto a livre manifestação de intelectualidade cultivada por seus amigos. O recurso do fluxo de consciência, bem como a fragmentação do enredo e das palavras, presentes em *Kew Gardens*, são exemplos do cotidiano de Bloomsbury e dos tempos modernos problematizados em sua prosa.

Os tópicos das discussões de Bloomsbury também resultavam da migração intelectual com os assuntos discutidos por outros grupos, como a comunidade intelectual de Garsington – liderada por Lady Ottoline Morrell –, a qual trazia o pensamento de Aldous Huxley e T.S. Eliot, entre outros. Além disso, a modernidade observada no estilo de Virginia Woolf buscava inspiração fora dos meios pessoais, mas também nos de contexto editorial, como o ambiente do *The Athenaeum* e do *The Times Literary Supplement*, ambos com grande riqueza de temas que variavam desde as críticas literárias feitas por T.S. Eliot, aos conceitos de estética de Roger Fry, e ainda às discussões de Einstein sobre a teoria da relatividade. Portanto, era comum esta troca de informações trans-disciplinares³⁴ nos meios frequentados por

³² Termo adotado sem necessidade de tradução.

³³ O átomo de Rutherford e o salpico da mais complexa cor, aproximando ciência e arte.

³⁴ Trans-disciplinares: do termo inglês *cross-disciplinary*, tradução reconhecida nos meios acadêmicos.

Virginia Woolf que, por sua vez, costumava explorar o potencial advindo desses ambientes intelectuais para promover uma leitura *não linear*, de associações livres, e por meio de múltiplas fontes (grifos nossos).

O jogo de associações opositivas explorado por Virginia Woolf em seu estilo trabalha em torno da amplitude crítica ao materialismo, à solidez, e opõe a luz evanescente das cores de um arco-íris, todos recursos poéticos presentes em seu conto. Em se tratando da complexidade emprestada pelos assuntos mais diversos, é o tom eclético do estilo woolfiano que torna qualquer situação algo de extrema profundidade e à maneira de um conjunto de cores em pinceladas impressionistas – justapostas e cruzadas – produzindo um efeito não apenas estético, mas profundamente filosófico em cada detalhe de sua prosa.

A grande variedade de elementos temáticos utilizados em sua ficção, como signos que remetem à cores, formas, assuntos diversos e imagens opositivas, fez o estilo de Virginia Woolf tornar-se singular pelo teor abrangido, desde a memória e a percepção ao conceito de um mundo multifacetado, que desafia os limites do passado e do presente. Seu senso verbal peculiar³⁵ compõe uma prosa rica em rimas e aliterações, sugerindo uma chuva de átomos sob a luz de cores diversas, e estabelece um ritmo que busca traduzir a efervescência da vida urbana moderna.

Virginia Woolf consegue causar impacto por seu estilo carregado de tópicos diversos, aproximando sua ficção da pintura e dos efeitos cromáticos do (Pós)-Impressionismo. Woolf apresentou-se na ficção literária com recursos análogos à arte de Cézanne. A ficcionista explorou a sugestão verbal de movimento livre, de elementos que lembram linhas entrecruzadas verticais e horizontais, e impressão poética de cores que se somam em profusão rítmica tonal. Obviamente, com a diferença de que a escrita de Woolf domina as sensações que o espectador-leitor depreende do modo de composição verbal sinestésica.

Como veremos no capítulo II deste estudo, em *Kew Gardens*, Virginia Woolf descreve o ambiente natural que envolve a narrativa – de múltiplos enredos e sem um clímax aparente – a partir da sugestão poética dos olhos de um caracol, como se estivesse dentro de um canteiro. Neste experimento literário, Woolf guia a mente do leitor através da ilusão literária de formas interiores e pontuais, passando a proposição verbal de formas exteriores e espaciais, de modo semelhante como

³⁵ Efeito *plástico-verbal*, ou *verbal-plástico* (GILLESPIE, 1991, p. 09) (grifos nossos).

Cézanne e os pós-impressionistas realizaram suas pinturas (ANEXO VII, FIGURA 07).

Em análise mais profunda, o conto propõe experimentar o imaginário poético verbo-tátil, verbo-visual, verbo-sonoro e transformador dos diálogos que permeiam as descrições do cenário: são conversações que reproduzem, em especial, o cotidiano de personagens de classes sociais diferentes, principalmente, as classes operárias³⁶, que exploram a plasticidade do vocabulário do dia a dia, em oposição às imagens poéticas que sugerem as cores da vegetação, compondo um quadro verbal-pictórico de elementos sobrepostos, lembrando as técnicas da pintura. Como veremos no capítulo II, a atmosfera multicolorida e diversificada do cenário do conto apresenta-se oposta à mecanicidade que, em ritmo crescente, domina o ambiente urbano da época ilustrada poeticamente por Virginia Woolf. Em sua ficção, Woolf explora recursos contrastantes, como a oposição binária, por exemplo.

Os contos de Virginia Woolf são pequenas obras-primas, inteiramente no espírito do pós-impressionismo, que buscou no passado clássico seu próprio imediatismo (ROE, 2000, p.173). E o que está sendo introduzido por meio deste estilo são as possibilidades sinestésicas, que combinam a composição narrativa literária com a ilusão de perceber o mundo pelo olhar. Isto fez com que Virginia mesclasse, na literatura, as cores vivas do espaço natural com as vozes humanas em curso, dentro de um ambiente que, aos poucos, vai modificando seu ritmo, por meio de máquinas, ou motores de ônibus e aeroplanos, como sinal dos tempos modernos.

A visão estética modernista de Virginia Woolf não se limitou a repetir estereótipos literários, estando engajada com as novas propostas de seu tempo, tais como: os avanços artísticos (estilo pós-impressionista), científicos (estudo do processo de pensamento humano por William James, além dos estudos da psicanálise por Freud) e sociais (movimentos classistas, trabalhistas, manifesto feminista e seus reflexos). Essa questão de estar consciente e em dia com as inovações que transformavam o mundo, parecia mais um dever ao cidadão moderno.

³⁶ Em grande parte de sua obra, especialmente em *Kew Gardens*, Virginia Woolf traz a linguagem do povo inglês, da gíria das ruas, e brinda seus leitores com uma mistura de vocabulário que vai do mais sofisticado ao mais popular. A linguagem das ruas era trazida aos textos woolfianos, que retratavam não somente os sofisticados salões ingleses, como também a sociedade em todos os seus estratos. Após seu casamento, Virginia Woolf passou a preocupar-se mais e mais com as questões das minorias sociais, trazendo-as pelas margens de seus textos.

Ser moderno significava estabelecer novos parâmetros para a própria vida, e isso englobava a forma de composição literária da época. Havia uma necessidade de *tornar novo*, de *evitar as trilhas batidas* (Ezra Pound, citado por BRADBURY, 1989, p.21). Entretanto, isto significa reescrever o passado, usando do conhecimento de suas normas. Era frequente, nesta época, falar do *peso do passado*³⁷, expressão cunhada por T.S. Eliot (grifos nossos).

T.S. Eliot (1888-1965) e Ezra Pound (1885-1972) eram chamados de “tradicionalistas”. Seus conceitos rejeitavam a escrita *sem o tempo passado*³⁸ de Gertrude Stein (1874-1946) (grifos nossos). Talvez, devido ao seu *respeito à tradição*, por valorizarem o *sentido histórico*³⁹, ambos buscaram construir uma estética com base nos valores clássicos, ainda que no intuito de uma vanguarda cultural renovadora (grifos nossos). Em seu ensaio bastante conhecido, *Tradition and the Individual Talent* (1920), Eliot afirmou:

O senso histórico envolve uma percepção, não apenas do que passou no passado, mas de sua presença. O senso histórico compele o homem a escrever, não meramente com sua própria geração em seus ossos, mas com um sentimento da literatura da Europa, como um todo, [...] compõe uma ordem simultânea [...] Nenhum poeta [...] tem sua importância sozinho [...] Não podemos dar-lhe um valor isolado; devemos situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos.

(T.S.Eliot, 1920, citado por HIGH, 1986, p.132) (Tradução do autor)

Portanto, essa questão da *fuga para frente* e a própria concepção do que é *novo*, implicam em *conhecer* o velho, ou seja, a tradição; e é isso o que Ezra Pound faz, numa espécie de tributo à tradição: tornar novo o que era considerado antigo. O modo como Virginia Woolf se dispõe a estabelecer uma nova forma de narrativa, confirma essas propostas, pois sua composição não linear é criada a partir do conhecimento e dos valores clássicos. A produção de Virginia Woolf segue os novos rumos da vanguarda, como as exposições⁴⁰ realizadas por Roger Fry; da maneira

³⁷ *burden of the past*. (Também traduzido como *marca do passado* (nossa ênfase)).

³⁸ *past-less*.

³⁹ *sense of history*.

⁴⁰ Exposições de pinturas pós-impressionistas, realizadas por Roger Fry, na Grafton Galleries de Londres, em 1910, 1912 a 1913, incluindo trabalhos de Cézanne, Van Gogh e Picasso, “expressando com agradável liberdade e sinceridade, as imagens mentais que faziam parte de suas vidas criativas” (ROE, 2000, p.168).

como os pós-impressionistas⁴¹ do quilate de Cézanne e Picasso tratavam de temas comuns e tradicionais, apresentando-os de modo renovador (BRADBURY, 1989, p. 20) (nossos grifos).

O modernismo foi uma revolução artística profunda, modificando radicalmente o curso de todas as formas de expressão nas artes. A arte de *tornar novo* é também uma arte de conflito. As novas formas fragmentárias, as estruturas estranhas, muitas vezes parodísticas, a atmosfera geral de ambiguidade e ironia trágica que caracteriza tantas obras – tudo isso expressa tal crise (grifos nossos).

Com essa nova construção de pensamento, havia uma implicação na maneira como o escritor moderno deveria reaprender não apenas a escrever, mas também a ler (BRADBURY, 1989, p. 24-26). A transição entre duas eras, a gigantesca vaga de novas invenções e experiências na ciência e na tecnologia, na filosofia e na psicologia, o crescimento acelerado das cidades, a difusão dos processos industriais, o advento de novos meios de comunicação, como o automóvel e o telefone, as defasagens políticas que agora iam se formando na maioria das sociedades ocidentais – todo esse novo universo contribuiu para a formação de uma atmosfera de ruptura.

Como Ezra Pound reconheceria, as transformações na arte não são apenas eventos estéticos, porém decorrem de mudanças sociais e ideológicas, de trocas de sistemas, convicções e formas de vida. E à medida que se aproximava o fim do século, com toda a ansiedade e agitação crescente das massas humanas, havia uma indicação de qual seria o destino provável do século seguinte: em 1898 foi descoberto o elemento rádio e o primeiro dirigível singrou os ares. Em 1899 o primeiro ônibus motorizado apareceu nas ruas de Londres e em 1900 foi anunciada a teoria quântica. A era da luz elétrica e do telefone, do motor a explosão e das aeronaves estava começando a se impor. O historiador Henry Adams comentou, que ao ingressar no século XX: “a humanidade entrava não num universo, mas num *multiverso*; e aprendia a rezar não mais à Virgem Maria, e sim ao dínamo, à nova energia mecânica” (BRADBURY, 1989, p. 26) (grifos nossos).

⁴¹ Abre-se um parêntese para esclarecer que Pós-impressionismo, segundo Wendy Beckett (1997, p. 307), é o nome dado às diversas vertentes de pintura que vieram logo após o impressionismo, num período que abrange de 1886 a 1910. De modo geral, o Pós-impressionismo é visto como uma tendência a partir do Impressionismo e, por muitos estudiosos, considerado apenas parte do Impressionismo, uma espécie de Anglo-impressionismo (impressionismo inglês).

A visão romântica de uma natureza benevolente e divinizada fora subvertida pelo crescimento das grandes cidades e pela massificação das populações; e as velhas certezas cristãs foram minadas pelo espírito das novas ideias. Em todos os campos – nas expectativas sociais, na consciência científica, nos valores religiosos e morais – haviam ocorrido transformações fundamentais. No ano de 1848, quando a maior parte da Europa vivia o tumulto dos novos movimentos de libertação e o mapa do continente modificava-se, Marx e Engels lançaram seu *Manifesto comunista*, que anunciava o surgimento do novo proletariado industrial, desafiava a burguesia agora estabelecida, e – mais importante ainda – afirmava uma visão revolucionária, secular e materialista da história e das expectativas humanas. Em 1859, Charles Darwin, em *A origem das espécies*, propôs uma teoria da evolução em seu âmago. Estas novas propostas sociológicas e científicas, essas visões racionalistas da natureza e da história, contestavam a velha visão teocêntrica e romântica. Elas inauguravam uma nova era de experimentação, em que se aceleravam as descobertas morais e filosóficas, médicas e tecnológicas, enquanto uma nova consciência revolucionária da tarefa da inteligência se desenvolvia. (BRADBURY, 1989, p. 25).

Apoiados nos novos conceitos comportamentais, artísticos, tecnológicos e científicos da transição do final do século XIX ao XX, em suas primeiras décadas, os escritores da vanguarda estética modernista procuraram inovações nas estruturas de sintaxe, semântica e ritmo. Os conceitos de André Breton a respeito da fala, do pensamento e da linguagem, bem como o conceito de fluxo da consciência pesquisado por William James (chamado de pai da Psicologia), expressos na literatura passaram a ser a marca principal de autores como James Joyce (*Ulisses*, 1915) e Virginia Woolf (*Mrs. Dalloway*, 1925).

Entre os inúmeros recursos observados na vanguarda estética do modernismo temos a *incerteza* ou a multiplicidade de pontos de vista, as múltiplas perspectivas simultâneas ou em sucessão rápida, bem como a criação da linguagem ou discurso interno, e as múltiplas justaposições: elementos lado a lado, sem conexões causais, lógicas ou narrativas. Acrescentamos também os diversos recursos, como sensações, pensamentos, palavras e sentimentos são postos como uma colagem ou uma montagem cinematográfica. Somamos aos recursos expostos o conceito que prevalece de que a Arte é elitista e obscura, pois o artista não tem como objetivo a clareza da obra de arte; arte conceitual; arte expressa, não necessariamente uma arte que comunica, fazendo com que o expectador deixe-se

dragar pelo gozo estético, por meio da percepção, e não necessariamente da razão. Existe uma manifestação expressa da psique que vale por si: o mundo interno – o inconsciente – torna-se mais real. Todos estes recursos estão explorados no conto analisado (grifos nossos).

A concentração na visão impressionista e abstracionista de formas era a base fundamental do pensamento estético de Bloomsbury. Foi através de Roger Fry que Virginia Woolf aprimorou um estilo que comportou maior intercâmbio entre os valores estéticos da literatura e da pintura. A plasticidade vocabular e narrativa complementaram os anseios que o estilo woolfiano aspirava. A escritora firmou um estilo próprio, ao desenvolver uma escritura, em conformidade com as novas experimentações artísticas de sua época, nas primeiras décadas do século XX, (BRADBURY, 1989, p. 25-28).

Do circuito de Bloomsbury, Virginia Woolf traz a forma *trans-disciplinar*⁴², oriunda das abrangentes conversações do meio, fazendo-a familiarizada com um tipo de leitura não linear, num caminho de livres associações, gerando uma *visão prismática* no tratamento de sua narrativa. Conforme os padrões de Bloomsbury, Picasso e Cézanne haviam mostrado, na pintura, um caminho a ser seguido pela literatura (Michael Whitworth, citado por ROE, 2000, p.149) (grifos nossos).

Os propósitos mais marcantes de Bloomsbury eram a busca de uma expressão estética internacional, libertadora e independente, além de uma busca utópica pela igualdade social. De modo geral, este grupo de intelectuais demonstrou por meio de sua produção artística, literária e cultural, a intolerância para com a opressão de classe, gênero ou etnia. A postura pacifista e cosmopolita de Bloomsbury não impediu que seu pensamento afetasse segmentos importantes do governo e da sociedade do Reino Unido, fazendo com que os governantes buscassem em Bloomsbury um ponto de crítica e reflexão, como fizeram Winston Churchill e o Príncipe de Gales.

A liberdade de expressão promovida em Bloomsbury tornou-se a principal base para o estabelecimento do modernismo nas artes visuais e literárias da Grã-Bretanha. Como já comentamos, as exposições de Roger Fry, em 1910 e 1912, trouxeram a energia necessária para inspirar os artistas ingleses na busca de um conceito estético livre e internacional, ainda que considerassem seu senso histórico,

⁴² *Cross-disciplinary qualities*: termo em inglês cuja tradução está amplamente aceita nos meios acadêmicos. Não pode ser substituído por trans-cultural.

a partir de uma tradição herdada em sua raiz do clássico (Sócrates, Horácio, Platão e Aristóteles, entre outros), como a concepção de senso histórico, na visão de T. S. Eliot. Vem de T. S. Eliot uma concepção que consideramos importante, ao escrever sobre o problema da relação entre o novo e o antigo, no âmbito da arte:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a *totalidade* da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer, levemente, alterada; e desse modo as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo. Quem quer que haja aceito essa idéia de ordem, da forma da literatura européia ou inglesa, não julgará absurdo que o passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado.

(ELIOT, 1989, p. 49) (mantidos os grifos e a tradução)

Por meio deste ponto de vista, T. S. Eliot reforça sua concepção de que a tradição é um importante alicerce para a renovação. Deste modo, Eliot destaca a importância da tradição para a vanguarda modernista na Inglaterra, diferente do que ocorreu na França. Para os intelectuais ingleses o sentido histórico de sua formação, bem como a ordem considerada perfeita de seus monumentos já existentes, apenas são modificados com o acréscimo de uma nova obra – que acrescenta à “totalidade” uma mudança.

Nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos. Não se pode estimá-lo em si; é preciso situá-lo, para contraste e comparação, entre os mortos. Entendo isso como um princípio de estética, não apenas histórica, mas no sentido crítico.

(ELIOT, 1989, p. 39)

Desta forma, T. S. Eliot ressalta o valor da coesão, da inserção do novo junto à tradição. Segundo ele, ao surgir uma nova obra de arte, ocorre uma mudança na organização do todo já existente. E o que ocorre com a visão dos intelectuais do círculo de Bloomsbury é justamente inovar a partir de uma tradição clássica, o que torna o modernismo inglês diferente dos meios intelectuais de Paris. Em nossa opinião, talvez essas diferenças de estilo tenham despertado o interesse dos franceses por alguns escritores anglófonos, como James Joyce e Virginia Woolf. Particularmente, Virginia Woolf foi alvo do interesse dos estudiosos franceses da criação poética.

Contemporâneo de Virginia Woolf, Gaston Bachelard (1884-1962) deteve-se no estudo da Fenomenologia da Imaginação Poética. Este ramo da fenomenologia

moderna concentra-se em pesquisar *o detalhe que predomina sobre o panorama* como, por exemplo, uma nova imagem poética que possibilite a percepção de um mundo mutável (2005, p. 143). Deste modo, Bachelard estuda a essência da imagem poética por meio de uma consciência individual. Sua pesquisa ajuda a reconstituir a subjetividade das imagens e a medir amplitude, força e seu sentido de *transsubjetividade* (o modo como diferentes indivíduos reagem a uma imagem poética). A descrição e classificação dos fenômenos, bem como sua relevante subjetividade, tornam-se fundamentais para a interpretação do mundo por meio da consciência do indivíduo com base em suas experiências. Neste propósito, o método fenomenológico consiste em mostrar o que é apresentado e esclarecer este fenômeno. Para a fenomenologia um objeto é como o sujeito o percebe, sem interferência. Portanto, ao estudar o fenômeno em si, estuda-se literalmente o que aparece – fenomenologia, do grego, *o estudo do que se mostra* (BACHELARD, 2005, p. 143) (grifos nossos).

Na fenomenologia, um objeto, uma sensação, uma recordação, enfim, tudo tem que ser estudado tal como é para o espectador. Na visão de Bachelard, o conto é visto como uma *imagem que raciocina*, que apresenta uma tendência a *associar imagens extraordinárias como se pudessem ser imagens coerentes*. Para Bachelard, o conto transmite *a todo um conjunto de imagens derivadas a convicção de uma imagem primordial*, a ponto de não podermos mais distinguir sua origem (BACHELARD, 2005, p.171) (nossos grifos).

A abordagem bachelardiana privilegia as *imagens da intimidade*, da alma do artista ou poeta. Valoriza as imagens poéticas que compõem o universo filosófico da poesia, levando esta reflexão filosófica a análises mais profundas do psiquismo humano. Bachelard cria o termo *fenomenologia da alma*, reforçado por conceitos teóricos de HUYGHE, além de “propor uma lógica entre as cores vibrantes da Pintura com o que se passa no interior da linguagem poética. Estabelece pontes relacionais entre a cor, a forma, a expressão poética e a alma humana” (BACHELARD, 2005, p. 05). “Não existe cor imóvel” (Paul Claudel, citado por BACHELARD, 2001, p. 173). “O céu azul é uma aurora permanente. O céu azul tem o movimento de um despertar”. Para Bachelard, *o azul celeste* é um conceito de pureza, de leveza, do que é impalpável (BACHELARD, 2001, p. 163, 168, 172) (grifos nossos). Todos esses elementos relevantes à compreensão dos conceitos do Impressionismo e Pós-impressionismo e das imagens poéticas que perfazem a produção cultural do

ocidente, como um todo. Em nossa dissertação, apesar de não haver afinidade direta com a metodologia de Bachelard, a perspectiva do fenomenólogo é considerada em nosso estudo – no que se refere à aproximação da análise dos elementos espaciais na narrativa de Virginia Woolf. O trabalho de Bachelard que enfoca a poética do espaço mostra-se relevante para apreciação do conto de Virginia Woolf.

Ao estudar a obra de Virginia Woolf, Bachelard afirma que a experiência de espaço para Woolf é vivencial, pois suas descrições detalhadas dos elementos da natureza e do ambiente de seus personagens demonstra a relação destas imagens poéticas com as marcas da alma de Woolf. Para Bachelard, as imagens poéticas usadas por Virginia Woolf, como a solidez do carvalho em *Orlando* (1928) e a impressão plástico-visual da superfície do mar em *Ao farol* (1927), são impressões vividas que marcaram profundamente todo o universo simbólico de Woolf, sendo transportados para sua ficção. A árvore, com sua *solidez*, o tronco robusto, a raiz dura, como um centro fixo em cujo redor organiza-se a paisagem, na qual é tecida “a tela do quadro literário, de *um mundo comentado*”. O carvalho de *Orlando* é realmente uma *personagem* do romance de Virginia Woolf (BACHELARD, 2001, p. 56). A associação da leitura de Bachelard com o conto analisado vai desde seu estudo da percepção de cores à simbologia de alguns elementos poéticos escolhidos por Virginia Woolf como, por exemplo, o caráter ideal e ascensional da imagem de um ambiente suspenso. Trata-se da noção de *uma ilha suspensa no céu*, de acordo com o conceito platônico de ambiente rico em elementos que traduzem perfeição, a harmonia divina (BACHELARD, 2001, p. 50) (grifos nossos).

A reflexão inspirada pela perfeição das obras da natureza tem inspirado as mentes mais sensíveis, como artistas e escritores. A imagem poética de uma concha, com sua materialidade semi-transparente, aproxima-se do conceito de perfeição que nos leva à reflexão sobre as obras de arte que a natureza esculpiu. A formação calcárea que abriga, com sua dureza, o ser mole e viscoso, torna-se motivo de contemplação para o espírito, considerando o crescimento da casa na medida de seu hospedeiro, uma maravilha do Universo. A vitrificação, a beleza em substância geométrica, o ser minúsculo como símbolo de *cidade fortificada*. A concha-casa é uma visão de fortaleza, como “um *lar idealizado* que cresce na medida exata de seu hóspede” (BACHELARD, 2005, p. 129, 137-139) (grifos nossos). A imagem poética de uma espécie de *invólucro semi-transparente* tornou-se elemento relevante na obra

de Virginia Woolf. O modo como Woolf apreende e representa seu ambiente histórico-cultural é fator de estudo da fenomenologia de Bachelard (grifos nossos).

1.2 OS PRINCÍPIOS DO GRUPO DE BLOOMSBURY E O RESGATE DO PENSAMENTO DE KANT

Para muitos intelectuais do círculo de Virginia Woolf, o pensamento de Platão e Kant expressava todo o sedimento moral necessário para o resgate da coexistência harmônica entre os povos, devolvendo ao continente europeu o *status* de uma prosperidade crescente e de uma comunhão civilizada entre os países irmãos. Não obstante, a realidade da guerra mostrara um caminho de divisão e hostilidade entre os cidadãos das diferentes origens. A guerra havia trazido um senso de autodefesa, um clamor ao patriotismo, que jamais permitiria à Europa o sentido de uma comunidade universal pacífica, como na visão kantiana.

O que inspirou o nacionalismo exacerbado de inúmeras potências europeias foi o desmantelamento de seus impérios. As fronteiras não foram respeitadas e limites foram destruídos por inimigos que não mais se restringiam aos ataques bélicos por mar ou terra, mas contavam com a liberdade sem fronteiras do espaço aéreo, como meio de invasão.

Uma das formas encontradas pelo casal Leonard e Virginia Woolf para lutar por sua liberdade de expressão – em oposição ao nacionalismo crescente provocado pela guerra – e na busca por uma civilização igualitária, deu-se pela criação da Hogarth Press, primeiramente criada como um passatempo de âmbito doméstico. A Hogarth surgiu como um anseio de liberdade, a voz a ser ouvida para promover as mudanças sociais, em busca do ideal de civilização kantiana. A editora reflete a visão internacionalista⁴³ de seus donos, pois sua expansão cultural valeu-se de seis prêmios Nobel – Ivan Bunin, T.S.Eliot e Bertrand Russel, na Literatura; Viscount Cecil, Fridtjof Nansen e Philip Noel-Baker, em sua luta pela Paz –, bem como três figuras mundialmente conhecidas: Keynes (postumamente premiado em Economia), Freud e Virginia Woolf (FROULA, 2005, p. 10-11).

⁴³ Por meio das publicações da Editora Hogarth, Virginia Woolf e Leonard Woolf impulsionaram o pensamento de vanguarda em torno do modernismo inglês. Pelo reconhecimento das premiações oficiais, como o Prêmio Nobel, podemos ter noção da importância e do nível das publicações da editora dos Woolf. O motivo da criação da Hogarth foi o de não submeter as obras dos integrantes do Grupo de Bloomsbury à crítica e à censura impostas pelas oligarquias inglesas.

Com publicações sobre economia, política e questões sociais, em igualdade de importância com edições sobre arte e literatura, as prensas da Hogarth Press apresentam uma transsecção⁴⁴ de pensamento multicultural a respeito de “uma nova práxis de vida”, como por exemplo, na convergência da estética modernista e do feminismo (FROULA, 2005, p. 11).

Durante a Primeira Guerra Mundial as publicações da Hogarth foram interrompidas, e mais tarde, em 1920, as ações de guerra foram repudiadas publicamente numa carta aberta de Virginia Woolf. Neste documento à sociedade, Woolf criticava a incompetência dos homens para governar como sendo a razão para as ações bélicas, levando ao colapso a noção de civilização subjugada pelos interesses masculinos. Na opinião de Woolf, tratava-se de uma guerra mantida e apoiada sobre o esforço do trabalho feminino, desvalorizado por uma sociedade dominada pelos homens. O posicionamento político de Virginia Woolf e dos integrantes de Bloomsbury – expresso nesse documento epistolar mencionado acima – era muito claro e representava uma luz, à maneira de Platão e Kant, em busca de uma civilização ideal, pacífica e universal (FROULA, 2005, p. 11).

Para este estudo do senso ético comum, em busca do sentido universal de civilização, a liberdade é considerada como um dever e um direito, a partir do senso racional da vontade humana. Sendo o indivíduo um ser racional é, portanto, o único que necessita ser educado, com o intuito da formação de seu caráter, tendo como objetivo o uso racional e limitado de sua liberdade. De acordo com Kant o indivíduo somente pode ser considerado um verdadeiro homem através da educação voltada para o senso coletivo.

No entender de Kant (2003), em *A metafísica dos costumes*, o homem torna-se um cidadão consciente de sua liberdade, dentro de limites e deveres para com os outros, por meio de sua racionalidade, conquistada pelo conhecimento das ciências e artes, em busca de um sentido amplo, cosmopolita de civilização:

O homem está destinado através de sua razão, a estar numa sociedade com homens e nela, por meio das artes e das ciências, a cultivar-se, civilizar-se e moralizar-se, por maior que seja sua propensão animal, em luta com obstáculos que o prendem ao estado rude de sua natureza, digno da humanidade. (KANT, 2003, p. 318)

⁴⁴ *Cross-section*.

Submetido ao aperfeiçoamento, este homem torna-se apto para uma convivência civilizada em um mundo por ele projetado, limitando racionalmente suas vontades, fazendo deste mundo um ambiente cultivado, digno da humanidade.

Na filosofia metafísica de Kant o estabelecimento de uma comunidade universal pacífica depende, fundamentalmente, da harmonia que existe entre as nações e suas relações de troca, do respeito às leis e aos limites, tendo seus direitos assegurados por uma constituição.

Esta idéia racional de uma comunidade universal pacífica, ainda que não amigável, de todas as nações da Terra que possam entreter relações que as afetam mutuamente, não é um princípio filantrópico (ético), mas um princípio jurídico. A natureza as circunscreveu a todas conjuntamente dentro de certos limites (pelo formato esférico do lugar onde vivem, o *globus terraqueus*). E uma vez que a posse da terra, sobre a qual pode viver um habitante da Terra, só é pensável como posse de uma parte de um determinado todo (...). Não pode ser suprimido o direito dos cidadãos do mundo de procurar estabelecer relações comuns com todos e, para tanto, visitar todas as regiões da Terra. Pode-se afirmar que estabelecer a paz universal e duradoura constitui não apenas uma parte da doutrina do direito, mas todo o propósito final da doutrina do direito dentro dos limites exclusivos da razão, pois a condição de paz é a única condição na qual o que é meu e o que é teu estão assegurados sob as leis a uma multidão de seres humanos que vivem próximos uns dos outros e, portanto, submetidos a uma constituição.
(KANT, 2003, p. 194, 197) (mantidos os grifos e a tradução)

Os valores individuais deverão concorrer para uma liberdade pacífica, através de relações comuns, configurando uma comunidade universal que exerce o direito da paz perpétua, regida por uma constituição. A condição de paz universal e duradoura é fruto do exercício da razão esclarecida e, portanto, distanciada da menoridade, ou seja, somente através da mente iluminada o indivíduo encontra a possibilidade do exercício racional de uma civilização cultivada.

A filosofia kantiana conceitua a iluminação (*Aufklärung*), ou esclarecimento, como *a saída do homem de sua menoridade*. A menoridade do ser humano é a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção de outro indivíduo. Por conseguinte, devemos ter em mente a noção de um processo em que a liberdade exigida para sua concepção deve estar em função de um *uso público* de sua inteligência, ou seja, tendo como foco principal à comunidade, o coletivo (KANT, 2003, p. 194, 197) (trechos excertos da citação anterior, em destaque) (nossos grifos).

Kant (2003, p. 57-64) assegura que o indivíduo consegue regular seu conceito de busca da perfeição por meio da razão, para sentir-se no mundo como um co-habitante de um ambiente comum a todos os cidadãos. Nesta coletividade o

sujeito kantiano é visto como regulador de tarefas relacionadas a comunidade, em seu caráter universal, através do *estreitamento das relações inter-pessoais* com seus concidadãos, que gozam dos mesmos direitos (grifos nossos).

Para Kant as normas que deveriam reger as ações humanas teriam que ser seguidas de maneira universal, acima das intenções que fossem em benefício de apenas um segmento social, portanto, tendo o cumprimento do dever a sua origem em um princípio racional, sem prejuízo para a humanidade. Acreditamos que o período marcado pela guerra mundial fez com que Virginia Woolf aderisse cada vez mais à racionalidade universal kantiana, principalmente com relação ao conceito de civilização cosmopolita e em prol da paz mundial, ideologia libertária compartilhada por seu meio intelectual – Grupo de Bloomsbury.

Os princípios defendidos pela ética kantiana afirmam que a liberdade é a condição da lei moral, o que representa que uma ação moral somente poderá existir de forma livre e autônoma. No Grupo de Bloomsbury, Virginia Woolf encontra a concretização dos princípios de Kant. A liberdade defendida por Kant considera o dever moral para com o próximo um ponto fundamental da razão pura, o que provocaria polêmica nas gerações de filósofos modernos seria a característica formalista da ética de Kant, pois o conceito de liberdade racionalmente controlada parece muito teórica e inatingível, tornando-se de fato uma utopia.

Em *A metafísica dos costumes*, Kant (2003, p. 237) afirma que a nossa vontade – expressa racionalmente através da liberdade – concorre para o bem-estar e a felicidade geral: “A felicidade dos outros [é vista] como um fim que é também um dever. A felicidade dos outros também inclui seu bem-estar moral e temos o dever de promovê-lo”. Devemos observar que neste conto todo o conjunto parece muito perfeito, mesmo na dinâmica expressa por Virginia Woolf, expressando uma movimentação quase irrefreável, sugerindo um ideal de liberdade, almejado pela comunidade de Bloomsbury.

A liberdade é tratada por Kant também no campo da estética, em que a ação do homem, a partir da reflexão, resulta em uma obra capaz de provocar o prazer estético. Para a maioria dos críticos do pensamento kantiano tudo o que no campo da ética era submetido à prova – a razão – não pode ser agrupado à sua crítica estética, fundamentada no gozo e não sendo passível de ser provado. Não obstante, Christine Froula (2005, p. 12-13) acredita que o objetivo final máximo da humanidade expresso por Kant une a estética e a ética, no senso comum de liberdade de

deslocamento geográfico e no sentido de ideal de civilidade e de uma conformidade a fins *sem fim* – ou seja, que não pode parecer intencional; é livre (KANT, 2005, p. 346-347) (grifos nossos).

Desta forma, o que a maioria dos críticos da filosofia kantiana vê como o rompimento do nó entre ética e estética, pode ser uma forma superficial de reflexão, tal como é apresentado na visão de Rosenbaum (citado por FROULA, 2005, p. 12): “A essência de fins sem fim da arte era de fundamental importância para a estética de Bloomsbury” e, em especial, para Virginia Woolf e Roger Fry. Este é o ponto que “sugere a estética dos integrantes do Grupo de Bloomsbury como descendente prioritariamente da terceira crítica de Kant – *Crítica da faculdade de juízo*” (FROULA, 2005, p. 12). Acima de tudo, justifica a hipótese da visão de Virginia Woolf da união do pensamento ético ao estético, tendo por inspiração o rompimento de fronteiras, a liberdade de expressão e o convívio harmônico em uma sociedade cosmopolita.

A explicação da ideia da cisão do nó górdio entre a ética e a estética de Kant, respectivamente, razão *versus* prazer, está concentrada no principal problema que reside na forma como o gozo estético é percebido. Por exemplo, não podemos provar a sensação dos elementos que compõem a arte, como arte bela, ou seja, na medida em que a evocação substitui a prova, como na percepção das cores. Uma cor é percebida por meio da impressão que causa, não sofrendo, portanto, um ajuizamento. Em nosso ponto de vista, a percepção das cores promovem um estado de enlevo, possivelmente, almejado pelo efeito estético de *Kew Gardens*. A impressão causada em nossos sentidos pela poética woolfiana insinua o texto como uma mensagem, a qual por meio da mistura de cores induz à neutralidade: como veremos no capítulo II, as cores primárias (do início do conto) evoluem, em ritmo crescente, para cores neutras (no final do conto). Em nossa opinião, a exposição de um ambiente cosmopolita, de acesso a todas as classes sociais, propõe *Kew Gardens* como um documento estético detentor de uma mensagem metafísica.

Nosso estudo pretende promover uma visão crítica restauradora do elo entre a ética e a estética, pautada no pensamento de Christine Froula e Rosenbaum, a respeito do rompimento de fronteiras e da liberdade de trânsito, em uma sociedade cosmopolita, na qual a arte seja fruto de reflexão sobre o efeito das sensações e o grau ético de civilização permita uma paz duradoura embasada no exercício de cidadania e de igualdade social. Deste modo, nosso estudo percebe em *Kew Gardens* um ambiente cosmopolita no qual ciência, conhecimento, lazer e arte se

misturam, proporcionando um local de livre acesso aos cidadãos de várias origens e classes sociais, em meio à ornamentação elaborada dos jardins e dos monumentos locais, evocando o pensamento utópico de Kant. Na estética kantiana temos a mesma valoração e agrupamento nas artes e na jardinagem, como veremos adiante. Do mesmo modo, em *Kew Gardens*, Virginia Woolf congrega elementos da jardinagem decorativa com recursos e imagens da pintura.

Immanuel Kant, em sua obra *Crítica da faculdade de juízo* (2005, p. 149), considera que a arte difere da natureza como o fazer (*facere*) distingue-se do agir, ou atuar em geral (*agere*), e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (*opus*), diverge da última como efeito (*effectus*). Portanto, em termos gerais, a arte para Kant é vista como algo elaborado; uma obra em que o espírito humano atuou (KANT, 2005, p. 149).

A rigor deveríamos chamar de arte somente a produção mediante liberdade, isto é, mediante um arbítrio que põe a razão como fundamento de suas ações. Quando se denomina algo como uma obra de arte, para se distinguir de um efeito da natureza, entende-se isto como obra dos homens; obra que obedece a razão humana. Com isto, a obra de arte é algo produzido pelo ser humano e se distingue da natureza.

Se a arte tem por intenção imediata o sentimento do prazer, ela é considerada arte estética. Esta é compreendida entre o prazer das sensações que transmite, ou o prazer acompanhado de modos de conhecimento. A arte bela é um modo de representação que é por si própria conforme a fins⁴⁵ e, embora sem fim⁴⁶, todavia promove a cultura das faculdades do ânimo para a comunicação em sociedade.

⁴⁵ Em nosso entendimento, a arte bela, criada a partir da natureza – portanto, uma criação – mesmo que tenha apenas a finalidade de existir sem propósitos utilitários, pode ser instrumento de deleite, bem como veículo inspirador de nossas faculdades intelectuais. Deste modo, como traço cultural, a arte não tem finalidade específica, que não outra a de ser uma expressão do intelecto, refletindo nosso momento.

⁴⁶ A *fins, sem fim*, trata-se de um termo comum à filosofia de Kant, sendo usado para descrever o belo artístico, sem uma finalidade além do gozo estético, porém com possibilidade de concentrar mensagens subliminares. A arte tem sempre uma determinada intenção de produzir algo. Embora a conformidade a fins no produto da arte bela, na verdade, seja intencional, ela contudo não tem que parecer intencional, isto é, a arte bela tem que passar por natureza, sendo este o mesmo efeito almejado por Virginia Woolf: criar elementos que promovam a percepção – por meio de estados mentais que remetam ao leitor a experiência com os fenômenos. Cada imagem poética é produtora de sensações, por evocar lembranças do real. Virginia Woolf vale-se de sua estética para enredar o leitor à vivência de sensações muito próximas do mundo real, em constante mutação (grifos nossos).

Para Kant (2005, p. 151) a comunicabilidade universal de um prazer já envolve em seu conceito que o prazer não tem de ser “um prazer do gozo” a partir de simples sensação, mas “um prazer da reflexão”; e assim a arte estética é – enquanto arte bela – uma arte que tem por padrão de medida a faculdade de juízo reflexiva e não a *sensação sensorial* (grifos nossos).

A arte bela⁴⁷ pode apresentar semelhança com a natureza. Quando diante de um produto da arte bela tem-se que tomar consciência de que ele é arte e não natureza. Esta forma de parecer é tão livre de regras arbitrárias que torna este produto da arte bela como se fosse da natureza.

Para a visão de Kant, a natureza era bela se ela, ao mesmo tempo, parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se tivermos consciência de que ela é arte e de que ela, apesar disso, nos parece ser natureza. Segundo esta visão “o artista não se limita a copiar a natureza, mas a criar ‘outra natureza’ – uma forma completa em si mesma”. (Kant, citado por FROULA, 2005, p. 13). Nesta filosofia, a divisão das belas artes dá-se em três espécies diferentes, segundo Kant (2005, p. 166-169): (A) Artes Elocutivas, divididas em Eloquência e Poesia. (B) Artes Figurativas, divididas em Plástica e Pintura. (C) Artes do Jogo das Sensações, repartidas em Música e Arte das Cores.

As Artes Elocutivas que englobam a poesia são uma manifestação lúdica. A poesia propõe um jogo com ideias, e sugere ludicamente um substrato para o entendimento. E mediante a faculdade da imaginação compromete-se a dar vida a seus conceitos.

Na visão crítica de Kant (2005, p. 168), a Arte Pictórica (*Malerkunst*) como segunda espécie de arte figurativa que apresenta a aparência sensível – de modo a estar artisticamente ligada às ideias – foi dividida em: (a) Arte da descrição bela da natureza: Pintura. (b) Arte da composição bela de seus produtos: Jardinagem Ornamental. Coincidentemente, temos a pintura e a jardinagem como artes figurativas para Kant e no conto de Virginia Woolf, o que os aproxima ainda mais.

A pintura dá somente a aparência da extensão corporal, ao passo que a jardinagem ornamental⁴⁸ dá aparência de acordo com a verdade. Mas dá somente a

⁴⁷ Na analítica do belo, o juízo de gosto é visto como uma faculdade da imaginação, sendo portanto, livre (KANT, 2005, p. 47).

⁴⁸ O conceito de Kant a respeito do que, hoje em dia, chamamos de paisagismo é importante para nosso estudo.

aparência de utilização e uso para outros fins, enquanto simplesmente destinada ao jogo da imaginação⁴⁹ na contemplação de suas formas. A jardinagem é a decoração do solo com a mesma variedade⁵⁰ com que a natureza expõe-no ao olhar, somente composta de modo diverso e conformemente a certas ideias⁵¹ (KANT, 2005, p. 168).

Para Kant (2005, p. 169), “a arte do belo jogo das sensações”⁵² divide-se no jogo artístico das sensações (A) do ouvido e (B) da vista, ou seja, em (a) música e (b) arte das cores. Caso consideremos a rapidez das vibrações da luz ou, na segunda espécie, das vibrações do ar, que vai além da nossa faculdade de julgamento sobre a percepção da divisão do tempo por estas vibrações. Então, dever-se-ia acreditar que somente o *efeito* desses estremecimentos sobre as partes elásticas de nosso corpo e sentido. Mas que a divisão do tempo pelos mesmos não é notada e trazida a julgamento, por conseguinte que com cores e sons – só se liga a amenidade e não a beleza de sua composição (nossa ênfase).

A percepção de uma qualidade alterada nas diversas intensidades da escala de cores e sons poderíamos ver-nos coagidos a não considerar as sensações de ambos como simples impressão dos sentidos, mas como efeito de um ajuizamento da forma no jogo de muitas sensações.

Na visão universal de Kant (2005, p. 171), a música é percebida como o jogo belo das sensações – pelo ouvido – como arte bela e como sensações agradáveis, como arte agradável. E com relação a comparação do valor estético das belas artes entre si este filósofo ressalta que *entre todas as artes a poesia ocupa a posição mais alta, através dela se põe em liberdade a faculdade da imaginação*; aquela que conecta a sua apresentação com uma profusão de pensamentos, à qual nenhuma

⁴⁹ A forma como a arte figurativa possa ser computada, ao modo da gesticulação em uma linguagem, é justificada pelo fato de que o espírito do artista dá, através dessas figuras, uma expressão corporal daquilo que, e à maneira de que, ele pensou. E faz a própria criação falar mimicamente, o que é um jogo muito habitual de nossa fantasia que atribui a objetos criados, ou coisas sem vida, de acordo com a sua forma, um espírito que se manifesta a partir delas.

⁵⁰ Relvas, flores, arbustos e árvores. Riachos, colinas e vales (KANT, 2005, p.168).

⁵¹ As traduções da obra de Kant enfatizam o termo *ideia*, pois para o filósofo não se trata de conceito, ou princípio, ou noção. Kant enfatiza sua opção pela palavra *ideia*. Deste modo, em nossas paráfrases procuramos respeitar a escolha lexical do filósofo (grifos nossos).

⁵² O jogo de sensações é um conceito trabalhado pelos modernistas ingleses, como Virginia Woolf demonstra em *Kew Gardens*.

expressão linguística é inteiramente adequada e, portanto, *eleva-se esteticamente a ideias* (nossas ênfases).

A poesia joga com a aparência que ela produz à vontade, sem contudo enganar através disso, pois ela declara sua própria ocupação como simples jogo, que no entanto pode ser utilizado em conformidade a fins pelo entendimento e seu ofício. *A arte poética declara querer estimular um simples jogo de entretenimento com a faculdade da imaginação* (KANT, 2005, p. 171-172) (nossos grifos). Neste contexto acrescenta-se uma reflexão a respeito da base do pensamento kantiano, o qual opõe o conceito de fenômeno à coisa em si, entendendo-se por fenômeno⁵³, as aparências (*Erscheinung*) – traduzido do inglês *appearances* – em contraste ao(s) ser(es), ou coisa(s) em si (mesmas) – do inglês *things in themselves*.

O fenômeno é o objeto de uma experiência possível, ou o objeto dos sentidos, representando a oposição à coisa em si. Enquanto o fenômeno é passível de ser apreendido por nossos sentidos, por meio da experiência sinestésica ou sensorial, a coisa em si é o ser ou objeto da realidade, ou ainda pode ser compreendido como o que é real. Portanto, o fenômeno é algo que pode ser submetido a apreensão da percepção do ser humano, por meio de suas faculdades sensíveis, segundo o juízo kantiano.

Em conformidade com o pensamento kantiano toda a nossa faculdade de conhecimento possui dois domínios distintos: (A) O domínio dos conceitos da natureza, e o (B) Domínio do conceito de liberdade. Em ambos, a nossa faculdade de conhecimento é legisladora *a priori*. Portanto, o homem efetua juízo, julga, elege. Podemos dizer que a natureza é compreendida pela noção de fenômeno ou aparência, enquanto que a liberdade equivale à coisa em si, que discutiremos mais adiante. Somente a parte prática, ou liberdade⁵⁴ proporciona a nossa faculdade de conhecimento legisladora *a priori*, tendo a razão legisladora a possibilidade de prática.

O conceito de natureza representa os seus objetos na intuição, mas não como coisas em si mesmas, mas na qualidade de simples fenômenos. Em

⁵³ Fenômeno ou aparência: objeto dos sentidos ou objeto da experiência possível.

⁵⁴ A visão da natureza associada ao fenômeno e o entendimento da liberdade como o equivalente à coisa em si (que requer conhecimento racional), torna-se um ponto referencial para o estudo de Kew Gardens, principalmente, em consideração à base kantiana do pensamento de Virginia Woolf. Para Woolf, a liberdade em todos os âmbitos era o ponto chave.

contrapartida, o *conceito de liberdade* representa no seu objeto uma coisa em si mesma (grifos nossos).

Em conformidade com a teoria filosófica apresentada podemos compreender o que é real como a coisa em si, em sentido oposto ao fenômeno, que diz respeito a liberdade, a qual por sua vez está representada pela parte prática – o que já existe –, que vem a ser o único objeto sobre o qual existe a nossa ação, ou faculdade, de conhecimento legisladora *a priori*. Resumindo esta consideração como o que já existe, sendo julgado a partir do que é.

Consideramos que, para Kant, a diferença entre a coisa em si e o fenômeno – ou percepção do fenômeno – é o equivalente a realidade e ficção, respectivamente, na literatura de Virginia Woolf. Outra equivalência diz respeito às artes pictóricas, que ao englobarem a pintura e a jardinagem, aproximam-se do substrato inspirador usado por Woolf para o cenário do conto *Kew Gardens*. Este conto traz elementos da pintura e da geometria e do colorido dos jardins de Kew, que são transportados para a literatura. A nosso ver, isto é feito no intuito de provocar reflexões mais profundas a respeito do cotidiano pós-primeira guerra, o qual considera na visão da escritora – a partir da lógica kantiana – o acesso de todas as classes sociais aos ambientes públicos de lazer, que simbolizam também a arte e a ciência, e também o lazer – por tratar-se de um jardim botânico.

Como veremos no capítulo II, acreditamos que, além do diálogo entre arte e ciência, o conto promove uma reflexão a respeito do passado em oposição ao presente, criando oportunidade para pensar a respeito da vida e da morte.

1.3 TEORIAS E CONCEITOS DA ARTE DE VANGUARDA

Os movimentos artísticos de vanguarda, que romperam com os conceitos do estilo acadêmico no século XIX, trouxeram novas formas de interpretar o mundo, deixando o interior dos estúdios para a busca dos espaços externos da cidade e do campo. O termo *avant-garde* foi usado inicialmente de forma figurativa, no intuito de designar a atividade radical ou avançada nos meios social e artístico. Foi neste sentido que Saint-Simon empregou o termo pela primeira vez no século XIX, quando fez referência aos artistas, cientistas, e industrialistas como a liderança da elite da nova ordem social, conforme suas palavras:

Somos nós os artistas que serviremos a vocês como *avant-garde* [...] o poder das artes é de fato mais imediato e mais rápido: quando nós desejamos divulgar novas ideias entre os homens, nós as inscrevemos sobre o mármore ou em tela [...]. Que destino magnífico para as artes é o de exercer um poder positivo sobre a sociedade, uma função verdadeiramente sacerdotal, e de marchar impetuosamente na vanguarda de todas as competências intelectuais [...].

(Henri de Saint-Simon, 1825, citado por NOCHLIN, 1989, p.02) (Tradução do autor)

A prioridade da implicação radical revolucionária do termo *avant-garde* antes do que a puramente estética, mais comumente aplicada no séc. XX, e a relação do seu sentido político para o subsidiário artístico, é novamente feito enfaticamente claro nesta passagem por Laverdant:

A Arte como expressão da sociedade manifesta em seu sentido mais elevado e sublime a mais avançada de todas as tendências sociais; é a forma precursora e reveladora. Portanto, para conhecer ou a arte preenche sua própria missão como iniciadora, ou o artista é verdadeiramente de vanguarda, deve-se saber para onde a humanidade está indo saber que destino tem a graça humana.

(Laverdant, 1845, citado por NOCHLIN, 1989, p. 02)

Entre as novas tendências da arte, o impressionismo foi um dos movimentos de vanguarda mais difundidos no mundo ocidental. O impressionismo surgiu em 1874, quando o termo foi aplicado a um grupo relativamente diverso de artistas que expuseram no *Salon des Refusés* daquele ano⁵⁵. Muitas das obras tinham aparência

⁵⁵ O termo impressionismo surgiu após a primeira grande mostra do grupo de pintores, em 1874, quando o jornalista Louis Leroy fez um sarcástico ataque à pintura de Monet que se intitulava *Impressão, sol nascente*. Na crítica de Leroy afirmava-se que “papel de parede em estado rudimentar” era “mais bem acabado” que a obra de Monet. Mas o termo, embora escarninho, logo foi adotado por outros. Aquela primeira mostra ocorreu em Paris, nos estúdios vazios do fotógrafo Nadar, sendo seguida por sete outras, até 1886 (BECKETT, 1997, p.294).

comparativamente tosca e inacabada, o que lhes dava um aspecto de fugacidade que exasperou os críticos. Embora esses artistas fossem todos individualistas, com pensamentos e atitudes díspares, estavam unidos no desejo de alcançar maior naturalismo na arte, e suas pinturas revelavam uma luminosidade surpreendente e um vigor inédito (BECKETT, 1997, p.294).

Os impressionistas seguiram o caminho da desmaterialização e da exploração dos efeitos da luz natural. A *cor* passou a ser o grande elemento, em uma excitação extraordinária, tudo se convertendo em reflexo colorido. A luz atmosférica, valorizada pelos impressionistas, transfigurava todas as coisas, alterando sua aparência com o passar das horas (*Catedral de Ruão*, Monet) (ANEXO VIII, FIGURA 08) (grifos nossos).

Com o trabalho sobre a luminosidade, *os impressionistas conseguiram caracterizar uma certa atmosfera mental e espiritual*. A cada quadro sobre o mesmo tema, como fez Monet sobre os nenúfares, esses pintores obtinham efeitos diferentes, com tons pendendo para o azul e o verde, entre outras cores (ANEXO II, FIGURA 02) (ANEXO VIII, FIGURA 08) (grifos nossos). Muito embora, poderia ser observada a questão impressionista: quando muda a luminosidade, muda o quadro todo. Os impressionistas, à exceção de Renoir – que possuía um trabalho de contornos mais definidos –, tiveram seus trabalhos recusados nos salões oficiais, pois causavam certa revolta no público e na crítica, devido aos efeitos de suas pinceladas soltas e multicoloridas que não tinham nada a ver com a chamada *cor local* dos modelos retratados. Segundo críticos da época, esses quadros pareciam retratar cadáveres (grifos nossos).

Fascinados pela luminosidade, tudo que no Realismo era material, pesado e denso, tornou-se imaterial, transparente e com reflexos coloridos. Para os impressionistas, como Monet, o único objetivo era a exploração dos efeitos ópticos da luz natural na pintura. Não lhes importava ter mais de um único plano para receber apenas os reflexos de cor.

Claude Monet produziu pinturas e caricaturas para a imprensa e o comércio, tornando-se mais conhecido por suas séries de pinturas, como as imagens da Catedral de Ruão (Rouen) sob a luz natural, nos vários períodos do dia, além das pinturas sobre os nenúfares (ANEXO II, FIGURA 02). Apesar das críticas, alcançou reconhecimento ainda em vida, tendo suas obras adquiridas pela prefeitura de Paris, Museu de L'Orangerie. Em sua residência, em Giverny, hoje transformada em

museu, o pintor criou um grande número de jardins e canteiros cultivados, inclusive com lagos de ninfeias e recantos como a reprodução de uma ponte japonesa. Como será analisado no capítulo II, no conto de Virginia Woolf o cenário cultivado dos jardins de Kew traduzem uma atmosfera semelhante aos jardins de Giverny, e em especial a arte de Monet que immortalizou as ninfeias, flores presentes na lembrança de um dos personagens de *Kew Gardens*.

Monet está entre os pintores impressionistas que melhor expressaram a noção de liberdade associada à natureza. Suas pinceladas são entrecruzadas, como uma trama, sobrepondo cores diferentes, no intuito de transmitir suas impressões visuais da luz do sol e do luar. Ele também pintou o progresso e a super-população que dominou Paris e seus arredores, mas são os temas das formas da natureza cultivada e dos efeitos da luz do sol que o tornaram mais conhecido.

Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) foi um dos artistas que ao término do período dos salões, na década de 1880, continuou morando em Paris, apenas mudando do centro para o bairro de Montmartre, diferente da maioria dos outros pintores impressionistas – Cézanne foi para Aix, na Provença, e Monet para Giverny. Grande parte dos pintores mudava-se para o campo, em especial o sul da França, em busca da *luz natural* e todo o seu esplendor. Embora Renoir ainda preferisse Paris, encontrando em parques e praças desta metrópole a natureza banhada pela grandiosidade da luz do sol. A beleza da luz natural, como fenômeno apreendido por nossos sentidos, é uma imagem poética trabalhada por Virginia Woolf em *Kew Gardens*, tendo sua importância abordada no capítulo II deste estudo (grifos nossos).

O trabalho das pinceladas livres de Renoir é uma forma de expressar os anseios da sociedade por sinais de valores ameaçados pela crescente organização de um ambiente urbano e industrial. Este pintor propõe uma forma de expressão artística que preenche o desejo da sociedade urbana por resgatar certos valores como a espontaneidade, a individualidade e a liberdade, buscando apoio em ambientes naturais, como os parques e as praças públicas de Paris (HERBERT, 1991, p.193).

As pinturas de Renoir sobre jardins e passeios incorporam os ideais que a sociedade parisiense procurava preservar. Estes ambientes abertos suscitam os instintos naturais do ser humano, através do acesso à natureza, ao lazer e ao cultivo da individualidade.

Para os impressionistas retratar o lazer era discutir um agente de mudança social, e não apenas um símbolo ou sub-produto do capitalismo industrial, mas uma escolha desejada pelo inconsciente popular.

Em comparação com o Cubismo e demais escolas que dominaram o século XX, o Impressionismo parece-nos um tanto distante. Entretanto, podemos creditar a este movimento o fato de ter sido a porta de entrada para a arte moderna, pelo modo como revisou os valores do academicismo e o caráter de retratar a metamorfose que dominou o ambiente social urbano e rural da Europa, nos primeiros tempos do capitalismo industrial da segunda metade do século XIX (HERBERT, 1991, p.305).

Acima de tudo, o movimento de arte que configurou o Impressionismo não se limitou a acompanhar o movimento frenético e crescente que a industrialização impôs à sociedade europeia, francesa, mas também foi a forma da arte em provocar uma reflexão a respeito dos anos dourados que precederam 1914, tentando celebrar o espírito de harmonia que a industrialização e o processo de urbanização crescente ameaçavam.

Renoir sempre foi o protegido dos críticos, enquanto que Monet e Cézanne não tinham a simpatia absoluta dos conhecedores de arte, havendo uma cisão entre Monet e Renoir, devido o fato da insistência deste em buscar uma imagem mais delineada, o que o fixou definitivamente em Paris. Desta forma, nem todos os impressionistas concordavam com o estilo a ser explorado, pois alguns preferiam a exploração da luz natural nos espaços externos, da região exuberante da Provença, e do que restara da natureza, praticamente subtraindo a figura humana, como Monet, enquanto que outros buscavam discutir as questões sociais de *classe*, *lazer*, *progresso e movimento*⁵⁶, como Renoir, em cuja pintura o indivíduo, em particular a mulher associada a imagem da inocência e do amor, reinava em meio ao movimento populoso da cidade luz (grifos nossos).

Para a maioria dos críticos, a visão de mundo dos pintores impressionistas mudou com a chegada da maturidade e com o término dos salões oficiais, dando início às exposições individuais e ao trabalho vinculado aos *marchands*, o que tornava a permanência em Paris uma opção (NORD, 2005, p.05).

O impressionismo que havia surgido como afronta aos cânones dos salões oficiais da década de 1870, conheceu sua crise na década seguinte, fazendo com

⁵⁶ Temas abordados, sutilmente, no conto de Virginia Woolf.

que esse estilo de arte deixasse de ser visto como um movimento integrado, devido a dispersão de seus integrantes que expressavam uma espécie de conflito existencial.

A partir da década de 1880 passamos a ter um período de pintores impressionistas *além do impressionismo*⁵⁷ (NORD, 2005, p.69) (grifos nossos). Com o desentendimento no trabalho estilístico, Monet concentrou-se nos efeitos da luz na natureza campesina, e Renoir passou a tratar da beleza da cidade, através da imagem da felicidade e da inocência traduzidas pela figura da mulher. Apesar das diferenças artísticas, ambos expressavam um sentimento de resgate de valores que estavam se diluindo em meio ao progresso trazido pela crescente industrialização. A dispersão dos artistas que compunham o antigo movimento dos impressionistas trouxe maior diversidade à pintura.

O espaço urbano de Paris tornava-se mais e mais populoso e, com isto, temos trabalhos de Renoir que embora retratem o lazer e a felicidade inocente, não conseguem esconder o sentido múltiplo dos espaços públicos; o conceito de massificação de pessoas como fruto do êxodo rural, e também a questão do movimento das máquinas modernas, através das rodas, arcos e círculos de suas composições. Para esta fase servem de exemplo as pinturas com a figuração de inúmeros guarda-chuvas (*Os guarda-chuvas*, Renoir) (ANEXO IX, FIGURA 09) e imagens de pessoas em meio à figura do círculo, em delineamento próprio do estilo de Renoir.

A geometria que traduz a materialidade crescente e, algumas vezes, estática e reforçada pela nitidez das linhas, foi melhor desenvolvida pela técnica pontilhista, do impressionismo tardio.

O maior representante do pontilhismo foi Georges Seurat (1859-1891), e seu trabalho consistia em reproduzir o efeito óptico da luz nas cores, através da justaposição de pontos coloridos, criando imagens destacadas, que também reproduziam a geometria espacial própria do efeito almejado pelos artistas chamados pós-impressionistas. Seu quadro mais importante usando o estilo pontilhista foi (*Tarde de) Domingo na ilha de Grand Jatte*, de 1886 (ANEXO X, FIGURA 10), o qual empreendeu dois anos de pesquisas do artista, entre inúmeras telas e esboços.

A pintura de Seurat tem uma aparência estética de superfície, mas seu caráter ideal, subjetivo e não dramático provoca uma consciência crítica a respeito da

⁵⁷ Tendência também conhecida por Pós-impressionismo.

alienação vivida em sua época, em meio à prosperidade da capital os espaços públicos passaram a ser um ambiente comum a todos os indivíduos, independente de classe social ou gênero. Não obstante, o ambiente próspero e boêmio da metrópole não era um modelo de igualdade social para si mesmo, tampouco para a nação.

Em *(Tarde de) Domingo na ilha de Grand Jatte* (ANEXO X, FIGURA 10), a imagem crítica e anti-utopista da harmonia estática e falaciosa representa uma entrega alienada à recreação, a despeito do fato de muitos indivíduos viverem a miséria das ruas da metrópole, e não traduzirem a condição de todos os cidadãos. A importância social da pintura de Seurat está concentrada na narração das cenas de lazer, desfrutado por uma classe social ideal, de mesmo nível, demonstrando a preocupação do artista em criticar o ambiente de paz, prosperidade, igualdade e felicidade que era esperado da pintura impressionista, um ambiente artificial, estático e ingênuo (NOCHLIN, 1989, p.178).

Para Seurat a utopia do ideal de igualdade social é criticada através da perfeição estática criada pelo homem – Paris e seus arredores, parecem-lhe irreais, pois não traduzem a dura realidade da vida rural –, “Seurat é um anti-utopista, incrédulo do ideal de *igualdade social, felicidade e paz*⁵⁸.” (NOCHLIN, 1989, p.170-171) (grifos nossos).

A reflexão crítica sugerida pelo ambiente paradisíaco e, portanto, idealizado, de *Kew Gardens* aproxima a visão utópica buscada por Virginia Woolf da pintura de Seurat, que procura em *(Tarde de) Domingo na ilha de Grand Jatte* (ANEXO X, FIGURA 10) a denúncia para as diferenças sociais e o elitismo de alguns ambientes da metrópole, sugerindo que o direito ao lazer deveria ser alcançado por todos os cidadãos. Em *Kew Gardens* a retomada desta imagem poética, por parte de Virginia Woolf, como uma espécie de ilha suspensa, reconhecida como um paraíso idealizado, é uma imagem que será abordada no capítulo II.

Seurat foi além de seus contemporâneos, que retratavam a felicidade e a mistura de classes, confraternizando nos mesmos espaços sociais, como fizeram Renoir e Monet, entre outros. Seurat criticou a falácia da igualdade social retratada pela pintura de sua época. Em seu trabalho as diferenças de classe e gênero não são enaltecidas. Somente um sentido de igualdade social em que a alegria de viver expressa-se através de cores luminosas, e um momento estático de felicidade – num

⁵⁸ Valores que eram almeçados pela maior parte dos intelectuais de sua época (séculos XIX e XX).

sentido de recreação idealizada – dentro de limites impostos às figuras criadas. Fez isto por meio de inúmeros pontos que, por sua vez, estabelecem um efeito definido, de contorno linear.

O delineamento de algumas figuras geométricas, emprestando maior materialidade às imagens foi um ponto marcante na arte de pintores como Paul Cézanne (1839-1906) (ANEXO I, FIGURA 01). O artista concentrava-se nos estudos da progressão tonal das cores na composição, como um empréstimo dos estudos da música e suas tonalidades, efetuando um grande número de naturezas-mortas com novas perspectivas de interpretação, que iam além do impressionismo, criando estruturas sólidas, como massas de cor. A composição estrutural era para este artista seu principal foco de atenção, concentrando-se nas formas esféricas (*Correspondência de Cézanne*) (ANEXO XIII).

Com a constatação, por Cézanne, de que algumas questões estéticas ficavam sem solução, por intermédio do Impressionismo, o pintor afastou-se desse grupo. Havia um problema de ordem estrutural, devido ao próprio estilo concentrar-se na exploração dos efeitos ópticos da luz natural, criando um espaço que havia se tornado extremamente fluido, dinâmico e imaterial, que era contido apenas pelas margens externas do quadro, pela moldura.

Ao estilo impressionista faltava impor certas tensões, limites ou subdivisões a um espaço inteiramente fluido. No entanto, Cézanne não pretendia abrir mão dos efeitos de luz e cor. O que muda na pintura de Cézanne, não é a quebra de identidade dos objetos pintados, mas a caracterização, o essencial, o que permite que o espaço, ao mesmo tempo, se movimente e tenha permanência. Um equilíbrio entre o movimento e o repouso, mantendo a aparência externa, a corporeidade dos objetos de seu estudo (rochedos permanecem rochedos, bules permanecem bules, entre outros), mudando apenas a forma de tratamento para uma essência e uma composição baseadas na profundidade espacial, na composição geométrica e na exploração da cor (ANEXO I, FIGURA 01) (ANEXO VI, FIGURA 06).

O que Cézanne buscava era reconstruir aquilo que o Impressionismo acabara de dissolver. Ele queria recuperar a dinâmica e a materialidade do espaço. Todavia, como artista, não iria abrir mão das reais conquistas do Impressionismo, no que se refere à espontaneidade na observação diante da natureza e, sobretudo, no que se refere à sensualidade e à expressividade das cores, sendo eternamente grato

a Pissarro, por tê-lo iniciado ao movimento impressionista e despertado seu interesse pela pesquisa cromática.

Em termos de arte – não de física, de química ou de óptica – os impressionistas usavam a cor em uma das relações possíveis, a das cores complementares. Imaginemos que fosse possível reunir todas as cores visíveis (o ultravioleta e o ultra-vermelho não são acessíveis à nossa percepção), as chamadas cores primárias – o azul, o amarelo e o vermelho (que não têm qualquer ligação cromática entre si) – e as cores secundárias – o verde, o violeta e o laranja, que nascem da fusão de duas cores primárias (o laranja é o amarelo misturado com o vermelho; o verde vem do amarelo misturado com o azul; o violeta é o azul somado ao vermelho). Se fosse possível juntar essas cores de novo, teríamos a qualidade da luz.

Essa relação de cores primárias e secundárias tem efeito espacial quando estão a certa distância: o intervalo cria uma tensão espacial entre as cores, que aparecem querer se reunir de novo. Quando elas estão juntas, o vermelho dentro ou ao lado de um verde, ou um verde dentro de um vermelho, por exemplo, há uma fusão direta, não se criam tensões. O que os impressionistas fizeram foi sempre reunir pequenos blocos de cor primária com cor secundária. Ou seja, o quadro todo consistia em pequenas fusões e não se formavam tensões nos intervalos. E se não se criam tensões, não se criam estruturas.

No Impressionismo não existia a noção de perspectiva, de um espaço delimitado por eixos e pontos de fuga. Essa noção, que já existia em escolas anteriores, foi substituída pela noção da luminosidade, pela visão de um espaço inteiramente fluido, impossível de se estruturar em uma imagem que tivesse uma estrutura interna que, por sua vez, explicasse ou mostrasse a lógica da própria escala, da própria extensão do espaço que o artista estivesse formulando. Cézanne quis sair do Impressionismo para fazer, como dizia, uma arte com a dimensão daquela que ele via nos museus, mais permanente, que tivesse uma estrutura interior.

Foi devido aos conceitos buscados por Cézanne (ANEXO XIII), de perspectiva, estrutura da composição e ao desejo de não se restringir à uma narração descritiva da realidade, mas a uma recriação da vida com sua visão de mundo e seus valores, que o pintor rompeu com algumas amizades, dentre elas a do escritor Zola.

As pesquisas de Cézanne sobre as tensões, pontos de fuga, perspectiva e dimensão espacial, unidas aos seus conhecimentos de cor e tonalidade, advindas de seu passado com o grupo de impressionistas e seus conhecimentos de música (progressão tonal), renderam-lhe em torno de uma década de esforços que foram sendo explorados, racionalmente, até sua morte. As composições tornaram-se mais e mais orquestrais, com a exploração de cores quentes e frias, criando uma perspectiva tonal que recriava a profundidade do espaço. A articulação rítmica empreendida por Cézanne em termos de laterais e de profundidade mostra o que podemos chamar de uma visão cósmica do espaço: tudo se movimenta, todo o espaço se equilibra em si mesmo (ANEXO I, FIGURA 01) (ANEXO VI, FIGURA 06) (ANEXO VII, FIGURA 07).

Finalmente, quase aos 40 anos de idade, Cézanne começa a vislumbrar algo em seu próprio trabalho, algo que retomará até o fim de sua vida e que ele chama de *la réalisation*, visão interior, na qual ele transforma suas percepções imediatas em formas sugestivas das ordenações e dos grandes ritmos da natureza (OSTROWER, 2003, p.111).

Cézanne alternava períodos de seu trabalho de estúdio com os momentos em que buscava retratar suas impressões do ambiente que envolvia, ou era envolvido por, *A montanha de Sainte Victoire* (ANEXO VII, FIGURA 07). Na realidade, Cézanne percebia que a montanha tornava-se mais solitária em meio a paisagem que perdia seu ar bucólico, dando lugar a vilarejos entrecortados por linhas férreas. O isolamento que o artista identificava em seu próprio eu encontrava na montanha seu reflexo natural: Sainte Victoire (objeto real) e Cézanne aos poucos *viam* a paisagem rural sendo dissolvida em fragmentos de urbanidade e prosperidade industrial (grifos nossos). Desta forma, o pintor passou a criar inúmeras interpretações para o mesmo motivo, tendo seus trabalhos finais um aspecto de diluição fragmentada e abstrata, o que lhe valeu o reconhecimento de precursor dos primeiros trabalhos do movimento de arte moderna, principalmente, o Abstracionismo e o Cubismo, tendo servido de inspiração para nomes como Picasso e seus contemporâneos.

A obra de Cézanne coloca-se no centro das questões essenciais da arte do século XX, dentre elas exatamente o *estilo*. Na arte, estilo representa a **expressão natural, orgânica**, o resultado de um fazer que **incorpora toda uma visão da vida e do mundo**.
(OSTROWER, 2003, p. 111) (mantidos os grifos em itálico) (nossos grifos em negrito)⁵⁹

Na trajetória estilística de Cézanne, podemos observar as várias modificações que o nortearam na reformulação dos preceitos impressionistas e determinaram uma nova estrutura espacial. Tais mudanças são ao mesmo tempo de ordem técnica e formal. Por exemplo, as pequenas manchas informes que existiam lado a lado nas composições impressionistas, agora vão sendo transformadas em pequenas superfícies – cada pincelada constituindo um pequeno plano, cobrindo parcialmente outra pincelada, outro plano. Assim se formam *superposições*, de planos que ora se encontram na frente ora atrás de outros introduzindo, novamente, um *espaço de profundidade*. Será esta noção o fio condutor para o desdobramento formal dos diversos elementos com que Cézanne articula a estrutura espacial em suas imagens (nossos grifos) (ANEXO XIII) (*Correspondência de Cézanne*).

Não obstante, não é somente o espaço que está sendo articulado. Cabe ver que, em todas as imagens de arte, as demarcações espaciais representam simultaneamente indicações temporais. Portanto, os movimentos visuais que estruturam o espaço na imagem têm caráter rítmico, ou seja, nesses movimentos também se diferenciam e articulam os tempos – em termos expressivos, evidentemente, não se trata de um tempo uniforme, cronológico. E desta forma, nas superposições, com seus *avanços-e-recuos* na profundidade do espaço, os planos de *frente* e *trás* também significam um *antes* e *depois* no tempo, indicando o sentido rítmico do espaço, como veremos no capítulo II (grifos nossos).

Os vários elementos que Cézanne introduz em suas composições são elaborados formalmente de maneira semelhante e se sustentam mutuamente. Por exemplo, em cada superposição os pequenos planos (das pinceladas) também são portadores do elemento *cor*. E aqui se evidencia a coerência do pensamento de Cézanne, sua sensibilidade diante das formas expressivas da linguagem visual, ao elaborar as cores de um modo completamente diferente do Impressionismo, de um

⁵⁹ A representação da expressão natural e orgânica, e a visão da vida e do mundo, conforme os grifos da citação em destaque, não são apenas conceitos explorados na obra de Cézanne, mas também no conto de Virginia Woolf.

modo condizente com a estrutura espacial que ele tinha em mente. Cézanne escolhe a relação de cores quentes e frias (ANEXO I, FIGURA 01) (grifos nossos).

Em resumo, esta relação cromática é descrita tendo o referencial do arco-íris. Nele encontramos três cores: vermelho, laranja, amarelo (ANEXO I, FIGURA 01), que são consideradas *quentes* pelas associações espontâneas que se faz com calor e fogo. Elas se estendem às conotações de aconchego, proximidade, terra, peso e densidade. Em contrapartida, as escalas de azul e de certos verdes que tendem ao azul (turquesa) são consideradas cores *frias*, conotando, por sua vez, céu, água, gelo, distâncias, leveza e transparência (nossas ênfases).

Quando se percebe em uma pintura, colocados lado a lado, tons quentes e frios, este contraste de temperatura produz um efeito vibratório no campo visual, um movimento de simultâneo *avanço-e-recuo* (grifos nossos). Ao passo que as cores quentes parecem avançar ligeiramente, as frias parecem recuar. Portanto, compreende-se porque Cézanne encontrou esta relação específica de cor. Nela, as cores acompanham perfeitamente o movimento visual dos planos em superposição, de avanços e recuos, formulando um espaço de profundidade.

Também as linhas que Cézanne introduz na composição acompanham o sentido espacial e rítmico da imagem. Por intermédio delas, o artista estabelece movimentos laterais, em sequências e intervalos diferenciados, levando o ritmo visual para os lados, de margem a margem do plano pictórico, como se fosse um leque a abrir e fechar-se. Cézanne mostra imagens de espaços pulsantes nos eternos ritmos da natureza.

Portanto, além de articular um espaço de profundidade, Cézanne restabelece, e justifica novamente, a *função referencial do plano pictórico*. Esta é uma questão da maior importância. O plano pictórico representa um dado primeiro, concreto e objetivo, para a configuração a ser criada pelo artista. Em si, tal plano já constitui uma *forma de espaço*: é uma superfície bidimensional. Ela será reestruturada e reformulada ao longo da criação artística, resultando em uma nova dimensão do espaço: a das vivências do artista, incorporando as dimensões de sua visão de vida e seus valores. Entretanto, neste processo de estruturar a configuração de um novo espaço expressivo o plano pictórico original não é simplesmente abolido. Ao contrário, seu caráter estrutural e seu formato continuam servindo como referência permanente para se poder avaliar a extensão das novas dimensões

(espaciais e emocionais) articuladas pelo artista e atuantes na imagem (OSTROWER, 2003, p.111) (nossos grifos).

A estrutura espacial nas imagens de Cézanne não é constituída de traços esquemáticos, como mais tarde desenvolveu Picasso. A busca pela materialidade do espaço visual indica suas preferências geométricas inspiradoras; seu referencial de linhas curvas⁶⁰.

O amor de Cézanne pela paisagem pura não o impediu de levar às suas telas a questão da decomposição da imagem da natureza, pela ação crescente da industrialização imposta pela vida moderna. Em sua fase final suas telas apresentam pinceladas que expressam cada vez menos a solidez, tornando-se mais dispersas, fragmentárias e abstratas, na busca do pintor em retratar suas impressões da montanha.

Não obstante, suas naturezas-mortas passaram a apresentar uma solidez cada vez maior, e apenas em raras aquarelas e óleos sobre tela mostravam uma composição mais solta e esboçada. Através disto, o pintor procurava discutir o ambiente doméstico de imagens cada vez mais sólidas, expressando o domínio da materialidade cotidiana, como uma espécie de afronta ao ambiente natural que se esfacelava. O ponto máximo desta percepção seria sentido principalmente em seus últimos trabalhos, já no final do séc. XIX e no início do séc. XX, sendo considerados de estilo pós-impressionista.

O estilo de Cézanne oferecia especial interesse a análise de Chevreul, sobre os contrastes simultâneos de tonalidade e de cor, pois este notara que uma ilusão

⁶⁰ O célebre comentário de Cézanne, "*Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre, il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra*" [Na natureza tudo tem como modelo a esfera, o cone e o cilindro; é preciso aprender a pintar a partir dessas figuras simples, depois se pode fazer tudo o que quiser] (Paul Cézanne, citado por FRY, 2002, p.343). Na realidade, toda a trajetória de Cézanne valoriza sua obra, pois sua pesquisa de cores (primárias e secundárias), sua exploração rítmica (tonal) baseada nas notas musicais e seu efeito de consequente profundidade perspectiva), além de sua preocupação – reconhecida por Emile Bernard – com a geometria da composição pictórica baseada nas formas esféricas que, por sua vez remete o imaginário do expectador a uma visão cósmica, defendida pela pesquisa dos impressionistas a respeito da arte oriental. Em resumo, o trabalho de Cézanne está relacionado a: natureza-morta composta de estruturas e objetos artificiais, devido à demora na concepção. A busca da perfeição técnica. Paisagens com oposição de linhas verticais e horizontais, sendo as árvores de uma estrutura cilíndrica bem definida. As pinceladas são diagonais, conferindo um efeito singular. A pintura é de modo geral baseada em tonalidades, como se fossem notas musicais. O efeito tonal faz com que as estruturas baseadas em cilindros e cones adquiram um efeito de plasticidade pictórica, como o de um relevo. Há concordância com todos os outros autores, tais como Gombrich, Argan e Beckett, entre outros (citados em nossa bibliografia) – sendo mais precisos do que Ostrower, a qual não se guia tanto pela geometria de Cézanne, mas sim pelo efeito de volume conferido pela progressão tonal das cores.

óptica peculiar originada pelo uso, por parte dos tecelões de tapeçarias, de uma cor firme, tendia a destruir a forma. Se imaginarmos uma série de tonalidades graduadas igualmente, como uma escala musical, de escuro para claro, ocupando cada qual uma zona idêntica e suficientemente grande para dar a cada nota musical (ou tonalidade da cor) a sua definição clara e tocando cada qual na próxima, a diferença entre os tons e os que lhe ficam vizinhos constitui uma linha nítida e severa (MYERS, 1971, p.115).

Com isso, a secção onde qualquer das tonalidades limita uma tonalidade vizinha mais clara parecerá mais escura. Da mesma maneira, quando toca numa tonalidade mais escura, parecerá mais clara. Assim, embora se saiba que é realmente de um tom uniforme, cada zona de cinzento firme terá o aspecto de ser mais clara num extremo e mais escura no outro, quando limitada por tonalidades mais claras ou mais escuras do que ela própria.

O resultado é que a nossa faixa de tonalidades, dispostas como um teclado, parece constituída por segmentos contrapostos, e a faixa tem um aspecto côncavo e com nervuras, idêntico ao de uma coluna estriada. Foi este o efeito que Cézanne viu e utilizou.

Para conseguir esta firmeza tridimensional, Cézanne pintou cada um dos planos que via com os seus contrastes relativos, o que produz o efeito de dar a cada pequena secção da composição a sua escala completa de tonalidade, desde a clara até a escura. O resultado apresenta bastante semelhança com um baixo-relevo.

A mudança principal da paisagem de Cézanne, do plano imediato até a distância mais longínqua, fica dominada por uma série de mudanças equivalentes de tonalidades, as quais dependem do número de planos que o pintor quis usar – por outras palavras, de quantos pormenores ele quis incluir. Numa natureza-morta acontece o mesmo.

Ao mesmo tempo que pintava de uma tonalidade a outra, Cézanne pintava também de um objeto completo ao outro. Projetava pontos em que uma orla passava por cima de outra ou a cortava, como faria um desenhista de mapas ou como um matemático desenha um gráfico. Simultaneamente, receando perder o contato com o tema pela imposição nele de qualquer ideia preconcebida, não estabelecia uma projeção de perspectiva para guiar e coordenar todas as formas num espaço com um só ponto de mira. Este assunto será discutido na análise do conto (ver capítulo II), pois no conto de Virginia Woolf o livre trânsito de personagens, bem como a

multiplicidade de elementos que evocam imagens em movimento descartam a interpretação de uma narrativa nos moldes convencionais. A técnica de composição literária desenvolvida por Virginia Woolf remete aos trabalhos de Cézanne como abordaremos no capítulo II.

Observamos como, mudando o olhar fixo de uma parte para outra do tema, ele mudava também o seu ponto de mira, e, de acordo com isso, desenhava linhas que aparentemente se desvaneciam. Daí esta extensão realizada através de uma série ilimitada vertical ou horizontal, que resultava em linhas de horizonte aparentemente divergentes e que produziam um prolongamento das paisagens.

Paul Cézanne, diferente de seus contemporâneos, era capaz de observar de diversos pontos de vista, o que determinava que os planos conferidos aos elementos pintados causavam um *seccionamento* incomum para a época, resultava de uma maneira diferente de ver. Esta técnica, que mais tarde inspiraria os artistas do modernismo europeu, encontra seu correspondente no modo como Virginia Woolf fragmenta sua narrativa, sugerindo um conjunto de narrativas menores compartilhando do mesmo espaço literário – conto – e, com isto, alterando nosso modo de leitura. Em comum, Cézanne e Woolf foram considerados grandes inspiradores de debates estéticos de vanguarda, especialmente a respeito de contornos e limites pré-estabelecidos, assim como a sugestão de múltiplos planos em suas composições.

Cézanne limitou deliberadamente o colorido enquanto simplificou a forma, obtendo os mais brilhantes efeitos com a série que se estendia do azul ao cor de laranja. Assim, os seus verdes tendiam para verde-azulados, os amarelos relacionavam-se com o azul e são cor de limão ou cor de laranja. Isto impõe uma unidade de cor em todos os aspectos. Cada plano tem a sua gama própria de cores, desde o azul frio até a cor de laranja quente, mas sempre relacionados com a sua extensão. Por meio deste contraste, o artista conseguia multiplicar a gama de cores e aumentar os seus efeitos através de uma ilusão de óptica, como se as suas cores tivessem capacidade de se multiplicar.

Para manter a pureza de tonalidade e cor, eventualmente separava ainda cada pincelada, pensando até em destacar a pincelada da própria figura. As formas eram todas olhadas como simples planos – tratando a Natureza como o cilindro, a esfera e o cone, segundo o próprio Cézanne. O artista desenvolveu uma pincelada

diagonal única, que usava indiferentemente da forma real que estava a pintar (ANEXO VI, FIGURA 06) (ANEXO VII, FIGURA 07).

A pincelada diagonal percorre as suas últimas pinturas como as tiras verticais de lã entretecidas numa tapeçaria. E o resultado é altamente paradoxal. Na sua obra encontramos a síntese da forma em planos, a quebra do espaço e a sua libertação de um único ponto de mira, o uso estrutural da cor, a afirmação da pincelada, que existe por si própria, a colocação cuidadosa de pontos coordenados sobre a tela, o domínio do tema, que se torna para o pintor mais um ponto de partida para a especulação de novos conceitos. Entretanto, estes elementos encontram-se misturados numa tentativa de captar a harmonia em numerosas relações.

Com todos estes efeitos estruturais (ANEXO XIII) (*Correspondência de Cézanne*), o estilo de Cézanne foi considerado por Roger Fry, pós-impressionista, como toda a arte que se produziu após a dispersão dos integrantes do movimento impressionista, ao final do séc. XIX. O pós-impressionismo nunca foi um movimento propriamente dito, o nome em si era desconhecido dos artistas envolvidos e abarca um grupo de pintores que possuíam estilos e ideais diversos, mas que ficaram insatisfeitos com as limitações do impressionismo, e afastaram-se dele, em várias direções. Como já observamos, o termo *Pós-impressionismo* foi cunhado pelo crítico de arte inglês Roger Fry (1866-1934), para descrever o grupo de pintores que se seguiram imediatamente aos impressionistas. Esses novos artistas decidiram repudiar a ênfase impressionista na aparência externa e fugaz do mundo (BECKETT, 1997, p. 310-311).

Entre 1906 e 1910, Roger Fry foi conservador do Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque; depois disso, levou a obra dos pós-impressionistas ao público britânico, com mostras que organizou nas Galerias Grafton, de Londres, em 1910 e 1912. Entre os artistas que expôs, estavam Gauguin, Cézanne, Van Gogh, Matisse e Picasso, entre outros. O apoio do Grupo de Bloomsbury foi muito importante para Fry, pois a maioria dos visitantes de suas exposições demonstrou grande descontentamento, vendo as pinturas pós-impressionistas como aberrações.

As duas exposições montadas por Roger Fry serviram de estímulo para os artistas do modernismo inglês, principalmente Duncan Grant e Vanessa Bell, seus amigos do Grupo de Bloomsbury. Vanessa Bell era considerada por Woolf “uma poeta ... nas cores” (Woolf, citada por GOLDMAN, 2001, p.138).

Os trabalhos de Vanessa abrangiam desde a cerâmica e as peças pintadas de mobiliário – tais como, cadeiras, mesas, cabeceiras de cama, baús e biombos, entre outros – e também gravuras para ilustração de livros e convites, e ainda a pintura em óleo sobre tela.

Seus quadros demonstravam o trabalho pós-impressionista caracterizado pela materialidade, ou solidez, conferida por inúmeros planos maciços de cor uniforme – *cor chapada*. Os motivos variavam desde cenas de gênero, retratos e naturezas-mortas (grifos nossos).

A geometria esquemática dos trabalhos de Vanessa tinha sua principal inspiração em Cézanne, porém com alguma influência dos planos de cor de Matisse. A irmã de Virginia conferia uma interpretação livre e pessoal da realidade, tendo uma predisposição a valorizar os planos de cor uniforme, o apagamento dos detalhes sem perder a expressão peculiar de cada figura.

Na carreira artística de Vanessa o artesanato de mobiliário algumas vezes pende para o estilo Nabi⁶¹, prevalecendo a abstração formal do pós-impressionismo, com ênfase nos planos estruturais de cor. Este trabalho de geometria irregular, com uma leve distorção do foco da imagem despertou o interesse de Virginia Woolf, fazendo com que as ilustrações da irmã estampassem muitas das publicações da editora Hogarth Press. Não obstante, Woolf via na irmã a imagem de uma profissional de vanguarda, mesmo dentro do Grupo de Bloomsbury, rendendo-lhe inúmeras críticas favoráveis nos catálogos de suas exposições. Algumas vezes, uma irmã produzia a partir do trabalho da outra, como um estímulo inspirador (GILLESPIE, 1991, p.01-03).

Há muitos pontos em comum entre a visão da sociedade e seus valores, segundo os pintores impressionistas – como Monet e Renoir, entre outros (séc. XIX) – e pós-impressionistas – Cézanne e Vanessa Bell (séc. XX) – e a visão crítica da realidade por Virginia Woolf, entre os quais (a) a materialização crescente que passou a ser discutida como um fenômeno da tecnologia, a qual promoveu a industrialização, formadora de uma nova cultura de consumo em massa, além da

⁶¹ Dois pintores franceses colocam-se de permeio entre os pós-impressionistas e os modernos: Pierre Bonnard e Édouard Vuillard. Difíceis de enquadrar em termos artísticos, são considerados *intimistas* e líderes do grupo conhecido como *os nabis*. Ambos os artistas viveram até quase a metade do século XX, mas com o amor às amenidades da vida doméstica que tanto caracterizava os nabis, nenhum dos dois parece realmente pertencer ao mundo da arte moderna (BECKETT, 1997, p. 369) (grifos nossos).

questão da (b) mudança desenfreada do cenário social – em parte pelo crescimento industrial que mudou principalmente o cenário urbano, e também o campesino, mas em parte por uma nova configuração geopolítica da Europa, em que pessoas de culturas e classes diferentes passaram a co-habitar em um mesmo ambiente.

Da mesma forma que os pintores do continente congregaram elementos de diferentes realidades sociais em um mesmo quadro, Woolf igualmente expõe em *Kew Gardens* aspectos da diversidade social que passou a dominar os espaços públicos da metrópole. Como veremos no capítulo II, são minorias sociais, como a classe operária, mulheres e inválidos que dominam o cenário urbano, ao modo dos impressionistas⁶² franceses. E da mesma forma que traços coloridos se entrecruzam num quadro impressionista, a sugestão das imagens cromáticas compõe a poética de *Kew Gardens*. O efeito estético da técnica das pinceladas de Monet, Renoir e Cézanne, ora verticais, ora horizontais, ou ainda entrecruzadas – de aspecto *escovado* em ziguezague – é retratado pela impressão de movimento desordenado dos elementos que compõem as cenas do conto, como examinaremos no capítulo II (grifos nossos).

O estilo da literatura woolfiana resgata o conceito de justaposição de componentes cromáticos de composição pictórica em progressão tonal – em tonalidade crescente – ou numa mistura em que uma das cores primárias – vermelho, amarelo e azul – predomina, antecedendo a percepção das outras, como que traduzindo para a literatura o efeito óptico da sobreposição de camadas de tinta, comum à técnica impressionista. São impressões verbais-pictóricas de cores cuja valência concorre para uma aproximação concentrada e quente, como o vermelho, ou movimento rítmico de expansão (excêntrico), amarelo, ou contração e frio (concêntrico), azul: movimentos opostos que causam a impressão de pulsação, ou movimentação orgânica; o mundo externo pulsa, do mesmo modo que o interior dos seres.

A descrição poética que sugere o ritmo cromático, reforçada pelo ir e vir entre as lembranças dos personagens e de seu momento presente, reflete a

⁶² Os múltiplos componentes que figuram no cenário descrito por Virginia dividem um ambiente banhado pela luz natural, da mesma forma como os impressionistas retrataram as cenas ao ar livre, valorizando a diversidade de formas e seus traços peculiares que fogem da idealização artificial antes promovida pelos estúdios acadêmicos. As impressões captadas em pontos e planos coloridos sob os efeitos da luz ao ar livre, promovem a literatura de Woolf como inspirada na pintura francesa do final do século XIX, a qual através de pontos, traços ou planos, discute aspectos de composição e efeito cromático, a partir da natureza (ver capítulo II).

preocupação da ficcionista em abordar a questão da individualidade, da memória e do eu. Esta abordagem centrada na importância dos processos da consciência aproxima a literatura de Virginia Woolf dos estudos da Psicanálise, os quais foram publicados por sua editora.

A integração de Ciência e Arte é uma das preocupações da arte de vanguarda – desde a metade do séc. XIX – o que levou os pintores franceses a discutir, sem chocar, assuntos da Óptica, como a luz e as cores do espectro, e mais tarde Virginia Woolf a discorrer sobre um pequeno ponto multicolorido, trazendo à tona a porosidade do átomo, descoberta por Rutherford. Havia, portanto, uma preocupação do artista em estar em dia com as discussões que norteavam a vida cultural da metrópole. Um ponto individual pode representar, na pintura e na literatura, não apenas a menor parte dentro do todo, simbolizando um indivíduo, como personalidade tão porosa – e multicolorida – quanto o átomo de Rutherford. E seja na pintura impressionista – como o *Boulevard des capuccines*, de Monet (ANEXO V, FIGURA 05), ou mesmo (*Tarde de) Domingo na ilha de Grand Jatte*, de Seurat (ANEXO X, FIGURA 10 –, seja no estilo literário da prosa woolfiana, a grande cena retratada é composta por múltiplos elementos que compartilham do mesmo espaço, pontos e traços esboçados de cores sobrepostas.

A reflexão dos impressionistas franceses a respeito do desmantelamento do cenário social, que mais tarde culminaria com o cubismo, parece ter inspirado a visão crítica de Virginia Woolf para a discussão de uma sociedade fragmentada, diversificada, em busca de autodeterminação e conhecimento de sua própria estrutura funcional. Se, para a aquarela de Cézanne, a montanha de Sainte Victoire assemelha-se à imagem do isolamento que foi sofrendo a natureza, espécie de *ilhamento*, os espaços naturais da metrópole inglesa são para Woolf uma concentração que tem nos jardins cultivados de Kew o ponto de convergência de todos os seres do mundo, em um único lugar (nossa ênfase).

O horto botânico de Kew representa um laboratório em que as ciências naturais, a arte da jardinagem, as espécies trazidas dos mais remotos lugares do planeta, e pessoas da maior diversidade social e cultural se encontram, compartilhando de um espaço público que reúne, na visão cósmica⁶³ de Virginia

⁶³ Virginia Woolf traz muitas marcas do romantismo e do neoclassicismo inglês, as quais servem de substrato para o estabelecimento de seu estilo literário peculiar, alvo deste estudo. No modernismo inglês, o Grupo de Bloomsbury representa uma ponte entre os valores da tradição e da vanguarda,

Woolf, uma amostra da grandiosidade da metrópole imperial inglesa. Desta forma, a escritora consegue um substrato inspirador à reflexão de uma constelação de assuntos, a partir de um único ponto – como um microcosmo que nos leva a considerações mais amplas a respeito da arte e da vida, o que lembra a observação de Leonard Woolf, a respeito de *Kew Gardens*: “um microcosmo de tudo” (Leonard Woolf, citado por GILLESPIE, 1991, p.118).

A preocupação em discutir o mundo, de maneira crítica e multidisciplinar, característica do estilo woolfiano, tem inspiração nos primeiros movimentos de vanguarda – como é o caso da pintura impressionista, da primeira metade do século XIX. A agitação do ambiente social urbano, em espaços públicos, comum nas pinturas de Monet (*Boulevard des capuccines*) (ANEXO V, FIGURA 05) e Renoir (ANEXO IX, FIGURA 09), bem como algumas cenas da mudança do cenário progressista que dominou a vida campesina, como alguns trabalhos de Monet que ilustram pontes modernas e estradas pavimentadas, e de Cézanne através do isolamento cada vez maior da montanha de Sainte Victoire (ANEXO VII, FIGURA 07, *A montanha de Sainte Victoire*), foi o motivo inspirador para muitos intelectuais a respeito da reflexão do surpreendente crescimento populacional e da concentração da massa humana – e conseqüente perda de individualidade – que passou a dominar as grandes cidades da Europa. Assim como Paris, Londres conheceu a desproporção do crescimento que a industrialização promoveu, e foi o motivo de muitas reflexões dos intelectuais de Bloomsbury.

Como forma de comentar, criticamente, sobre a atmosfera social que se apoderava de Londres, a partir do primeiro pós-guerra, Woolf inspirou-se na natureza cultivada – e quase artificial, ou mesmo sufocada e concentrada – do horto de Kew. Acima de tudo, da agitação em torno dos espaços públicos da metrópole, do movimento frenético que ia tomando conta de um lugar cujas fronteiras dos canteiros

gerando muitas contradições, o que não lhes tira o mérito de uma consciência crítica renovadora e de um espírito que almejasse a liberdade. Ao examinarmos a postura de Virginia Woolf e do Grupo de Bloomsbury iremos nos deparar com certas contradições e escolhas próprias de um período de transição, em que o modernismo inglês ainda estava se firmando (primeiras duas décadas do séc. XX). Isto faz com que Virginia Woolf e seus companheiros de Bloomsbury pareçam adotar posturas paradoxais, devido à informalidade e liberdade de suas escolhas. O fato de não haver um manifesto formal não impediu que os membros de Bloomsbury fossem os responsáveis pelos novos rumos do cenário cultural inglês. Historicamente, a Exposição de Pintura Pós-impressionista, organizada por Roger Fry nas Galerias Grafton (em Londres, 1910) é considerada o marco inicial do modernismo na Inglaterra. Por meio de inúmeras manifestações culturais que precederam e também sucederam este evento, o Grupo de Bloomsbury tornou-se responsável pela vanguarda cultural em seu país.

que representavam as espécies de cada lugar do mundo – como um mapa desenhado no solo – fossem o cenário de uma espécie de tropas humanas, de cidadãos de variadas classes sociais, que marchavam entre suas sugestões poéticas de cores, flores e cenários comuns à pintura dos impressionistas, configurando uma velocidade em ritmo crescente, determinada pelo movimento incessante da hélice do aeroplano e das rodas dos ônibus que emprestavam a Kew um aspecto de engrenagem de maquinário.

A partir desta imagem de domínio tecnológico, Virginia Woolf realiza uma reflexão multidisciplinar a respeito dos novos valores que a modernidade impõe. A escritora é capaz de discutir aspectos da estética renovadora de sua época, bem como de promover um mergulho reflexivo que consiga expor o interior de cada ser, como um exame entre os mundos micro e o macroscópicos, passando da visão poética de um simples caracol à cosmo-visão de uma aeronave. Em seu texto, a escritora iconiza como a mente humana percebe o mundo a seu redor, do mesmo modo que o olhar dos impressionistas captava as cenas apreendidas por sua paleta. A maior crítica do pensamento woolfiano, transmitido em sua ficção, foi a crescente materialidade – materialização – do ambiente, e neste ponto os pintores da vanguarda modernista também tocaram, pois enquanto Renoir buscava resgatar os valores perdidos de uma atmosfera de sonho e prosperidade, harmonia social e felicidade, traduzidos em suas telas pela delicadeza das cenas urbanas, com casais, mulheres e crianças, algumas telas de Monet e Cézanne, e mais tarde os trabalhos de Picasso, trazem à pauta uma imagem de dureza, materialidade, volume e esfacelamento que parece ter sido a grande preocupação dos intelectuais da transição dos séculos XIX ao XX.

Outro aspecto importante é o de que a arte passa a ser auto-reflexiva, como a promover o anúncio de novos tempos, de mudança de ritmo, de um desenfreado avanço ao futuro, em especial de uma atmosfera excitante, pulsante, e enigmática, tanto quanto a luz que paira sobre os canteiros de Kew – não apenas uma luz comum –, mas *a luz* (ver capítulo II), e portanto com a grandiosidade, como se fosse, da luz sobrenatural que o pensamento tenta buscar, como um efeito inspirador da maior pureza, que apenas o ambiente natural traduz (nossa ênfase).

Este conto traz uma sequência de cenas, em torno de seus personagens, que sugere muitas vezes uma profunda reflexão sobre a estética dominante de renovação modernista. Na obra de Virginia Woolf, *Kew Gardens* foi uma experiência

preliminar sobre a corrente de consciência⁶⁴, e também sobre o modo de reproduzir assuntos das discussões de seu grupo de amigos e artistas, permeando assuntos diversos, do átomo à pintura de Cézanne, e do movimento das mulheres e operários, além da busca incessante por uma razão abstrata e superior, mas recorrente, a respeito do sentido da vida e da morte. Talvez, por este motivo de enlevo que traz o início do conto, ao tratar da imagem poética da luz e do ambiente vicejante de Kew, seus personagens se assemelhem a indivíduos prisioneiros de seu próprio eu e de um destino que não lhes pertence, mas a algo superior e oculto, Virginia Woolf consiga transmitir a apreensão que o trauma da Primeira Guerra tenha deixado: a instabilidade. E, sob esta constante mudança de ritmo e de problemas de comunicação fragmentada, configurando marcas distintas de realidade e pensamento, Woolf aborda questões metafísicas por meio de artifícios da estética renovadora de sua época.⁶⁵

A sugestão da imagem da movimentação livre dos personagens, como uma marcha desordenada – ou desorientada –, qual as pinceladas soltas dos impressionistas, lembrando o grafismo livre que representa os traços desfeitos de uma imagem – construída e desconstruída. Esse conjunto de elementos em liberdade aproxima-se da ética de Kant, apoiada no uso racional e harmônico da liberdade, a qual foi resgatada no pensamento de G.E. Moore, um dos visitantes de Bloomsbury.

O livre pensar, o livre agir e o livre-arbítrio, evocados no conto pelas ações e reflexões dos personagens reforçam o pensamento woolfiano como herdeiro dos valores da ética kantiana. Não obstante, a liberdade celebrada por Virginia Woolf também a faz herdeira do conceito estético dos impressionistas franceses, muito admirados pelos membros do Grupo de Bloomsbury.

A liberdade de pensar e agir harmonicamente com o meio social e o ambiente natural tem, portanto, dupla influência no estilo modernista de Virginia Woolf: em Kant nos pintores impressionistas e (pós-)impressionistas. A busca da forma livre na expressão artística, e do prazer estético, eram pontos de reflexão muito importantes para os integrantes de Bloomsbury, e em especial para Virginia Woolf.

⁶⁴ Surgiu com os estudos de Édouard Dujardin, em 1887. Estudado, na Psicologia, por William James, o fluxo de consciência foi explorado na literatura, inicialmente, por Henry James (*stream of consciousness*).

⁶⁵ Teor mais aprofundado na análise do conto, capítulo II.

Contemporâneo de Virginia Woolf, Kandinsky foi um dos responsáveis pelo estudo da cor como elemento de linguagem da alma, na pintura. O ponto de partida desses estudos é a qualidade quente ou fria da cor como sendo, respectivamente, mais próxima ou mais distante do espectador. Com isso, a tendência do amarelo ao azul consegue determinar a dimensão espacial na pintura.

De acordo com Kandinsky (1990, p.85) cada cor suscita um movimento, uma temperatura, um som musical e um *estado de espírito*. Através de seu estudo, o autor interpreta as forças essenciais das cores, associando-as a conceitos percebidos em razão do seu simbolismo e das sensações detectadas. Como exemplo, podemos discorrer a respeito da simbologia das três cores primárias: amarelo, azul e vermelho (nossas ênfases).

Amarelo é cor que irradia luz, possuindo movimento horizontal em direção ao espectador. Trata-se do movimento chamado de corporal, pois vem em direção ao nosso corpo físico. Possui um movimento excêntrico e representa *um salto para além de todo limite, a dispersão da força em torno de si mesma*. No simbolismo, representa a matéria terrestre. Trata-se de uma cor sem profundidade, como uma explosão de energia. É considerada a mais quente das cores, opondo-se ao azul. O som musical equivale ao extremo agudo; um som estridente. O estado de espírito é o de loucura, perturbação ou delírio. O amarelo incorpora a cena de uma explosão emocional, um acesso de fúria, dispersando forças para todos os lados (KANDINSKY, 1990, p. 85-92) (grifos nossos).

O **azul**⁶⁶ possui movimento contrário ao amarelo, sendo concêntrico⁶⁷. Trata-se de uma cor absorvente. O movimento do azul focaliza o lado espiritual do espectador, distanciando-se do homem físico. Representa uma sede de sobrenatural, de manter contato com o divino, remetendo o homem ao infinito. Simboliza, portanto, o espírito, o movimento para o imaterial. Considerada a mais fria das cores. O som musical varia conforme sua tonalidade cromática, que vai da flauta (azul-claro) ao violoncelo (azul-escuro), lembrando a sonoridade de um contrabaixo. Indica o estado de espírito que encerra a paz, a calma e até mesmo a tristeza, à medida que

⁶⁶ O azul foi para Goethe a cor mais inspiradora aos poetas, e simboliza o feminino, o som grave, o que é evasivo, apartado e retraído, e está relacionado a tensão interior e ao elemento natural da concha de um caracol (BARROS, 2006, p. 173).

⁶⁷ “As cores que podemos qualificar de *profundas* vêem-se reforçadas, sua ação intensificada, por formas redondas: o azul, por exemplo, num círculo”. (KANDINSKY, 2000, p. 75) (grifos nossos).

escurece. Representa a ligação com o lado espiritual do homem (KANDINSKY, 1990, p. 85-92) (grifos nossos).

O **vermelho** inclui um movimento sem direção, como o borbulhar em si mesmo. Possui uma imensa riqueza de possibilidades interiores, representando uma imensa e irresistível potência (força potencial própria). *Conserva, em sua imobilidade, uma mola secreta capaz de o fazer pular furiosamente.* Não irradia, tem sua força contida em si mesmo, atraindo e agradando mais que o amarelo. Simbolismo: o vermelho é uma cor autoconfiante, transbordante de vida, ardente, agitada, efervescente; nela *transparece uma espécie de maturidade masculina, voltada sobretudo para si mesma, e para a qual o exterior conta muito pouco.* Temperatura: cor quente. Som musical: agudo, como uma trombeta. Em seu tom claro, lembra a juventude, a pura alegria dos sons elevados do violino. O vermelho-amarronzado lembra o som da tuba ou o rufar dos tambores. Conforme os tons evoca diferentes estados de espírito: o vermelho-claro, quente, evoca a força, a juventude, a impetuosidade, a energia, a decisão, alegria, o triunfo. O vermelho médio lembra a paixão e os tons de vermelho azulado lembram o abafamento da paixão (KANDINSKY, 1990, p. 85-92) (grifos nossos).

KANDINSKY (1997, xxxi) acrescenta que a influência do Extremo Oriente está sempre presente nele, talvez por suas raízes mongóis. Mas, o fato é que com o conhecimento da filosofia e da arte tradicional da China torna-se mais coerente estabelecer uma teoria para as formas. O próprio conceito de ressonância interior ou ressonância espiritual tem seu correspondente exato na China: na pintura e nas artes chinesas o aspecto externo provém de um estado interior de consciência. Assim, Su Dongpo (citado por KANDINSKY, 1997, xxxi) foi levado a formular a noção de *li*, “princípio interno constante”, que cabe ao pintor apreender, ou seja seu trabalho não se resume à reprodução mecânica das aparências formais, como o do artesão, mas deve apreender da natureza interior das coisas, o que somente a elite detentora de uma lógica espiritual poderia conseguir (mantidos os grifos):

O essencial da pintura reside no pensamento, e é necessário, primeiramente, que o pensamento abrace o Um para que o coração possa criar e se encontrar na alegria; então, nessas condições, a pintura poderá penetrar a essência das coisas até o imponderável.

(Shitao, citado por KANDINSKY, 1997, xxxi)

Para Kandinsky (1997, p. 33-35), o estudo de ponto, linha e plano auxilia no entendimento da arte – o que inclui pintura, desenho, escultura, arquitetura e poesia. Por meio das pesquisas de Kandinsky, podemos estudar o ponto, a linha, a linha curva simples, o plano original e a forma circular livre, ou oval, entre outros elementos estruturais.

Na escultura e na arquitetura, **o ponto** é a resultante da intersecção de vários planos – é o remate de um ângulo espacial e, por outro lado, está na origem desses planos: os planos devem dirigir-se para o ponto e se desenvolver a partir daí. Nas construções chinesas consegue-se o nítido efeito por meio de uma curva que conduz ao ponto – golpes breves e precisos se reproduzem, transição para a dissolução do volume, que repercute no espaço circunstante. Nestas construções pode-se supor um emprego consciente do ponto, pois ele se manifesta em composições desejadas que estendem os volumes até uma ponta extrema. Ponta equivale a ponto. O melhor exemplo são as pontas do telhado de um pagode chinês, que se elevam em suave curva para um ponto superior como se terminasse em um gesto natural (KANDINSKY, 1997, p. 33-35) (nossa ênfase).

Segundo Kandinsky, a **linha** geométrica é como um ser invisível, sendo considerada o rasto do ponto em movimento, logo seu produto. Para o teórico ela nasceu do movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico. A linha é, pois, o *maior contraste* do elemento originário da pintura, que é o ponto. Na verdade, a linha pode ser considerada um elemento secundário. Quando a linha sofre ações externas acaba por formar ângulos e, conforme a força sofrida, resulta em figuras geométricas como o triângulo (ângulo agudo, representação da cor amarela), o quadrado (ângulo reto, representação da cor vermelha) e o círculo (ângulo obtuso, representação da cor azul). São linhas quebradas por forças externas que geram formas primárias e podem ser relacionadas. Entre as linhas, a *linha curva*, que, devido ao extremo de forças sofridas, resultará no plano primário denominado *círculo* – sendo a de maior relevância para o estudo de *Kew Gardens*. Na realidade, “se duas forças exercem sua ação sobre o ponto simultaneamente, de sorte que uma é contínua e preponderante, produz-se uma linha curva, cujo protótipo é denominado de *curva simples*” (KANDINSKY, 1997, p. 49, 63-70) (grifos nossos).

A **linha curva simples** é considerada uma linha reta desviada de seu caminho por uma pressão lateral contínua – quanto maior essa pressão, mais o

desvio da reta se acentua; a tensão para fora aumenta cada vez mais e a linha tende por fim a se fechar sobre si mesma. A diferença interna entre as linhas curvas e retas consiste na quantidade e na natureza das tensões: a linha reta sofre duas tensões primitivas definidas que desempenham apenas um papel insignificante para a linha curva – cuja terceira tensão essencial situa-se no arco (terceira tensão que é oposta às outras duas e que as domina). O ângulo parece jovem e impulsivo; já o arco possui uma maturidade e uma força consciente de si mesma. Por intermédio da curva simples pode ser obtido o plano. Tanto quanto a linha reta é uma negação total do plano, a linha curva traz em si *a substância do plano*. Um desvio regular de direção produz a espiral. A força que age de dentro supera de maneira contínua a força externa. A espiral é, pois, um círculo desviado de maneira regular. Na pintura, cumpre sublinhar uma diferença essencial: se o círculo é um plano, a espiral não é mais que uma linha. A geometria não distingue essa diferença, importantíssima para a pintura – ela define tanto o círculo quanto a elipse, a *lemniscata* (do latim, ponto resultante do ângulo de uma perpendicular) e outras formas planas como linhas curvas. Em compensação, a designação *linha curva* não concorda com a terminologia geométrica mais precisa, que, com base em fórmulas, deve efetuar classificações (parábolas, hipérbolas) que não são consideradas para a pintura. Estabelecendo uma relação esquemática de linha-plano e cor, resume-se que: **A linha curva está relacionada ao círculo e este à cor azul**. Em conformidade abstrata às leis estabelecidas por Kandinsky, baseado na filosofia de composição chinesa, que respeita *a harmonia entre a arte e a natureza*, como sendo resultado de uma satisfação interior humana, sendo: na arquitetura, está relacionada aos elementos dos volumes, na música aos elementos de sons, na dança aos elementos dos movimentos e na poesia aos elementos verbais. O que se chama de *ressonância* é o conjunto de características internas e externas desta síntese elementar (KANDINSKY, 1997, p. 70-74) (grifos nossos).

O **plano original** (P.O.)⁶⁸ é conceituado como a superfície destinada a suportar o conteúdo da obra. Seu P.O. esquemático é limitado por duas linhas

⁶⁸ No conto analisado, Virginia Woolf delimita a imagem do P.O. como sendo de forma oval, e o faz desde a primeira linha, como veremos no capítulo II, da análise. Deste modo, deixa uma impossibilidade de aplicação da Teoria de Kandinsky⁶⁸ sobre o Plano Original Quadricular, por não haver lados esquerdo e direito, tampouco superior e inferior que se imponha à forma circular. Virginia Woolf, ao contrário da maioria dos escritores modernistas, como Gertrude Stein, não estabelece rupturas com o simbolismo que marcou a geração anterior, valendo-se, no entanto, de seus elementos para estabelecer relações sinestésicas que possam seduzir seu público leitor – ainda

horizontais e duas verticais, sendo assim definido como um ser autônomo no domínio de seu entorno (KANDINSKY, 1997, p. 104) (grifos nossos).

A respeito da **forma circular livre** (forma oval), Kandinsky estabeleceu parâmetros para as linhas sobre os planos que no caso de serem linhas curvas simples a soma total das ressonâncias⁶⁹ seria triplicada, pois cada curva simples traz em si duas tensões, e uma terceira resultante, em geral, centralizada (KANDINSKY, 1997, p.127-132) (grifos nossos).

1.4 KEW GARDENS: UMA PROPOSTA INTERARTES

Kew Gardens pode ser considerado como um bom exemplo do estilo de integração entre as artes, pois além do imagismo presente na narrativa, as duas edições de 1919⁷⁰ e a terceira edição, de 1927, representam a integração do trabalho de Virginia Woolf que veio a inspirar as ilustrações de Vanessa Bell. Não obstante, o trabalho de Woolf seja mesmo um mergulho nas artes visuais e diversos assuntos de sua época, e Vanessa negue qualquer ligação direta de sua obra com qualquer elemento escrito. Em suas duas primeiras edições (ANEXO XIV, FIGURA 11) (ANEXO XV, FIGURA 12), o conto foi ilustrado com duas *gravuras* de Vanessa Bell, mas documentos biográficos confirmam que, embora Virginia Woolf e os críticos tenham recebido bem estas edições, Bell não gostou do trabalho da editora, por considerar a impressão muito precária (GILLESPIE, 1991, p.121) (nossa ênfase). As duas irmãs – Virginia Woolf e Vanessa Bell – sempre compartilharam suas opiniões a respeito de pintura e literatura. Os críticos da época consideraram que o trabalho gráfico ficou bastante singular – diferente da maioria. E, acrescentaram que Vanessa Bell soube explorar as qualidades de espontaneidade e liberdade presentes em *Kew Gardens*. Com esta perspicácia de Bell, houve uma busca por congregar o ambiente

ambientado às sutilezas de uma corte imperialista, anglofônica e dominante. Através de um estilo refinado, pleno de sugestões e ambiguidades, estabelecia uma escritura sedutora que, aos poucos, conquistava uma sociedade de estratificação plural.

⁶⁹ Ressonância, diz respeito aos aspectos externos e internos de um objeto ou secção em análise.

⁷⁰ A recepção crítica pelo *The Times*, da época, mostra-se favorável à leitura interartes, e extremamente ligada à estética de Bloomsbury, a qual buscava em Kant sua fundamentação (ANEXO XI) (ANEXO XII) (nossa ênfase).

humano com o natural, como na primeira capa da edição de 1919 (GILLESPIE, 1991, p.125, 134).

Como veremos no capítulo II, a história de *Kew Gardens*, que gira em torno⁷¹ da figura de um caracol, remete a uma das muitas histórias publicadas pela mãe de Virginia Woolf, a ensaísta Julia Duckworth Stephen. Entre suas histórias infantis há *Emlycaunt*⁷², na qual um casal de crianças discute a respeito de que tipo de animal gostaria de ser e, cogitando ser um caracol, cada qual dá suas impressões. A ideia da imagem marcante de um molusco de antenas distendidas, cuja concha traduzia fragilidade e beleza semi-transparente, parece ter inspirado Virginia Woolf a resgatar o recurso literário da figura do caramujo. Curiosamente, a publicação deste conto foi ilustrada com uma aquarela da jovem Vanessa Bell – na época, Vanessa Stephen. Era comum que as fantasias escritas pela mãe de Virginia Woolf fossem ilustradas por seu pai ou sua irmã.

Em *Kew Gardens*, Virginia Woolf justapõe os diálogos dos personagens, bem como expõe o ângulo de visão de dentro de um leito de flores, por meio de um pequeno caracol. Nos diálogos, o ambiente da natureza tem um papel importante: inspira a memória dos personagens e oferece símbolos para estados emocionais difíceis de serem expressos. A partir do estilo de Woolf, sua irmã consegue captar o relacionamento inter-penetrante dos mundos humano e natural. A dimensão poético-visual do estilo de Virginia Woolf em *Kew Gardens* fez com que a própria escritora admitisse, de forma auto-consciente, que sua *linguagem já estava manchada e corrompida pela cor*, assumindo seu envolvimento com as artes e a decoração usada nos workshops da Galeria Ômega⁷³, de sua irmã (nossos grifos).

Na realidade, Virginia Woolf considerou o *design* de seu conto, na visão das gravuras feitas por Vanessa, como “extremamente decorativo; do modo que eu queria” (GILLESPIE, 1991, p.121). A ornamentação das páginas na terceira edição do conto reforçam o trabalho de plasticidade vocabular desenvolvido por Woolf.

⁷¹ A técnica desenvolvida por Virginia Woolf, que consiste em criar narrativas menores, como que *orbitando* em torno de uma narrativa maior, foi mais tarde estudada como rapsódia literária, tendo seu melhor exemplo no romance *As ondas* (1931) (nossa ênfase).

⁷² GILLESPIE, 1987, p. 65-88.

⁷³ A decoração de interiores, mesclando a arte com ornamentos florais e algumas vezes abstratos, era um dos propósitos das experimentações dos produtos executados pela Galeria Ômega. Os tecidos eram, em sua maioria, crus, trazidos das colônias e o efeito variava em cores fortes ou tons pastel, como o verde-água.

Algumas vezes o trabalho das irmãs ecoava a obra de William Blake, com relação ao design que saía da escrita para o ornamento das páginas. No trabalho de Vanessa Bell, o desenho para os dois personagens justapostos, como a imagem de um homem e uma mulher reforçam a dicotomia de macho e fêmea que era explorada por Virginia Woolf, tornando-se muitas vezes a base para sua escrita. Em contraste, a gravura que apresenta a figura de uma lagarta e de uma borboleta recém saída de seu casulo sugere a imagem de um ser neutro ou andrógino. Esta gravura apresenta uma combinação de linhas retas com arcos e curvas e uma única forma floral (GILLESPIE, 1991, p. 131).

Boa parte da paleta estilística de Virginia Woolf foi elaborada por meio de sua convivência com os artistas de Bloomsbury, como Roger Fry, Vanessa Bell e Duncan Grant. Podemos observar que em vários trabalhos a noção de cor para Woolf é a mesma de Bell, ou seja, de que “cor ocupa (ou preenche) espaço” (Woolf, citada por GILLESPIE, 1991, p. 267). Podemos assegurar que Virginia Woolf mapeou inter-relações vitais entre espaço, língua, ação e emoção em sua escrita.

(...) incrivelmente dinâmica e dimensional, sua arte espacializada apoiou-se mais na narrativa relacional. Seu estilo explora as forças centrípetas e centrífugas (...) que circulam em torno de um centro vazio, focando as relações entre os centros dos personagens, nos quais círculos concêntricos se entrecruzam, formando uma rede, e construindo uma estrutura escultural espacial, (...) que culmina em uma escultura social cinética de história cultural performática.

(Hankins, citado por GILLESPIE, 1993, p. 149-150)

Virginia Woolf desenvolve um estilo com sugestão de movimento e tridimensionalidade, compondo seu texto num conjunto verbal com aspecto de sistemas, ou teias em rede, com enfoque poético-cenográfico baseado nas cenas da pintura impressionista. E refletindo a respeito da ligação entre as artes literárias e pictóricas, podemos perceber o que ousaríamos chamar de ecos de uma estética cézanneana (ANEXO XIII) (*Correspondência de Cézanne*), com relação à preferência de Virginia Woolf pelas imagens poéticas que lembram estruturas esféricas em *Kew Gardens*.

Como já foi comentado, um dos aspectos relevantes de *Kew Gardens* é sua estreita ligação com as artes visuais, desde sua primeira edição (1919), fato comentado no início deste trabalho (ANEXO XIV, FIGURA 11) (ANEXO XV, FIGURA 12). Esta associação de literatura e arte culminou com terceira edição do conto (1927), com novas gravuras de Vanessa Bell, irmã de Virginia Woolf (ANEXO XVI,

FIGURA 13) (ANEXO XVII, FIGURA 14). Este trabalho interartes recebeu excelente aceitação crítica, a partir de sua primeira edição. E vale comentar a primeira crítica publicada sobre *Kew Gardens*, pelo *The Times* (ANEXO XI) (ANEXO XII). Nela, a criação literária de Virginia Woolf é valorizada como “uma ‘obra de arte’, elaborada, ‘criada’, (...) enquadrada” para ser admirada de modo muito semelhante como analisamos nesta pesquisa, a partir de suas sugestões literárias que parecem romper os limites entre as artes (CHILD, 1919, citado por MAJUMDAR [et al], 1975, p. 66-67) (grifos nossos).

De fato, o crítico literário Harold Child – a quem a apreciação é atribuída – observa no *The Times* que Virginia Woolf empresta uma *força vital* ao conto, criando uma *atmosfera* própria (CHILD, 1919, citado por MAJUMDAR [et al], 1975, p. 66-67) (nossas ênfases) (ANEXO XI) (ANEXO XII). O comentário nos interessa pela maneira como *Kew Gardens* é recebido, associado a uma atmosfera, o ambiente de extrema riqueza inter-cultural de Bloomsbury que parece iluminar a obra de Virginia Woolf. O gosto pessoal pela arte não seria tão aprimorado se não fosse a convivência de Virginia Woolf com Roger Fry, Duncan Grant, Clive Bell e a própria irmã de Woolf, Vanessa Bell. Roger Fry, por sua vez, figurou como uma espécie de mentor intelectual para as artes, influenciando a apreciação e o gosto artístico de Bloomsbury. Marcadamente, havia uma grande afinidade com a estética kantiana e a liberdade de expressão proposta por Kant, e tão presente em todos os membros de Bloomsbury que não poderia passar despercebida diante de Harold Child.

A primeira crítica oficial feita a *Kew Gardens* é um termômetro de grande valor para os estudos interartes. Em especial, Harold Child não busca associações profundas entre a arte literária de Virginia Woolf e as gravuras de Vanessa Bell. Para o crítico do *The Times*, Virginia Woolf toma o Real Jardim Botânico de Kew apenas como fonte inspiradora para sua criação literária. O conto é associado à obra dos grandes mestres da pintura universal, como Ticiano, Rembrandt e Renoir (ANEXO XI) (ANEXO XII). E neste ponto, a recepção da crítica consegue fundar para a leitura de *Kew Gardens* os alicerces que a obra woolfiana merece, ou seja, a compreensão de que a obra literária de Virginia Woolf pode ser – como frequentemente é – associada ao conceito de obra-prima, em especial à pintura. Certamente, as sugestões de espaços múltiplos, que emergem das lembranças dos personagens, tornam o conto uma espécie de galeria de arte, cujas cenas estão muito próximas do estilo impressionista – como as duas exposições organizadas por Roger Fry (1910 e

1912), fundando o modernismo inglês através das bases do Impressionismo. O que Virginia Woolf faz é dar o seu toque pessoal à realidade, tornando – à maneira kantiana – a arte literária um reflexo esboçado de um mundo em constante modernização. Neste ponto, sentimos que a crítica de Harold Child (ANEXOS XI, XII) consegue perceber que Virginia Woolf ilustra sua literatura de modo fiel aos valores de sua época como fizeram os grandes mestres da pintura universal, captando cenas do cotidiano. Parece-nos que, para Virginia Woolf, a criação que explodia de seu ser era marcada por imagens que povoavam suas lembranças, como as imagens poéticas evocadas por seus personagens. Portanto, ainda que de maneira indireta, Virginia Woolf sugere uma reflexão estética a respeito dos limites entre as artes e, em especial, a respeito das questões espaço-temporais. Neste detalhe, Virginia Woolf indiretamente nos conduz à uma percepção de estética interartes.

1.5 A TEORIA INTERARTES DO CONTINUUM

Conforme esboçamos na Introdução deste estudo, Marianna Torgovnick (1985, p. 13) explora a ideia de *continuum*, no estudo interartes, para as apropriações conceituais literárias a partir das artes visuais, englobando a ornamentação e o sentido vocabular. O método de estudo proposto oferece um modelo pelo qual os escritores e os movimentos artísticos podem ser avaliados. Esta forma de comparação interartes, por meio do *continuum*, possibilita identificar e avaliar o uso das artes visuais, e a pintura, em pequena escala, como favoráveis ao uso das artes em larga escala, pela literatura. Na opinião de Torgovnick (1985, p. 68-69), a obra de Virginia Woolf assimilou os conceitos e técnicas de composição das artes visuais, para desenvolver suas teorias literárias. Segundo Torgovnick, Virginia Woolf inclinase a um estilo de representação perceptual e hermenêutica, aproximando-se – e valendo-se – dos conceitos das artes visuais, em especial do Impressionismo. Para Torgovnick, estas formas de *continuum* de representação, na ficção woolfiana, devem-se à acentuada exploração de imagens poético-visuais, como importante elemento para a teoria do fluxo de consciência, desenvolvido por Woolf. Deste modo, Virginia Woolf marca sua ficção com fortes componentes poético-visuais, para seus propósitos literários de percepção e memória.

Torgovnick (1985, p. 03-24) desenvolve uma forma de classificação para o estudo das relações interartes. A teórica relaciona a estética literária com as correntes da pintura num determinado período, tendo, esta influência entre as artes, o efeito de um *continuum*. De acordo com Torgovnick, existem diferentes segmentos desta espécie de sequência, podendo ser divididos em: (A) *Continuum* de Representação Perceptual, envolvendo cenas e personagens. (B) *Continuum* de Base Hermenêutica por Rima Poético-Visual, relativo a interpretação dos efeitos sonoros e sugestões plásticas da ficção. (C) *Continuum* de Base Ideológica que diz respeito às influências do meio cultural em torno de um escritor.

Consideramos relevante esclarecer que grande parte de nossa análise concentra-se na apreciação do *Continuum* de Representação Perceptual do conto. Para Torgovnick (1985, p. 23), o estilo literário de Virginia Woolf, pautado na percepção e na memória, proporciona um efeito que remete à representação pictural de cenas que lembram a pintura. Na prosa woolfiana, percebemos que há grande

ênfase na descrição de cenários e uma forte ligação do que as cenas do ambiente representam para os personagens.

Em reforço, o nível mental sugerido pelos personagens criados por Woolf mostra-se associado aos inúmeros detalhes do cenário que os acolhe, tendo suas ações e diálogos um reforço poético-visual em conformidade com as correntes artísticas da época em Virginia Woolf viveu. A mente dos personagens da prosa de Woolf insinua elementos oriundos de cenas da pintura impressionista. Em conformidade a este *continuum*, a ficcionista desenvolveu uma cuidadosa escolha de recursos poético-sonoros que conseguem atingir valores sinestésicos como uma extensão do simbolismo dos elementos verbal-visuais. A partir do estudo do *Continuum* de Representação Perceptual do conto, prosseguimos uma avaliação de segmentos cuja interpretação nos conduz ao *Continuum* de Base Hermenêutica por Rima Poético-visual. Somamos ao estudo do conto, a interpretação das fontes de pensamento que formaram a mensagem existente na estética woolfiana, culminando com o *Continuum* de Base Ideológica.

Como ressaltamos na Introdução, no conceito de Torgovnick (1985, p. 26-29) o *pictorialismo literário* representa uma das características mais importantes de sua teoria interartes. Para a teórica, a visão de pictorialismo literário reconhece a influência de um movimento artístico, ou de uma cena (ou componente) de uma obra de arte, que é levada para a literatura, por um determinado autor. Por este prisma, Torgovnick compreende que a ficção de Virginia Woolf está, intimamente, relacionada com o Impressionismo, por seu registro de cenas da metrópole e os avanços da tecnologia. A demasiada atenção aos efeitos da luz natural dos impressionistas franceses inspirou, de certo modo, Woolf na criação de seu estilo literário.

O *Continuum* de Representação Perceptual pode ser considerado como uma chave para o entendimento da maior parte da obra de Virginia Woolf. Por meio desta classificação, conseguimos avaliar o trabalho estilístico de Woolf em conformidade com as principais correntes estéticas de sua época. A representação das cenas que envolvem os personagens da prosa woolfiana possibilita a percepção da influência do Impressionismo na literatura. Em *Kew Gardens*, os elementos narrativos que sugerem cores e imagens que compõem o cenário do conto⁷⁴ (e os espaços

⁷⁴ O espaço da ação do conto remete a outros cenários. Por meio do deslocamento do tempo, novos ambientes são evocados, iludindo o leitor a respeito do espaço da ação e dos espaços da memória dos personagens. Este efeito de ilusão que a literatura cria, principalmente na vanguarda modernista,

evocados pela memória dos personagens) representam a característica mais marcante, sendo estudados como uma espécie de ponte para o entendimento dos valores estéticos interartes adotados por Woolf (TORGOVNICK, 1985, p. 22).

Em conjunto com os componentes narrativos de sugestão cromática estão também descritos os elementos propostos como formas geométricas, os quais conferem grande plasticidade à narrativa. Podemos considerar que em alguns momentos a insinuação de cores se expressa como se fossem pontos, linhas e planos, tendo os últimos o valor da forma na disposição bidimensional.

O modo como Virginia Woolf nos apresenta o ambiente parece derivar de uma paleta artística, em que as três cores primárias – vermelho, amarelo e azul – apresentam-se em combinações diferentes, a cada instante. Desta forma, dá origem a efeitos visuais diversos, transmitindo a fugacidade da aparência do local que envolve os personagens e suas lembranças. Conforme Torgovnick (1985, p. 22), há um *continuum* de segmento perceptual na maneira como os personagens são envolvidos por elementos que remetem à arte pictórica. São cenas que provocam uma experiência sinestésica na mente dos personagens do conto. Com isto, há um envolvimento entre o plano da ação e os níveis da consciência dos personagens, fazendo com que o espaço da ação remeta a outros espaços que, por sua vez, estão associados às imagens ou cenas da pintura.

Como já comentamos anteriormente, o estilo da prosa woolfiana pende para uma descrição literário-pictórica do local que engloba as cenas do conto e as lembranças dos personagens. Observamos a tendência para a adoção dos conceitos impressionistas e pós-impressionistas da pintura, como o uso da justaposição de cores, a exploração da luz natural e dos espaços abertos, bem como a valorização de múltiplos elementos em torno do homem, como as máquinas e meios de transporte. A esta forma de descrição poético-visual, Marianna Torgovnick (1985, p. 26-29) chamou de *pictorialismo literário*⁷⁵. Do mesmo modo, o conto apresenta um estilo

almeja promover uma revisão dos conceitos *espaço-temporais* na literatura. Neste sentido, podemos dizer que a arte (literária) na visão de Virginia Woolf, é um modo de *iludir* o leitor a respeito da realidade (grifos nossos).

⁷⁵ O termo *pictorialismo literário* (TORGOVNICK, 1985, p. 26-29) (nossa ênfase) representa uma poética que representa um *continuum* da pintura, ou de cenas pictóricas, de um determinado período histórico. Segundo a teórica, trata-se de um efeito descritivo que remete às cenas representadas na pintura. No caso da prosa de Virginia Woolf, há uma sobreposição de segmentos de *continuum* – de base perceptual, hermenêutica por rima poético-visual (em reforço da perceptual) e de base ideológica (que proporciona maior entendimento para o estudo de um *continuum* de referências múltiplas, conforme Torgovnick).

com ênfase na geometria circular, a qual pode ser relacionada tanto ao cosmos quanto ao movimento de hélices e rodas que figuram como componentes da prosa. Muitas vezes, dentro do enredo multifacetado, o ponto de fuga para o qual todos os elementos convergem, dá a impressão de levar a um mergulho no inconsciente dos personagens, o que nos propõe estabelecer uma discussão a respeito das valências, ou valores abstratos.

As cenas do conto podem ser relacionadas com as pinturas de Monet, Seurat, Cézanne, Vanessa Bell e Renoir. Este trabalho de aproximação conceitual da estética verbal com a pictórica confere um estilo livre que destaca Virginia Woolf dos autores do período anterior. Desta forma, o modo como Virginia Woolf apresenta, poeticamente, as cores e as formas, banhadas de luz, vincula-se ao trabalho estilístico que já vinha sendo elaborado na pintura, pelos artistas franceses das últimas décadas do século XIX. Com os efeitos cromáticos conseguidos em suas descrições, a escritora tenta aproximar a noção de plasticidade e movimento⁷⁶, como o de uma pulsação, que por sua vez associada às figuras esféricas, circulares e concêntricas, conferem imagens de um crescimento em explosão. Woolf procura estabelecer uma reflexão que permite à literatura dialogar com a pintura e outras áreas do conhecimento humano.

Virginia Woolf congrega elementos que impõem ritmo e movimento irregulares em sua prosa, criando por meio da literatura a ilusão de imagens visuais, táteis e sonoras, ao mesmo tempo, o que torna seu estilo uma proposta à sensações múltiplas como uma viva descrição do ambiente – em especial, do cenário da época em que o conto se passa. O espaço em torno dos personagens parece fervilhar de elementos dinâmicos próprios da vanguarda das primeiras décadas do século XX. Portanto, conseguimos apreciar, quase que ao mesmo tempo, aspectos de cor, forma, movimento – ou ritmo – perspectiva e inúmeros planos, pontos e linhas. Todas, impressões conjugadas que conferem sinestesia às cenas.

Apoiados na teoria das cores de Kandinsky, proposta em 1911, para a escola da Bauhaus, tentaremos realizar uma reflexão a respeito dos efeitos provocados pela intensidade das cores puras, em justaposição e constante reordenação, usadas como refrão poético na prosa woolfiana. Segundo esta teoria,

⁷⁶ Conforme citação do capítulo I, p. 23: “Não existe cor imóvel” (Paul Claudel, citado por BACHELARD, 2001, p. 173).

as cores primárias – vermelho, amarelo e azul – estão relacionadas a movimentos e formas específicos, e fazem parte do conhecimento arquetípico da humanidade, como o calor do fogo e do sol associados aos tons vermelho, alaranjado e amarelo, bem como todas as nuances que pendem aos tons da terra, como marrons e castanhos, sendo cores e tonalidades *quentes*, pois parecem mais próximas do espectador. O azul em todas as suas nuances representa o distanciamento, como o céu e o etéreo, bem como a frieza da água. Igualmente, o trabalho dos pintores e dos escritores ao terem como referencial tais cores representa este movimento de concentração e calor, e de distanciamento e frieza (KANDINSKY, 1990, p.86) (nossa ênfase).

Os recursos narrativos que sugerem imagens visuais são componentes lexicais usados como reforço semântico de sugestão de cor⁷⁷ e forma, proporcionando uma ligação entre a Literatura e a Pintura. A união dos elementos narrativos que lembram cor e forma geram plasticidade, profundidade e volume no espaço sugerido pelo conto.

⁷⁷ As cores são elementos poéticos descritos de maneira direta, na indicação verbal de uma cor, ou de maneira indireta, no que diz respeito a intensidade (claro ou escuro). Mas, também pode haver sugestão de uma cor, através de um nome que associa uma determinada cor a seu substantivo, ou mesmo a fusão de várias cores. Por sua temperatura, segundo Kandinsky (1990, p. 85-86), podemos observar: proximidade (tons amarelos e vermelhos, incluindo os tons da terra) ou distância (tons azuis e violáceos) e calor ou frieza, respectivamente. Conforme o teórico, a humanidade guarda, naturalmente, em sua memória arquetípica as impressões de calor ou frieza. Através de um jogo de contrastes, as cores quentes e frias podem transmitir a ideia de movimento.

CAPÍTULO II ANÁLISE DO CONTO

2.1 CONTINUUM DE REPRESENTAÇÃO PERCEPTUAL

2.1.1 O início do conto

Em *Kew Gardens*, Virginia Woolf situa um ponto específico do jardim botânico: um canteiro oval. A partir deste ponto, dentro do horto de Kew, descreve a exuberância do ambiente natural. Salienta detalhes que remetem às bases elementares da estrutura de uma composição pictórica, como: ponto, reta e plano. Portanto, Woolf usa um ponto ao situar o leitor sobre o local de observação do cenário – do canteiro oval –, marcado em negrito, conforme citação:

Do canteiro oval erguia-se talvez uma centena de caules se esparramando a meia altura de folhas em forma de coração ou de língua e desabrochando na ponta em pétalas vermelhas ou azuis ou amarelas marcadas **com manchas de cor** erguidas sobre a superfície; e **da escuridão vermelha, azul ou amarela da garganta emergia uma barra esguia, áspera de pó dourado e levemente intumescida na extremidade.**

(WOOLF, 1996, p. 07) (grifos nossos)

Devemos atentar para a referência do ponto de onde ela nos descreve todo o conto, que não se trata de um local qualquer, mas especificamente do canteiro, que é em forma oval. A sugestão das formas circulares que a partir deste ponto oval serão multiplicadas ao longo do conto, ora no intuito de expressar a grande diversidade do ambiente, ora para enfatizar a simbologia do movimento, estão relacionadas à velocidade ou à roda.

Ao refletirmos a respeito do ponto que inspira Virginia Woolf a elaborar sua narrativa, podemos depreender que seja não apenas a base elementar de uma composição visual, mas o foco de onde parte sua verdadeira inspiração: um plano oval, tido como ponto de referência, como a forma de uma paleta artística. Aos poucos, Virginia Woolf passa a ampliar seu espaço ficcional, descrevendo detalhes deste canteiro e a partir dele, mantendo o paralelismo das figuras estruturais de uma composição artística bidimensional: ponto, linha e plano.

No descortinar da cena, Virginia Woolf estabelece um conjunto de movimentos, em direções e intensidade múltiplas – horizontais, verticais e em ordem crescente ou decrescente – utilizando de verbos que indicam ação: erguia-se,

esparramando-se, desabrochando. Deste modo, passamos a perceber um mundo de formas e cores, preenchendo o espaço, como uma centena de caules – como a imagem de diversas linhas –, folhas em forma de coração ou de língua, e pétalas com manchas de cor – planos geométricos circulares. Por conseguinte, temos conjugados: ponto, linha, plano (formas circulares), movimento vertical e horizontal, e intensidade crescente, além das cores primárias de uma composição artística – vermelho, amarelo e azul. Com esta profusão de componentes, Virginia Woolf proporciona a percepção da grande diversidade que envolve o cenário.

Este trecho inicial mostra uma clara referência à técnica da pintura de efeito óptico, pelo uso da luz natural e da sobreposição de camadas de cores diferentes, além da busca pela estrutura geométrica esférica ou circular. A escolha de todos os componentes descritos configura uma homenagem ou referência aos movimentos do Impressionismo (luz e cores) e Pós-impressionismo (estrutura geométrica, exploração óptica pontual e progressão tonal das cores). A menção à luz e ao ponto multicolorido, como menor parte perceptível, proporciona uma reflexão metafísica – de algo maior – e, ao mesmo tempo, de uma prova física da unidade do átomo, de Rutherford, como a menor parte permeável da natureza. Virginia Woolf conseguia tratar de assuntos cujo ponto de vista abrangia a estética, o conhecimento científico e o questionamento sobre uma força superior, ou seja, o lado metafísico da luz que caía por cima de todo o cenário.

A forma de composição e disposição dos elementos figurativos, usados por Virginia Woolf neste conto, representa os princípios de oposição e contraste próprios da pintura. A sugestão de movimento que domina as cenas do conto dialoga não somente com a pintura – ou até mesmo com o cinema – mas, em especial, com a pintura moderna. Podemos considerar que a escritora *pinta com as palavras*. As pinceladas vigorosas e irregulares dos pintores impressionistas, do fim do século XIX – como Renoir e Monet, entre outros – procuravam retratar o movimento e a fugacidade dos momentos da vida, em traços esquemáticos, expressando energia e falta de acabamento, devido à fugacidade do tempo. A exploração da luz natural e seus efeitos (quadros de Monet) (ANEXOS II, III, V, VIII) era mais que uma afronta aos padrões da Academia de Belas Artes, de Paris, significava dar vazão à liberdade de espírito, distanciando-se da *coisa-em-si* e aproximando-se da apreensão do fenômeno (impressão de luz, cor e movimento), segundo a estética kantiana,

retomada no modernismo inglês pelo Grupo de Bloomsbury, e em particular por Virginia Woolf (grifos nossos).

Conforme os trechos destacados do texto, percebemos um movimento de retração, concentração e distensão: vermelhas ou azuis ou amarelas, com manchas de cor da escuridão vermelha, azul ou amarela, dourado, luzes vermelhas, azuis e amarelas, manchando, terra marrom, complexa cor, luz, cinzento, escuras, tal intensidade de vermelho, azul ou amarelo, cinza prata, luz, luminosidade, verdes, cor. (WOOLF, 1996, p.07-08) (grifos nossos). Todas estas cores, em oposição, têm valências diferentes, como um organismo pulsante, em contração e distensão.

Virginia Woolf vai conduzindo seu texto por meio de paralelismos, repetição de imagens verbais e justaposição de elementos poéticos, configurando um *design* peculiar às artes pictóricas e, portanto, pouco frequente na literatura. Desta forma, os componentes como a cor – conforme citação anterior, vermelho, amarelo e azul –, a forma oval, em coração ou língua, e o movimento, expresso por projeções espaciais, auxiliam a construção de imagens de grande plasticidade.

A maneira minuciosa e poetizada da escrita de Virginia Woolf remete a percepção do leitor para além da experiência literária, possibilitando associações com a vivência, a partir do instante de cada cena, ou dos detalhes que envolvem o ambiente. A escolha de Virginia Woolf por um constante paralelismo das três cores primárias – vermelho, amarelo e azul – aproxima sua intenção dos efeitos visuais alcançados pela pintura. Trata-se de uma composição apoiada na vibração emitida pelas cores como um ritmo – ritmo em progressão tonal, pelo uso de cores.

No estudo de *Kew Gardens*, observamos que Virginia Woolf confere um teor poético-filosófico ao descrever a natureza e suas formas e os fenômenos em torno do espaço natural. O modo como Woolf ilustra verbalmente a exuberância dos fenômenos em torno da natureza remete às nossas capacidades sensoriais. Neste ponto, a visão poética de Woolf assemelha-se ao pensamento de Kant, pois fenômenos como a luz, o vento e a chuva, aguçam a percepção sensível do ser humano. São imagens trazidas para a literatura que evocam nossos sentidos, conferindo plasticidade à composição woolfiana. A preocupação de Woolf em valorizar os espaços da natureza e abordar os fenômenos como manifestação de uma experiência possível aproxima sua literatura, em *Kew Gardens*, dos conceitos da filosofia de Kant.

Como é proposto em *Kew Gardens*, o fenômeno⁷⁸ é tratado como objeto dos sentidos humanos. E esta reflexão, elaborada por Virginia Woolf, a respeito da natureza e do fenômeno, mostra-se muito próxima dos conceitos da pintura impressionista, tendo na obra de Monet o estudo da luz natural, dos elementos da natureza, suas cores e formas. Além de Monet, Cézanne demonstrou grande interesse pelas formas da natureza, em especial nos trabalhos inspirados na paisagem montanhosa de Sainte Victoire. Para a ficcionista, o trabalho com princípios filosóficos e artísticos tornava-se instigante, e encontrava ressonância nos debates dos salões de Bloomsbury.

O estilo de Virginia Woolf poderia ser considerado uma versão literária do pontilhismo e do impressionismo, por descrever com detalhes, por exemplo, como o ambiente se altera o tempo todo. Desta forma, a literatura woolfiana elabora uma re-significação dos efeitos da pintura que tem a sua expressão mais próxima da natureza mutável, fugaz, como a intensidade da luz do sol durante o dia e, portanto, livre. O ritmo da prosa mostra-se entrecortado, inconstante, tanto quanto sua narrativa torna-se fragmentada. Observamos o cuidadoso tratamento conferido à prosa, fazendo do texto woolfiano um campo no qual a sonoridade e a cadência emprestam um ritmo mais comum à poesia⁷⁹. O texto da ficcionista insinua o uso intencional da musicalidade das palavras como reforço semântico aos sons do ambiente, tais como o barulho do vento, o trovão e o som dos motores a explosão, configurando imagens poético-sonoras, facilmente, associadas às múltiplas impressões da realidade. A frequência dos sons sugeridos no conto mostra-se, constantemente, alterada como uma quebra de cadência.

Ao utilizar-se do recurso poético da quebra de ritmo, a escritora aproxima sua prosa da progressão tonal pós-impressionista de cores, em que a materialidade tem sua marca por intermédio da noção de volume, ou seja, de um contraste de avanços e recuos – de intensidade maior de ritmo, ou cor, e de seu esmaecimento em tonalidades mais neutras. Não obstante, observamos que há oposição nos planos de luminosidade e de coloração: “(...) e da escuridão vermelha, azul ou amarela da

⁷⁸ Do ponto de vista da estética kantiana, abordada no sub-capítulo 1.2, o fenômeno é tratado, igualmente, por Virginia Woolf, em *Kew Gardens*, como experiência do que é possível e momentâneo em torno da natureza. Esta visão kantiana também fora compartilhada entre os pintores impressionistas que se concentraram em registrar os fenômenos da luz, principalmente, e do movimento dos ventos, entre outros.

⁷⁹ Para a criação de seu estilo, rico em recursos da poesia, Virginia Woolf parece inspirar-se em Homero como rapsodo.

garganta emergia uma barra esguia, áspera de pó dourado e levemente intumescida na extremidade” (WOOLF, 1996, p. 07). Por meio desta imagem literária, surgida entre os detalhes da cena, a escuridão opõe-se ao cenário de intensa luz e cor, como uma mancha escura e circular, proveniente de uma garganta. Desta, parece surgir um som agudo, como um grito, à forma de uma barra esguia, que mais parece um grito de guerra, áspero, duro – intumescido – e de valor evidente, como o ouro. Com esta imagem poética que lembra um som agudo, Virginia Woolf dá a impressão de enaltecer o valor da crítica e do discurso, fazendo com que a arte seja percebida como um manifesto dos intelectuais contra a rigidez das normas impostas pelo período vitoriano.

Em muitos momentos, o estilo woolfiano reveste-se de um aspecto verbal-pictórico, oferecendo ao leitor uma riqueza de imagens nascidas de uma paleta de arte. A ficção de Virginia Woolf lembra o conceito de um brado pacifista em prol da expressão artística, como busca de ideal no combate à destruição provocada pela guerra. Em seu texto, encontramos a incorporação da destruição e da irracionalidade impostas pela guerra, a implosão da linguagem, uma amostra da perda de sentido como uma amostragem de que é impossível alcançar uma narração com uma lógica de início, meio e fim. Em contrapartida, a escritora sugere um cenário de grande exuberância natural, sendo cercado pelo progresso das máquinas e veículos motorizados, um Éden urbano. De modo geral, a imagem poética das formas do ambiente natural remete ao estilo⁸⁰ impressionista de Monet (*Nenúfares*) (ANEXO II, FIGURA 02), inspirado nos jardins de Giverny.

Virginia Woolf não capta apenas a solidez dos objetos que envolvem o ambiente de Kew, mas também a *brisa de verão* que movia as pétalas, fazendo com que luzes de cor passassem umas sobre as outras, conseguindo transmitir a atmosfera do lugar aos seus leitores (WOOLF, 1996, p. 07) (nossa ênfase). A insinuação poética do movimento da brisa do parque sugere a delicadeza com que as cores se movem no cenário que nos remete à beleza das paisagens retratadas pelos pintores franceses. O jardim botânico é pano de fundo, da mais complexa cor, para as reflexões de Virginia Woolf a respeito da arte, da vida e da criação (trecho citado a seguir).

⁸⁰ Segundo Marianna Torgovnick (1985, p. 26-29), um exemplo de *pictorialismo literário* é um trecho da literatura estar relacionado com a pintura (grifos nossos).

As **pétalas eram volumosas** o suficiente para serem *agitadas* pela **brisa de verão**, e, *quando se moviam*, as **luzes vermelhas, azuis e amarelas** *passavam umas sobre as outras, manchando* um pouquinho a **terra marrom** com **um salpico** da **mais delicada e complexa cor**. (WOOLF, 1996, p.07) (grifos nossos)

Encontramos no conto a referência a manchas ou pontos de cor, como um *salpico* (citação anterior), ou ponto, que por sua vez poderia ser associado à técnica pontilhista desenvolvida pelo pós-impressionista Seurat (ANEXO X, FIGURA 10). No trecho que segue, podemos destacar a discussão em torno de um ponto, em contraste a visão geral dada desde o início do conto (nossa ênfase).

O foco inicial do conto corporifica o ambiente natural, em suas formas e cores, sob a presença da luz externa – um efeito estético de grande polêmica na época, o qual somava os propósitos da arte com os recursos da ciência. Desta forma podemos observar que as pétalas com *um ponto* (WOOLF, 1996, p. 07) (nosso grifo), da mais complexa coloração, resume uma análise descritiva do modo como os impressionistas interpretavam a natureza, por meio de efeitos ópticos que aproximavam a arte de uma leitura não realista – não mimética – da natureza, pois segundo seus princípios as cores captadas pela visão são mutáveis, de ordem múltipla e fugaz, alternado-se conforme a luz do ambiente natural. Nas artes, o estilo impressionista consistiu em valorizar cenas dominadas pela luz exterior, e as formas e cores da natureza. E Virginia Woolf procura descrever o ambiente do conto com as lembranças dos personagens, num estilo literário impressionista, próximo aos efeitos da pintura de Monet e Renoir, entre outros.

Ao focalizar um único ponto dentro de uma perspectiva panorâmica inicial, como foi descrito na passagem anterior, Virginia Woolf estabelece um estilo que aproxima a literatura de um exame minucioso de um efeito estético da arte pós-impressionista de Seurat (ANEXO X, FIGURA 10), bem como da discussão a respeito da arte de vanguarda, com toda a liberdade de distorção do que era esperado pelos acadêmicos, ou seja, ela elabora uma espécie de ensaio cujo discurso trata da composição e da percepção da arte moderna, tendo a natureza – seus elementos de luz, formas e cores – como veículo de ligação entre a literatura e a pintura. Em resumo, a escritora cria um momento de reflexão sobre a estética renovadora da vanguarda de sua época. No trecho analisado, ao mesmo tempo que *um ponto da mais complexa cor* pode ser considerada uma metáfora para a própria arte de vanguarda (WOOLF, 1996, p. 07) (grifos nossos).

No conto, o delicado mover das pétalas pela brisa suave lembra a técnica solta, que traduz liberdade e leveza, das pinceladas impressionistas de Monet (ANEXO III, FIGURA 03) e Cézanne (ANEXO VII, FIGURA 07). O efeito óptico imortalizado neste instante, traduzido, poeticamente⁸¹, por Virginia, dá a noção de uma suave trama colorida, banhada pela luminosidade natural.

Virginia Woolf parece fazer de *Kew Gardens* não apenas uma tela impressionista, mas uma delicada echarpe, cuja estampa foi sutilmente pincelada de uma atmosfera tão diáfana quanto a brisa e a luz nas pétalas aveludadas dos canteiros europeus. Para que este leve tecido que lembra uma tela francesa não levante voo, Virginia Woolf prende em seu centro – no meio do primeiro parágrafo – a pequena concha de um caracol, como a imagem de uma joia colorida, um broche. E sobre esta superfície translúcida faz incidir a luz por entre seus veios circulares, da mesma forma que sobre uma pedra preciosa, ou peça de joalheria, ou a íris ocular.

Os círculos dentro deste pequeno universo, apontado na concha, detêm o núcleo do qual todo o cenário do conto é observado, como uma lente que a tudo capta. A partir deste olho-caracol – uma espécie de ponto de vista – Virginia Woolf nos descreve um agitado universo:

A **luz** caía sobre a superfície lisa do **seixo cinzento**, ou sobre a **concha** de um **caracol** com suas **veias escuras, circulares**, ou, *incidindo* numa **gota de chuva**, expandia com tal intensidade de **vermelho, azul ou amarelo** as **finas paredes de água** que se poderia *esperar que explodissem e desaparecessem*.

(WOOLF, 1996, p. 07-08) (grifos nossos)

Uma pequena chuva, de gotas na cor cinza prata, cai delicadamente expandindo as cores vermelho, azul e amarelo, que espelhavam a exuberância em torno da concha do caracol. Do mesmo modo como os pintores impressionistas observaram os detalhes a cada instante na natureza, Virginia Woolf transmite a sensação daquela fração de tempo em que a luz torna a gota que há pouco espelhava o colorido do cenário, em um ponto cinza prata, um detalhe que remete às pesquisas de Monet a respeito da incidência da luz como em sua série sobre a Catedral de Ruão (ANEXO VIII, FIGURA 08).

Em meio ao ambiente multicolorido do jardim botânico de Kew, homens e mulheres passeavam naquela tarde quente de julho. Ao mesmo tempo em que

⁸¹ Pictorialismo literário (TORGOVNICK, 1985, p. 26-29).

parecemos ser apresentados à composição de uma tela impressionista com seus elementos de ponto, linha e plano, colhemos a impressão de pinceladas sobrepostas de cores essenciais à confecção de uma tela⁸².

Em vez disso, num segundo a **gota se tornava cinza prata** mais uma vez, e a **luz** agora pousava sobre uma **folha**, revelando os **firos** de **fibra** que se ramificavam sob a superfície; e mais uma vez retomava seu movimento e espalhava sua **luminosidade** nos **vastos espaços verdes** sob a **cúpula** **folhas em forma de coração e de língua**. Então, a **brisa soprava** um pouco mais forte no alto, e a **cor** era de súbito lançada para o ar, para dentro dos **olhos** dos homens e mulheres que passavam em Kew Gardens em julho.

(WOOLF, 1996, p. 08) (grifos nossos)

Todo o efeito plástico de uma cena de jardim – pintado em tela, revelando os fios de fibra (citação acima) – torna-se banhado pelo principal elemento do estilo impressionista, a luz natural. Tal recurso, em um ambiente de grande exuberância botânica, como os jardins de Kew, cria pequenos círculos de sombra manchada de cores que se opõe à luminosidade dos grandes espaços de uma tela, cujo efeito é captado por Virginia Woolf e transferido à sua escrita. E, este cenário que aos poucos se descortina ao leitor transmite a mensagem de fugacidade, agitação e efemeridade, de cada instante – de súbito (conforme citação grifada) – que marca nosso modo singular de olhar a vida.

Este ambiente de natureza cultivada multicultural, com espécies de diversos lugares do mundo, de vitalidade própria, recebia naquele dia de verão a visita de homens e mulheres. Mais especificamente, indicado pela luz que caía de cima – de forma vertical –, simbolizando o sol a pino, de meio-dia, Virginia Woolf descreve o ambiente de Kew como se fosse o melhor exemplo da efervescência cultural de sua época.

Em resumo, neste parágrafo inicial, somos apresentados ao cenário edênico do jardim botânico de Kew, por meio de um estilo, o qual remete (A) às técnicas da pintura (pós)impressionista – valorização da luz natural; composição de cores e formas; efeitos técnicos de pinceladas justapostas, ou contrapostas; movimento crescente, e percepção da fugacidade com que a vida se mostra –; além da (B) ideia

⁸² Não obstante, a despeito de nossa leitura pender para a comparação da escrita de Virginia Woolf com os trabalhos em tela artística, poderíamos ter escolhido a comparação com o artesanato. Muitos dos produtos artesanais das galerias Ômega, da irmã de Virginia Woolf, mostravam seu valor técnico esmerado. A produção dos estúdios Ômega abrangia telas artísticas, louça, mobiliário, estamparia em tecidos crus e vestuário, o que igualmente exercia grande fascínio sobre Woolf, podendo ter-lhe servido de inspiração em sua composição literária.

de que “da escuridão (...) da garganta emergia” (WOOLF, 1996, p.07) uma espécie de grito de guerra – áspero e brilhante, simbolizando a luta pacífica por meio das artes, em busca de uma civilização com valores de maior igualdade social e liberdade. Na descrição da cena, temos o ponto de vista a partir de um ponto, ou posição, representado pelo caracol, dentro de um canteiro de formato específico, oval. Ao mesmo tempo, temos a exploração da luz natural e seus efeitos para traduzir a fugacidade da vida, mutável a cada instante.

A forma pode ser representada de maneira direta, na indicação de uma forma geométrica, ou de modo indireto, sugerido pela proposta que se tem de um elemento através de seu nome. Em geral, pontos, linhas e planos geram uma noção de deslocamento ou estaticidade. Em *Kew Gardens*, predomina a noção de movimento, através de círculos, esferas e espirais. Mas, também ocorrem imagens poéticas de múltiplos pontos e linhas que compõem, respectivamente dispersão e deslocamento, multi-direcional. Em geral, substantivos e adjetivos reforçam imagens poéticas de geometria oval, ou circular, como se Virginia Woolf estivesse propondo os elementos de uma composição visual: *Oval, caules, folhas em forma de coração ou de língua, na ponta em pétalas, garganta, uma barra esguia, pó, na extremidade, pétalas volumosas, um salpico, seixo, concha, caracol, veias, circulares, gota, finas paredes, gota, folha, fios, vastos espaços, cúpula, folhas em forma de coração e de língua, olhos* (WOOLF, 1996, p. 07-08) (grifos nossos). A consistência poética observada sugere movimento, multiplicidade e forte chamamento às formas orgânicas, criando um sistema de composição integrada e, ao mesmo tempo, pulsante.

O movimento sugerido no conto, que pode abranger os itens de cor e forma, está representado pelos seguintes termos, em geral verbos, adjetivos e advérbios: *erguia-se, se esparramando, desabrochando, emergia, agitadas, se moviam, passavam umas sobre as outras, caía, incidindo, expandia, explodissem e desaparecessem, pousava sobre, retomava seu movimento e espalhava, lançada para o ar, para dentro passeiam* (WOOLF, 1996, p. 07-08) (nossos grifos).

A escolha de Virginia Woolf por um constante recurso de paralelismo das três cores primárias – vermelho, amarelo e azul – aproxima sua intenção dos efeitos visuais conseguidos pela pintura, em trabalho de construção ao modo dos (pós)impressionistas (PRAZ, 1974). O reforço semântico conferido por este efeito

óptico está apoiado na descrição das formas que compõem o cenário de *Kew Gardens*.

Como ressaltamos no início deste capítulo, aliado às sugestões de colorido e luz, o movimento pode ser considerado um dos principais elementos de análise, pois, esteticamente, proporciona uma leitura de sua função poética relacionada de forma direta aos componentes ficcionais de espaços e cores. Ao termos por base este ponto de vista, podemos afirmar que a ordem e a recomposição das três cores já citadas, além de promover efeitos visuais diferentes, produz uma atividade que sugere contração e distensão de um organismo. Esta proposta do estilo de Virginia Woolf cria uma impressão semelhante à pulsação vital que, por submeter-se a constantes mutações, resulta numa incansável busca de renovação e mudança de rumo. O efeito de mudança de ordem na composição verbal-cromática não gera apenas resultados ópticos ou impressões diferentes, mas produz o sentido de alteração de uma cadência, ainda que possa parecer sutil. Desta forma, a mensagem de Virginia Woolf, ao tratar de um assunto de ordem estética, requer, necessariamente – e implicitamente –, uma versatilidade de leitura de todo o ambiente que se transforma, a todo momento.

Na evocação das cores, em *Kew Gardens*, enquanto o amarelo representa um movimento excêntrico, opondo-se ao azul que tem ação concêntrica, o vermelho é conhecido pela concentração do movimento em si, sendo um ponto intermediário entre os extremos amarelo e azul. Obviamente, as cores que irão derivar desta mistura poderão pender para um deslocamento interior ou exterior, sempre tendo em mente que os azuis – em todos os tons – representam o distanciamento e o etéreo. Predominantemente, temos no conto um trabalho intenso de formas geométricas que derivam do círculo, um elemento plano que está relacionado à cor azul. Deste modo depreendemos que, por mais colorido que seja o ambiente descrito, Virginia Woolf mantém-se fiel a sua cor, a qual poderia traduzir sua prosa como prioritariamente metafísica.

Na realidade, em toda a ficção de Virginia Woolf, os tons de azul dominam o ambiente, ainda que pendam a um reflexo de verde, ou verde metálico, que representa a imobilidade, a putrefação, a morte, ou seu extremo oposto, o feminino e a fertilidade. Não obstante, o elemento mais importante entre as cores da prosa woolfiana é o azul, em todas as tonalidades que vão do azul escuro, o azul-chumbo, aos azuis semi-transparentes e quase alvos, além de adotarem tonalidades de verde-

azul ou azul-esverdeado, em toda sua gama cromática e combinações possíveis, que tem intimidade com o imaginário, o meio de transparências – como no conto: a água, o ar e o céu. Como pudemos apreciar, esta primeira cena do conto, que enfoca a exuberância das formas da natureza, procura adequar o tom da narrativa para as cenas seguintes, envolvendo os personagens.

2.1.2 Cena com o primeiro par de personagens

As impressões trazidas como memória são contrastadas pela percepção do momento presente, gerando uma escrita impressionista como forma de mesclar impressões do passado e do instante presente.

A cena revelada no diálogo do 1º. par de personagens opõe presente e passado, resgatando diretamente um registro da memória de Eleanor, como uma das jovens pintoras de um cenário lacustre. O registro deste instante passado, envolvendo um lago de ninfeias vermelhas ficara registrado na memória deste personagem. O fato de Eleanor haver marcado em seu relógio a hora de um beijo, resume na ficção⁸³ a delicadeza de uma cena como a imortalizada pela pintura de Monet (*Nenúfares*) (ANEXO II, FIGURA 02).

Os vultos desses homens e mulheres passavam pelo canteiro com um **movimento** curiosamente **irregular**, semelhante àquele das borboletas brancas e azuis que cruzavam o gramado voando em **zigzague** de canteiro em canteiro.

(WOOLF, 1996, p. 08) (grifos nossos)

A descrição literária do movimento irregular, em zigzague das borboletas do conto, com suas cores, traduz o efeito da pincelada esbatida ou escovada dos impressionistas e pós-impressionistas, conferindo ao conto um pano de fundo que se assemelha a uma trama multicolorida – o que pode também ser associado a um tecido industrial. Ressaltamos que o melhor efeito de justaposição de cores, na pintura, pode ser observado nos trabalhos paisagísticos de Monet (ANEXO II, FIGURA 02) e Cézanne (ANEXO VII, FIGURA 07), como forma de *continuum* (TORGOVNICK, 1985, p. 06). Estes pintores retrataram o instante percebido em cada cena, imortalizando as lembranças do presente que iam se transformando em passado, subitamente. Portanto, o vaivém entre o momento vivido e o passado dos

⁸³ Pictorialismo literário (TORGOVNICK, 1985, p. 26-29).

personagens desta cena encontra-se reforçado pela figuração do ziguezague dos insetos coloridos – espécie de esboço que serve tanto para a estrutura temporal livre, própria do estilo woolfiano, quanto para expressar o despojamento das imagens captadas pelos impressionistas.

A liberdade de traços contida no impressionismo detém a busca de uma expressão artística mais libertária, baseada na soltura do espírito criativo – *trompe l'esprit* –, além de expressar o rompimento com a figura idealizada pelo academicismo.

No caminho encontrado pela arte de vanguarda, a busca de uma técnica pautada na liberdade passou a ser alvo de grandes reflexões, e como resultado foi obtido o efeito pictórico que, muitas vezes, lembra um esboço da realidade, o que parece inspirar Virginia Woolf na busca de um estilo literário peculiar.

A questão mais importante seria observar que não há dissociação entre os efeitos trabalhados por Virginia Woolf, mas sim a fusão de elementos narrativos, como os componentes que sugerem cor, forma, ação ou ritmo, luz, plano, linha e ponto. São todos recursos sinestésicos indissociáveis vertidos dos valores da pintura para a literatura, como um jogo de sensações. Esta exploração de motivos interartes favorece nossa visão do conto woolfiano como mais próximo de uma galeria de quadros impressionistas e pós-impressionistas.

O estilo woolfiano⁸⁴ provoca no leitor um forte chamamento às sensações plástico-visuais, por aproximar suas descrições exageradas do modo como o ambiente se altera o tempo todo. Desta forma, tendo a arte a sua expressão mais próxima da natureza mutável, fugaz, como a intensidade da luz do sol durante o dia e, portanto, livre, o ritmo da prosa mostra-se entrecortado, inconstante, tanto quanto sua narrativa torna-se fragmentada. Virginia Woolf vale-se do recurso de quebra de ritmo para aproximar sua escrita da pintura de progressão de tonalidades.

O sentido provocado por movimentos de avanços e recuos reforça muitas vezes o recurso literário da memória, em que o passado e o presente são extremos de uma espécie de movimento pendular, no qual os personagens divagam em suas

⁸⁴ Ressaltando o que já abordamos no capítulo I, estudiosos como Praz (1974), Gillespie (1991) e Torgovnick (1985) observaram que os diversos documentos e a extensa produção literária de Virginia Woolf revelam sua admiração pelo modo com que “as artes pictóricas provocam e estimulam o espectador”, de forma envolvente – nas palavras da própria Virginia Woolf. “Para [Virginia] Woolf os movimentos [artísticos] mais influentes são o Impressionismo, o Pós-impressionismo e a Arte Abstrata, em especial sob o ponto de vista e interpretação dos artistas associados ao Grupo de Bloomsbury” (TORGOVNICK, 1985, p. 12-13).

memórias misturando suas lembranças com o momento vivenciado naquele dia de verão em Kew. Por conseguinte, podemos considerar que este recurso literário de plasticidade tem seu reforço no movimento circular, em espiral, como o interior de um caramujo ou a hélice de um aeroplano, ou mesmo o ritmo desenfreado no qual rodas de ônibus e inúmeros guarda-chuvas lembram um conjunto de caixas chinesas, como a perspectiva infinita de um abismo, no qual o presente e o passado são partes de um só elemento – a vida.

O homem estava pouco mais de um palmo à frente da mulher (...) “Quinze **anos atrás** vim aqui com Lily”, pensou ele. “Nós nos sentamos em algum lugar por ali à beira de um lago e eu explorei a ela que se casasse comigo durante toda aquela tarde quente. (...) Todo o **tempo** que **eu falava** eu via seu sapato (...).

Diga-me, Eleanor. **Você pensa no passado?**”

“Por que você pergunta, Simon?”

“Porque **eu tenho pensado no passado. Pensado na Lily**, a mulher com quem **eu poderia ter casado**... bem, por que você está tão calada? Você se importa que eu pense no passado?”

“Por que eu deveria me importar, Simon? **Não se pensa sempre no passado**, em um jardim com homens e mulheres deitados sob as árvores?”

“Para mim, um sapato com uma fivela quadrada de prata na ponta e uma libélula – ”

“Para mim, um beijo. Imagine seis meninhas sentadas diante de seus **cavaletes** vinte anos atrás, à beira de **um lago, pintando nenúfares**, os primeiros **nenúfares vermelhos** que eu jamais vira. E de repente um beijo, lá na nuca. E minha mão tremeu a tarde toda de modo que não consegui pintar. Tirei meu relógio e marquei a hora em que eu me permitiria pensar”

(WOOLF, 1996, p. 08-10) (grifos nossos)

Do mesmo modo como os pintores retratavam as relações sociais de sua época, Virginia Woolf procura descrever a maneira como homens e mulheres pensam e agem no âmbito da convivência diária: (a) Simon caminha mais de um palmo à frente da mulher, o que expressa a liderança dos homens até mesmo nos pequenos detalhes do cotidiano. As lembranças do homem que deseja ter uma mulher com nome de flor, Lily, como quem pretende a posse de um objeto, a satisfação de um desejo. (b) Eleanor recorda-se de um momento de leveza, que lhe provocou grande emoção, fazendo com que sua mão ficasse trêmula durante toda uma tarde: a emoção do primeiro beijo roubado. Tal sentimento fora registrado como um instante marcado em um relógio, e o lago de ninfeias vermelhas tornou-se vibrante em sua memória (ANEXO II, FIGURA 02).

A cor da vida e da paixão estão aquecendo as lembranças de Eleanor, como uma chama luminosa, o que demonstra a delicadeza que simboliza o amor para uma mulher: algo sem peso e sem domínio. E, desta forma, Virginia Woolf destaca sua simpatia inspirada no universo mágico do elemento feminino, que em sua visão

apreende uma lembrança em seu coração, o que traduz um registro no relógio, uma marca da fugacidade dos momentos vividos.

A ilustração poética das cores tão vivas das lembranças e o diálogo do primeiro par de personagens, Simon e Eleanor – com suas ações contrapostas às lembranças, marcadas pelo tempo verbal passado –, tem sua imagem especular na discussão do quarto e último casal, Trissie e seu companheiro. Esta analogia ocorre com a diferença de que a dissociação de pensamentos do último casal não os prende ao passado, mas ao imediatismo do presente, indicado pelo tempo verbal da ação. Ambos os diálogos transmitem a noção de que cada um tem sua história individual, ainda que compartilhada com seu companheiro, o que tenta resgatar o sentido da importância de cada indivíduo dentro do cenário social. Uma reflexão que a estética woolfiana provoca com o contraste da visão que cada personagem tem da própria vida, do sentido de viver.

No segmento acima podemos perceber em *Kew Gardens* o germe do trabalho de Virginia Woolf sobre a corrente de consciência⁸⁵, este vai-vem entre o passado e o presente no qual os diálogos se apoiam, e que marcaria o estilo de sua ficção.

O que se torna mais marcante desta parte é a referência direta à pintura, expressa na memória de Eleanor: meia-dúzia de mocinhas e os cavaletes de pintura artística, em torno do lago de ninfeias. A imagem poética que colhemos sugere claramente os *Nenúfares*, de Monet (ANEXO II, FIGURA 02), aproximando mais uma vez a atmosfera de *Kew Gardens* aos jardins de Giverny.

Outro quesito importante relacionado à temática dos pintores impressionistas é a discussão a respeito da individualidade, muitas vezes perdida em meio à massa que configura a população urbana. Neste ponto, Virginia Woolf consegue ressaltar a importância das diferenças entre as lembranças de cada indivíduo, procurando discutir a questão do cidadão em meio à massa populosa das grandes cidades da Europa. Para Monet, especialmente, a crítica à massificação urbana culminou em sua pintura, *Boulevard des capucines* (ANEXO V, FIGURA 05)⁸⁶.

⁸⁵ Para Mario Praz (1974, p.189), a técnica do fluxo de consciência propõe um estilo literário relacionado aos efeitos do impressionismo na pintura. A origem do termo surgiu com os estudos de Édouard Dujardin, 1887. O que Mario Praz (1974) nos coloca é que a forma de representação do interior da consciência dos personagens lembra a pintura impressionista, por sua imprecisão de traços e movimentos fugazes, o que concordamos e acrescentamos ao nosso estudo.

⁸⁶ Pictorialismo literário (TORGOVNICK, 1985, p. 26-29).

2.1.3 Cena com o segundo par de personagens

O segundo par de personagens envolve dois homens: um idoso que parece pertencer a classe alta, e seu acompanhante, o jovem William. O personagem idoso conta suas experiências, lembranças de terras distantes e lugares paradisíacos, devaneios que parecem estabelecer uma relação entre a vida e a morte, o passado e o presente.

Como o mais velho mostra-se falante, inclusive parecendo provocar no jovem reflexões a partir das histórias narradas, o moço limita-se a escutá-lo, acompanhando-o em seu passeio. A função do jovem em absorver as histórias vividas pelo mais velho, assemelha-se a de um leitor que colhe as experiências, por meio da vivência de um narrador. Deste modo, os casos contados pelo idoso figuram como a ficção – ou a arte – apresentada a um expectador do ponto de vista daquele que narra. Podemos considerar que esta mensagem procura estabelecer relações entre as lembranças do passado e o presente do personagem, as quais indicam as impressões sobre o ambiente paradisíaco de vegetação abundante e exótica – presentes tanto nas lembranças, quanto nos jardins de Kew. Além desse contexto, ainda existe um cenário que vem do interior de um aposento, fora daquele contexto vivido – invenção ou lembrança que remete à imagem de uma natureza-morta. Portanto, neste trecho Virginia Woolf comenta indiretamente a respeito da ficção, mais especificamente da criação, a partir da realidade, pelos olhos do narrador, ou artista, ou seja, trata-se de um extrato metaficcional.

“O Céu era conhecido pelos antigos como **Tessália**, William, e agora, com esta **guerra**, a substância espiritual está vagueando por entre as colinas como trovão”. Ele fez uma pausa, pareceu escutar, sorriu, fez um movimento brusco com a cabeça e continuou:

“Você tem **uma bateria elétrica pequena** e um pedaço de borracha para insular o fio – isolar? – insular? – bem, vamos pular os detalhes, não adianta entrar em detalhes que não seriam entendidos – e em suma **a maquininha** fica em qualquer posição conveniente na cabeceira, digamos, em um suporte bem-feito de mogno. Todos os ajustes sendo corretamente acertados por trabalhadores sob minha direção, a viúva acura seu ouvido e chama o espírito por um sinal conforme o combinado. Mulheres! Viúvas! Mulheres de preto –”

(WOOLF, 1996, p. 11-12) (grifos nossos)

A cena que envolve o diálogo do segundo par de personagens pode ser relacionado (como pictorialismo literário) a dois tipos de composição, de Cézanne: (a) o gênero de natureza-morta: *Natureza-morta em aquarela*, de Paul Cézanne (ANEXO VI, FIGURA 06), e (b) o gênero de paisagem: *A montanha de Sainte-Victoire*, de

Cézanne (ANEXO VII, FIGURA 07). Neste trecho do conto, citado acima, há uma desarticulação da consciência com a realidade, através das impressões que o personagem do idoso descreve. Esta mistura de imaginação e realidade proporciona relacionar dois gêneros distintos de arte – a natureza-morta e a paisagem – celebrados na época da Primeira Guerra Mundial. Virginia Woolf vinha demonstrando interesse em trabalhar os conceitos explorados pela pintura, transpondo-os à literatura, conforme atestam seus diários e formas epistolares.

Na realidade, Virginia Woolf parece empregar múltiplos efeitos na composição de *Kew Gardens*, promovendo, deste modo, uma reflexão que envolve uma constante mudança de ritmo no cotidiano dos novos tempos. Muito provavelmente, a imagem dos gestos bruscos feitos pelo idoso – no 2º. par de personagens –, que o conto associa diretamente a um cavalo impaciente: “O mais velho tinha uma maneira de andar curiosamente irregular e trêmula (...) *como um impaciente cavalo* de carruagem cansado de esperar à porta da casa” (WOOLF, 1996, p. 11) (grifos nossos). Trata-se de uma figura de celeridade que é utilizada por Woolf para criar uma oposição ao caracol com seus movimentos de lentidão. Podemos considerar o cavalo como a inquietação dos novos tempos, impaciente em seus arreios – que ainda existem – enquanto que o caracol representa a ligação com a terra, o elemento primitivo que demonstra uma marcha muito lenta, arrastando-se por sobre a terra. Este jogo de imagens possibilita a oposição entre o presente – na figura do cavalo impaciente, ainda em arreios – opondo-se ao passado – como a figura do caracol, que se arrasta com seu muco viscoso, lentamente, sobre a terra, a imagem de um fóssil vivo.

Presente e passado pautam os diálogos dos personagens do conto de Virginia Woolf e têm nestas imagens do cavalo e do caracol um paralelo, tal como o jogo de imagens opositivas em que o cavalo parece traduzir a celeridade dos novos tempos e o caracol as trincheiras primitivas dos inimigos, na guerra. O caracol configura um recurso estético associado ao passado, ao elemento primitivo, enquanto o cavalo traduz a imagem da inquietação do presente. O fato dos tiques *psico-motores*, mencionados como característica principal do personagem idoso (segundo par de personagens), estarem relacionados à imagem poética de um cavalo atrelado e impaciente, leva-nos a considerar que o personagem idoso ainda tem muito vigor em seu espírito, difícil de controlar e, por este motivo, associado à inquietação das amarras, algo que deseja ser liberto (nossa ênfase).

O efeito do contraste, ou binarismo, configura uma característica do estilo woolfiano, o que por sua vez pode ser associado às técnicas empregadas por Cézanne em seus contrastes (ANEXO I, FIGURA 01) (ANEXO VI, FIGURA 06), quebrando, muitas vezes, a progressão de tons cromáticos por meio de uma sombra muito escura, quase em preto, opondo por conseguinte às cores com uma sombra muito escura.

2.1.4 Cena com o terceiro par de personagens

O terceiro par de personagens é composto de duas senhoras da classe operária, que estabelecem um diálogo próprio de quem tem intimidade com seu interlocutor: “(...) e lançaram uma à outra um olhar esquisito, de soslaio, elas continuaram ativamente montando seu diálogo complicadíssimo” (WOOLF, 1996, p. 13).

Do diálogo complexo (conforme Virginia Woolf, no conto), podemos compreender fragmentos de nomes de familiares em meio a referências do cotidiano, com ênfase na palavra açúcar. A escolha de Virginia pela repetição de *açúcar* sugere a doçura das brincadeiras e lembranças do passado, da infância, do período antes da guerra. Ao referir-se ao açúcar, Woolf parece, igualmente, remeter-nos à imagem dos torrões, como os torrões de terra revolidos pelo caracol, criando uma forma de paralelo, uma vez que o açúcar provém do refino vegetal e está fortemente associado à terra.

Depois de examinarem, em silêncio, o velho pelas costas por um momento e lançarem uma à outra um olhar esquisito, de soslaio, elas continuaram ativamente **montando seu diálogo complicadíssimo**:

“**Nell, Bert, Lot, Ces, Phil**, Papai, ele diz, eu digo, ela diz, eu digo, eu digo – ”

“Meu **Bert, Mana, Bill, Vovô, o velho, açúcar**,

Açúcar, farinha, peixe, verduras,

Açúcar, açúcar, açúcar.”

Com uma expressão curiosa, a mulher pesada contemplava, através do **desenho das palavras cadentes**, as flores erguendo-se na terra, frescas, firmes e eretas.

(WOOLF, 1996, p. 13-14) (grifos nossos)

O desenho de palavras ao qual o conto se refere (no trecho acima, em destaque) é uma clara menção à forma de escrever de Virginia Woolf, cujo aprimoramento foi compartilhado com os pintores de seu grupo intelectual, como Duncan Grant e Roger Fry. Não obstante, a fragmentação de palavras em jogo verbal – “Nell, Bert, Lot, Ces, Phil” (WOOLF, 1996, p. 13-14) – esteja relacionada à pintura

pós-impressionista, como em muitas obras de Cézanne (o gênero de natureza-morta é, mais tarde resgatado pelos cubistas, e domina a cena das artes visuais).

Podemos associar esse trecho com uma pintura que envolve a figura humana. A cena do diálogo poderia ser considerada como sendo uma referência de Virginia Woolf ao quadro *Uma conversa*, de Vanessa Bell (ANEXO IV, FIGURA 04). Trata-se de uma cena que envolve mulheres articulando um diálogo, e num momento sugerido como exclusivamente dominado por elas: uma menção bastante reveladora sobre o movimento das mulheres, que naquela época ganhava maior destaque social.

A prosa de Virginia Woolf vale-se do ritmo para conferir o aspecto vibrante de uma sociedade moderna, o que torna a disposição dos casais que passeiam no parque, bem como o grande espetáculo visual que a urbanidade londrina representa, um reforço estilístico à exploração da sonoridade das palavras deste conto. Aliterações e assonâncias exploram o som de vozes, motores e aeroplanos, encerrando a crescente urbanidade dos tempos modernos.

Virginia Woolf reafirma o conceito de ritmo, através da alegoria das caixas chinesas e do pagode oriental. Isso empresta uma conotação de sequência, de multiplicidade, ou mesmo de perspectiva. O léxico é apresentado como um sistema dentro de um sistema maior e a cadência do jogo de *palavras em cascata* (parágrafos 16º. e 17º.) reforça a pluralidade do mundo moderno, tanto por seu aspecto visual – como um poema concreto – quanto por suas características filosóficas (sugerindo que a *family-tree* – árvore de família – está tombada e seus entes despedaçados) (grifos nossos). Além disso, possui características do cotidiano e da intimidade num diálogo, como a linguagem oral. A imagem poética das mulheres de preto, como o conto menciona, reforça o tom de um drama vivido no passado. O esfacelamento da família, sugerido por um simples jogo verbal, insinua que a intenção narrativa de valer-se da suspensão do teor dramático, propositalmente, cria pontos de tensão que, na literatura, podem ser interpretados como semelhantes às sombras utilizadas numa pintura. Consideramos que a sombra da guerra – mencionada no conto – possui o efeito estético de gerar certa profundidade, por meio das memórias dos personagens do segundo e do terceiro par, estabelecendo, deste modo, um efeito abismal em contraste à mensagem que o cenário dos jardins de Kew parecem sugerir. O que podemos depreender deste efeito crepuscular, proporcionado pela memória de poucos personagens, idosos, é que mesmo diante de uma proposta

poético-impressionista, como *Kew Gardens*, existe uma sombra no passado que ainda encontra seus ecos na vivacidade do presente da ação do conto. A marca da guerra torna-se um detalhe relacionado à memória – uma imagem ruim que vem à tona – e, esteticamente, tem sua menção na centralidade do enredo como se fosse um ponto distante de mergulho inevitável. A sugestão de um sombreamento propõe um efeito poético-cromático que enaltece, grandemente, o colorido radiante expresso no conto.

O enredo de *Kew Gardens* convoca o leitor para um mergulho profundo na textura do texto que se apoia em novas estratégias como a fuga dos padrões narrativos convencionais e a mistura de tempos dentro de uma narrativa compartilhada, reforçando o uso do recurso estético híbrido que, em Virginia Woolf, é elevado ao grau máximo. E, desta forma, observamos um efeito de sobreposição de elementos narrativos, que por sua vez aproxima a estética verbal dos efeitos técnicos da pintura em justaposição – seja de camadas de cor, como nos impressionistas Monet (ANEXOS II, III, V, VIII) e Renoir (ANEXO IX, FIGURA 09), seja de fragmentos de uma composição pós-impressionista, como em Cézanne (ANEXOS I, VI, VII).

Algumas vezes ocorre a sugestão poética de uma sombra escura, como uma nuvem cinzenta que paira sobre a atmosfera de felicidade irreal e colorida de *Kew Gardens*, como no diálogo entre William e o idoso (segundo par de personagens, descrito anteriormente), no qual a morte parece ser o elemento principal. E o espírito dos mortos da guerra parece elevar-se para além dos leitos de flores dos jardins, atingindo o zênite através das montanhas, criando uma espécie de tensão, para em seguida perder-se em lembranças de paraísos distantes⁸⁷ – longe do terror da sombra da guerra, ainda viva na memória – e desfazer-se até mesmo no sentido da fragmentação lexical, como no jogo de palavras em cascata, do terceiro par, as duas amigas idosas, sentadas sobre a relva, configurando toda a descrição em uma forma literário-pictórica, muito próxima da pintura de Cézanne, na representação pictórico-metafísica e abstrata, do isolamento da montanha de *Sainte Victoire*⁸⁸ (ANEXO VII, FIGURA 07). Portanto, a grande variedade de recursos da prosa woolfiana não nos permite limitar *Kew Gardens* a uma simples aproximação de sua literatura a um único expoente da pintura moderna. Mas, sim, a uma galeria de

⁸⁷ Lugares paradisíacos com praias e as florestas do Uruguai.

⁸⁸ *A montanha de Sainte-Victoire (vista de Les Lauves)*.

arte, e desta forma o conto parece remeter-se às duas exposições⁸⁹ (pós)impressionistas organizadas por Roger Fry, numa forma de reconhecimento de Virginia Woolf à grande relevância do evento precursor de grandes mudanças na visão estética local.

As teorias estéticas das artes de vanguarda – pautadas na livre expressão do espírito criador e na proximidade do homem com a natureza e suas formas imperfeitas de beleza – integram muitos aspectos da ficção de Virginia Woolf, seja pelo uso da livre expressão artística, seja pela maneira como conduz suas descrições detalhadas ao máximo da intensidade sinestésica. Entretanto, o uso dos conceitos das artes visuais não limita a ficção woolfiana ao campo da estética, mas também ao ideológico, dividindo as forças inspiradoras.

Os valores idealistas de Virginia Woolf encontram nos conceitos da arte moderna sua forma de expressar os estados da mente humana, como havia sido feito na pintura, provendo a ficção literária de recursos admirados e colhidos pela ficcionista na reflexão sobre uma nova proposta de estética – libertária, instigadora e renovadora. Deste modo, a escritora elabora um pensamento expresso em seu texto como veículo para uma civilização mais evoluída, o equivalente a liberdade racionalizada por Kant, no campo estético das percepções, como um livre jogo de associações sensoriais.

2.1.5 Cena com o quarto par de personagens

Composto de um casal de jovens, o quarto par de personagens encerra a imagem do futuro, cheio de incertezas e de vigor. Seu diálogo encerra a figura do *nonsense* que envolve as realidades masculina e feminina, em especial a diferença de realidades, o que enfatiza a questão do indivíduo (nossa ênfase). E, de fato, Virginia Woolf busca destacar o indivíduo da massa, embora necessite deste conceito para expressar sua crítica à excessiva aglomeração advinda da industrialização, do mercado de massa e do consumo – mencionados no final do conto pelos termos *mercado* e *dinheiro*, (WOOLF, 1996, p. 17, 16, respectivamente) (grifos nossos) e pela noção de grande quantidade de rodas que giram sem parar:

⁸⁹ Ver capítulo I. Exposições das Grafton Galleries (1910 e 1912).

(...) os telhados de vidro da estufa das palmeiras brilhavam *como se todo um mercado cheio de guarda-chuvas* verdes brilhantes tivesse sido aberto ao sol; e no ronco do *avião* (...) Mas não havia silêncio; todo o tempo, os ônibus estavam **girando as rodas** e *trocando a marcha*; como um grande jogo de caixas chinesas, todas em aço forjado **girando incessantemente** uma dentro da outra, *a cidade murmurava*; no topo dela, as vozes **giravam** alto e as pétalas de *miríades* de flores lançavam subitamente suas cores no ar.

(WOOLF, 1996, p. 17-18) (grifos nossos)

Como expressão da individualidade, temos uma conversação marcada por realidades diferentes, novamente opondo a figura do homem à da mulher. Ao elemento masculino cabe a preocupação com o valor das entradas do jardim botânico, bem como os dois shillings com os quais brinca em seu bolso, como um jovem a ajeitar o tempo todo as suas calças. O moço parece atormentado com o pensamento sobre o valor que terá de pagar pelo chá, e torna-se hesitante diante de uma atmosfera que sugere a intranquilidade dos novos tempos, e o silêncio que reside por trás das palavras, precipícios e escarpas.

– Céus, o que eram aquelas formas? – pequenas mesas brancas, e garçonetes que olharam primeiro para ela e então para ele; e havia uma conta que ele pagaria com uma **moeda real** de **dois shillings**, e era **real**, tudo **real**, assegurou ele a si mesmo, tocando com os dedos a **moeda** em seu bolso, **real** para qualquer um exceto para ele e para ela; mesmo para ele começou a parecer **real**; (...)

(WOOLF, 1996, p. 16) (grifos nossos)

O calor da tarde, que pede um chá e um canto de sombra, sugere um mormaço e crescente entorpecimento, como o peso das incertezas que domina a personalidade do rapaz. Mas a namorada vai tomando a vanguarda, deixando-se dragar pela exuberância dos jardins de Kew, desejando descer ali e acolá, esquecendo-se do chá. O rumo parece incerto, mas o avançar prossegue. Na narrativa de Virginia Woolf o silêncio, a hesitação e a ansiedade tem seu espaço, como o ato de fincar a ponta do guarda-chuva, apropriando-se da terra, revolvendo seus torrões pardos, inconscientemente imitando o gesto do caracol, e ao mesmo tempo uma imagem criada por Virginia Woolf como o fincar de uma bandeira, a tomada de posse de um solo recém conquistado.

Desta vez, eram dois jovens, um rapaz e uma moça. Estavam no auge da juventude, (...)

“Sorte que **não é** sexta-feira”, observou ele.

“Por quê? Você acredita em sorte?”

“Eles cobram seis pence na sexta.”

“De qualquer jeito, o que são seis pence? Não vale seis pence?”

“**O que vale** seis pence? – **o que você quer dizer?**”

“Hum... qualquer coisa – quero dizer – você **sabe** o que eu **quero dizer.**”

Longas pausas entremearam cada um desses comentários; eles eram pronunciados em vozes inexpressivas e monótonas. **O casal ficou parado na beirada do canteiro** e, juntos, empurraram a ponta da sombrinha dela afundando-a na terra fofa.
(WOOLF, 1996, p. 14-15) (grifos nossos)

A atitude do casal em ficar *parado na beirada do canteiro* (grifado na citação acima), indica a percepção do limite entre os mundos: o real – termo repetido por cinco vezes – e o imaginário. Deste modo, podemos depreender que Virginia Woolf sugere uma preocupação em discutir a vida real e a arte, o real e o imaginário. Como reforço, a repetição do termo *real* insinua uma insistência do jovem personagem diante da *imprecisão do cenário* paradisíaco do Real Jardim Botânico de Kew, de acesso a todas as classes e aos cidadãos de todas as origens, fazendo-o questionar-se, repetidas vezes, a respeito da *veracidade da cena*. Observamos que Virginia Woolf nos apresenta a juventude vinculada apenas ao momento presente da ação do conto, não demonstrando possuir um registro de memória como os demais personagens (grifos nossos).

Nos parágrafos finais, o conto vai tornando mais evidente sua estrutura especular, pois observamos que os elementos circulares parecem dominar novamente o ambiente externo, como no início do conto. Isto proporciona a lembrança das cenas⁹⁰ pintadas por Renoir e Monet, cujo valor conferido à harmonia do homem com a natureza, que ainda restava nos espaços restritos da metrópole, indicava movimento, celeridade. As cores primárias do início do conto dão lugar a uma profusão de cores neutras, como o branco e o cor-de-rosa, sendo o cenário dominado por uma atmosfera verde-azul – como enfatiza o texto. Curiosamente, estas cenas de quadros impressionistas apresentavam objetos de uso pessoal, podendo indicar uma reflexão crítica a respeito da população como massa, com alusão pictórica às imagens esféricas de guarda-sóis ou guarda-chuvas – objetos de uso pessoal – Monet (ANEXO III, FIGURA 03). De modo semelhante, a cena descrita por Virginia Woolf configura um exemplo de pictorialismo literário, com a imagem pictórica de aglutinação destes elementos como uma representação de indivíduos compondo a massa humana dominando a metrópole, como *Os guarda-chuvas*, de Renoir (ANEXO IX, FIGURA 09). Tanto a associação desta cena de *Kew Gardens* com a pintura de Monet, quanto a representação poética woolfiana com a pintura de Renoir, proporcionam uma abordagem a respeito do indivíduo em meio à natureza

⁹⁰ Pictorialismo literário.

(Monet) (ANEXO III, FIGURA 03) e nos espaços públicos da metrópole (Renoir) (ANEXO IX, FIGURA 09).

Neste trecho do conto de Virginia Woolf, a palavra *umbrella* (guarda-sol, ou guarda-chuva) figura inúmeras vezes – antes deste último parágrafo, como um crescendo que sugere multidão. A preocupação de Woolf com a estrutura geométrica torna o final do conto uma imagem em equilíbrio com a visão do cenário natural do início de *Kew Gardens*, com a diferença do crescente movimento giratório que as máquinas motorizadas e engrenagens sugerem como avanço tecnológico irrefreável dos tempos, e obviamente a idéia da produção em série, como reflexão sobre o consumo de massa – sugerido pelas palavras mercado e moeda. No último parágrafo, o conto parece insinuar uma espécie de chamamento para a realidade da vida, a solidez do aço e das máquinas pesadas, em agitação crescente. Esta imagem poética de um sistema de maquinário, ou engrenagem, de atividade progressiva, torna o trecho final um recurso de composição em equilíbrio com as imagens verbais do início do conto, em que a natureza do ambiente nos é apresentada como um sistema orgânico integrado e pulsante. Neste sentido, a composição literária de Virginia Woolf apresenta, em *Kew Gardens*, uma marca do conceito clássico de composição de imagens poético-visuais, ou seja, um *peso* encontra equilíbrio em outro *peso* colocado em posição oposta (elementos do início e do final do conto) (grifos nossos).

Nas primeiras linhas do último parágrafo Virginia Woolf destaca, como em parágrafos anteriores, o movimento irregular, indicativo de livre expressão associada aos passantes dos jardins de Kew. No entanto, Woolf reforça o sentido de relação verbal-pictórica da cena enaltecendo o envolvimento do canteiro com camadas e camadas de vapor verde-azul, referindo-se à substância acrescida de um traço de cor, que se dissolvia em verde-azul. Desta forma, demonstra aspectos da técnica desenvolvida pelos impressionistas, em que traços soltos demonstrando livre irregularidade são dissolvidos em camadas sobrepostas de cores que se complementam, formando planos esféricos como gigantescos pontos de cor.

Os guarda-chuvas do final do conto competem com a imagem das inúmeras formas circulares das plantas dos canteiros de Kew. O conto assemelha-se a uma constelação de imagens circulares dentro de um círculo maior, contido por outros maiores, e dividindo seu espaço como os nenúfares do lago descrito por Eleanor

(primeiro par de personagens do conto) – uma imagem que se repete em ritmo cada vez mais freqüente no transcorrer do conto.

Desta forma, a visão de inúmeros ninhos de caixas chinesas abarca a mensagem estética de Virginia Woolf para a iconicidade entre o cósmico, o telúrico e a associação com o simbolismo da concha, do embrião e da cor azul. Em resumo, a cor azul representa um mergulho interior, a busca pela individualidade, alvo de discussão entre impressionistas como Monet e Cézanne, e objeto de reflexão das obras de Virginia Woolf.

Consideramos relevante observar que o cenário do jardim botânico de Kew é ao mesmo tempo descrito por Virginia Woolf, na ação presente das ações do conto, juntamente com as lembranças descritas pelos personagens em seus diálogos. São imagens que evocam cenas imortalizadas na pintura dos grandes mestres do impressionismo e do pós-impressionismo. O estilo woolfiano apoia-se nos recursos técnicos da composição da pintura de *avant-garde*, e Virginia Woolf estabelece uma reflexão inovadora a respeito da ficção modernista, valendo-se de estreitos laços mantidos com Roger Fry, Vanessa Bell e de suas relações com as duas grandes exposições organizadas por Fry, em 1910 e 1912.

2.1.6 O final do conto

No último parágrafo do conto, existem inúmeras imagens associadas ao conceito de aglomeração de pessoas, como massa humana, em meio ao mecanismo tecnológico que passa a dominar a sociedade de vanguarda. Em nosso estudo, vale enaltecer o trecho que compara a Palm House – estufa de palmeiras – a um enorme mercado, repleto de incontáveis guarda-chuvas. Uma analogia que parece encerrar uma crítica pessoal de Virginia Woolf ao materialismo crescente da sociedade de seu tempo. Mas, a imagem do *vapor verde-azul* – traduzida exatamente como no original, “*green-blue vapour*” (WOOLF, 1989, p. 95) (grifos nossos) (ANEXO IX, FIGURA 09) – é a mais marcante a respeito do conceito estético e interartístico que, por sua vez, encerra um grande teor metafísico.

Esta noção de fronteira rompida – porém, reconhecida –, em que duas cores se fundem mantendo suas valências para originar uma terceira cor, representa a justaposição dos parâmetros estéticos – de uma arte com livre expressão, como o impressionismo – e éticos – com a proposta pacifista bloomsburiana de ver na Europa um continente fraternal e livre de fronteiras.

O ponto de intersecção do verde com o azul, formando o *verde-azul* (WOOLF, 1996, p. 16) (ANEXO V, FIGURA 05), transmite uma atmosfera de neutralidade e paz em um ambiente comum, a arte. Por meio desta esfera ideológica e cultural, Virginia Woolf propõe uma sociedade perfeita, platônica, em que a porosidade, ou permeabilidade, dos limites naturais permite o livre acesso, tornando a Europa – recém fragmentada pelo declínio da maioria dos impérios – a imagem proposta na metafísica de Kant.

O sentido libertador da arte é usado por Virginia Woolf em busca de uma comunidade internacional pacífica. E a busca de uma expressão estética internacional, como o impressionismo indicou, mais tarde, para os movimentos *avant-garde*, cubismo, abstracionismo e outros *ismos*, torna-se um recurso para mostrar um caminho a ser seguido, em termos de ação ética pacífica. Deste modo, valendo-se desta imagem poética que domina a atmosfera do fim de tarde em *Kew Gardens*, Virginia Woolf sobrepõe – ao estilo dos impressionistas, como Monet – de forma semelhante ao *vapor verde-azul*⁹¹ no qual todos os elementos que compõem o quadro literário esboçado no conto são *dissolvidos* (WOOLF, 1996, p. 16-17) (grifos nossos).

A anteposição cromática promovida pelos pintores impressionistas – em sugestão de recurso técnico, no equivalente verbal da prosa woolfiana, de *movimento irregular e em camadas e camadas* (citação abaixo) (grifos nossos) – provavelmente, foi a grande inspiração para a noção de rompimento de fronteiras, proposta por Virginia Woolf e pelo Grupo de Bloomsbury, dentro do campo das artes.

Assim, um par após outro, com o mesmo **movimento irregular** e sem propósito, passava pelo canteiro e era envolvido **em camadas e camadas de vapor verde-azul**, em que a princípio seus **corpos** tinham **substância** e um **traço de cor**, mas depois tanto a substância quanto a cor, **dissolviam-se na atmosfera verde-azul**.

(WOOLF, 1996, p. 16-17) (grifos nossos)

Ao apoiar-se nesta imagem poética em que se rompem os planos de substância, os traços de cor, a própria cor, e tudo se dissolve em minúsculos pontos de um vapor verde-azulado, Virginia Woolf cria uma névoa celeste, como uma chuva de átomos. Isto confere um conceito de imaterialidade ao espaço de natureza

⁹¹ Verde e azul: “Duas cores de valores neutros, remetendo à espiritualidade, à leveza e à paz” (Kandinsky, citado por BARROS, 2006, p. 193-194, 199-200).

cultivada, que pulsa no coração de Londres, a imagem da metrópole cosmopolita *par excellence*.

O recurso estético da disposição de cores em camadas, a qual engloba a gama de tonalidades entre o verde – fruto da fusão do amarelo com o azul e, portanto, uma cor secundária – e o azul, em sua fusão resultante verde-azul, tem na prosa woolfiana sua imagem poética mais frequente. O pássaro verde, um gaio azul-verde metálico, com o qual a personagem Clarissa é comparada, em *Mrs.Dalloway* (1925), bem como o vestido verde esmeralda, que expressam a personalidade amadurecida e neutra do personagem homônimo, ilustram verbalmente a opção por uma sugestão cromática de Virginia Woolf, em sua prosa.

A substância verde-azul⁹² da atmosfera criada por Virginia Woolf deixa a melancolia perder para a felicidade compartilhada, seja entre os personagens de *As ondas*, seja como a anfitriã exemplar de *Mrs.Dalloway* (1925). Ao usar uma mistura de cores neutras, verde-azul, espargindo-a em sua atmosfera literária – e não somente no trecho final de seu conto – Virginia Woolf empresta um teor metafísico, à sua prosa, a partir de um elemento estético. Por conseguinte, temos a sugestão da cor como ação psíquica, sobre o leitor, ou espectador: a ilusão do olhar irá repousar nas profundezas calmas do azul e do verde. A alma será tocada pelo pensamento de uma imagem visual, ou insinuação de uma visão, a imaginação captará a essência da mensagem estética.

A união entre os valores da natureza terrena com a imaterialidade do espaço etéreo, imortalizada na imagem poética da fusão das cores – como um *entrelugar* – torna-se marcante para a ficção woolfiana, por representar até mesmo o rompimento com as fronteiras da materialidade sugerida pelo próprio texto: realidade e ficção são discutidas como algo passível de interpretação (grifos nossos).

Na cena final, observamos que os **elementos esféricos ou circulares** parecem dominar o ambiente externo, o que talvez seja uma espécie de elo, ou mesmo uma imagem especular do início do conto (grifos nossos). Este trecho proporciona uma relação da literatura de Virginia Woolf com as cenas pintadas por Renoir e Monet – pictorialismo literário –, cujo valor conferido à harmonia do homem

⁹² Conceito reforçado conforme citação retomada do capítulo I (p. 23): A nova cor criada a partir de duas outras, chamada de verde-azul, representa a “aurora permanente, a leveza impalpável, que transcende” (BACHELARD, 2001, p. 163, 167, 168, 172). Tal pensamento concorda com a teoria de Kandinsky, apresentada no capítulo I.

com a natureza que ainda restava nos espaços restritos da metrópole. Estas imagens de cenas da pintura impressionista, indicavam movimento, celeridade e, curiosamente, imagens esféricas de guarda-sóis ou guarda-chuvas – objetos de uso pessoal que indicavam teor metafísico nos quadros de Monet (*O passeio. Mulher com sombrinha*) (Anexo III), e aglutinação de objetos como noção de indivíduos compondo a massa humana que dominava a metrópole, como *Os guarda-chuvas*, de Renoir (Anexo IX). Tanto um quanto outro fazem uma abordagem a respeito do indivíduo em meio à natureza (Monet) e nos espaços públicos da metrópole (Renoir). Neste trecho do conto de Virginia Woolf, a palavra *umbrella* (guarda-sol, ou guarda-chuva) figura inúmeras vezes – antes deste último parágrafo, como um crescendo que sugere multidão. A preocupação de Virginia Woolf com a estrutura geométrica torna o *final do conto* uma *imagem em equilíbrio*⁹³ com a ilustração poética do cenário natural do *início* de *Kew Gardens* (grifos nossos). Não obstante, há a diferença da impressão do crescente movimento giratório que as máquinas motorizadas e engrenagens sugerem como avanço tecnológico irrefreável dos tempos. E deste modo, o conceito da produção em série surge como reflexão sobre o consumo de massa – sugerido pelas palavras grifadas abaixo, *mercado* e *moeda*:

O casal ficou parado na beirada do canteiro e, juntos, empurraram a ponta da **sombrinha** dela afundando-a na terra fofa (...) mas quem sabe (assim pensavam eles ao afundar a ponta da **sombrinha** na terra) (...) arrastando sua **sombrinha** (...).

– Céus, o que eram aquelas formas? – pequenas mesas brancas, e garçonetes que olharam primeiro para ela e então para ele; e havia uma conta que ele pagaria com uma **moeda** real de dois shillings, e era real, tudo real, assegurou ele a si mesmo, tocando com os dedos a **moeda** em seu bolso (...) os telhados de vidro da estufa das palmeiras brilhavam *como se todo um **mercado cheio de guarda-chuvas** verdes brilhantes tivesse sido aberto ao sol*; e no ronco do *avião* (...) Mas não havia silêncio; todo o tempo, os ônibus estavam **girando as rodas** e *trocando a marcha*; como um grande jogo de caixas chinesas, todas em aço forjado **girando incessantemente** uma dentro da outra, *a cidade murmurava*; no topo dela, as vozes **giravam** alto e as pétalas de *miríades* de flores lançavam subitamente suas cores no ar.

(WOOLF, 1996, p. 15-18) (grifos nossos)

Os guarda-chuvas do final do conto competem com a imagem poética das inúmeras **formas circulares** das plantas dos canteiros de Kew. O conto assemelha-se a uma constelação de imagens circulares dentro de um círculo maior, contido por outros maiores, e dividindo seu espaço como os nenúfares do lago descrito por

⁹³ Como já mencionamos, a composição narrativa apresenta uma marca de influência clássica, com relação ao equilíbrio da composição no jogo das imagens poético-visuais, ou seja, a um peso corresponde outro peso em posição oposta.

Eleanor (primeiro par de personagens do conto) – uma imagem que se repete em ritmo cada vez mais freqüente no transcórre do conto (grifos nossos).

Desta forma, em reforço ao que observamos, anteriormente, a visão de inúmeros ninhos de caixas chinesas abarca a mensagem estética de Virginia Woolf para a iconicidade entre o cósmico, o telúrico e a associação com o simbolismo da concha, do embrião e da cor azul. Em resumo, a cor azul representa um mergulho interior, a busca pela individualidade.

Em *Kew Gardens*, observamos quatro pares de personagens, representantes de camadas sociais distintas, sendo os dois primeiros de classes sociais elevadas e os dois últimos – 3º e 4º pares – compondo representantes da classe social menos favorecida. São ricos e pobres compartilhando de um único ambiente social, o espaço público cosmopolita do jardim botânico de Kew, como imagem literária de estratificação social que por sua vez é tratado por Virginia Woolf de maneira planejada, aproximando sua idéia de divisão de espaços e livre trânsito da visão ética de Kant. Destarte, a centralidade sem pontas sugerida pelo texto indica não é somente um quesito estético, mas representa o anseio ideológico por uma sociedade sem ápice – imagem da pirâmide ou do pagode chinês, do conto –, pois numa imagem circular, como a esfera, todos têm posições igualmente importantes, o que combina com a proposta democrática de Bloomsbury.

A maneira com que Virginia Woolf dispõe desses elementos decorativos, como flores, cores e formas, em evidente paralelismo, evidencia sua disposição como um palíndromo, mencionado anteriormente. Deste modo, constatamos a elaboração de um *continuum*, por meio dessas estratégias usados pela ficção woolfiana que tem por base o aspecto ornamental, provável inspirador da disposição dos componentes poéticos utilizados no conto.

Em *Kew Gardens*, de Virginia Woolf, o espaço da ação do conto representa a metrópole, bem como a diversidade do povo inglês. Os monumentos do Real Jardim Botânico de Kew inspiram Woolf a evocar suas imagens, na ficção, como o pagode chinês, as estufas com espécies tropicais e os nichos que envolvem esculturas diversas. No conto, a imagem poética dos pássaros remete à liberdade de ação e pensamentos⁹⁴, tendo expressão semelhante no ambiente que, aos

⁹⁴ Conforme Scharftstein (citado por STRATHERN, 1997, p. 45), para Kant, a liberdade do pensamento era representada pela imagem dos pássaros. De modo similar, a evocação poética da

poucos, é invadido pela tecnologia, por meio da figura do aeroplano. São inúmeras imagens poético-visuais sobrepostas que vão dos elementos da natureza aos maquinários e objetos da cidade grande. Na oposição de valores naturais e tecnológicos, Woolf cria impressões poético-visuais de tonalidades diversas. Torna-se comum na prosa woolfiana, assim como em *Kew Gardens* o recurso verbal-visual da cor metálica, que vai surgindo de uma lembrança do primeiro casal como a impressão de uma fivela prateada, culminando com as estruturas de aço forjado que giram, incessantemente. Com relação a recorrência dos tons metalizados, Woolf insinua uma imagem brilhante, fria e capaz de refletir a luz.

Ao atentarmos para a imagem literária do início do conto, com uma espécie de pó dourado que parece cintilar ao sol e a delicada fivela prateada, em oposição à imagem verbal-visual do final do conto, em aço forjado e movimento crescente, podemos perceber que há sugestão de espontaneidade e calor no espaço da ação inicial, passando para a fragilidade e frieza de uma imagem da memória (primeiro casal), tendo seu ponto máximo nas estruturas pesadas que sugerem a força da tecnologia invadindo o espaço da metrópole. Para Woolf, a percepção dos fenômenos da natureza, que nos lembra Kant, dá lugar ao registro cênico, estarrecedor, das máquinas e seus ruídos, tornando a imagem verbal-visual do cenário urbano uma cena que retrata a ação do homem e a realidade – como se, de repente, saíssemos de *Kew Gardens*, dos jardins que evocavam as cenas pintadas de Monet, retornando à dureza do aço, da vida real.

Concordamos com Torgovnick (1985), para a qual o trabalho ficcional (de toda obra literária) de Virginia Woolf pode ser associado – como pictorialismo literário – ao quadro *Boulevard des capuccines*, de Monet (ANEXO V, FIGURA 05). Esta pintura apresenta os elementos urbanos de que trata a ficção de Woolf, como a discussão da identidade em meio à massa humana da metrópole. Igualmente, a pintura de Monet ilustra o movimento e a fugacidade, o conceito de progresso, bem como o efeito da anteposição de cores, em esboço sem acabamento, e ainda o deslocamento do ponto de fuga. A neutralidade das cores que compõem esta obra de Monet, conduzem os olhos do espectador a um fundo em tons de azul claro, remetendo ao infinito. Discutir as questões de composição, como o deslocamento do ponto de fuga e os contornos dos elementos de cor, que conduzem a tons de verde-

imagem de pássaros e aviões representa, para Virginia Woolf, o conceito de liberdade de pensamento e de ações.

azulado ou azul-claro dominando a atmosfera, em sentido reflexivo metafísico, são recursos comuns nas narrativas woolfianas. Embora Virginia Woolf evocasse imagens de liberdade e espiritualidade, ao tratar de questões estéticas, não negligenciava o estudo do comportamento humano em meio à massa da metrópole, que alterava o tempo todo o seu ritmo⁹⁵ orgânico, numa forma de metamorfose tecnológica.

O modo como o ritmo progressista é imposto ao ambiente natural é evocado na imagem do giro incessante das rodas, que trocam de marcha o tempo todo, assim como a exuberância das cores no parágrafo inicial torna-se mais intenso pelo ritmo das vozes que giram mais e mais alto, lançadas ao ar como incontáveis pétalas em suspensão. O movimento torna-se tão frenético ao final do conto que parece que todo este ambiente se dispersa num vapor colorido, em meio às vozes de agitação – imagens que diluem tudo que era sólido e levam à abstração. Na visão poética de Virginia Woolf, o velho mundo se decompõe⁹⁶ em uma nuvem colorida, semelhante à imagem de agitação e euforia que os novos tempos pareciam trazer, no início do século XX (grifos nossos).

⁹⁵ Os espaços da modernidade (da ação do conto e da memória dos personagens), descritos por Virginia Woolf em *Kew Gardens*, apresentam fluxos cada vez mais intensos quanto ao movimento e à materialidade. Deste modo, temos a impressão de um ritmo orgânico, no conto, que no início está relacionado às formas da natureza e no final apresenta elementos da tecnologia moderna. Isto faz com que o ritmo orgânico se transforme em ritmo de maquinário tecnológico, como a imagem poética das rodas girando sem parar e das estruturas em aço forjado, que substituem as formas botânicas da paisagem.

⁹⁶ No conto, a imagem de um mundo moderno em que o ambiente natural é descrito em detalhes, como fenômenos da natureza – a incidência da luz e a garoa fina, como vapor natural –, Virginia Woolf parece convidar o leitor ao jogo de sensações e experiências vividas, conceito inspirado na estética kantiana. O fenômeno captado por nossos sentidos, referindo-se às aparências que se alteram, é compreendido como algo percebido a partir daquilo que existe. Este modo de exposição verbal propõe o conto de Virginia Woolf como uma reflexão a respeito da estética, a partir de Kant. Para Woolf, a arte é vista como um jogo de sensações, como na abordagem estética de Kant, tratada no capítulo I de nosso estudo.

2.2 CONTINUUM DE BASE HERMENÊUTICA POR RIMA⁹⁷ POÉTICO-VISUAL: OS RECURSOS POÉTICOS DE SONORIDADE E PLASTICIDADE

2.2.1 Recursos poéticos de sonoridade

Para Virginia Woolf “a rima era como o ar” (WOOLF, 1941, citada por ROE, 2000, p. 187). O ritmo literário sugerido pelas cores e imagens, e como impressão dada pela mistura de vozes – palavra repetida inúmeras vezes no conto – e de sons de motores transmite, em *Kew Gardens*, uma sociedade em mutação progressiva. No conto, a impressão dada por meio das imagens sonoras sugeridas, que acompanham a impressão de imagens visuais, provocam no leitor uma mistura de sensações. O efeito de um caleidoscópio de impressões conjugadas é traduzido em palavras por Virginia Woolf. Vimos, anteriormente, o estudo do ritmo apoiado na sugestão de imagens e cores que, desde o primeiro parágrafo, foi estabelecido como paralelismo – vermelho, amarelo e azul –, não obstante o ritmo trabalhado no conto também é apoiado no som das palavras, que muitas vezes se projetam como ecos, configurando o reforço literário às imagens criadas em torno da história, conforme citação:

‘Fifteen years ago *I* came here with Lily,’ he thought. ‘We sat somewhere over there *by* a lake, and *I* begged her to marry me all through the hot afternoon. How the dragon-fly kept circling round us: how clearly *I* see the dragon-fly and her shoe with the square silver buckle at the toe. All the *time* *I* spoke *I* saw her shoe and when it moved impatiently *I* knew without looking up what she was going to say: the whole of her seemed to be in her shoe. And *my* love, *my* desire, were in the dragon-fly; for some reason *I* thought that if it settled there, on that leaf, the broad one with the red flower in the middle of it, if the dragon-fly settled on the leaf she would say “Yes” at once. But the dragon-fly went round and round: it never settled anywhere – of course not, happily not, or *I* shouldn’t be walking here with Eleanor and the children – Tell me, Eleanor, d’you ever think of the past?’

‘Why do you ask, *Simon*?’

‘Because *I*’ve been thinking of the past. *I*’ve been thinking of Lily, the woman *I* might have married ... Well, *why* are you *silent*? Do you *mind* *my* thinking of the past?’

‘Why should *I* *mind*, *Simon*? Doesn’t one always think of the past, in a garden with men and women *lying* under the trees? Aren’t they one’s past, all that remains of it, those men and women, those ghosts *lying* under the trees, ... one’s happiness, one’s reality?’

‘For me, a square silver shoe-buckle and a dragon-fly –’

‘For me, a Kiss. Imagine six little girls sitting before their easels twenty years ago, down *by* the *side* of a lake, painting the water-lilies, the first red water-lilies *I*’d ever seen. And suddenly a kiss, there on the back of *my* neck. And *my* hand shook all the afternoon so that *I* couldn’t paint. *I* took out *my* watch and marked the hour when *I* would allow *myself* to think of the kiss for *five* minutes only – it was so precious – the kiss of an old grey-haired woman with a wart on her nose, the mother of all *my* kisses all *my* *life*. Come Caroline, come Hubert.’

(WOOLF, 1989, p. 90-91) (grifos nossos) ⁹⁸

⁹⁷ Devemos entender este termo como *ritmo*, cadência, ou encadeamento fônico (nossa ênfase).

Os termos marcados no trecho em língua inglesa, acima, comprovam que houve um trabalho de ritmo a partir de similaridade de som /al/, conforme os termos grifados: *I, by, dragon-fly, time, my, desire, might, why, Simon, silent, mind, lying, side, myself, life, five, size* (tradução em nota de rodapé) (grifos nossos).

O conjunto de sons presentes nos termos grifados harmoniza-se pela cadência rítmica ou mesmo pela alternância entre sílabas fortes e fracas. Estes efeitos sonoros e cadenciados equilibram ritmicamente o texto. Ao passo que o nível fônico é semelhante, o aspecto gramatical provém de classes diferentes⁹⁹: substantivos, pronomes, verbos, adjetivos e advérbios. Nível Gramatical: as duas formas diferentes de terminação fonética “y” (*dragon-fly: / al /; by: / al /*) ocorrem em classes gramaticais diferentes ((SB) substantivos, (VB) verbos, (PR) pronomes, (AJ) adjetivos e (AD) advérbios), sendo consideradas ricas quanto ao critério gramatical, como segue: *dragon-fly: / al /*. Consta (do 3º. ao 9º. parágrafos) 47 vezes com o mesmo som. Em itálico e negrito na citação supra. SB: *dragon-fly, Simon*; VB: *lying*; PR: *I, my*; AJ: *silent*; AD: *by a lake, by side* (grifos nossos).

O som analisado acima tem a composição de um conjunto que remete ao cosmos, pela abertura requerida pelos lábios na pronúncia aberta, como em “by” e,

⁹⁸ TRADUÇÃO: “Quinze anos atrás vim aqui com Lily”, pensou ele. “Nós nos sentamos em algum lugar por ali à beira de um lago e eu implorei a ela que se casasse comigo durante toda aquela tarde quente. Como a libélula ficou voando em círculos ao nosso redor: como vejo claramente a libélula e seu sapato com a fivela quadrada de prata na ponta. Todo o tempo que eu falava eu via seu sapato e quando ele se movia impacientemente eu sabia, sem olhar para cima, o que ela iria dizer: ela parecia estar inteira em seu sapato. E meu amor, meu desejo, estavam na libélula; por alguma razão eu pensei que se ela pousasse lá, naquela folha, aquela larga com a flor vermelha no meio, se a libélula pousasse na folha ela diria ‘Sim’ na mesma hora. Mas a libélula ficou dando voltas: nunca pousou em parte alguma – é claro que não, felizmente não, ou eu não estaria aqui andando com a Eleanor e as crianças. Diga-me, Eleanor. Você pensa no passado?”

“Por que você pergunta, Simon?”

“Porque eu tenho pensado no passado. Pensado na Lily, a mulher com quem eu poderia ter casado... bem, por que você está tão calada? Você se importa que eu pense no passado?”

“Por que eu deveria me importar, Simon? Não se pensa sempre no passado, em um jardim com homens e mulheres deitados sob as árvores? Não são eles o passado da gente, tudo o que resta dele, aqueles homens e mulheres, aqueles espectros deitados sob as árvores... a alegria, a realidade da gente?”

“Para mim, um sapato com uma fivela quadrada de prata na ponta e uma libélula – ”

“Para mim, um beijo. Imagine seis meninhas sentadas diante de seus cavaletes vinte anos atrás, à beira de um lago, pintando nenúfares, os primeiros nenúfares vermelhos que eu jamais vira. E de repente um beijo, lá na nuca. E minha mão tremeu a tarde toda de modo que não consegui pintar. Tirei meu relógio e marquei a hora em que eu me permitiria pensar no beijo por apenas cinco minutos – foi tão precioso – o beijo de uma mulher grisalha com uma verruga no nariz, a mãe de todos os meus beijos de toda a minha vida. Vem, Caroline, vem, Hubert.”

(WOOLF, 1996, p.08-10) (grifos nossos).

⁹⁹ Elementos da composição literária que propõem um efeito de contraste, equivalente poético ao contraste das composições visuais.

obviamente acompanhado de termos cuja pronúncia se assemelha. Não obstante, devemos observar que se fossemos traçar um desenho do movimento mecânico de nossos lábios, ao pronunciar, teríamos a imagem de um círculo (grifos nossos).

Exatamente, no diálogo do segundo par de personagens, Virginia Woolf cria um conjunto de sons que associa as imagens do céu, das nuvens, do trovão e do vento, do ambiente natural, com imagens do interior de uma casa, como a descrição de uma natureza-morta contendo luz de velas e a evocação dos mortos.

O segmento abaixo contém um ritmo sonoro que, por suas aliterações e assonâncias, sugere imagens do vento e de uma explosão, como o motor de um avião, que por sua vez representava o som traumático da destruição provocada pela guerra. Os parágrafos 12º. e 13º. (citação seguinte) apresenta o emprego dos recursos sonoros de aliteração¹⁰⁰ e assonância¹⁰¹, torna-se um indicativo para a referência do aeroplano. Consoantes¹⁰² e vogais¹⁰³ reforçam o som provocado pelos motores¹⁰⁴, conforme citação:

'Heaven was known to the ancients as Thessaly, William, and now, with this war, the spirit matter is rolling between the hills like thunder.' He paused, seemed to listen, smiled, jerked his head and continued: –

'You have a small electric battery and a piece of rubber to insulate the wire – isolate? – insulate? – well, we'll skip the details, no good going into details that wouldn't be understood – and in short the little machine stands in any convenient position by the head of the bed, we will say, on a neat mahogany stand. All arrangements being properly fixed by workmen under my direction, the widow applies her ear and summons the spirit by sign as agreed. Women! Widows! Women in black.'

(WOOLF, 1989, p.92) (grifos nossos)¹⁰⁵

¹⁰⁰ Aliteração: repetição da mesma consoante. Recurso sonoro com repetição de letras, palavras e versos, como figuras de sonoridade.

¹⁰¹ Assonância: repetição ritmada da mesma vogal com *stress* (tonicidade marcada) para obter efeitos de estilo.

¹⁰² Consoantes: s, ss, v, w, t, h, th, f, j, c, k, d, r, m, n, p, l, b, ch, g, y (y: pode ter som de vogal também). Todas com pronúncia que lembra tanto os sons do vento, de uma espécie de chamamento, como uma oração (evocação) ou um assovio baixo, quanto o barulho de um aeroplano.

¹⁰³ Todas as vogais (a, e, i, o, u) e suas combinações (exemplos: ae, ea, ee, ie, oo, ou). Todas cuja pronúncia (em Inglês) faz lembrar o som do motor de um aeroplano ou do vento na vegetação.

¹⁰⁴ Sinalizadas as assonâncias e aliterações mais expressivas que marcam o som do motor do aeroplano e também do vento na vegetação.

¹⁰⁵ "O Céu era conhecido pelos antigos como Tessália, William, e agora, com esta guerra, a substância espiritual está vagueando por entre as colinas como trovão". Ele fez uma pausa, pareceu escutar, sorriu, fez um movimento brusco com a cabeça e continuou: "Você tem uma bateria elétrica pequena e um pedaço de borracha para insular o fio – isolar? – insular? – bem, vamos pular os detalhes, não adianta entrar em detalhes que não seriam entendidos – e em suma a maquininha fica em qualquer posição conveniente na cabeceira, digamos, em um

Os sons apresentados como em *known*, *ancients*, *rolling* e *summons* – traduzidos respectivamente como: conhecido, antigos, vagueando e chama – lembram o ronco de um motor, em funcionamento, ao longe. Representam o reforço sonoro para a sugestão das imagens poético-ilustrativas do conto. Nesta parte, o ruído dos motores sugerido pela palavra *thunder* – trovão – remete ao som que vinha dos céus durante a guerra, e tornou-se uma espécie de trauma para os londrinos. O estrondo súbito que aguça a memória, trazendo as imagens do horror provocado pela guerra, em especial dos ataques aéreos, empresta uma certa tensão – ainda que de forma sutil – à atmosfera bucólica dos jardins de Kew. Neste trecho, a descrição da cena de ocultismo, contada pelo personagem do idoso, confere ao conto uma expressão fantasmagórica (grifos nossos).

Nas artes visuais, do mesmo modo como a cena poética sinistra sugerida por Virginia Woolf, podemos destacar algumas naturezas-mortas de Cézanne, ostentando figuras como velas e crânios humanos. A sonoridade de *women* e *widows* – mulheres e viúvas – como um ruído agudo e estranho, na construção de uma imagem misteriosa ou macabra, representava um interesse público por narrativas sinistras, as quais em literatura receberam designação de contos góticos (grifos nossos). E, após as primeiras edições isoladas deste conto, Virginia Woolf acabou por incluí-lo na coletânea de contos góticos *A haunted house, and other stories*¹⁰⁶ (1944).

Devemos atentar para o tom sinistro com que Virginia Woolf marca sua cena, mesclando o som de um motor, como se fosse o de uma bateria elétrica, ou o acelerar dos batimentos de um coração assustado, à imagem poética das mulheres de preto, viúvas cujo único consolo passou a ser um jogo de lembranças estilhaçadas e a companhia umas das outras.

Por meio dos exemplos extraídos do conto podemos perceber que houve uma preocupação estética de Virginia Woolf com o efeito de sobreposição de imagens poético-visuais, poético-plásticas e poético-sonoras, produzindo sensações conjugadas, de grande teor sinestésico e procurando retratar a atmosfera da época em que viveu.

suporte bem-feito de mogno. Todos os ajustes sendo corretamente acertados por trabalhadores sob minha direção, a viúva acura seu ouvido e chama o espírito por um sinal conforme o combinado. Mulheres! Viúvas! Mulheres de preto –”. (WOOLF, 1996, p.11-12).

¹⁰⁶ *Uma casa mal-assombrada e outras histórias* (1944).

Virginia Woolf deixou documentadas suas opiniões a respeito de sua própria composição literária inspirada nas artes, tanto em formas epistolares quanto em seus registros de diários. Ela demonstrava claramente uma ânsia em produzir em sua escrita os efeitos estéticos alcançados pelos pintores impressionistas e pós-impressionistas. Em consequência de seus esforços no âmbito verbal, Woolf estabeleceu uma forma de ficção dentro do chamamento modernista de sua época, como *continuum* entre as artes literárias e pictóricas, rompendo os limites no âmbito espaço-temporal¹⁰⁷ (ANEXOS V, VI, VII).

Desta forma, ao utilizar-se de recursos das técnicas pictóricas Virginia Woolf estabelece um sentido de plasticidade verbal e de preocupação com a psique humana, além de busca incessante em conjugar aspectos da percepção visual com a reflexão e a memória.

Neste expoente da ficção woolfiana, não há dissociação entre os níveis ideológicos e estéticos. Por conseguinte, a arte é tratada dentro de uma perspectiva global da cultura de uma sociedade, que por sua vez vivencia grandes mudanças – como a tecnologia dos meios de transporte terrestre e aéreo, a reflexão a respeito das ciências naturais, englobando o estudo do exotismo vindo das colônias (como o orientalismo: pagode chinês e caixas chinesas), o próprio cosmopolitismo de Londres e o recente terror da lembrança da guerra. Assim, como os elementos poéticos que sugerem o brilho e o calor do sol estão associados ao amarelo e ao vermelho, no conto, os componentes literários como o vento, o céu e o interior do ser humano parecem estar implícitos na cor azul. Em *Kew Gardens*, percebemos um teor metafísico que prevalece nos trechos dominados pela sugestão de tonalidades em que o azul vem primeiro – ou domina o ambiente –, gerando tons próximos, como nos segmentos que envolvem o cenário do segundo e do terceiro par de personagens (como já foi abordado).

A respeito de *Kew Gardens*, constatamos que não se trata de uma composição literária que evoca unicamente o azul, mas banhada por esta cor, assim como o romance *Passeio ao farol* (1927), ou mesmo *As ondas* (1931). Na ficção, Virginia Woolf explora as gamas cromáticas que, em geral, pendem para uma tonalidade verde-azul. Como grande conhecedora de arte e estudiosa das tendências de sua época, Woolf demonstra uma preferência por cores neutras como o verde, ou

¹⁰⁷ Conforme abordado na Introdução.

frias como o azul, fazendo com que suas composições literárias conseguissem expressar uma mensagem estética e, ao mesmo tempo, metafísica. Curiosamente, o romance que Woolf mais vendeu, em vida, foi *Flush* (1933), em que o vigor dos personagens foi crescendo a ponto de obtermos um efeito estético no tom mais vivo da cor vermelha, tom de rubor, ou rubro como indica o título. Na prosa woolfiana, a simbologia das cores assume acentuada importância e, frequentemente, sensibiliza o público-leitor naquilo que Kant chamaria de livre jogo de associações, em que a percepção poético-visual encontra-se explorada. Deste modo, constatamos que para o escritor modernista inglês – como Virginia Woolf – a influência dos conceitos trabalhados no clássico, no romântico e no simbolismo mostra-se resgatada, estrategicamente, no sentido de enriquecer um estilo que almeja inovação, sem, contudo, romper com o passado.

A descrição das cenas por meio da ilusão poética do colorido de uma paleta impressionista leva o espectador a perceber que em cada segmento deste enredo múltiplo a escritora expõe imagens verbais através de duas formas: (A) usando de reminiscências, por meio das quais os personagens trazem à tona as cores vivas de suas memórias, (B) e justapõem os momentos de suas vivências do presente, compondo uma mescla em que os tempos coexistem, o que configura a técnica literária de fluxo de consciência, a qual consagraria Virginia Woolf anos mais tarde, em *Mrs. Dalloway* (1925).

O recurso literário de trazer presente e passado juntos, em imagens de cores fortes e vivas, é um trabalho essencial para a prosa woolfiana. Por conseguinte, sua narrativa trans-cultural consegue expor múltiplos pontos de vista agrupados em ritmo verbal, ora ondulante, ora frenético, estabelecendo uma reflexão minuciosa de detalhes que concorrem à nossa percepção de ordem verbal-visual, verbal-tátil, verbal-sonora e, acima de tudo, de sugestão múltipla. Deste modo, *Kew Gardens* pode ser considerado um conjunto de cenas, ou quadros, que por sua vez compõem uma galeria viva, tal qual a sociedade urbana do primeiro pós-guerra – arte e vida se misturam.

2.2.2 Recursos poéticos de plasticidade (a fusão de elementos literários de sons, cores e formas):

O ritmo poético apresenta-se traduzido pela semelhança de sons repetidos, e ditado pela combinação que sugere cores e produz a impressão de movimento, como um vaivém – conhecido na pintura de Cézanne por ritmo tonal de avanços e recuos: conceito emprestado, por sua vez, da música. Mais do que isto, esta forma de progressão tonal gera a impressão de volume, conferindo materialidade aos objetos abordados, a semelhança das pinturas de natureza-morta de Cézanne (ANEXO I, FIGURA 01) (ANEXO VI, FIGURA 06) – uma crítica à materialidade tecnológica que se apoderava do cenário social. Do mesmo modo, Virginia Woolf parece seguir a indicação mostrada na pintura para provocar um questionamento do ambiente urbano. Exemplo de seu trabalho baseado na sugestão do ritmo das cores primárias evocadas, na literatura, da importância dada às imagens poéticas da luz natural e das formas circulares do ambiente estão representados no parágrafo inicial do conto:

Do canteiro **oval** erguia-se talvez uma centena de **caules** se *esparramando* a meia altura de **folhas em forma de coração ou de língua** e *desabrochando na ponta em pétalas vermelhas ou azuis ou amarelas* marcadas **com manchas de cor** erguidas sobre a superfície; e **da escuridão vermelha, azul ou amarela** da *garganta emergia* uma barra *esguia, áspera* de **pó dourado** e *levemente intumescida* na extremidade.

As **pétalas eram volumosas** o suficiente para serem *agitadas* pela **brisa de verão**, e, *quando se moviam*, as **luzes vermelhas, azuis e amarelas** *passavam umas sobre as outras, manchando* um pouquinho a **terra marrom** com **um salpico** da mais delicada e complexa **cor**. A **luz** *caía* sobre a *superfície lisa* do **seixo cinzento**, ou sobre a **concha** de um **caracol** com suas **veias escuras, circulares**, ou, *incidindo* numa **gota de chuva**, *expandia* com tal intensidade de **vermelho, azul ou amarelo** as **finas paredes de água** que se poderia esperar que *explodissem e desaparecessem*. Em vez disso, *num segundo* a **gota se tornava cinza prata** mais uma vez, e a **luz** *agora* pousava sobre uma **folha**, *revelando* os **fios de fibra** que se *ramificavam* sob a superfície; e *mais uma vez retomava* seu movimento e *espalhava* sua **luminosidade** nos **vastos espaços verdes** sob a **cúpula** **folhas em forma de coração e de língua**. *Então*, a **brisa soprava** um pouco mais forte *no alto*, e a **cor** era de *súbito lançada para o ar*, para *dentro* dos **olhos** dos homens e mulheres que *passeiam* em Kew Gardens *em julho*.

(WOOLF, 1996, p. 07-08) (grifos nossos)

Os recursos de imagem sonora são elementos poéticos que estão relacionados ao som, quanto a sua semântica. No conto, são exemplos: brisa, chuva, água, explodissem e desaparecessem, gota, brisa soprava (conforme citação). Juntamente com o som percebemos os recursos poéticos de sugestão de imagem tátil usados por Virginia Woolf: trata-se de uma associação natural efetuada pelo leitor a imagens verbais determinadas por superfícies, temperatura e elementos

naturais que possuem força semântica de impressão poético-sinestésica. Exemplos extraídos do 1º parágrafo: *áspera, levemente intumescida, brisa de verão, de chuva, de água, fibra, brisa soprava* (WOOLF, 1996, p.07-08) (grifos nossos).

Os recursos poéticos de tempo podem também determinar o ritmo dos eventos dentro do conto, bem como situar o leitor a respeito de uma época ou estação. Em geral, *Kew Gardens* traduz uma fugacidade que os meios de transporte (de motores a explosão, ônibus, carros, rodas, aviões e hélices) proporcionaram nas primeiras décadas do século XX. O conto sugere que a Primeira Guerra Mundial já cessou e que o mês mais quente e luminoso – julho – traz para os espaços públicos da grande metrópole um grande contingente de cidadãos. A procura por espaços abertos, em meio a natureza e a luminosidade do sol cria um ambiente pulsante, de grande vivacidade, como as telas dos grandes pintores (pós)impressionistas franceses. Tal qual já observamos anteriormente, toda a evocação do ritmo de agitação de um jardim botânico londrino sugere o vigor das rápidas pinceladas, irregulares, de nomes como Cézanne (ANEXO VII, FIGURA 07) e Monet (ANEXO III, FIGURA 03). Como nos exemplos que seguem sublinhados, podemos enaltecer que o ritmo aparece alterado, sugerindo vitalidade, movimento e fugacidade, reforçado pelas expressões de tempo e cadência: *num segundo, mais uma vez, esperar que, agora, mais uma vez, então, de súbito* (WOOLF, 1996, p. 07-08) (grifos nossos).

O recurso poético de topologia configura os seguintes recursos poéticos de imagem: *erguia-se, a meia altura, erguidas sobre a superfície, emergia, umas sobre as outras, caía sobre, ou sobre, se ramificavam sob a superfície, sob, no alto, lançada para o ar, para dentro, em* (WOOLF, 1996, p. 07-08) (grifos nossos). Como já comentamos anteriormente, as relações de tempo e espaço, como os trechos grifados nos dois parágrafos acima, parecem ser a pauta da revisão estilística dos escritores modernistas. Em especial, Virginia Woolf procura entreter seus leitores com esta técnica de entrecruzar efeitos de tempo, memória e ação no(s) espaço(s) descritos em seu conto.

Esta atmosfera de intensa movimentação, e agitação, determinada por uma cadência que se altera a todo momento (verbos de ação e advérbios) – como uma espécie de reavaliação, ou reprogramação – simboliza os tempos da vanguarda modernista, em que tudo se renova. Por conseguinte, ao utilizar-se destes recursos de quebra de ritmo, Virginia Woolf procura inspirar-se nos movimentos da vanguarda modernista. Juntamente aos recursos poético-cromáticos temos a descrição do

movimento da natureza e seus seres e dos personagens dentro do espaço do jardim botânico. Ao final do conto, a imagem literária do ar parece povoado de sons. Detalhe para a sugestão de movimento mecanizado das formas da modernidade, relacionadas à tecnologia, em ritmo crescente, como as máquinas, os motores e o giro das rodas, traduzindo instabilidade. Por meio da arte literária, Virginia Woolf permite-se uma reflexão crítica da realidade de sua época, em progressiva transformação.

Na descrição verbal do ato de subir e descer entre céu e terra, Virginia Woolf cria em seu conto um efeito literário de jogo de palavras (em oposição). Tal recurso literário é conhecido por binarismo, consagrando-se como uma das marcas estilísticas da ficcionista. Woolf consegue transmitir a mensagem de que não há silêncio na atmosfera da urbanidade moderna. A ausência e a quietude são substituídos por murmúrios, ruídos e explosões, expressos no conto. E esta mistura de sensações que registram uma espécie de invasão dos elementos modernos em meio à natureza, como no final do conto (abordado anteriormente), parece o efeito final que a mensagem de *Kew Gardens* pretende transmitir: o conceito de um ambiente em transformação, no qual os limites são diluídos. As linhas tornam-se tênues e a agitação dos novos tempos impõe um novo ritmo em que tudo o que era sólido e definido passa a ser maleável e diluído. Ocorre uma perda de definição que tanto vale para a estética, quanto para os valores éticos.

No início do século XX, a sociedade moderna apresenta-se multicultural como uma mistura de tintas, em cores que perdem seus limites, estabelecendo novas cores. Da mesma forma, o conto de Virginia Woolf permite uma interpretação em que o livre-arbítrio no rompimento de limites, bem como a igualdade de direitos civis, encontrem um espelhamento na liberdade de expressão estética. Esta, ao modo dos pintores impressionistas (e pós-impressionistas), sugere a harmonia através da diluição de cores que se sobrepõem, e de traços que se tornam imprecisos. Deste modo, Virginia Woolf parece valer-se de conceitos estéticos para almejar reflexões mais profundas, fazendo do nascimento de uma terceira cor, *verde-azul*, uma exposição de cenas que traduzem a nova atmosfera da Europa. Em sua visão poética, Woolf percebe a rebeldia materialista dos novos tempos usando a imagem literária de um vapor verde-azul, tão disperso e dinâmico quanto uma atmosfera, talvez o ar misterioso do que reserva a modernidade à Europa. Woolf interpreta um

tema comum, o período de verão europeu, como as saturnálias, conferindo-lhe uma visão poética inovadora, própria da vanguarda modernista.

2.3 CONTINUUM DE BASE IDEOLÓGICA

Esta parte tem o objetivo de discutir o pensamento cosmopolita de civilização, no conto *Kew Gardens*, de Virginia Woolf, sugerido não apenas pela diversidade de personagens – representando pessoas de uma metrópole – que circulam pelo jardim botânico de Kew, mas também por meio das espécies exóticas da vegetação, provenientes de terras distantes, do mundo todo, o que configura um lugar conjunto de urbanidade e comunhão como inspiração poética.

A escritora cria um ambiente social que expressa o conceito de comunidade universal pacífica, segundo o pensamento ético metafísico de Immanuel Kant. A imagem evocada por Virginia Woolf em *Kew Gardens* lembra a visão paradisíaca de *uma ilha suspensa no etéreo*¹⁰⁸ (BACHELARD, 2001, p. 44) (grifos nossos), a qual por sua vez identifica a visão platônica de Virgínia, de um ambiente de perfeição, como o globo terrestre descrito na metafísica de Kant. A lógica de Kant fez parte do ambiente familiar e, principalmente, social de Virginia Woolf, o que proporciona uma análise de *Continuum* de Base Ideológica (TORGONICK, 1985, p. 19), dos aspectos filosóficos sugeridos por seu conto.

Consideramos que, na visão transmitida por *Kew Gardens*, este local cultivado que congrega o lazer e a ciência é apresentado como uma espécie de Éden urbano. A escritora cria um ambiente modelo que reproduz o conceito de uma civilização global ideal, em suspenso, na qual ricos e pobres, homens e mulheres de diferentes faixas etárias desfrutam de um local aprazível que permite liberdade de pensamentos e ações, compondo uma sociedade de classes em convívio dinâmico e harmônico. Os elementos do ambiente e os personagens de *Kew Gardens* compõem um conjunto literário que parece propor uma reflexão a partir dos conceitos kantianos de ética.

No conto analisado, percebemos uma preocupação de Virginia Woolf em discutir questões de limites e fronteiras, tanto no sentido estético quanto no geográfico. Nesta parte de nosso estudo, concentramo-nos naquilo que para o leitor

¹⁰⁸ Retomada de citação do capítulo I, p. 33 (BACHELARD, 2001, p. 44) (grifos nossos).

de *Kew Gardens* sugere o pensamento de Woolf evocando os conceitos de Kant¹⁰⁹, a respeito das fronteiras de terra, considerando o espaço público do Real Jardim Botânico de Kew como um lugar de livre intercâmbio cultural. Um tema bastante comum nos meios intelectuais que debatiam a nova configuração geopolítica da Europa, com a queda da maioria dos impérios. Como veremos adiante, o conto parece discutir questões de liberdade de trânsito e de fronteiras geográficas. E a narrativa favorece a interpretação de uma estética colocada em função das questões não somente estéticas, mas, como neste caso, numa abordagem metafísica.

Virginia Woolf descreve a livre circulação de pessoas num espaço que transmite a noção de globo terrestre. Ao dispor os personagens de *Kew Gardens* circulando, livremente, entre seus canteiros, Virginia Woolf confere a impressão de um ambiente de paz compartilhado por todos os cidadãos do mundo. O jardim botânico de Kew, assim como Londres, é apresentado ao leitor como um local de livre acesso a todos os visitantes. Poeticamente, o horto de Kew, com sua paisagem acolhedora, ilustra uma proposta de fraternidade entre seus visitantes do mesmo modo como existe entre as espécies vegetais. A literatura woolfiana que se apoia em retratar os costumes da metrópole, sugere os recantos do parque como um local de harmonia, em meio a diversidade humana que vai se avolumando com o progresso. A escritora faz do Real Jardim Botânico de Kew um símbolo da metrópole ideal, encontrando na literatura uma forma de poetizar a respeito dos valores de igualdade, fraternidade e liberdade.

Como expressamos acima, o senso coletivo parece estar expresso em *Kew Gardens*, pois o espaço do jardim botânico (ambiente da ação do conto) sugere congregação de povos e espécies botânicas do mundo todo. E em análise mais apurada, como veremos adiante, podemos perceber que o ambiente público dos jardins de Kew abriga personagens de diferentes classes sociais. Portanto, observamos elementos que espelham uma civilização de realidades muito distintas, mas que têm o mesmo acesso ao lazer, e ao local que representa tradição, arte e conhecimento, o Real Jardim Botânico de Kew.

¹⁰⁹ No pensamento metafísico de Immanuel Kant, o estabelecimento de uma comunidade universal pacífica depende da harmonia que existe entre as nações e suas relações de troca, do respeito às leis e limites, tendo direitos assegurados por uma constituição. Kant observa que se trata de um princípio jurídico a liberdade dos cidadãos em estabelecer relações entre todas as nações da Terra. E afirma tratar-se de um direito o livre trânsito entre os países circunscritos dentro dos limites geopolíticos do globo terrestre, tendo esta liberdade assegurada por uma paz duradoura (KANT, 2003, p. 194-197).

O início do conto apresenta um parágrafo longo em que a escritora descreve o ambiente, a partir de um canteiro de flores cultivadas, do qual se ergue uma profusão botânica de cores e formas exuberantes – conferindo noção de arte e ciência, próprios de uma civilização evoluída. Por vezes, Virginia Woolf se refere a uma luz – primeiramente, *as luzes*, e em seguida, mais especificamente *a luz* – que cai por sobre a vegetação colorida, fazendo com que as formas e as cores adquiram maior vivacidade em sua presença (WOOLF, 1996, p. 07) (grifos nossos). A imagem poética da luz da qual a escritora se vale torna todos os detalhes do cenário mais claros, expressando evidência, por meio da exploração das cores¹¹⁰ primárias (vermelho, amarelo, azul) e do termo que qualifica o ambiente, ao modo inspirado nos impressionistas franceses, sua *luminosidade* (WOOLF, 1996, p. 07-08) (grifos nossos).

Envolvido por toda esta iluminação superior o ambiente cultivado descortina-se diante dos personagens de homens e mulheres que passeiam no jardim botânico de Kew. Compreendemos a amplitude da imagem das luzes da qual se valeu a escritora, em sua concepção kantiana, que parece conduzir o ser humano para o conhecimento de alguma coisa, em seu ambiente. Nesta ilustração literária, de um jardim botânico as pessoas passeiam iluminadas por algo superior, que não se trata meramente de uma luz qualquer, mas da *Luz* – algo divino e esclarecedor; a energia que dá sentido à vida, em toda a sua multiplicidade (nossa ênfase).

A mensagem de multiplicidade iluminada do primeiro parágrafo encerra um sentido de coletividade, em seu trecho final: “Então, a brisa soprava um pouco mais forte no alto, e a cor era de súbito lançada para o ar, para dentro dos olhos dos *homens e mulheres que passeiam em Kew Gardens em julho*” (WOOLF, 1996, p. 07) (grifos nossos).

Mais adiante, no terceiro parágrafo, podemos observar que o homem do primeiro par de personagens, Simon, caminhava preocupado com seus pensamentos; ao passo que a mulher, Eleanor, enquanto conversava com o marido

¹¹⁰ Outras cores também surgem no conto, mas são dispersas e não possuem ênfase narrativo. Os tons iridescentes, perolados, translúcidos, metálicos e dourados, aparecem como detalhes que reforçam a noção de brilho luminoso, não sendo componentes poéticos de grande consistência como as cores primárias (vermelho, amarelo, azul). Desta forma, podemos supor que a imagem poética do canteiro oval, de *Kew Gardens*, seja semelhante a uma palheta artística, com suas cores que são mescladas até atingirem misturas singulares como o branco ou o cor-de-rosa, ou mesmo o dourado. Em nosso estudo, procuramos focalizar a alternância das cores primárias, sua fusão e recomposição, além de sua evolução para, ao final do conto, uma mistura de cor neutra e secundária como o verde-azul.

também observava atentamente o casal de filhos, sem perdê-los de vista. Ao passarem por um canteiro alinharam-se lado a lado, os quatro – pais e filhos: “Eles passaram pelo canteiro, agora andando os quatro *lado a lado*, e logo diminuíram de tamanho entre as árvores” (WOOLF, 1996, p.08-09) (grifos nossos).

Esta característica de alinhamento familiar – de anteposição de elementos figurativos – coloca-os em igualdade, posição diferente da situação inicial de dispersão ordenada em que se encontravam. Este detalhe encerra a imagem de uma espécie de marcha, com alinhamento lateral, próprio da militância observada nos grupos classistas, ou mesmo tropas de milícia. Não obstante, a atitude despreocupada de lazer não combina com a proposta de militância, mas enaltece a ideia de igualdade de posição – *lado a lado* – reproduzindo os ideais de igualdade social e comunidade de Kant¹¹¹ (grifos nossos).

No trecho que segue, quase ao final do conto, notamos o pensamento do homem como um ser pertencente a um nível acima dos demais seres do mundo. O universo do sujeito apresenta-se de modo destacado dos outros seres da natureza. Mais especificamente, podemos citar o avião como um elemento que representa valores múltiplos, dentre os quais a capacidade humana de ir além das coisas deste mundo, de representar o conhecimento – e o esclarecimento, na visão kantiana – por meio de sua performance tecnológica, em que o homem se destaca, desprendendo-se da terra ao buscar o etéreo através do vôo: “(...) e no ronco do *avião*, a voz do céu de verão murmurou sua alma impetuosa” (WOOLF, 1996, p. 17) (grifos nossos).

A imagem veloz do aeroplano parece representar o grau máximo conquistado pela racionalidade e o desejo de liberdade humanos. Como imagem opositiva ao avião temos o caracol, um animal primitivo que se arrasta vagorosamente por entre os torrões de terra de um dos canteiros de Kew, (WOOLF, 1996, p. 10,14,17).

A imagem poética do caracol, movendo-se lentamente, é usada por Virginia Woolf como um símbolo de valores diversos e, acaso percebamos em *Kew Gardens*, este elemento começa por arrastar-se transpondo torrões de terra. E apesar de seus esforços, seu pequeno porte diante de uma paisagem tão exuberante, tentava vencer *penhascos pardos e penedos de rocha cinzenta*, entre os inúmeros objetos que se

¹¹¹ O senso de igualdade social proposto por Kant, em que as necessidades subjetivas representam o ideal de valores da unidade social, o sentido comunitário e a coletividade, encontra-se aqui representado.

opunham à sua *evolução* rumo a *seu alvo* (WOOLF, 1996, p. 10-11). O caracol, como elemento ficcional, simboliza ao mesmo tempo a hesitação, diante de um obstáculo a ser transposto, e o anseio pela transgressão das barreiras que encontra.

Em sua batalha quase despercebida, o elemento literário do caracol é focalizado no momento em que decide passar por baixo de um dos obstáculos naturais, num trecho em que havia “um ponto onde a folha se erguia do chão, o suficiente para deixá-lo passar” (WOOLF, 1996, p. 14). Esta imagem conceitual do esforço na transposição de barreiras parece ilustrar o anseio de Virginia Woolf – compartilhado com seus amigos de Bloomsbury – por vencer fronteiras, ou por encontrar *um ponto* por onde o livre trânsito seja possível (grifos nossos). Do mesmo modo, podemos entender que transpor fronteiras terrestres significa vencer obstáculos no âmbito cultural. Em oposição, o trecho onde menciona que *a folha se erguia do chão*, temos a imagem de uma substância leve, de sublimação, que remete ao céu, ao imaterial¹¹² (nossos grifos).

No conto, o espaço aéreo é também associado ao paraíso pelo termo Tessália, lembrando de nossas raízes clássicas, base do conhecimento ocidental. Esta forma de associação do pensamento que viaja como o homem através do meio aéreo, libertando-se das amarras ditadas pelo meio terrestre, remete-nos aos princípios reformadores de Kant, discutidas por Virginia Woolf e por seu meio intelectual, do Grupo de Bloomsbury¹¹³, como a liberdade do pensamento e sua expressão, em todos os níveis – da estética a ética.

Por meio do sistema ético desenvolvido por Kant é possível pensar a ação do sujeito como uma forma coletiva de lógica, criando oportunidade para um pensamento de comunidade ética universal, denominada por Kant de produto do *Reino dos Fins* – espécie de apogeu das ações humanas; ideal da suprema condição; fim terminal de uma inteligência superior, configurando a sugestão de Éden, como na citação do conto em que a imagem do *céu* está associada a imagem de paraíso ou *Tessália* (WOOLF, 1996, p. 11-13) (nossas ênfases).

O homem racionalizado em Kant pensa sua liberdade em limites muito contraditórios e a busca de uma unidade entre a razão e o instinto torna-se uma

¹¹² Para Bachelard (2001, p. 44), “a ideia de uma ilha suspensa, no céu, em conceito platônico de ambiente rico em elementos que traduzem perfeição e harmonia divina”, traduz a imagem da leveza buscada por Virginia Woolf.

¹¹³ Roger Fry e Desmond MacCarthy, entre outros, apresentam ensaios sobre Kant, em suas obras.

utopia. Sim, o velho do conto é a figura dos valores tradicionais de colonização, em ruínas, com suas lembranças de locais paradisíacos, de terras distantes, tropicais, como as florestas do Uruguai. Em meio a seus tiques nervosos, comuns aos idosos, ele representa a sombra do passado, esfacelando-se, necessitando de uma bengala e de alguém que o ajude a recompor sua imagem quase despedaçada; a imagem fragmentada do império.

Através das lembranças de seus personagens, Virginia Woolf almeja contrastar – segundo e terceiro par de personagens – os pedaços de uma sociedade destruída pelos horrores da Primeira Guerra Mundial e, como exemplo, temos os nomes de pessoas, fragmentados, articulados como peças de um jogo de palavras em cascata (conforme estudado no item 2.1 deste capítulo). Neste mosaico de palavras despedaçadas, o *eu* e o *outro* são discutidos no mesmo plano – pelo terceiro par de personagens. Os indivíduos, em diálogo competitivo, ou embate verbal, são como peças que criam um efeito de oposição ao restabelecimento da ordem social. Por sua vez, a harmonia somente é alcançada pelo convívio dos seres humanos que compartilham do mesmo espaço público, de ambivalência paradisíaca e urbana, tendo o direito a igualdade simbolizado pelo hábito de tomar chá, tido como senso comum (grifos nossos).

O último par de personagens do conto difere do primeiro, o qual figurava uma espécie de Adão e Eva de um lugar idealizado e multicolorido. Este último par configura a juventude, oscilando entre o real e o que parece real, e representa o futuro da humanidade. Talvez isto explique a reflexão entre o que é real ou não, pois muitas vezes a tecnologia nos impede de crer no fato em si, parecendo uma aventura ficcional, ao estilo de Julio Verne, o fato de um homem voar de aeroplano tornou-se uma utopia possível, graças à tecnologia.

As incertezas deste par, que representa o futuro e também a tribulação do sujeito diante do mundo que se transforma de maneira desenfreada, cessam no momento vespertino do chá – *com* os outros e *como* os demais, sugerindo a busca pela igualdade –, bem como o esvaziamento do diálogo pueril em que muitas vezes não são entendidos por palavras, mas pela presença física, em conformidade com a materialidade dominante que a marcha tecnológica passou a proporcionar nos tempos da vanguarda do início do séc. XX. Identificamos, no conto, este período de vanguarda e de prosperidade quase irreal – representado pelo último par de personagens –, de máquinas, ônibus e motores a explosão, aeroplanos. A este

cenário *futurista*, soma-se a sugestão do efeito verbal-espacial circular ou elíptica de múltiplos guarda-chuvas (ou sombrinhas), portados pelas inúmeras pessoas que passeavam por Kew, naquele dia – “um *mercado* cheio de *guarda-chuvas*” (WOOLF, 1996, p. 17) (grifos nossos). Esta imagem literária proporciona a percepção de um conceito de produção em série industrial, encerrando uma crítica que, por sua vez, segue a linha de pensamento crítico do Impressionismo (ANEXO IX, FIGURA 09). Naquela tarde do verão escaldante de julho, sentimos, poeticamente, um movimento de evolução, para a frente, em busca de um tempo futuro que somente a tecnologia e, portanto, o conhecimento poderia proporcionar a humanidade.

Podemos identificar, em complemento a toda proposta estilístico-literária woolfiana, a presença da multiplicidade e do movimento incessante que o conto encerra: “os *ônibus* estavam *girando as rodas e trocando a marcha*; como um grande jogo de caixas chinesas, todas em *aço forjado girando incessantemente*” (WOOLF, 1996, p. 18) (grifos nossos). Desta forma, percebemos que o sentido de variedade de elementos concorrendo entre si propõe um desafio à identidade do sujeito. Compreendemos que, na era da multiplicidade em escala industrial, a produção de máquinas e objetos em série tornam o indivíduo um mero fragmento da massa urbana que se arrasta qual um simples caracol. Em meio a este ambiente criado pela literatura a partir da realidade, máquinas de precisão e velocidade – como os ônibus e o avião – surgem e ultrapassam os limites tradicionais da sociedade, conferindo um aporte crítico à tecnologia crescente, da época retratada pelo conto.

O respeito pelos limites sociais e espaciais tornam os jardins de Kew uma fração ideal da Grã-Bretanha, vista como um canteiro em sua geometria insular – de limites bem destacados. Neste conto, não há uma ação dramática, que vá além das lembranças da guerra; nada mais profundo que uma vaga lembrança dos mortos. Ninguém morre ou é morto em Kew, naquele perfeito dia de verão descrito por Virginia Woolf: o ambiente parece em suspenso, no sentido de ação ou complexidade psicológica. A despeito das lembranças de uma guerra, tudo em *Kew Gardens* expressa o ideal kantiano de harmonia social e felicidade, neste oásis científico, que pode ser visto como um ambiente perfeito idealizado pela ação racional do homem¹¹⁴.

¹¹⁴ Até mesmo a recreação e o acesso ao conhecimento são vistos à maneira kantiana, como uma necessidade universal do homem.

No espaço e no tempo presente da ação do conto, Virginia Woolf consegue *varrer* de seu texto todo o teor dramático, deixando a sombra da guerra sepultada sob os jardins coloridos do horto de Kew. Para a mensagem de Woolf, em *Kew Gardens*, restam poucas sombras e traumas na memória dos mais velhos – o idoso do segundo par e as duas mulheres do terceiro par de personagens. A maioria dos personagens de seu conto, a exceção destes três, deixa-se dragar pelo egoísmo de suas lembranças (primeiro par), ou não possui lembranças como o último par e o jovem do segundo par. Constatamos que, dos oito personagens, cinco não mencionam, ou possuem lembranças, da guerra. Deste modo, o trauma da guerra parece soar como um devaneio do idoso que compõe o segundo par de personagens, algo praticamente irreal, fazendo de *Kew Gardens* um ambiente que existe além da realidade.

Os elementos poéticos que insinuam as trincheiras do caracol são apenas características uma forma primitiva de existência, pois os cidadãos que passeiam pelos jardins de Kew dialogam, pacificamente, sem grandes conflitos. A imagem ficcional transmitida por Woolf é de que, em *Kew Gardens*, a civilização caminha livremente, pensa com liberdade e deixa-se *flanar* pelos campos coloridos que remetem às telas idealizadas pelos impressionistas, em ambiente de harmonia cosmopolita. O que torna *Kew Gardens* um espaço poético-visual sedutor a seus leitores é, tão somente, esse devaneio sinestésico de um cenário de colorido orgânico, pulsante e natural que vai sendo dominado pela tecnologia das máquinas. Ao final do conto, imagens poéticas de cores, ruídos e vozes, tornam-se impressões de um sistema em mutação progressiva e, somente então, o equilíbrio parece romper-se, fazendo com que uma profusão de *sons coloridos* sejam suspensos no ar (grifos nossos).

Os valores subjetivos desta civilização projetada e descrita na literatura por Virginia Woolf apresentam o conflito de identidade pelo qual passa o cidadão urbano do início do século XX. No conto, a metrópole tumultuada que envolve os personagens torna-os parte de uma massa humana, competindo com os valores de consumo de uma materialidade irrefreável. Ao mesmo tempo em que anseia por igualdade de direitos, o sujeito proposto na ficção woolfiana perde-se em meio à multidão dos grandes centros. Na visão da ficcionista, a própria individualidade é

colocada em risco, o sentido de uma voz interior necessita somar sua força com a subjetividade. O espaço do jardim botânico é uma espécie de fragmento do cenário social, englobando personagens de diferentes classes sociais, como foi afirmado anteriormente. O conflito interior dos personagens de *Kew Gardens* ilustra o momento histórico em que passado e presente, tradição e renovação configuram o clímax da crise social. Com os destroços da guerra, a escritora, entre outros intelectuais, viu sua produção marcada pelo teor de fugacidade dos tempos e pela fragmentação das ideias como estilhaços que simbolizam o rompimento com as estruturas lógicas da estética e da civilização. Mais tarde, entre os movimentos pós-impressionistas, a quebra de estruturas atingiria seu grau máximo com o Cubismo. Certamente, a ficcionista empregaria os elementos conflitantes de seu tempo, assim como outros escritores e pintores do início do séc. XX, tornando sua arte literária um campo estético que incorporou uma rede de infiltrações de áreas como a pintura, a ciência e a filosofia. Ao beber da fonte intelectual de Bloomsbury, Woolf compromete-se com anseios de renovação social como os propósitos de liberdade de expressão, igualdade social e, obviamente, fraternidade universal, fazendo de *Kew Gardens* um veículo que não se restringe ao plano estético.

O desejo da paz perpétua proclamada pela reflexão da moral e da política kantianas, que concorre para uma civilização cosmopolita, congrega neste conto de Virginia Woolf vivos e mortos, terra e céu, primitivo e tecnológico, presente e passado. Mas, diante de todo este devaneio pelo qual passeamos entre a filosofia e a literatura resta-nos a submissão a uma única lei limitante: a do sonho de um ambiente que possa congrega, harmonicamente, os mais diversos componentes de uma sociedade assentada no conforto vicejante de um ambiente cultivado, e na prosperidade. Se voar tornou-se possível para o homem moderno, buscar a paz e a igualdade social de direitos também são objetivos a serem alcançados, conforme parece propor a ficção de Virginia Woolf.

Vencer, ou alcançar, a utopia de uma comunidade universal pacífica consagra-se como uma empreitada incessante para toda a humanidade. Não obstante, na literatura e no pensamento de Kant torna-se possível, como nas palavras de ênfase do último par de personagens, quase ao final do conto:

“(...) e era *real, tudo real*, assegurou (...), tocando com os dedos a moeda em seu bolso, *real para qualquer um exceto para ele e para ela: mesmo para ele começou a parecer real* ” (WOOLF, 1996, p. 15) (grifos nossos). Nestas palavras, o clamor

poético de Virginia Woolf demonstra sua utopia almejada por uma sociedade mais igualitária, com uma crença no que é possível, real.

Desta forma, como já comentamos anteriormente, Virginia Woolf parece propor na literatura uma reflexão crítica a respeito da sociedade como um ambiente fraternal de paz e harmonia, em que o presente é um momento feliz, entre as lembranças do passado traumático e a crença no futuro incerto. Viver em *Kew Gardens* significa trazer o conceito de civilização cosmopolita para a realidade cotidiana de agitação pulsante, lançando nosso olhar para a utopia iluminista de Kant.

Virginia Woolf consegue trazer-nos a utopia kantiana de uma comunidade universal, em que sua busca torna-se possível num convívio idealizado e comunitário, que encerra ao mesmo tempo beleza, bondade, igualdade, paz e racionalidade. Com liberdade e racionalidade, os personagens dialogam aos pares em meio a atmosfera de um paraíso cultivado, no globo terrestre. Isto representa uma fração idealizada do mundo, tanto em termos de natureza quanto de sociedade.

Como já mencionamos em nosso estudo, a imagem evocada por Virginia Woolf em *Kew Gardens*, como a visão paradisíaca de uma ilha ideal suspensa, identifica sua visão platônica de um ambiente projetado pela razão humana: o globo terrestre sem fronteiras, comum a todos os seres, da metafísica de Kant. Com relação ao modo como percebemos *Kew Gardens*, podemos associar esta visão poética à pintura de *(Tarde de) Domingo na ilha de Grande Jatte*, de Seurat (ANEXO X, FIGURA 10), como exemplo de pictorialismo literário.

O conto de Virginia Woolf nos recorda de uma lenda chinesa, *Fu-Xi*¹¹⁵, que fala de *um país onde reinava a felicidade*, como uma *ilha suspensa*. Seu povo vivia em *estado natural* e sua vida era longa. Estes habitantes do *país da felicidade terrestre deslocavam-se livremente* pelo espaço e habitavam a terra em condição divina (grifos nossos).

A história da terra da felicidade, *Fu-Xi*, descreve um mundo de perfeição que, segundo os antigos chineses, existiu entre nós (havendo estabelecido os primeiros elementos da escrita), parece ser de grande inspiração a todos os

¹¹⁵ O nome Fu-Xi foi dado ao filho do deus-trovão com uma mulher da terra da felicidade. Na qualidade de semi-deus, Fu-Xi possuía *livre trânsito entre céu e terra*, beneficiando largamente a humanidade. Criou os oito trigramas, traços organizados significando: céu, terra, água, fogo, montanha, trovão, vento e lagoa. Este sistema foi usado para expressar o sentido de diversos elementos, vindo a constituir a base da escrita. (CHING, 1984, p. 08-09) (grifos nossos).

admiradores da China e sua cultura. Curiosamente, Virginia Woolf trouxe para seu conto os elementos poéticos que deram origem aos primeiros sinais da escrita no papel – imagens verbais da natureza comportando céu, terra, água, fogo, montanha, trovão, vento e lagoa – e distribuindo-os no ambiente edênico de Kew¹¹⁶, em meio ao *pagode chinês*, que parece afunilar-se ao céu. Além da sugestão de imagens circulares como *inúmeras caixas chinesas*, como um jogo de enigmas a serem desvendados – os oito trigramas (enumerados acima, com as expressões da natureza) (WOOLF, 1996, p. 16) (grifos nossos).

O *Royal Botanic Gardens*, Kew, possui inúmeros monumentos de origem e inspiração chinesa, e seus jardins sugerem um paraíso cultivado que congrega culturas diversas. Diante deste oásis artificial, fruto da visão utópica do homem, e trazido para a literatura por Virginia Woolf e sua crença no futuro, ficamos atônitos, como a imagem de lentidão do caracol que interrompe seu passeio por um dos canteiros de Kew, enquanto o mundo de uma civilização próspera acelera velozmente suas rodas e hélices, em sua marcha tecnológica. Em *Kew Gardens*, estamos imersos na película translúcida que envolve este ambiente kantiano de civilidade ideal e paz duradoura; de igualdade social, em que todos desfrutam do mesmo ambiente cultivado e cosmopolita: local de conhecimento e lazer, em que todos têm direito a tomar chá, “**com** outras pessoas” e “**como** as outras pessoas” (WOOLF, 1996, p. 16) (grifos nossos).

Ao banir o teor dramático exagerado da superfície do cenário poético de *Kew Gardens*, Virginia Woolf provoca uma espécie de sepultamento dos traumas da Primeira Guerra Mundial, relegando-os às lembranças de seus personagens. Deste modo, o ambiente proposto por Woolf, na literatura, assemelha-se a um ambiente isolado e suspenso, muito acima da realidade comum, o que configura este cenário como uma sociedade idealizada, afastada do mundo real. Neste ambiente de natureza cultivada, criado pela literatura, que representa uma comunidade em harmonia, pessoas de classes e origens diversas circulam por entre os leitos de flores, como se andassem em meio a um fragmento irreal, qual a imagem do globo terrestre, sem, no entanto, serem afetadas por nenhum perigo material. Alguns personagens são apenas acometidos por lembranças melancólicas e incertas, as quais por sua vez traduzem a hesitação e a imprecisão diante dos limites entre o real

¹¹⁶ Exemplos já estudados no início do capítulo II, de análise.

e o ficcional, e ainda as incertezas de um futuro que garanta a paz entre os indivíduos congregados em um continente-mãe.

Da mesma forma que a pintura clássica evita os exageros que remetem à tragédia, Virginia Woolf, ao modo dos impressionistas e dos primeiros pós-impressionistas, vale-se do afastamento da tragédia real e discute a respeito de uma sociedade projetada, de aparência semi-natural. Este propósito, em concordância com a visão (interartes) de Lessing, sobre a pintura e a literatura – a partir do poema de Horácio (2005), *Ut pictura poesis* –, aproxima o pensamento de que a pintura evitava o exagero. E de fato assim o era, ao menos para os pintores impressionistas e primeiros pós-impressionistas, deixando ao cargo dos dramaturgos as tragédias.

O que Virginia Woolf consegue criar, na literatura, é um conceito de realidade, no pós-guerra, que possa instigar à reflexão de seus leitores sobre as mudanças no cenário social, por meio de uma atmosfera impressionista e, portanto, fugaz, de intensa agitação crescente. Sua visão utópica de um ambiente ideal estabelece paralelos com a pintura francesa do final do séc. XIX, fazendo de uma tarde de verão nos jardins de Kew, uma ilha etérea, que lembra (*Tarde de Domingo na ilha de Grand Jatte*, de Seurat (ANEXO X, FIGURA 10)).

Possivelmente, Virginia Woolf reconheceu a importância de um certo teor dramático sem, na verdade, pender ao exagero, ainda que no âmbito das lembranças de seus personagens, ou mesmo na sugestão dos abismos sugeridos pelo silêncio, como no diálogo entre os dois últimos personagens, no segmento em destaque:

Longas pausas entremearam cada um desses comentários: eles eram pronunciados em **vozes inexpressivas e monótonas**. **O casal ficou parado na beirada do canteiro** e, (...) como essas breves e **insignificantes palavras** (...) **que precipícios** não estão **escondidos** nelas, ou **que escarpas de gelo** não brilham ao sol **do outro lado? Quem sabe? Quem jamais viu isto antes?**

(WOOLF, 1996, p. 15) (grifos nossos)

Por meio de certas tensões abstratas, comuns à composição de um quadro, Virginia Woolf reconhece a importância de fazer uso verbal, ainda que de modo sutil, de certo teor dramático, de imprecisão, e de perda de sentido, para sua ficção. Desta forma, a melancolia e a hesitação, como elementos poéticos, conferem à cena do último casal de personagens do conto a sugestão do sombreamento trágico para sua composição verbal-pictórica. Este questionamento do que pode haver do outro lado – “que escarpas de gelo não brilham ao sol do outro lado? Quem sabe? Quem jamais

viu isto antes?” (conforme citação anterior) – induz o leitor a compreender uma reflexão a respeito dos limites a serem transgredidos, como fronteiras que compõem as divisões de um mapa geográfico. E de que transpor estes limites reaviva trágicas lembranças.

Em *Kew Gardens*, no momento em que *o casal ficou parado na beirada do canteiro* (citação anterior), a cena consegue transmitir a hesitação diante de certas barreiras, como muralhas ou “precipícios” que dão a noção de um local fronteiro a ser transposto. Esta imprecisão buscada por respostas não solucionadas confere um efeito dramático, que se assemelha ao uso das sombras na composição de um quadro. O teor crepuscular e misterioso passa a ser um contraponto para a impressão poética da vivacidade colorida, transmitida na ficção pelos canteiros de Kew (grifos nossos).

O teor de imprecisão nas composições impressionistas transmite o aspecto inacabado de uma cena, na qual a conclusão não é revelada, sendo apenas uma possibilidade plural e indeterminada. O equivalente literário a esta imagem de contornos imprecisos, que no início do conto revelava-se por meio de formas geométricas determinadas, expande-se para traços incertos, sem um sentido compreensível, levando-nos à sublimação da forma e dos contornos das figuras que, ao final do conto, perdiam a sua substância e a cor e *dissolviam-se na atmosfera verde-azul* (WOOLF, 1996, p. 17) (grifos nossos).

Em sua simbologia, como já apresentamos na análise das cores e imagens do conto, a fusão do verde e do azul resulta em tonalidades neutras, que expressam melancolia e imprecisão, produzindo cores apagadas como os tons de cinza que vão do chumbo ao metal mais claro, sugerindo a diluição das fronteiras da cor. São tonalidades de verde-azul que parecem dominar grande parte da ficção de Virginia Woolf, evocando, por meio de elementos poéticos, o teor metafísico que caracteriza sua obra literária. Fundem-se impressões verbais de componentes poético-cromáticos em busca de uma sugestão ideológica, misturando propósitos estéticos e éticos, na porosidade das fronteiras.

O conto possibilita a interpretação de um pensamento de manifesto cultural pacifista, como sugere o trecho final: “Vozes. Sim, vozes. Vozes (...) quebrando subitamente o silêncio” (WOOLF, 1996, p. 17). Há forte chamamento para uma reinstauração do progresso e da harmonia social, nos tempos que sucedem imediatamente a Primeira Guerra Mundial. Virginia Woolf parece valer-se dos

princípios pacifistas e igualitários do Grupo de Bloomsbury para promover suas convicções democráticas, tendo a literatura como veículo.

Como já afirmamos, ao romper as fronteiras estéticas, por meio da livre expressão artística, Virginia Woolf promove um conceito de sociedade cosmopolita, sem barreiras geo-políticas, conferindo a *Kew Gardens* o *status* de um oásis urbano moderno: sem exageros e sem tragédias que não prosseguem além de remotas e mínimas lembranças. Desta forma, torna-se possível reatar o nó górdio entre a ética e a estética de Immanuel Kant. O anseio por uma expressão estética livre, pautada em mudanças e associada a fenômenos naturais, para Virginia Woolf, tem sua inspiração no pensamento kantiano. Segundo a sugestão de Virginia Woolf, a liberdade estética somente pode ser alcançada numa sociedade igualitária, em que seus integrantes vivenciem o livre-arbítrio. Nesta lógica woolfiana, direitos civis e valências cromáticas são tratados com a mesma importância.

CONCLUSÃO

Nossa análise, pautada na teoria interartes do *continuum*, de Torgovnick (1985), teve o objetivo de avaliar as relações estabelecidas entre a arte verbal de Virginia Woolf, a arte visual do Impressionismo e a filosofia de Immanuel Kant como expressão da estética de *avant-garde* do Grupo de Bloomsbury. O estudo interartes configura uma abordagem que remonta o poema de Horácio, *Ut pictura poesis*, sendo esta uma discussão há muito iniciada. Virginia Woolf demonstrou profundo conhecimento dos filósofos gregos como Sócrates, Platão e Aristóteles, compartilhando com os membros de Bloomsbury do gosto pela tradição clássica. Como sabemos, os filósofos gregos consolidaram a base da filosofia ocidental, servindo de inspiração para os pensadores modernos que defenderiam os valores da igualdade, da liberdade entre os homens e da harmonia social.

O Grupo de Bloomsbury, o qual Virginia Woolf integrava, preocupou-se em retomar a postura filosófica de Kant, com relação aos campos da estética e da ética. Como traço cultural, Virginia Woolf expressa em sua ficção um cruzamento de valores estéticos (Impressionismo) (*Crítica da faculdade de juízo estético*, de Kant) e metafísicos (*A metafísica dos costumes*, de Kant), mostrando-se engajada com as questões ideológicas de seu tempo. O conto consegue transmitir o *ethos* moderno, a atmosfera que girava em torno de Bloomsbury e, em especial, de Virginia Woolf. Para um escritor como Virginia Woolf, o compromisso com os valores de seu tempo eram determinantes no teor de sua mensagem e em seu estilo. *Kew Gardens* proporciona uma ampla reflexão entre o pensamento woolfiano com base na filosofia de Kant. Na razão kantiana, a arte deveria ser vista como uma forma de expressão estética a partir do que é natural, sendo, portanto, algo diferente da natureza e seus fenômenos, mas com a capacidade de envolver e iludir nossos sentidos.

No capítulo I, *Virginia Woolf e o Grupo de Bloomsbury no ambiente social e cultural do início do século XX*, almejamos descrever o meio intelectual que envolveu Virginia Woolf. O *Círculo de Bloomsbury*, com princípios de tradição e modernidade, inaugurou o modernismo na Grã-Bretanha. O conhecimento dos filósofos gregos levou os intelectuais de Bloomsbury a retomar valores éticos e estéticos, confrontando – e valorizando – a tradição com a modernidade. A partir desta reflexão, o modernismo inglês, iniciado nos salões de Bloomsbury, encontra sua

identidade, destacando-se do círculo de Paris. Foi através das artes que o meio intelectual de Virginia Woolf expressou seu talento e identidade (grifos nossos).

Os princípios do Grupo de Bloomsbury e o resgate do pensamento de Kant configuram uma espécie de paradoxo do meio intelectual de Virginia Woolf, o qual almejava uma revisão dos valores de justiça social e igualdade, e de liberdade de expressão, num misto de clamor utópico e renovação. No plano ético, a filosofia de Kant propunha uma civilização idealizada, cuja racionalidade – embora almejada – criava entraves práticos para a maioria das nações, principalmente, no que diz respeito aos direitos do cidadão. Conforme nossa pesquisa, confirmamos que a metafísica kantiana serviu de grande inspiração aos propósitos intelectuais de Bloomsbury, em especial de Virginia Woolf. Ao descrever os canteiros de Londres, o conto de Woolf permite ser percebido a partir da filosofia de Kant, sugerindo uma reflexão sobre os limites e fronteiras, e a liberdade de transitar por entre os países do globo terrestre. No momento em que os impérios caíam, a Europa do início do século XX apresentava uma nova configuração geopolítica. Povos de culturas muito diferentes passavam a ser regidos por um só governo, o que a princípio provocava batalhas isoladas. As grandes potências da Europa (como Inglaterra, Alemanha e França, entre outras) travaram uma competição pelo domínio do mercado europeu, culminando com a Primeira Guerra Mundial. O resgate do pensamento kantiano pareceu, aos olhos de Bloomsbury, uma resposta ao totalitarismo dos governos da Europa. Mas, como já destacamos, não foi apenas no plano ético que a filosofia de Kant serviu aos propósitos ideológicos de Virginia Woolf e seu círculo social, a influência de Kant expandiu os horizontes dos membros de Bloomsbury no campo da estética (grifos nossos).

A liberdade de expressão e o jogo de sensações promovidas por meio das artes reforçaram o anseio estético-filosófico de Virginia Woolf e Leonard Woolf, Roger Fry, Desmond McCarthy e Clive Bell, entre outros. Para Kant, a compreensão da arte como algo criado a partir – e, portanto, diferente – da natureza, veio de encontro aos princípios críticos do Grupo de Bloomsbury, com seu conceito de *beleza livre*. Para o meio intelectual de Virginia Woolf, certos valores da tradição clássica exigiam uma revisão para servirem aos propósitos renovadores da vanguarda modernista. O fato de Kant conceber a natureza a partir de tempo e espaço, conhecidos *a priori*, e de Virginia Woolf (entre outros modernistas) resgatar esta reflexão, sugerindo-a em seu conto, reforça a importância do conhecimento da filosofia de Kant para a

interpretação da arte literária e da mensagem de Woolf. A identificação dos princípios filosóficos do Grupo de Bloomsbury (e de Virginia Woolf), dentro dos campos da ética e da estética, representou uma base teórica importante para o direcionamento de nossa pesquisa. Foram encontrados inúmeros trabalhos de estudiosos como Diane Gillespie, Christine Froula, Jane Goldman, Jane Dunn, Richard Stone, Sue Roe e Susan Sellers, confirmando a forte ligação dos integrantes de Bloomsbury e Virginia Woolf com o pensamento de Immanuel Kant (grifos nossos).

Teorias e conceitos da arte de vanguarda compõem um relevante conjunto de princípios em torno da estética de Bloomsbury. São as duas exposições de pintura francesa do (Pós-)Impressionismo, organizadas por Roger Fry, que fundaram o modernismo na Inglaterra (1910 e 1912). O interesse de Virginia Woolf pela pintura vinha do âmbito doméstico, pois a irmã mais velha (Vanessa Bell) tivera seu talento reconhecido desde a infância. Contudo, foram as exposições de 1910 e 1912 que motivaram Virginia Woolf para uma expressão estética internacional, inspirada nos conceitos do impressionismo francês, e posterior tendência pós-impressionista estudada por Roger Fry. O gosto pela sensação provocada pelas pinceladas impressionistas, esboçando cenas e fragmentos do cotidiano, banhados por intensa luz e forte combinação cromática, foi alvo de grande reflexão e estudo por parte de Virginia Woolf. A investigação nos diários e correspondências de Woolf permitiu-nos o aprofundamento no estudo interartes em torno de *Kew Gardens*. Para Woolf, o Impressionismo conseguia transmitir a fugacidade e o teor metafísico do espírito de sua época. O sentido de imprecisão dos limites cromáticos e das estruturas entrecortadas das composições pictóricas parecia traduzir a visão de Virginia Woolf a respeito da instabilidade e do ritmo de celeridade das primeiras décadas do séc. XX (grifos nossos).

Kew Gardens: uma proposta interartes, expressa uma reflexão a respeito do estilo peculiar de Virginia Woolf. As primeiras edições do conto receberam grande acolhimento por parte dos leitores e da crítica. Desde seu lançamento, *Kew Gardens* foi associado às artes visuais e, em especial, às obras-primas dos grandes mestres da pintura universal. Woolf consegue transmitir, poeticamente, sensações e estímulos próprios dos sentidos da visão e da audição. A ficcionista utiliza os recursos literários para promover uma reflexão a respeito do espírito de sua época, da forma como o conhecimento, a tradição e o entretenimento passam a ser de acesso público, e não apenas da elite. A ficção woolfiana demonstra grande intimidade com os valores do

(Pós-)Impressionismo. Este propósito estilístico tem sua confirmação nos documentos histórico-biográficos, em torno de Virginia Woolf. Em trechos de seus diários e em formas epistolares, Woolf nos revela sua proposta inter-cultural e, principalmente, interartes. Deste modo, consideramos de grande relevância o apanhado dos dados históricos e biográficos a respeito da escritora, para o estudo de *Kew Gardens*. Procuramos compreender o estilo literário de Virginia Woolf dentro do espírito de sua época, e em seu ambiente cultural, conforme a proposta teórica de Marianna Torgovnick (1985) (grifos nossos).

Com o intuito desafiador de elaborar uma análise das influências entre as artes, adotamos a *Teoria Interartes do Continuum*, de Marianna Torgovnick (1985). Detivemo-nos na apreciação dos elementos e cenas mais marcantes da ficção para o entendimento do *pictorialismo literário* em *Kew Gardens*. Os recursos estilísticos empregados por Virginia Woolf configuram uma ampla gama de componentes ficcionais como o paralelismo de imagens no âmbito verbal-visual e o uso de aliterações e assonâncias na criação de uma versificação livre que propõe um reforço às imagens poético-visuais. Conforme Torgovnick (1985, p. 03-24), Woolf sugere a ilustração de cenas e conceitos da pintura impressionista, indicando que o *Continuum* de Representação Perceptual é o instrumento mais preciso para iniciar a análise do intercâmbio nas artes. No desenvolvimento de um estudo mais rigoroso, outros segmentos do *continuum* são, igualmente, relevantes como a interpretação do que Torgovnick chama de *rima poético-visual* e o assentamento da criação literária sobre uma *base ideológica* (nossos grifos).

Na *análise do conto*, procuramos conduzir nosso estudo pela riqueza oferecida pelos estudos interartes tal como foi formulada por Torgovnick (1985), em sua Teoria do *Continuum*. Ao percebermos a possibilidade da leitura a partir da intrínseca relação do *Continuum de Representação Perceptual*, das cenas dos personagens, com a proposta ideológica, metafísica, de uma sociedade livre e igualitária, reconhecemos a amplitude valorosa do apoio teórico encontrado. A identificação do trânsito de conceitos vertidos da Pintura para a Literatura exigiu uma investigação minuciosa. A classificação interartes proposta por Torgovnick, por meio de *continuum* ofereceu uma estrutura de análise que proporcionou uma leitura ampla e profunda do estilo de Virginia Woolf, em *Kew Gardens*. Por meio da descrição poética de cenas, Virginia Woolf transmite o teor perceptual do ambiente na ação e no pensamento de seus personagens. O espaço da ação do conto que inspira outros

espaços, da memória dos personagens, sugere uma representação de cenas, intimamente, ligada à pintura. Torgovnick (1985, p. 26-29) pesquisou o conceito de *pictorialismo literário* na obra de Virginia Woolf. Ao identificarmos o recurso estético de pictorialismo verbal na relação das cenas em torno dos personagens de *Kew Gardens* como uma influência do Impressionismo – e de tendências *pós-impressionistas* –, estabelecemos uma leitura interartes (grifos nossos).

Constatamos que a sugestão da movimentação dos personagens, bem como o uso das imagens poético-visuais, nos leva a perceber *Kew Gardens* como uma sucessão de cenas evocadas da pintura impressionista francesa. No conto, destacamos a sugestão poético-visual de traços esboçados e o livre entrecruzar de elementos como na composição impressionista, ilustrando o cotidiano agitado da atmosfera tecnológica moderna, em meio à natureza cultivada cujo espaço foi sendo invadido pelas massas urbanas. De mesma relevância, observamos uma espécie de apreciação de Virginia Woolf a respeito da natureza e do fenômeno, demonstrando em *Kew Gardens* a forte influência dos conceitos de Kant sobre a importância do fenômeno percebido como objeto dos sentidos, foco de experiência possível. Neste ponto, Woolf consegue mesclar os conceitos de Kant com os do Impressionismo, enaltecendo o valor da percepção dos fenômenos, em meio à natureza, como forma de apreço pelo teor metafísico e inspirador que reside na mudança das estações, ou mesmo nas gradações de luz durante os períodos de um dia. Deste modo, a percepção transmitida pela ficcionista, em seu conto, a respeito da luz, do vento e da chuva empresta poesia ao ambiente urbano, invadido pelas máquinas, em sentido verbal-pictórico e filosófico. A harmonia entre a arte e a natureza (Impressionismo) é, ainda que indiretamente, o equilíbrio entre o homem e seu ambiente (Filosofia de Kant), pois a arte é criada pelo ser humano. Espaço e tempo apresentam-se enlaçados numa trama poética em torno das cenas da ação e da consciência dos personagens, caracterizando *Kew Gardens* como uma vazão poética no âmbito da atmosfera mental e espiritual de Woolf, pelo viés de Bloomsbury – o que, certamente, engloba os conceitos do Impressionismo (e movimentos Pós-impressionismo) e da filosofia de Kant, entre outros.

A oscilação do tempo da ação do conto com o tempo das lembranças dos personagens cria um efeito pendular, contrapondo presente e passado, o que provoca uma expansão cronológica. Da mesma forma, o cenário da ação do conto transcende os canteiros do Real Jardim Botânico de Kew, evocando outros espaços

por meio da memória emocional dos personagens, inspirados a partir do ambiente da ação. Por conseguinte, tem-se a expansão do espaço no conto através do pensamento dos personagens. O estilo literário de Virginia Woolf, em *Kew Gardens*, sugere um movimento de vaivém como as pinceladas dos impressionistas franceses. Muitas vezes, as imagens poéticas de *Kew Gardens* remetem às imagens pictóricas dos jardins de Giverny (de Monet), ou dos canteiros da casa de campo de Vanessa Bell, em Charleston – imortalizados pelos pintores do Grupo de Bloomsbury. As cenas ilustradas pela ficção de Woolf parecem evocar quadros de Monet (*Ninfeias*, ou *Nenúfares*), Cézanne (*A montanha de Sainte Victoire*), Renoir (*Os guarda-chuvas*) e Seurat (*Tarde de domingo na ilha de Grand-Jatte*). Esta noção de cenas inspiradas na pintura conduziu-nos ao estudo do conto como um *continuum* entre as artes verbais e visuais. Em Virginia Woolf, esta expressão literária peculiar apresenta-se reforçada pela forma como a sonoridade, o ritmo poético, e a plasticidade verbal concorrem para o reforço da composição sinestésica. Em reforço ao que discutimos, a percepção dos fenômenos da natureza mostra-se evidente nas cenas poéticas de *Kew Gardens*, como a luz, as cores, a chuva passageira, as vozes e as nuvens. Como afirmamos anteriormente, desta forma, podemos inferir uma sobreposição de conceitos que remetem à estética de Kant e os princípios da pintura impressionista (*Continuum de base hermenêutica por rima poético-visual*) (grifos nossos).

No início do conto, percebemos que a exploração dos elementos poético-cromáticos concentrou-se sobre as três cores primárias de uma composição visual (vermelho, amarelo e azul). Acreditamos que Virginia Woolf utiliza este recurso ficcional como um reforço às imagens poéticas relacionadas com os elementos de um sistema orgânico natural, em movimento que sugere pulsação e vitalidade. A medida que a narrativa evolui, Woolf nos apresenta uma alternância na disposição desses componentes poético-cromáticos, propondo variações de ordem e ritmo. No transcorrer do conto, identificamos uma extensa gama de diferentes elementos verbal-pictóricos. Ao final de *Kew Gardens*, os componentes poético-cromáticos perdem sua força vital e primitiva, dando lugar à neutralidade de tons como o verde-azul. Obviamente, percebemos outras sugestões de cor como, por exemplo, o branco e o cor-de-rosa, não havendo, no entanto, o uso da recorrência destes elementos. Deste modo, nossa escolha de interpretação cromática elegeu a imagem poético-visual do verde-azul, trabalhado de forma consistente como estratégia ficcional. Podemos depreender que os recursos de ordem verbal-visual, explorados

em *Kew Gardens*, sugerem que o canteiro oval de flores seja associado ao efeito de uma paleta artística, cujas cores vão sendo mescladas no transcorrer da evolução criativa de uma cena. A mensagem final do conto parece transmitir um cenário com a natureza adquirindo certa imprecisão de seus elementos poético-cromáticos, passando para um ritmo de crescente aspecto tecnológico.

O *Continuum de base ideológica* engloba o pensamento multi-cultural de Bloomsbury e a atmosfera de época em torno de Virginia Woolf. Ao ter por base a estética kantiana, Virginia Woolf e seus companheiros de Bloomsbury, militaram pacificamente pela liberdade de expressão. O uso do livre-arbítrio, celebrado pelos intelectuais de Bloomsbury, tem em *Kew Gardens* uma espécie de documento informal que permeia os campos da ética e da estética. Este conto proporciona a compreensão da importância social e cultural de um local cultivado, no qual ciência, lazer e arte, são de acesso livre a todos os cidadãos. E ao deslocarmos nosso pensamento por meio do vaivém entre presente e passado, explorados no conto, aceitamos a ilusão proposta pela arte literária (grifos nossos).

Constatamos que *Kew Gardens* representa uma experiência estético-metafísica, na qual Virginia Woolf almeja provocar uma reflexão a respeito da arte como porta-voz de importantes valores que norteiam a sociedade, tais como a liberdade, o senso de igualdade e a visão dos problemas do cotidiano como algo mais global e profundo, comum a todos os cidadãos. A identificação da imagem opositiva do início do conto que é contraposto ao final representa a crítica de Woolf sobre a mudança de um estado de contemplação para uma ação. Isto se apresenta a partir da natureza cultivada (início do conto) para um estado de ritmo crescente, no qual a tecnologia e o maquinário do início do séc. XX (final do conto) passam a dominar. Compreender esta mudança de ritmo, como uma reflexão crítica a respeito dos novos tempos, configura a proclamação da modernidade e da paz no coração de Londres, na visão de Virginia Woolf. Constatamos que, por trás do teor estético ricamente elaborado do estilo de Woolf, o conto representa que, para Virginia Woolf, existe um forte elo entre a estética e a ética, comparável à importância da tradição para a inserção na modernidade. Na realidade, percebemos o conceito expresso em *Kew Gardens* como um trânsito livre entre os valores e as mídias em torno de Bloomsbury, um microcosmo do universo woolfiano no qual convergiam todas as ideologias da época. Ao mesmo tempo, *Kew Gardens*, representa Tessália e um salpico da mais complexa cor, a vegetação exótica em exuberante profusão

contraposta a um conjunto de eixos interligados, de gigantesco maquinário, de sons e formas que atestam o expansionismo tecnológico do século XX.

Em reforço ao que já foi expresso, Virginia Woolf nos proporciona uma sensação onírica a partir de um ambiente cosmopolita, de igualdade e paz, ao modo de pensar kantiano e, da mesma forma com que os impressionistas (e pós-impressionistas) retrataram as cenas de um cotidiano banhado de luz e agitação. Por meio da sugestão verbal de cores difusas, entremeadas, Virginia Woolf empresta da pintura o efeito da luminosidade intimamente relacionada ao fenômeno natural, legando à arte verbal o papel de enredar a mente do leitor, como se o mesmo estivesse diante de uma miragem. Por meio de recursos poéticos que sugerem plasticidade e vigor pulsante, Virginia Woolf antepõe valores éticos com valências estéticas.

Por seu estilo literário dialogar com outras áreas do conhecimento, Virginia Woolf consegue registrar, verbalmente, as emoções e sensações de seu espaço como os pintores do Impressionismo. Deste modo, como mencionamos, anteriormente, a prosa woolfiana configura aspectos do que a teórica Marianna Torgovnick (1985, p. 26-29) conceitua como *pictorialismo literário*. Woolf transmite um conhecimento que abrange os recursos técnicos da pintura e instiga à reflexão sobre as mudanças de sua época. A ficcionista nos transporta a essa atmosfera de vanguarda que, na visão do modernismo inglês (de Bloomsbury), oscila entre o passado (tradição) e o presente (modernidade), sugerindo certa imprecisão com relação ao futuro. É neste registro poético de cenas captadas do cotidiano de seu tempo que Woolf sugere discutir não apenas a respeito de um recanto de Londres, mas sobre valores e conceitos da sociedade europeia, com efeitos próximos ao Impressionismo e à anteposição de valores discutidos no pensamento de Kant, dentro da proposta inter-disciplinar e inter-cultural de Bloomsbury (grifos nossos).

Em *Kew Gardens*, o leitor encontra uma constelação de recursos poéticos, os quais evocam sensações de uma vitalidade orgânica e uma mística atmosfera verde-azul. Nesta imagem verbal-cromática e verbal-cinética, fronteiras de classe, conhecimento e lazer, são rompidas. Como reforço ao que já observamos, a literatura interpreta o mundo moderno e nos apresenta uma visão da realidade em mutação progressiva. O sentido pleno do momento presente mostra-se como um minúsculo ponto multicolorido, entre o passado traumático e o futuro incerto, em *Kew Gardens*. E no enlevo de uma ilha celeste, como a imagem poética do microcosmo de uma

concha semitransparente, Virginia Woolf anuncia a chegada dos tempos modernos. No final do conto, Woolf rompe com o conceito de suspensão: subitamente, figuram a sugestão do maquinário tecnológico, como um sistema de engrenagens, e a ideia de um ambiente agitado, no qual miríades de vozes gritam bem alto, como que suspensas no ar. Os novos tempos são retratados na literatura assim como nos quadros dos impressionistas, como o *Boulevard des capuccines*, de Monet (ANEXO V) (FIGURA 05) – com sua imagem que sugere, ao mesmo tempo, a agitação urbana e uma atmosfera verde-azul, na qual nosso espírito é lançado no ar.

A utopia kantiana de uma sociedade internacional pacífica parece ser a mensagem que domina *Kew Gardens*, até o último parágrafo do conto. Na cena final, em conformidade ao que já discutimos, a visão poético-impressionista do estilo woolfiano, que a princípio rendia-se à exuberância das formas da natureza, deixa-se corromper pela imagem das máquinas de aço forjado, retratando verbalmente a velocidade com que a tecnologia passou a dominar o ambiente moderno. Inspirados na visão woolfiana de liberdade de expressão estética e ideológica, e de uma sociedade em perfeita harmonia, passamos a perceber que, na obra de Virginia Woolf, a estética é trabalhada em favor de um mundo melhor. Da mesma forma, observamos que existe um teor lúdico no conto – e em toda obra woolfiana – o qual nos convida a uma reflexão futura, mais aprofundada com relação ao jogo. De fato, consultando as cartas e diários de Virginia Woolf, captamos sua ironia, seu humor, e seu modo sutil de expressão verbal. Acreditamos que ainda possa haver, em *Kew Gardens*, uma proposta extra por parte de Woolf que favorece a ligação de sua mensagem a uma leitura por chaves de enigmas. Em complemento, defendemos o ponto de vista de que a intenção de Woolf na criação de tais enigmas, na ficção, seja para entreter o leitor, fazendo do hábito de ler um momento prazeroso. De qualquer maneira, a grandiosidade da obra de Woolf, seja por suas relações inter-culturais – com a filosofia, a política, a ciência e a tecnologia –, seja por suas ligações interartes, recomenda novas interpretações do conto. Compreendemos que o valor inter-cultural do estilo literário de Virginia Woolf seja melhor apreciado a partir de um estudo prismático, que favoreça o cruzamento de diferentes linhas de pesquisa, considerando o contexto em que a escritora viveu.

Em nossa pesquisa, concordamos que houve a necessidade de nos concentrarmos no estudo das questões que envolvem as cenas em torno dos personagens, cuja descrição remete ao Impressionismo, bem como de uma reflexão

metafísica proporcionada por meio de inúmeros elementos do conto. Ao nos apoiarmos na Teoria do *Continuum*, de Marianna Torgovnick (1985), devemos levar em consideração que também existem outras possibilidades de leitura, não sendo de nosso esquecimento a relevância da estrutura narrativa de múltiplos enredos dentro do conto (nossa ênfase).

Percebemos que *Kew Gardens* apresenta uma estruturação cujo *design* narrativo remete à imagem de círculos concêntricos como o elemento poético do caracol – que se arrasta por entre os canteiros de Kew. Este componente da ficção de Virginia Woolf lembra uma espiral, equivalente ao conceito de uma rede interligada por sistemas concêntricos, tomado por Woolf como recurso de imagem verbal para a *coesão* das cenas que envolvem os personagens. Obviamente, um elemento da composição que sugere ligar as narrativas sobrepostas no conto. Do animal, expoente primitivo da realidade, a sabedoria de vida e as ciências naturais tornaram público o conhecimento do hábito deste molusco em revolver a terra, deixando ao seu redor um muco brilhoso de aspecto vítreo e aderente, lembrando uma lente, ou invólucro. E talvez, Virginia Woolf tenha buscado inspiração no próprio nome científico do pequeno animal, *Helix*, que lembra uma hélice, ou espiral. Por meio deste componente literário, Woolf possibilita inúmeras percepções de seu conto, sendo que a imagem poética do caracol remete, igualmente, ao movimento de retração e expansão como *reforço semântico* para a imagem verbal das cores primárias exploradas em *Kew Gardens* (nossos grifos).

O efeito cromático de expansão e retração, produzido pela imagem poética de cores quentes e frias (respectivamente, o vermelho e o amarelo, e a cor azul) encontra seu *eco estilístico* na imagem literária do caracol. No conto, o recurso literário do caracol parece oposto à imagem do cavalo, ou do aeroplano. Obviamente, podemos estabelecer uma leitura que possibilite a oposição da imagem poética de um ser primitivo – na verdade, pré-histórico – que revolve a terra, como a lembrança traumática das trincheiras da guerra, contraposta à imagem poética do aeroplano – de forte ligação com o imaterial. Mas, acaso aprofundemos nossa reflexão para almejar uma introspecção maior a respeito de *Kew Gardens*, como a teoria do *Continuum* pode proporcionar, o conto serve de base para as teorias da composição que tornariam a prosa de Virginia Woolf conhecida. E no que diz respeito ao estudo interartes, o estilo de Woolf é bastante pesquisado como *rapsódia literária*, recurso que seria consagrado em *As Ondas* (1931), e apresenta-se num estado embrionário

em *Kew Gardens* (1919). A estratégia chamada por rapsódia literária envolve pequenas narrativas girando em torno de uma narrativa central como é sugerida no conto pela sobreposição de narrativas.

Como experiência teórico-literária, *Kew Gardens* pode ser considerado o alicerce do estilo grandioso de Virginia Woolf, no qual o conhecimento inter-cultural – ou inter-mídias – da ficcionista permeia literatura, pintura, música, filosofia e ciência. A Teoria do *Continuum* (TORGOVNICK, 1985) propõe uma leitura desta espécie de trânsitos entre a literatura com as outras artes e demais expressões do conhecimento humano. E reconhecendo nossa impossibilidade em congregar com a nossa pesquisa o que para a teoria de Marianna Torgovnick (1985) seria outro *segmento*, o *Continuum de Decoração*, o qual está mais próximo do que os outros teóricos (como Robert Scholes) chamam de *design* do enredo. Em relação à coerência que deve ser mantida em nossos estudos, procuramos privilegiar o estudo do *Continuum de Representação Perceptual*, que envolve a descrição das cenas em torno dos personagens do conto (grifos nossos).

Certamente, temos esboçado à parte uma tentativa de leitura mais ampla, pendendo para o *design* do conto. Encontramo-nos na impossibilidade de relacionar, dentro da mesma dissertação, dois focos completamente distintos, ou seja, o da descrição das cenas relacionadas como estilo *literário-pictórico impressionista* – objeto de nosso estudo – e o da estrutura narrativa que teria relacionado o estilo literário com a colagem cubista e a rapsódia. De fato, seria impossível reunir em apenas uma leitura a análise da literatura com o Impressionismo e, ao mesmo tempo, relacionar a literatura com o Cubismo, pois este rompe com os laços estéticos do passado, até mesmo com o Impressionismo. Futuramente, o universo fascinante da prosa de Virginia Woolf poderá receber nossa atenção para outras formas de leitura que, não apenas, privilegie a metafísica das cores sugeridas por sua poética associada ao Impressionismo. E o germe de nossa percepção de leitura para a obra de Virginia Woolf, relativo ao *design* estrutural do enredo de *Kew Gardens*, então poderá render bons frutos dentro dos estudos interartes (grifos nossos).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABRÃO, Bernadette Siqueira (org.). *História da filosofia*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- ADLER, Kathleen; GARB, Tamar. *Berthe Morisot*. London: Phaidon, 2001.
- ANDREU, Pedro Galera. *Ut pictura poesis*. In: TIRADO, Genara Pulido (ed.). *Literatura y Arte*. Jaen: Universidad de Jaen, 2002.
- ANNAN, Noel Gilroy. *Leslie Stephen*. New York: Arno Press, 1977.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- ARIÈS, Philippe. *História da morte no ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- _____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BARROS, Lílian R.M. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: SENAC-São Paulo, 2006.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BECKETT, Wendy. *História da pintura*. São Paulo: Ática, 1997.
- BECKS-MALORNY, Ulrike. *Paul Cézanne: 1839-1906: o pai da arte moderna*. Tradução de Fernando Tomaz. Köln, Germany: Taschen, 2005.
- BEDIN, Franca. *Como reconhecer a arte chinesa*. Lisboa: Edições 70, 1986.
- BELL, Anne Olivier (ed.). *The diary of Virginia Woolf*. V. 2-3. London: Harcourt Brace, 1980.
- BELL, Quentin. *Virginia Woolf, a biography*. New York: Harcourt Brace, 1972.
- _____. *Bloomsbury*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- BENNET, Joan. *Virginia Woolf: her art as a novelist*. London: Cambridge University Press, 1964.
- BLOOM, Harold (ed.). *Virginia Woolf*. New York: Chelsea House, 1986.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

_____. ; McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRENNAN, Teresa [et al]. *Vision in context*. New York: Routledge, 1996.

BUSSARELLO, Raulino. *Dicionário básico latino-português*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1998.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMBRIDGE DICTIONARY OF ENGLISH. Cambridge University Press, 2000.

CARROLL, Lewis. *Alice: edição comentada*. Comentários de Martin Gardner. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CAVALCANTI, Carlos. *História das artes*. Rio de Janeiro: Editora Rio: Estácio de Sá, 1978.

CÉZANNE, Paul. *Correspondência*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHING, Sun Chia; WEI, Luo Si. *China: lendas e mitos*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1984.

COTRIM, Gilberto. *Fundamentos da filosofia*. São Paulo: Saraiva, 2005.

CLÜVER, Claus. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. *In: Literatura e sociedade 2*. Revista de Teoria Literária e Literatura Comparada. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1997. pp.37-55.

CRYSTAL, David. *The Cambridge encyclopedia of the English Language*. 2 ed. New York: Cambridge University Press, 2003.

CUMMINGS, Michael; SIMMONS, Robert. *The language of literature: a stylistic introduction to the study of literature*. Oxford: Pergamon, 1986.

CURTIS, Vanessa. *As mulheres de Virginia Woolf*. São Paulo: A Girafa, 2005.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

DICK, Susan (ed.). *The complete shorter fiction of Virginia Woolf*. London: Harcourt, 1989.

DOVER (ed.). *Berthe Morisot paintings: 24 art cards*. Mineola, New York: Dover, 2005.

DÜCHTING, Hajo. *Seurat*. Köln:Madrid: Taschen, 2000.

DUNN, Jane. *A very close conspiracy: Vanessa Bell and Virginia Woolf*. London: Little, Brown and Company, 1990.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

ELIOT, T.S. *Ensaio*. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

FEIST, Peter H. *Pierre-Auguste Renoir: 1841-1919: um sonho de harmonia*. Tradução de Sebastião Iken. Köln, Germany: Taschen, 1990.

FLORA, Luísa Maria (org.). *Ensaio de Virginia Woolf: o momento total*. Lisboa: Ulmeiro Universidade, 1985.

FROULA, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde: war, civilization, modernity*. New York: Columbia University Press, 2005.

FRY, Roger. *Visão e forma*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GILLESPIE, Diane Filby. [et al] (ed.). *Julia Duckworth Stephen: stories for children, essays for adults*. Syracuse: New York: Syracuse University Press, 1987.

_____. *The sister's arts: the writing and painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1991.

_____. (ed.). *The multiple muses of Virginia Woolf*. Missouri: University of Missouri Press, 1993.

GILMAN, E.B. [et al]. *Literatura y pintura*. Barcelona: Arco Libros, 2001.

GIUDICE, Claudia (ed.). *Pinacoteca caras*. São Paulo: Caras, 1998.

GOLDMAN, Jane. *The feminist aesthetics of Virginia Woolf: modernism, post-modernism, and the politics of the visual*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2001.

GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GORING, Paul [et al]. *Studying literature, the essential companion*. London: Arnold, 2001.

GRODEN, Michael [et al] (ed.). *The Johns Hopkins guide to literary theory and criticism*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1994.

GUYER, Paul (ed.). *The Cambridge edition of the works of Immanuel Kant*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HADFIELD, Jill. *Elementary vocabulary games*. Essex, England: Longman, 1999.

- HAMILTON, Edith. *O eco grego*. São Paulo: Landy, 2001.
- HEIDEGGER, Martin. *Conferências e escritos filosóficos*. São Paulo: Abril, 1973.
- HEINRICH, Christoph. *Monet*. Köln: Taschen, 2007.
- HERBERT, Robert L. *Impressionism: art, leisure, & Parisian society*. London: Yale University Press, 1991.
- HIGH, Peter B. *An outline of American literature*. New York: Longman, 1986.
- HIGONNET, Anne. *Berthe Morisot's images of women*. Cambridge: Harvard University Press, 1994.
- HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios: 1875-1914*. São Paulo: Paz e Terra, 2006.
- _____. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HOFFMAN, Michael J.; MURPHY, Patrick (ed.). *Essentials of the theory of fiction*. London: Duke University Press, 1988.
- HOMANS, Margaret (ed.). *Virginia Woolf: a collection of critical essays*. New Jersey: Prentice Hall, 1993.
- HORACIO. *Arte poética*. São Paulo: Cultrix, 2005.
- HOWARTH, Eva. *Breve curso de pintura*. Lisboa: Editorial Presença, 1991.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- JACKSON, Joanna. *A year in the life of Kew Gardens*. London: Frances Lincoln, 2007.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a formação do homem grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- JEAN, Georges. *A escrita – memória dos homens*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1990. (a)
- _____. *Ponto e linha sobre plano*. São Paulo: Martins Fontes, 1997. (b)
- _____. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. (c)
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão prática*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- _____. *A metafísica dos costumes*. Bauru, SP: Edipro, 2003.
- _____. *Crítica da faculdade do juízo*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

_____. *Critique of the power of judgment*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

_____. *Crítica da razão pura*. São Paulo: Ícone, 2007.

_____. *À paz perpétua*. Porto Alegre: L&PM, 2008.

KARL, Frederick. *O moderno e o modernismo: a soberania do artista, 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KENNEY, W. *How to analyze fiction*. New York: Simon & Schuster, 1966.

LATHAM, Jacqueline E.M. (ed.). *Critics on Virginia Woolf*. London: George Allen and Unwin Ltd., 1970.

LE RIDER, Jacques. *Les couleurs et les mots*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

LE ROBERT DICTIONNAIRE DE LANGUE FRANÇAISE. Montréal: Dicorobert, 1998.

LEAPMAN, Michael (ed.) *Londres: guia visual – Folha de São Paulo*. Londres: São Paulo: Dorling Kindersley: Publifolha, 2005.

LENNARD, John. *The poetry handbook: a guide to reading poetry for pleasure and practical criticism*. New York: Oxford University Press, 1997.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte, ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

LEVENSON, Michael (ed.). *The Cambridge companion to modernism*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2007.

MAJUMDAR, Robin; MCLAURIN, Allen (ed.). *Virginia Woolf: the critical heritage*. London: Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.

MICHAELIS: MODERNO DICIONÁRIO INGLÊS. São Paulo: Melhoramentos, 2000.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa*. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

_____. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2003.

_____. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A criação literária: prosa II*. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOLDER, Maria Filomena. *O pensamento morfológico de Goethe*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1995.

MOORE, George Edward. *Principia ethica*. São Paulo: Ícone, 1998.

- MORIN, Edgar. *O homem e a morte*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.
- NOCHLIN, Linda. *The politics of vision: essays on nineteenth-century art and society*. New York: Harper & Row: Icon, 1989.
- NONHOFF, Nicola. *Paul Cézanne: vida e obra*. Lisboa: Könemann, 2005.
- NORD, Philip. *Impressionists and politics: art and democracy in the nineteenth century*. London: Routledge, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Literatura e artes plásticas*. Ouro Preto: UFOP, 1993.
- _____. *Literatura e música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- OSTROWER, Fayga. *Universos da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1996.
- _____. *A sensibilidade do intelecto: visões paralelas de espaço e tempo na Arte e na Ciência: a beleza essencial*. Rio de Janeiro: Elsevier, 1998.
- _____. *A grandeza humana: cinco séculos, cinco gênios da Arte*. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- OXFORD DICTIONARY. Oxford University Press, 1999.
- OXFORD LEARNER'S WORDFINDER DICTIONARY. Oxford University Press, 1997.
- PERROT, Michelle (org.). *História da vida privada: da revolução francesa à primeira guerra*. (4). São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- PLATÃO. *Diálogos*. São Paulo: Nova Cultural, 1999.
- _____. *Diálogos: III A república*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro: Tecnoprint, 1979.
- PRAZ, Mario. *Mnemosyne: the parallel between literature and the visual arts*. Princeton: Princeton University Press, 1974.
- PRETTE, Maria Carla; GIORGIS, Alfonso de. *Atlas ilustrado da história da arte*. Sintra, Portugal: Girassol, 1998.
- PROSE, Francine (ed.). *The Mrs. Dalloway reader*. Orlando, Florida: Harcourt, 2003.
- ROE, Sue [et al] (ed.). *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- SAGNER-DÜCHTING, Karin. *Claude Monet: 1840-1926: uma festa para os olhos*. Tradução: Casa das Línguas, Lda. Köln, Germany: Taschen, 1994.

SARTRE, Jean-Paul. *O existencialismo é um humanismo*. A imaginação. Questão de método. São Paulo: Abril, 1973.

_____. *O ser e o nada*: ensaio de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2001.

SCHAFER, R.Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

SCHOLES, Robert. *Elements of fiction*. London: Oxford University Press, 1968.

_____. [et al]. *Elements of literature*: essay, fiction, poetry, drama, film. New York: Oxford University Press, 1978.

SCHWARZ, Daniel R. *Reconfiguring modernism*: explorations in the relationship between modern art and modern literature. New York: St.Martin's Press, 1997.

SHONE, Richard. *Bloomsbury portraits*. London: Phaidon, 1999.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do texto literário*. Curitiba: Criar, 1981.

SKRBIC, Nena. *Wild outbursts of freedom*: reading Virginia Woolf's short fiction. Westport, USA: Praeger, 2004.

STEINER, Wendy. *The colors of rhetoric*: problems in the relation between modern literature and painting. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.

STORER, Tracy [et al]. *Zoologia geral*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1984.

STRATHERN, Paul. *Kant em 90 minutos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

STUBBS, Patricia. *Women and fiction*: feminism and the novel, 1880-1920. London: Methuen & Co. Ltd., 1981.

STURKEN, Marita [et al]. *Practices of looking*. Oxford: OUP, 2003.

SUGIYAMA, Yoko. *Rainbow and granite*: a study of Virginia Woolf. Tokyo: Hokuseido, 1973.

THE CAMBRIDGE THESAURUS OF ENGLISH LANGUAGE. Cambridge University Press, 1994.

THE INTERNATIONAL VIRGINIA WOOLF SOCIETY NEWSLETTER. Rohnert Park, California: IVWS: Sonoma State University, Spring/May 15, 2008.

THE WEBSTER DICTIONARY. New York: Cardinal, 2004.

THOMPSON, Belinda. *Pós-impressionismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

TIRADO, Genara Pulido (ed.). *Literatura y arte*. Jaén, Espanha: Universidad de Jaén, 2002.

TORGOVNICK, Marianna. *The visual arts, pictorialism, and the novel*. Princeton: Princeton University Press, 1985.

WARNCKE, Carsten-Peter [et al]. *Picasso*. London: Taschen, 2002.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOODFORD, Susan. *A arte de ver a arte: história da arte da Universidade de Cambridge*. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

WOOLF, Leonard (ed.). *A writer's diary*. London: Harcourt Brace, 1982.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. New York: Random House, 1928.

_____. *Orlando*. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Abril, 1972.

_____. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Entre os atos*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Uma casa assombrada*. Tradução de José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *The complete shorter fiction of Virginia Woolf*. Orlando, Florida: Harcourt, 1989.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

_____. *A room of one's own*. London: Penguin Books, 1993.

_____. *Kew Gardens*. Tradução de Patrícia de Freitas Camargo e José Arlindo F. de Castro. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

_____. *Flush*. Tradução de Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2003. (a)

_____. *O quarto de Jacob*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. (b)

_____. *Rumo ao farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003. (c)

_____. *As ondas*. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

ANEXOS

ANEXO I

FIGURA 01

Obra: *Natureza-morta* (1890-1894) – pormenor. Óleo s/tela. (sem dimensões descritas).

Pintor: Cézanne (precursor da pintura moderna).

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Kuntshaus, Zurique.

Fonte: BECKS-MALORNY (2005, p. 61).

Observação: O pintor pesquisou a progressão tonal cromática e a geometria circular (cones, cilindros e círculos).



ANEXO II**FIGURA 02**

Obra: *Nenúfares (Ninfeias)* (1914-1916). Óleo sobre tela. 2,00 x 2,00m.

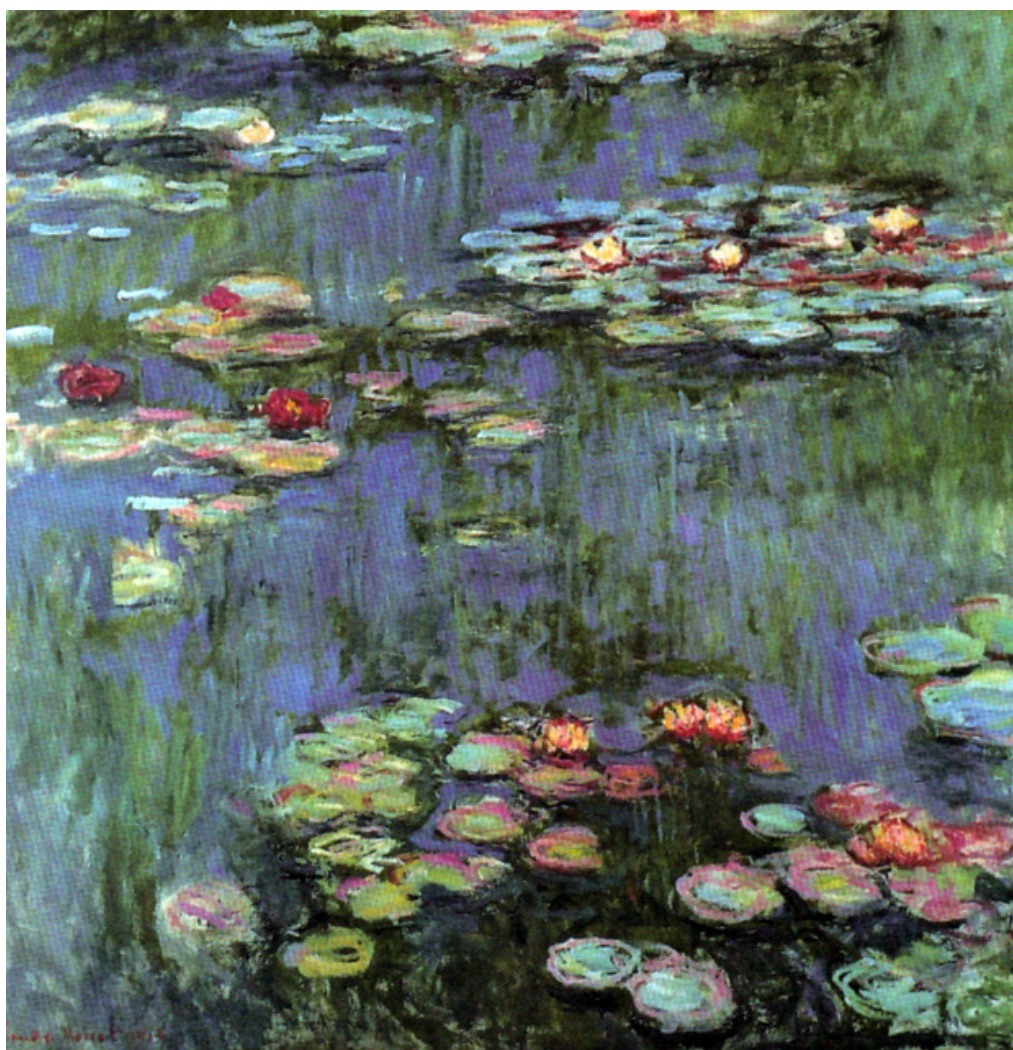
Pintor: Monet.

Estilo: Impressionismo.

Acervo: Museu de Arte de Los Angeles, CA.

Fonte: SAGNER-DÜCHTING (1994, p. 196).

Observação: O uso de pinceladas verticais e horizontais produz uma trama, resultando em efeitos ópticos como a luz natural e a perspectiva. As formas circulares criam o efeito de movimento.



ANEXO III

FIGURA 03

Obra: *O passeio. Mulher com sombrinha* (1875). Óleo s/tela. 1,00 x 0,81m.

Pintor: Monet.

Estilo: Impressionismo.

Acervo: Galeria Nacional de Arte de Washington, D.C.

Fonte: SAGNER-DÜCHTING (1994, p. 92).

Observação: O dinamismo das pinceladas, em ziguezague, cria o efeito do movimento causado pelo vento. A exploração da luz natural foi a maior conquista do Impressionismo, além das imagens em movimento e da tradução da harmonia entre o ser humano e a natureza. As pinturas impressionistas transmitiam felicidade.



ANEXO IV**FIGURA 04**

Obra: *Uma conversa* (1913-1916). Óleo s/tela (sem dimensões descritas).

Pintor: Vanessa Bell.

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Instituto das Galerias Courtauld, Londres.

Fonte: DUNN (1990, p. 178) (Ilustração 33).

Observação: O Pós-impressionismo apresenta aspectos mais definidos de perspectiva, geometria e criação de planos em massas de cor uniforme.



ANEXO V**FIGURA 05**

Obra: *Boulevard des capuccines* (1873). Óleo s/tela. 0,80 x 0,60m.

Pintor: Monet.

Estilo: Impressionismo.

Acervo: Museu de Arte Nelson Atkins, Missouri.

Fonte: HEINRICH (2007, p. 33).

Observação: Exploração dos efeitos da luz natural, retrato do ambiente urbano e do movimento das multidões. Foi neste local, inspirador do título desta pintura, que surgiu o movimento impressionista.



ANEXO VI**FIGURA 06**

Obra: *Natureza-morta com maçãs, garrafa e costas de cadeira* (1902-1906).

Pintor: Cézanne.

Técnica: Aquarela.

Material: Aquarela e grafite sobre papel.

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Instituto Galerias Courtauld, Londres.

Fonte: NONHOFF (2005, p. 45).

Observação: Foi esta aquarela que chamou a atenção de Virginia Woolf para o estilo de Cézanne, em 1912 (BELL, 1972, p. 11). As formas geométricas circulares, a questão dos contornos e a progressão tonal são o fundamento da pesquisa do pintor.



ANEXO VII**FIGURA 07**

Obra: *A montanha de Sainte-Victoire (vista de Les Lauves)* (1904-1906). Óleo s/tela.

Pintor: Cézanne.

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Kunstmuseum, Basileia.

Fonte: NONHOFF (2005, p. 79).

Observação: Os trabalhos de Cézanne foram adquirindo maiores níveis de abstração, e consequente distanciamento do aspecto real.



ANEXO VIII**FIGURA 08**

Obra: *Catedral de Ruão* (1892-1893). Série de quadros. Óleo s/tela. (sem detalhe sobre as dimensões).

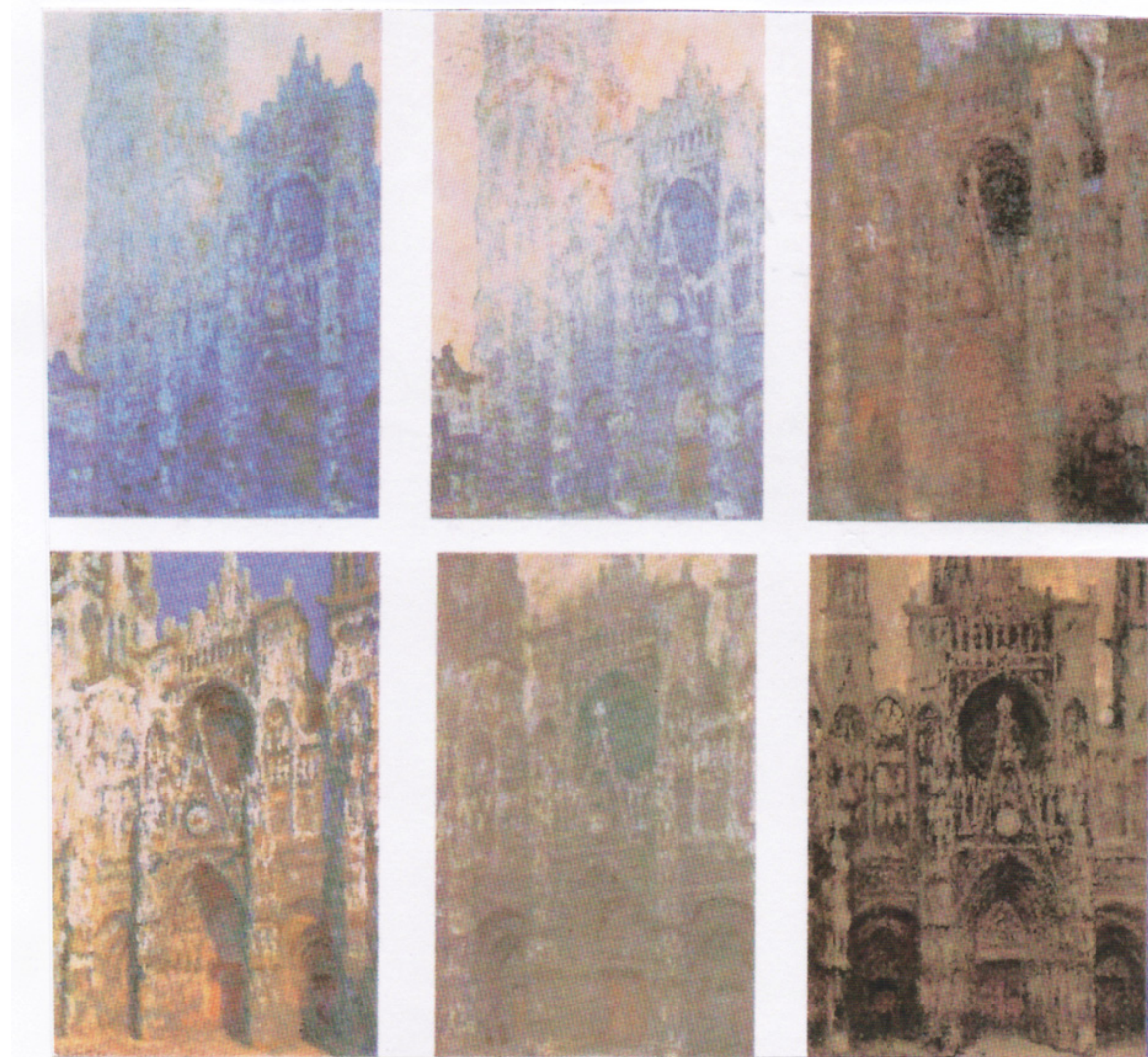
Pintor: Monet.

Estilo: Impressionismo.

Acervo: Museu d'Orsay.

Fonte: HEINRICH (2007, p. 60).

Observação: Experiência sobre os efeitos da luz natural. A arquitetura monumental que representa a tradição é estudada sob os efeitos da luz natural, em diferentes momentos do dia. A percepção do fenômeno e consequente interpretação artística, tornam a obra um representante da liberdade criativa, que marcou os artistas da vanguarda modernista. Foram executadas diversas pinturas sobre a Catedral de Ruão.



ANEXO IX**FIGURA 09**

Obra: *Os guarda-chuvas* (1883). Óleo s/tela. 1,80 x 1,15m.

Pintor: Renoir.

Estilo: Impressionismo.

Acervo: Galeria Nacional, Londres.

Fonte: FEIST (1990, p. 61).

Observação: Impressão de aglomerado humano, ou multidão, divisão de espaços públicos e multiplicidade de elementos. Muitos estudiosos, como GILLESPIE (1991, p. 86), associam algumas narrativas de Virginia Woolf a esta pintura de Renoir.



ANEXO X**FIGURA 10**

Obra: *(Tarde de) Domingo na ilha de Grand Jatte* (1884). Óleo s/tela. 0,70 x 1,04m.

Pintor: Seurat.

Estilo: Impressionismo – Método: Pontilhismo.

Acervo: Museu Metropolitano de Arte, Nova Iorque.

Fonte: DUCHTING (2000, p.39).

Observação: A pintura de Seurat inspirou referências literárias, por sua pesquisa cromática de justaposição de pontos coloridos, lado a lado.



ANEXO XI

RECEPÇÃO CRÍTICA DA PRIMEIRA EDIÇÃO CRÍTICA¹¹⁷ PUBLICADA NO *TIMES LITERARY SUPPLEMENT* (20/MAIO/1919)¹¹⁸

What in the world, one asks, on picking up this volume, can be the connexion between Kew Gardens and this odd, Fitzroy-square-looking cover? We should be prepared for Camden Town, or Whitechapel, or the Great Sahara, or the Andes – for anything that is decisively something. But Kew Gardens, surely, are neither something nor nothing; neither formal nor wild; neither old nor new; neither urban nor rural; neither popular nor choice. What are Mrs Woolf and Mrs Bell going to find in Kew Gardens worth writing about, and engraving on wood and binding in a cover that suggests the tulips in a famous Dutch-English catalogue – ‘blotched, spotted, streaked, speckled, and flushed’?

The answer is – **not perhaps Kew Gardens, but ‘Kew Gardens by Virginia Woolf’**. When we have read these pages (they are not numbered, but we have counted ten of them), we are firmly convinced of the truth of ‘Kew Gardens’, and as firmly convinced that it does not matter a trifling whether there are any Kew Gardens, or, if so, whether they are in the least like ‘Kew Gardens’. **In other words, we have a new proof of the complete unimportance in art of the hyle, the subject-matter.** Titian paints Bacchus and Ariadne; and Rembrandt paints a hideous old woman; and Renoir paints a lot of people huddling under umbrellas in a rain-storm. Flaubert wrote about St. Anthony, and Felicité, and Bouvard and Pécuchet. **And Mrs Woolf writes about Kew Gardens and snail and some stupid people. But here is ‘Kew Gardens’ – a work of art, made, ‘created’, as we say, finished, four-square; a thing of original and therefore strange beauty, with its own ‘atmosphere’, its own vital force.**

Quotation cannot represent its beauty, or, as we should like to say, its being, any more than a ‘thumb-nail’ photograph of Ariadne’s right hand could represent the Titian; **because the work of art is not this passage or that, but ‘Kew Gardens’ in ten pages.** But we should like to tempt others into ‘Kew Gardens’, and must take the risk.

[Quotes from ‘“Wherever *does* one have one’s tea” ‘ to ‘its fierce soul.’]

That, at any rate, is enough to give some little idea of the **colour**, the **rhythm**, the **‘atmosphere’**, the **‘observation’** (as we call it, when for all we know or care **it is pure creation**), the **suggestiveness of Mrs Woolf’s prose**. Perhaps the beginning might be better were it a little suppler; but **the more one gloats over ‘Kew Gardens’ the more beauty shines out of it;** and the fitter to it seems this cover that is like no other cover, and carries no associations; and the more one likes Mrs Bell’s ‘Kew Gardens’ woodcuts

¹¹⁷ Texto creditado a Harold Child, 1919 (citado por MAJUMDAR, 1975. p.66) (Reprodução integral) (grifos nossos).

¹¹⁸ Trata-se de uma crítica favorável e aberta aos experimentalismos da vanguarda literária da época. O jornalista, Harold Child integrava a equipe de trabalho do *The Times*, e escrevia com frequência a seção de Suplemento Literário deste jornal. Esta resenha também indica o quão diferentes eram os livros da Editora Hogarth, naqueles tempos. O elogio exalta a arte que se distancia do academicismo, e reconhece a liberdade inovadora das irmãs Virginia Woolf e Vanessa Bell.

ANEXO XII

Tradução da crítica do *The Times* (conforme anexo anterior):

Alguém poderia perguntar, ao escolher este livro: Qual, neste mundo, seria a ligação entre Kew Gardens e esta capa de livro, diferente, com o estilo das editoras comumente encontradas em Fitzroy Square? Estaríamos preparados para Camden Town, ou Whitechapel, ou o Great Sahara, ou Andes – para qualquer coisa que seja decisivamente algo. Mas, Kew Gardens, certamente não são nem uma coisa nem outra; nem formal nem informal; nem velho nem novo; nem urbano nem rural; nem popular e tampouco sofisticado. O que estão fazendo a Sra. Woolf e a Sra. Bell ao tratar de Kew Gardens, escrevendo sobre ele, e gravando em madeira e reproduzindo em uma capa que sugere tulipas em um famoso catálogo anglo-holandês – “manchado, pontilhado, fatiado, salpicado, prensado e queimado”?

A resposta seria: Talvez não Kew Gardens, mas *Kew Gardens*, por Virginia Woolf. Quando tivermos lido estas páginas (elas não foram numeradas, mas contamos dez ao todo), nós estaremos firmemente convencidos da verdade sobre *Kew Gardens*, e tão firmemente convencidos de que não importa, em nada, se há algo de Kew Gardens, ou se estas páginas são finalmente como *Kew Gardens*. Em outras palavras, temos uma total prova da não importância, na arte, da fidelidade ao assunto em questão. Ticiano pinta Baco e Ariadne; e Rembrandt pinta uma velha senhora escondida; e Renoir pinta uma porção de pessoas sob guarda-chuvas, em um temporal. Flaubert escreveu sobre Santo Antonio e Felicite, e Bouvard e Pécuchet. E a Sra. Woolf escreve sobre Kew Gardens, e um caramujo, e sobre uma porção de gente tola. Mas, aqui está *Kew Gardens* – uma obra de arte, elaborada, “criada”, como dizemos: terminada, enquadrada. Algo de original e de estranha beleza; com sua própria “atmosfera”; sua própria força vital.

Citações não irão explicar sua beleza, ou como gostaríamos de dizer “seu ser”. Nem mais que um toque, instante fotográfico, da mão direita de Ariadne, poderia representar Ticiano; porque a obra de arte não é uma passagem ou trecho isolado, mas *Kew Gardens* em dez páginas. Entretanto, gostaríamos de apetecer *Kew Gardens* aos outros, e devemos correr o risco:

“Onde será que a gente toma o chá?” ela perguntou com o mais estranho tremor de excitação em sua voz, olhando vagamente ao redor e deixando-se levar pela trilha de grama, arrastando sua sombrinha; virando a cabeça de um lado para outro, esquecendo seu chá, desejando descer ali e depois ali, relembando orquídeas e garças entre flores selvagens, um pagode chinês e um pássaro de topete carmim; mas ele a levou adiante.

Assim, um par após outro com o mesmo movimento irregular e sem propósito passava pelo canteiro e era envolvido em camadas e camadas de vapor verde-azul, em que a princípio seus corpos tinha substância e um traço de cor, mas depois tanto a substância quanto a cor dissolviam-se na atmosfera verde-azul. Como estava quente! Tão quente que até mesmo o tordo escolheu saltitar, como um pássaro mecânico, à sombra das flores, com longas pausas entre um movimento e o seguinte; em vez de perambular sem direção, as borboletas brancas dançavam uma por sobre a outra, fazendo com seus flocos brancos cambiantes o contorno de uma coluna de mármore despedaçada acima das flores mais altas; os telhados de vidro da estufa das palmeiras brilhavam como se todo um mercado cheio de guarda-chuvas verdes brilhantes tivesse sido aberto ao sol; e no ronco do avião, a voz do céu de verão murmurou sua alma impetuosa.¹¹⁹

O que, sob qualquer aspecto, é o suficiente (como citação) para dar alguma idéia da cor, do ritmo, da “atmosfera”, da “observação” (como chamamos isto, para todos os que conhecemos ou nos importamos, ser pura criação), a subjetividade da prosa da Sra. Woolf. Talvez, o início fosse melhor caso fosse um pouco mais flexível, mas quanto mais nos detivermos sobre *Kew Gardens*, mais beleza irradia do conto, e mais ajustado a isto parece que esta capa – que não é igual a nada que conhecemos, e não carrega nenhuma associação –, tanto mais apreciamos as xilografuras de *Kew Gardens*, da Sra. Bell.¹²⁰

¹¹⁹ WOOLF, 1996, p. 07-18.

¹²⁰ Tradução de Mauro Scaramuzza Filho, exceto pelo trecho retirado do conto (em destaque), mencionado na nota anterior (grifos nossos).

ANEXO XIII

CORRESPONDÊNCIA¹²¹ DE CÉZANNE

A ÉMILE BERNARD (jovem pintor e admirador, 1868-1941)

Aix en Provence, 15 de abril de 1904.

Caro Senhor Bernard,

Quando esta lhe chegar às mãos, o senhor muito provavelmente já terá recebido uma carta vinda da Bélgica, creio, e enviada à *rue Boulegon*. Fico feliz com o testemunho de simpatia pela arte que me expressou em sua carta.

Permita-me repetir aqui o que eu lhe dizia: abordar a natureza através do cilindro, da esfera, do cone, colocando o conjunto em perspectiva, de modo que cada lado de um objeto, de um plano, se dirija para um ponto central. As linhas paralelas ao horizonte dão a extensão, ou seja, uma seção da natureza ou, se preferir, do espetáculo que o *Pater Omnipotens Aeterne Deus*¹²² expõe diante de nossos olhos. As linhas perpendiculares a esse horizonte dão a profundidade. Ora, para nós, seres humanos, a natureza é mais em profundidade do que em superfície, donde a necessidade de introduzir nas nossas vibrações de luz, representadas pelos vermelhos e amarelos, uma quantidade suficiente de azulado, para fazer sentir o ar.

Permita-me dizer que revi seu estudo do andar térreo do ateliê, ele está bom. Creio que o senhor deve prosseguir nesse caminho. O senhor tem a inteligência do que é preciso fazer e chegará logo a virar as costas aos Gauguin e aos [Van] Gogh.

Queira agradecer à Sra. Bernard pela boa lembrança que ela conservou do signatário desta carta; um beijo carinhoso do *père* Goriot às crianças e todos os meus respeitos à sua família.

¹²¹ Fonte: CÉZANNE, 1992, p. 244 (grifos nossos). Nesta correspondência estão expressos os conceitos da teoria de Cézanne (sobre Pintura).

¹²² Do Latim: *Deus, Pai-eterno Onipotente* (Tradução de Mauro Scaramuzza Filho) (grifos nossos).

ANEXO XIV

FIGURA 11

Obra: *Frontispiece for Kew Gardens*. 1919. Hogarth Press.

Artista: Vanessa Bell.

Técnica: Gravura.

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Bibliotecas do Estado de Washington.

Fonte: GILLESPIE (1991, p. 120).

Observação: Gravura que compõe a primeira edição de *Kew Gardens*.



ANEXO XV

FIGURA 12

Obra: *Endpiece for Kew Gardens*. 1919. Hogarth Press.

Artista: Vanessa Bell.

Técnica: Gravura.

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Bibliotecas do Estado de Washington.

Fonte: GILLESPIE (1991, p. 122).

Observação: Gravura que compõe a primeira edição de *Kew Gardens*.



ANEXO XVI

FIGURA 13

Obra: *Cover design for Kew Gardens*. 1927. Hogarth Press.

Artista: Vanessa Bell.

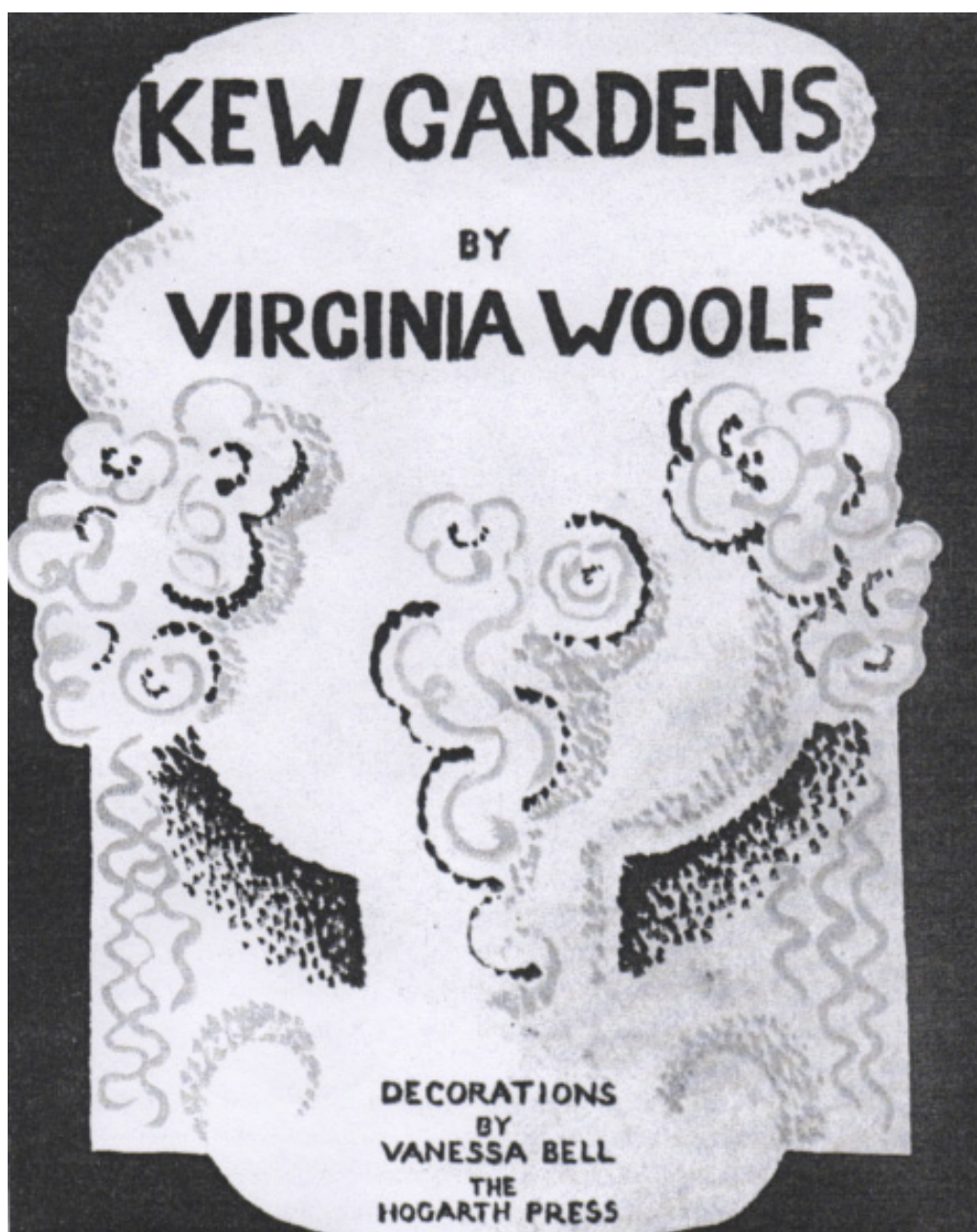
Técnica: Gravura.

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Bibliotecas do Estado de Washington.

Fonte: GILLESPIE (1991, p. 124).

Observação: Gravura que compõe a terceira edição de *Kew Gardens*.



ANEXO XVII

FIGURA 14

Obra: *Illustrated page 1 of Kew Gardens*. 1927. Hogarth Press.

Artista: Vanessa Bell.

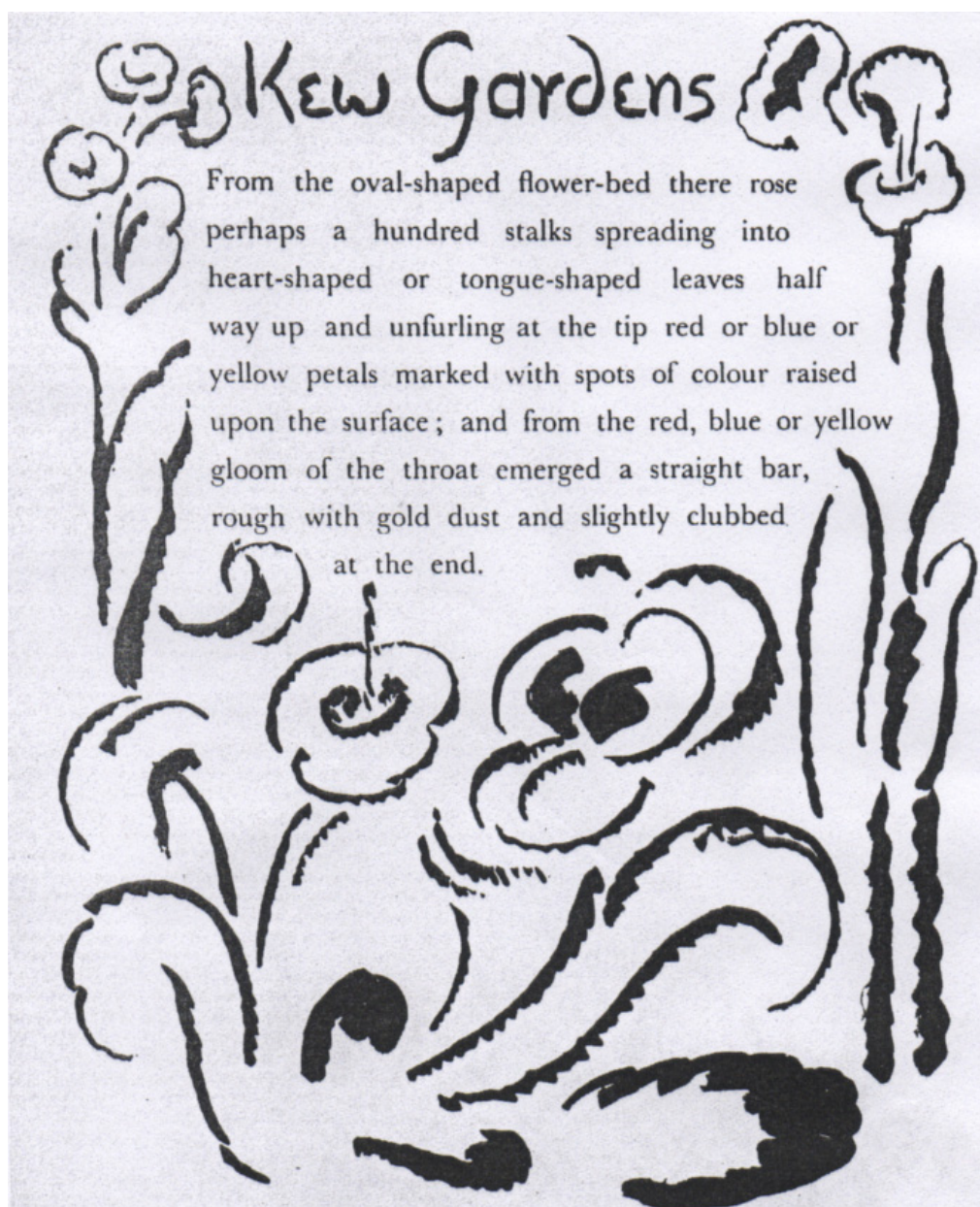
Técnica: Gravura.

Estilo: Pós-impressionismo.

Acervo: Bibliotecas do Estado de Washington.

Fonte: GILLESPIE (1991, p. 127).

Observação: Gravura que compõe a terceira edição de *Kew Gardens*.



ANEXO XVIII

KEW GARDENS (WOOLF, 1996, p.07-18) (Tradução adotada)

Do canteiro oval erguia-se talvez uma centena de caules se esparramando a meia altura de folhas em forma de coração ou de língua e desabrochando na ponta em pétalas vermelhas ou azuis ou amarelas marcadas com manchas de cor erguidas sobre a superfície; e da escuridão vermelha, azul ou amarela da garganta emergia uma barra esguia, áspera de pó dourado e levemente intumescida na extremidade. As pétalas eram volumosas o suficiente para serem agitadas pela brisa de verão, e, quando se moviam, as luzes vermelhas, azuis e amarelas passavam umas sobre as outras, manchando um pouquinho a terra marrom com um salpico da mais delicada e complexa cor. A luz caía sobre a superfície lisa do seixo cinzento, ou sobre a concha de um caracol com suas veias escuras, circulares, ou, incidindo numa gota de chuva, expandida com tal intensidade de vermelho, azul ou amarelo as finas paredes de água que se poderia esperar que explodissem e desaparecessem. E, em vez disso, num segundo a gota se tornava cinza prata mais uma vez, e a luz agora pousava sobre uma folha, revelando os fios de fibra que se ramificavam sob a superfície; e mais uma vez retomava seu movimento e espalhava sua luminosidade nos vastos espaços verdes sob a cúpula folhas em forma de coração e de língua. Então, a brisa soprava um pouco mais forte no alto, e a cor era de súbito lançada para o ar, para dentro dos olhos dos homens e mulheres que passeiam em Kew Gardens em julho.

Os vultos desses homens e mulheres passavam pelo canteiro com um movimento curiosamente irregular, semelhante àquele das borboletas brancas e azuis que cruzavam o gramado voando em ziguezague de canteiro em canteiro. O homem estava pouco mais de um palmo à frente da mulher, caminhando despreocupado, enquanto ela andava mais determinada, apenas voltando a cabeça de vez em quando para cuidar que as crianças não ficassem muito para trás. O homem mantinha essa distância à frente da mulher de propósito, embora talvez inconscientemente, porque ele desejava prosseguir com seus pensamentos.

“Quinze anos atrás vim aqui com Lily”, pensou ele. “Nós nos sentamos em algum lugar por ali à beira de um lago e eu implorei a ela que se casasse comigo durante toda aquela tarde quente. Como a libélula ficou voando em círculos ao nosso redor: como vejo claramente a libélula e seu sapato com a fivela quadrada de prata na ponta. Todo o tempo que eu falava eu via seu sapato e quando ele se movia impacientemente eu sabia, sem olhar para cima, o que ela iria dizer: ela parecia estar inteira em seu sapato. E meu amor, meu desejo, estavam na libélula; por alguma razão eu pensei que se ela pousasse lá, naquela folha, aquela larga com a flor vermelha no meio, se a libélula pousasse na folha ela diria ‘Sim’ na mesma hora. Mas a libélula ficou dando voltas: nunca pousou em parte alguma – é claro que não, felizmente não, ou eu não estaria aqui andando com a Eleanor e as crianças. Diga-me, Eleanor. Você pensa no passado?”

“Por que você pergunta, Simon?”

“Porque eu tenho pensado no passado. Pensado na Lily, a mulher com quem eu poderia ter casado... bem, por que você está tão calada? Você se importa que eu pense no passado?”

“Por que eu deveria me importar, Simon? Não se pensa sempre no passado, em um jardim com homens e mulheres deitados sob as árvores? Não são eles o passado da gente, tudo o que resta dele, aqueles homens e mulheres, aqueles espectros deitados sob as árvores... a alegria, a realidade da gente?”

“Para mim, um sapato com uma fivela quadrada de prata na ponta e uma libélula – ”

“Para mim, um beijo. Imagine seis meninhas sentadas diante de seus cavaletes vinte anos atrás, à beira de um lago, pintando nenúfares, os primeiros nenúfares vermelhos que eu jamais vira. E de repente um beijo, lá na nuca. E minha mão tremeu a tarde toda de modo que não consegui pintar. Tirei meu relógio e marquei a hora em que eu me permitiria pensar no beijo por apenas cinco minutos – foi tão precioso – o beijo de uma mulher grisalha com uma verruga no nariz, a mãe de todos os meus beijos de toda a minha vida. Vem, Caroline, vem, Hubert.”

Eles passaram pelo canteiro, agora andando os quatro lado a lado, e logo diminuíram de tamanho entre as árvores, parecendo meio transparentes à medida que a luz do sol e a sombra dançavam em suas costas em grandes retalhos irregulares e trêmulos.

No canteiro oval, o caracol, cuja concha havia sido manchada de vermelho, azul e amarelo no espaço de uns dois minutos, parecia agora estar se movendo bem de leve em sua concha, e depois começou a se arrastar sobre os torrões de terra solta que se desprendiam e rolavam conforme ele passava sobre eles. Parecia ter um alvo definido à frente de si, diferindo nesse aspecto do estranho inseto verde, anguloso e saltitante, que tentava cruzar à sua frente, e esperou por um segundo com

suas antenas trêmulas como se de propósito, e então saiu de um jeito esquisito e lépido na direção oposta. Penhascos pardos com profundos lagos verdes nos desfiladeiros, árvores lisas em forma de lâmina que tremulavam da raiz ao topo, penedos de rocha cinzenta, vastas superfícies enrugadas de uma fina textura quebradiça – todos esses objetos se interpondo na evolução do caracol entre um caule e outro rumo a seu alvo. Antes que ele tivesse se decidido a contornar a tenda em arco de uma folha morta ou a enfrentá-la, aproximaram-se do canteiro os pés de outros seres humanos.

Dessa vez, eram dois homens. O mais jovem deles trazia a expressão de uma calma talvez não natural; ele ergueu os olhos e fixou-os muito firmes em frente de si enquanto seu companheiro falava, e logo que seu companheiro acabara de falar, ele olhou para o chão de novo e às vezes abria os lábios só depois de uma longa pausa e às vezes não os abria de forma alguma. O mais velho tinha uma maneira de andar curiosamente irregular e trêmula, atirando a mão para a frente e jogando a cabeça para cima de modo abrupto, como um impaciente cavalo de carruagem cansado de esperar à porta da casa; mas no homem, esses gestos eram irresolutos e sem sentido. Ele falava quase incessantemente; sorria para si mesmo e novamente se punha a falar, como se o sorriso, tivesse sido uma resposta. Estava falando de espíritos – os espíritos dos mortos, que, de acordo com ele, estavam agora mesmo lhe contando toda sorte de coisas estranhas sobre suas experiências no Céu.

“O Céu era conhecido pelos antigos como Tessália, William, e agora, com esta guerra, a substância espiritual está vagueando por entre as colinas como trovão”. Ele fez uma pausa, pareceu escutar, sorriu, fez um movimento brusco com a cabeça e continuou:

“Você tem uma bateria elétrica pequena e um pedaço de borracha para insular o fio – isolar? – isular? – bem, vamos pular os detalhes, não adianta entrar em detalhes que não seriam entendidos – e em suma a maquininha fica em qualquer posição conveniente na cabeceira, digamos, em um suporte bem-feito de mogno. Todos os ajustes sendo corretamente acertados por trabalhadores sob minha direção, a viúva acura seu ouvido e chama o espírito por um sinal conforme o combinado. Mulheres! Viúvas! Mulheres de preto – ”

Aqui ele parecia ter avistado um vestido de mulher à distância, que à sombra parecia negro púrpura. Ele tirou o chapéu, colocou a mão sobre seu coração, e apressou-se na direção dela murmurando e gesticulando febrilmente. Mas William o segurou pela manga e tocou uma flor com a ponta de sua bengala a fim de desviar a atenção do velho. Depois de olhar, meio confuso, a flor por um momento, o velho inclinou o ouvido sobre ela e pareceu responder a uma voz que falava de dentro dela, pois ele começou a conversar sobre as florestas do Uruguai que havia visitado centenas de anos atrás em companhia da mais linda jovem da Europa. Podia-se ouvi-lo murmurando sobre as florestas do Uruguai, cobertas com as pétalas de cera de rosas tropicais, rouxinóis, praias, sereias, e mulheres afogadas no mar, enquanto ele se deixava levar por William, em cuja face o ar de estóica paciência tornava-se aos poucos mais e mais pronunciado.

Seguindo os passos dele perto o bastante para ficarem um pouco aturdidas por seus gestos, vinham duas mulheres idosas de classe média baixa, uma corpulenta e pesada, a outra ágil e de bochechas rosadas. Como a maioria das pessoas de sua classe, elas sentiam-se totalmente fascinadas por qualquer sinal de excentricidade que indicasse um cérebro perturbado, especialmente nos bem-afortunados; mas elas estavam distantes demais para estarem certas se eram gestos meramente excêntricos ou genuinamente loucos. Depois de examinarem, em silêncio, o velho pelas costas por um momento e lançarem uma à outra um olhar esquisito, de soslaio, elas continuaram ativamente montando seu diálogo complicadíssimo:

“Nell, Bert, Lot, Ces, Phil, Papai, ele diz, eu digo, ela diz, eu digo, eu digo – ”

“Meu Bert, Mana, Bill, Vovô, o velho, açúcar,

Açúcar, farinha, peixe, verduras,

Açúcar, açúcar, açúcar.”

Com uma expressão curiosa, a mulher pesada contemplava, através do desenho das palavras cadentes, as flores erguendo-se na terra, frescas, firmes e eretas. Ela as via como alguém acordando de um sono pesado vê um castiçal de bronze refletindo a luz de forma estranha, fecha os olhos e os abre, e vendo o castiçal de bronze de novo, finalmente acorda de fato e fixa o olhar no castiçal com todas as suas forças. Assim, a mulher pesada estacou do lado oposto ao canteiro oval; e parou até mesmo de fingir ouvir o que a outra mulher estava dizendo. Ela ficou ali deixando as palavras caírem sobre ela, balançando a parte de cima de seu corpo lentamente para trás e para frente, olhando para as flores. Então ela sugeriu que elas procurassem um banco e tomassem seu chá.

O caracol tinha agora considerado todas as maneiras possíveis de alcançar seu alvo sem contornar a folha morta ou escalá-la. Sem falar no esforço necessário para escalar uma folha, ele estava em dúvida se a textura fina, que vibrava com tão alarmante estalido quando tocada mesmo pelas pontas de suas antenas, suportaria seu peso; e isso fez com que ele finalmente se decidisse a rastejar por baixo dela, porque havia um ponto onde a folha se erguia do chão o suficiente para deixá-

lo passar. Ele acabara de colocar a cabeça na abertura e estava estudando o alto teto marrom e se acostumando à fresca luz pardacenta quando duas outras pessoas passaram do lado de fora, no gramado. Desta vez, eram dois jovens, um rapaz e uma moça. Estavam no auge da juventude, ou até mesmo naquela fase que precede o auge da juventude, a fase anterior à explosão das dobras macias e rosadas da flor de dentro de seu invólucro viscoso, quando as asas da borboleta, embora completamente crescidas, ficam imóveis ao sol.

“Sorte que não é sexta-feira”, observou ele.

“Por quê? Você acredita em sorte?”

“Eles cobram seis pence na sexta.”

“De qualquer jeito, o que são seis pence? Não vale seis pence?”

“O que vale seis pence? – o que você quer dizer?”

“Hum... qualquer coisa – quero dizer – você sabe o que eu quero dizer.”

Longas pausas entremearam cada um desses comentários; eles eram pronunciados em vozes inexpressivas e monótonas. O casal ficou parado na beirada do canteiro e, juntos, empurraram a ponta da sombrinha dela afundando-a na terra fofa. A ação e o fato de a mão dele estar pousada sobre a dela expressavam seus sentimentos de uma forma estranha, como essas breves e insignificantes palavras também expressavam algo, palavras com asas curtas para seu pesado corpo de sentidos, inadequadas para carregá-los longe e assim pousando desajeitadas sobre os mesmos objetos comuns que os cercavam e eram, para seu toque inexperiente, tão imensos; mas quem sabe (assim pensavam eles ao afundar a ponta da sombrinha na terra) que precipícios não estão escondidos nelas, ou que escarpas de gelo não brilham ao sol do outro lado? Quem sabe? Quem jamais viu isto antes? Mesmo quando ela imaginava que tipo de chá eles serviam em Kew, ele sentia algo aparecendo por trás das palavras dela, e erguendo-se vasto e sólido por trás delas; e a névoa, subindo muito lentamente, revelou – Céus, o que eram aquelas formas? – pequenas mesas brancas, e garçonetes que olharam primeiro para ela e então para ele; e havia uma conta que ele pagaria com uma moeda real de dois shillings, e era real, tudo real, assegurou ele a si mesmo, tocando com os dedos a moeda em seu bolso, real para qualquer um exceto para ele e para ela; mesmo para ele começou a parecer real; e então – mas era excitante demais para ficar ali e pensar mais, e ele arrancou a sombrinha da terra com um puxão e ficou impaciente para encontrar o lugar onde se tomava chá com outras pessoas, como as outras pessoas.

“Vamos, Trissie; é hora de tomar nosso chá.”

“Onde será que a gente toma o chá?” ela perguntou com o mais estranho tremor de excitação em sua voz, olhando vagamente ao redor e deixando-se levar pela trilha de grama, arrastando sua sombrinha; virando a cabeça de um lado para outro, esquecendo seu chá, desejando descer ali e depois ali, lembrando orquídeas e garças entre flores selvagens, um pagode chinês e um pássaro de topete carmim; mas ele a levou adiante.

Assim, um par após outro com o mesmo movimento irregular e sem propósito passava pelo canteiro e era envolvido em camadas e camadas de vapor verde-azul, em que a princípio seus corpos tinha substância e um traço de cor, mas depois tanto a substância quanto a cor dissolviam-se na atmosfera verde-azul. Como estava quente! Tão quente que até mesmo o tordo escolheu saltitar, como um pássaro mecânico, à sombra das flores, com longas pausas entre um movimento e o seguinte; em vez de perambular sem direção, as borboletas brancas dançavam uma por sobre a outra, fazendo com seus flocos brancos cambiantes o contorno de uma coluna de mármore despedaçada acima das flores mais altas; os telhados de vidro da estufa das palmeiras brilhavam como se todo um mercado cheio de guarda-chuvas verdes brilhantes tivesse sido aberto ao sol; e no ronco do avião, a voz do céu de verão murmurou sua alma impetuosa. Amarelo e preto, rosa e branco-neve, formas com todas essas cores, homens, mulheres, e crianças eram avistados por um segundo no horizonte, e então, vendo a imensidão de amarelo que cobria a relva, eles hesitavam e procuravam sombra sob as árvores, dissolvendo-se como gotas de água na atmosfera amarela e verde, manchando-a de pálido vermelho e azul. Era como se todos os corpos pesados e grosseiros houvessem submergido imóveis no calor e se amontoassem sobre o chão, mas suas vozes continuavam ressoando em modulações como se fossem chamas pendendo do espesso corpo de cera das velas. Vozes. Sim, vozes. Vozes sem palavras, quebrando subitamente o silêncio com um contentamento tão profundo, um desejo tão apaixonado, ou, nas vozes das crianças, uma surpresa tão fresca; quebrando o silêncio? Mas não havia silêncio; todo o tempo, os ônibus estavam girando as rodas e trocando a marcha; como um grande jogo de caixas chinesas, todas em aço forjado girando incessantemente uma dentro da outra, a cidade murmurava; no topo dela, as vozes giravam alto e as pétalas de miríades de flores lançavam subitamente suas cores no ar.

ANEXO XIX

KEW GARDENS (WOOLF, 1989, p. 90-95)

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. 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. Instead, the drop was left in a second silver grey once more, and the light now settled upon the flesh a leaf, revealing the branching thread of fibre beneath surface, and again it moved on and spread its illumination in the vast green spaces beneath the dome of the heart-shaped and tongue-shaped leaves. Then the breeze stirred rather more briskly overhead and the colour was flashed into the air above, into the eyes of the men and women who walked in Kew Gardens in July.

The figures of these men and women straggled past the flower-bed with a curiously irregular movement not unlike that of the white and blue butterflies who crossed the turf in zig-zag flights from bed to bed. The man was about six inches in front of the woman, strolling carelessly, while she bore on with greater purpose, only turning her head now and then to see that the children were not too far behind. The man kept this distance in front of the woman purposely, though perhaps unconsciously, for he wanted to go on with his thoughts.

'Fifteen years ago I came here with Lily,' he thought. 'We sat somewhere over there by a lake, and I begged her to marry me all through the hot afternoon. How the dragon-fly kept circling round us: how clearly I see the dragon-fly and her shoe with the square silver buckle at the toe. All the time I spoke I saw her shoe and when it moved impatiently I knew without looking up what she was going to say: the whole of her seemed to be in her shoe. And my love, my desire, were in the dragon-fly; for some reason I thought that if it settled there, on that leaf, the broad one with the red flower in the middle of it, if the dragon-fly settled on the leaf she would say "Yes" at once. But the dragon-fly went round and round: it never settled anywhere – of course not, happily not, or I shouldn't be walking here with Eleanor and the children – Tell me, Eleanor, d'you ever think of the past?

'Why do you ask, Simon?'

'Because I've been thinking of the past. I've been thinking of Lily, the woman I might have married ... Well, why are you silent? Do you mind my thinking of the past?'

'Why should I mind, Simon? Doesn't one always think of the past, in a garden with men and women lying under the trees? Aren't they one's past, all that remains of it, those men and women, those ghosts lying under the trees, ... one's happiness, one's reality?'

'For me, a square silver shoe-buckle and a dragon-fly –'

'For me, a Kiss. Imagine six little girls sitting before their easels twenty years ago, down by the side of a lake, painting the water-lilies, the first red water-lilies I'd ever seen. And suddenly a kiss, there on the back of my neck. And my hand shook all the afternoon so that I couldn't paint. I took out my watch and marked the hour when I would allow myself to think of the kiss for five minutes only – it was so precious – the kiss of an old grey-haired woman with a wart on her nose, the mother of all my kisses all my life. Come Caroline, come Hubert.'

They walked on passed the flower-bed, now walking four abreast, and soon diminished in size among the trees and looked half transparent as the sunlight and shade swam over their backs in large trembling irregular patches.

In the oval flower-bed the snail, whose shell had been stained red, blue and yellow for the space of two minutes or so, now appeared to be moving very slightly in its shell, and next began to labour over the crumbs of loose earth which broke away and rolled down as it passed over them. It appeared to have a definite goal in front of it, differing in this respect from the singular high-stepping angular green insect who attempted to cross in front of it, and waited for a second with its antennae trembling as if in deliberation, and then stepped off as rapidly and strangely in the opposite direction. Brown cliffs with deep green lakes in the hollows, flat blade-like trees that waved from root to tip, round boulders of grey stone, vast crumpled surfaces of a thin crackling texture – all these objects lay across the snail's

progress between one stalk and another to his goal. Before he had decided whether to circumvent the arched tent of a dead leaf or to breast it there came past the bed the feet of other human beings.

This time they were both men. The younger of the two wore an expression of perhaps unnatural calm; he raised his eyes and fixed them very steadily in front of him while his companion spoke, and directly his companion had done speaking he looked on the ground again and sometimes opened his lips only after a long pause and sometimes did not open them at all. 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 tired of waiting outside a house; but in the man these gestures were irresolute and pointless. He talked almost incessantly; he smiled to himself and again began to talk, as if the smile had been an answer. He was talking about spirits – the spirits of the dead, who, according to him, were even now telling him all sorts of odd things about their experiences in Heaven.

‘Heaven was known to the ancients as Thessaly, William, and now, with this war, the spirit matter is rolling between the hills like thunder.’ He paused, seemed to listen, smiled, jerked his head and continued: –

‘You have a small electric battery and a piece of rubber to insulate the wire – isolate? – insulate? – well, we’ll skip the details, no good going into details that wouldn’t be understood – and in short the little machine stands in any convenient position by the head of the bed, we will say, on a neat mahogany stand. All arrangements being properly fixed by workmen under my direction, the widow applies her ear and summons the spirit by sign as agreed. Women! Widows! Women in black –’

Here he seemed to have caught sight of a woman’s dress in the distance, which in the shade looked a purple black. He took off his hat, placed his hand upon his heart, and hurried towards her muttering and gesticulating feverishly. But William caught him by the sleeve and touched a flower with the tip of his walking-stick in order to divert the old man’s attention. After looking at it for a moment in some confusion the old man bent his ear to it and seemed to answer a voice speaking from it, for he began talking about the forests of Uruguay which he had visited hundreds of years ago in company with the most beautiful young woman in Europe. He could be heard murmuring about forests of Uruguay blanketed with the wax petals of tropical roses, nightingales, sea beaches, mermaids and women drowned at sea, as he suffered himself to be moved on by William, upon whose face the look of stoical patience grew slowly deeper and deeper.

Following his steps so closely as to be slightly puzzled by his gestures came two elderly women of the lower middle class, one stout and ponderous, the other rosy-cheeked and nimble. Like most people of their station they were frankly fascinated by any signs of eccentricity betokening a disordered brain, especially in the well-to-do; but they were too far off to be certain whether the gestures were merely eccentric or genuinely mad. After they had scrutinized the old man’s back in silence for a moment and given each other a queer, sly look, they went on energetically piecing together their very complicated dialogue:

‘Nell, Bert, Lot, Cess, Phil, Pa, he says, I says, she says, I says, I says, I says –’

‘My Bert, Sis, Bill, Grandad, the old man, sugar,
Sugar, flour, kippers, greens
Sugar, sugar, sugar.’¹

The ponderous woman looked through the pattern of falling words at the flowers standing cool, firm and upright in the earth, 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. So the heavy woman came to a standstill opposite the oval-shaped flower-bed, and ceased even to pretend to listen to what the other woman was saying. She stood there letting the words fall over her, swaying the top part of her body slowly backwards and forwards, looking at the flowers. Then she suggested that they should find a seat and have their tea.

The snail had now considered every possible method of reaching his goal without going round the dead leaf or climbing over it. Let alone the effort needed for climbing a leaf, he was doubtful whether the thin texture which vibrated with such an alarming crackle when touched even by the tip of his horns would bear his weight; and this determined him finally to creep beneath it, for there was a point where the leaf curved high enough from the ground to admit him. He had just inserted his head in the opening and was taking stock of the high brown roof and was getting used to the cool brown light when two other people came past outside on the turf. This time they were both young, a young man and a young woman. They were both in the prime of youth, the season before the smooth pink folds of

the flower have burst their gummy case, when the wings of the butterfly, though fully grown, are motionless in the sun.

'Lucky it isn't Friday,' he observed.

'Why? D'you believe in luck?'

'They make you pay sixpence on Friday'.

'What's sixpence anyway? Isn't it worth sixpence?'

'What's "it" – what do you mean by "it"?''

'O anything – I mean – you know what I mean.'

Long pauses came between each of these remarks: they were uttered in toneless and monotonous voices. The couple stood still on the edge of the flower-bed, and together pressed the end of her parasol deep down into the soft earth. The action and the fact that his hand rested on the top of hers expressed their feelings in a strange way, as these short insignificant words also expressed something, words with short wings for their heavy body of meaning, inadequate to carry them far and thus alighting awkwardly upon the very common objects that surrounded them and were to their inexperienced touch so massive: but who knows (so they thought as they pressed the parasol into the earth) what precipices aren't concealed in them, or what slopes of ice don't shine in the sun on the other side? Who knows? Who has ever seen this before? Even when she wondered what sort of tea they gave you at Kew, he felt that something loomed up behind her words, and stood vast and solid behind them; and the mist very slowly rose and uncovered – O Heavens, – what were those shapes? – little white tables, and waitresses who looked first at her and then at him; and there was a bill that he would pay with a real two shilling piece, and it was real, all real, he assured himself, fingering the coin in his pocket, real to everyone except to him and to her; even to him it began to seem real; and then – but it was too exciting to stand and think any longer, and he pulled the parasol out of the earth with a jerk and was impatient to find the place where one had tea with other people, like other people.

'Come along, Trissie; it's time we had our tea.'

'Wherever *does* one have one's tea?' she asked with the oddest thrill of excitement in her voice, looking vaguely round and letting herself be drawn on down the grass path, trailing her parasol, turning her head this way and that way, forgetting her tea, wishing to go down there and then down there, remembering orchids and cranes among wild flowers, a Chinese pagoda and a crimson-crested bird; but he bore her on.

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 vapour, 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. How hot it was! So hot that even the thrush chose to hop, like a mechanical bird, in the shadow of the flowers, with long pauses between one movement and the next; instead of rambling vaguely the white butterflies danced once above another, making with their white shifting flakes the outline of a shattered marble column above the tallest flowers; the glass roofs of the palm house shone as if a whole market full of shiny green umbrellas had opened in the sun; and in the drone of the aeroplane the voice of the summer sky murmured its fierce soul. Yellow and black, pink and snow white, shapes of all these colours, men, women and children, were spotted for a second upon the horizon, and then, seeing the breadth of yellow that lay upon the grass, they wavered and sought shade beneath the trees, dissolving like drops of water in the yellow and green atmosphere, staining it faintly with red and blue. It seemed as if all gross and heavy bodies had sunk down in the heat motionless and lay huddled upon the ground, but their voices went wavering from them as if they were flames lolling from the thick waxen bodies of candles. Voices, yes, voices, wordless voices, breaking the silence suddenly with such depth of contentment, such passion of desire, or, in the voices of children, such freshness of surprise; breaking the silence? But there was no silence; all the time the motor omnibuses were turning their wheels and changing their gear; like a vast nest of Chinese boxes all of wrought steel turning ceaselessly one within another the city murmured; on the top of which the voices cried aloud and the petals of myriads of flowers flashed their colours into the air.

NOTES on *KEW GARDENS*: (DICK, 1989, p.297-298).

Katherine Mansfield appears to be referring to a draft of 'Kew Gardens' in her letter to VW of August, 1917: 'Yes, your Flower Bed is very good. There's a still, quivering changing light over it all and a sense of those couples dissolving in the bright air which fascinates me' (quoted in Antony Alpers, *The life of Katherine Mansfield*, New York, 1980, p.251). The first reference to 'Kew Gardens' in VW's correspondence occurs in a letter written to Vanessa Bell on 25 July 1918. 'The story seems to be very bad now, and not worth printing, but I'll send it you if you like – I thought perhaps I could rewrite it. I mean to write a good many short things at Asheham and I wish you would consider illuminating them all' (LII, 255). She refers again to Vanessa's illuminations for 'Kew Gardens' in letters written on July 1, July 8, and November 7. 'Kew Gardens' was published by the Hogarth Press on 12 May 1919, with two woodcuts by Vanessa Bell. A second edition was published in June 1919, and a third in November 1927. Each of the 22 pages of the third edition contains handsome decorations by Vanessa Bell. 'Kew Gardens' was included in *MT* and *HH*.

The text given here is that of the third edition.

Only one substantive difference exists among the published texts of 'Kew Gardens'. 'Wished' at the end of the second paragraph became 'wanted' in the third edition.

An updated typescript of 'Kew Gardens' with holograph revisions made by VW has survived. The revisions she made before the story was published were mainly stylistic ones: words were rearranged in sentences, phrases were added or deleted, verbs were changed from present tense to past. The most extensive variant is given below. The passage is not cancelled on the typescript and it may have been omitted by mistake.

I. [The following passage precedes the paragraph which begins with, 'The ponderous woman ...'] They made a mosaic round them in the hot still air of these people commodities each woman firmly pressing her own contribution into the pattern, never taking her eyes off it, never glancing at the differently coloured fragments so urgently wedged into its place by her friend. But in this competition, the small woman either from majority of relatives or superior fluency of speech conquered, and the ponderous one fell silent perforce.

She continued: – Nell, Bert, Lot, Cess, Phil, Pa. He says, I says, She says, I says, I says, I says –

¹ [The following passage precedes the paragraph which begins with, 'The ponderous woman ...'] They made a mosaic round them in the hot still air of these people commodities each woman firmly pressing her own contribution into the pattern, never taking her eyes off it, never glancing at the differently coloured fragments so urgently wedged into its place by her friend. But in this competition, the small woman either from majority of relatives or superior fluency of speech conquered, and the ponderous one fell silent perforce.

She continued: – Nell, Bert, Lot, Cess, Phil, Pa. He says, I says, She says, I says, I says, I says –