

MAURO SCARAMUZZA FILHO

**EVOCAÇÃO POÉTICO-VISUAL NA LITERATURA PERFORMÁTICA DE
VIRGINIA WOOLF, EM *MRS. DALLOWAY* E *KEW GARDENS***

Tese de Doutorado realizada no campo de Literatura e Outras Linguagens, área de Estudos Literários, Programa de Pós-graduação em Letras, do Departamento de Letras, do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Profa. Dra. Célia Arns de Miranda.

CURITIBA

2017

Catálogo na publicação
Mariluci Zanela – CRB 9/1233
Biblioteca de Ciências Humanas e Educação - UFPR

Scaramuzza Filho, Mauro
Evocação poético-visual na literatura performática de Virginia
Woolf, em *Mrs. Dalloway e Kew Gardens* / Mauro Scaramuzza Filho –
Curitiba, 2017.
240 f.; 29 cm.

Orientadora: Célia Arns de Miranda
Tese (Doutorado em Letras) – Setor de Ciências Humanas
da Universidade Federal do Paraná.

1. Woolf, Virginia, 1882-1941. 2. Cubismo e literatura. 3.
Intertextualidade. 4. Intermidialidade. I. Título.

CDD 801.951



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

PARECER

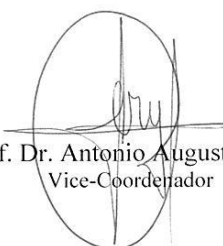
Defesa de tese de doutorado de **MAURO SCARAMUZZA FILHO** para obtenção do título de **Doutor em Letras**.

Os abaixo-assinados Célia Maria Arns de Miranda, Presidente, Janice Cristine Thiel, Luci Maria Dias Collin, Anna Stegh Camati e Paulo César Venturelli, arguíram, nesta data, o candidato, que apresentou a tese **“EVOCAÇÃO POÉTICO-VISUAL NA LITERATURA PERFORMÁTICA DE VIRGINIA WOOLF, EM MRS. DALLOWAY E KEW GARDENS”**.

Procedida à arguição segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Doutor em Letras**, conforme especificações abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Dr ^a Célia Maria Arns de Miranda (Presidente)		Aprovado
Dr ^a Janice Cristine Thiel		Aprovado
Dr ^a Luci Maria Dias Collin		APROVADO
Dr ^a Anna Stegh Camati		Aprovado
Dr. Paulo César Venturelli		Aprovado

Curitiba, 30 de março de 2017.


Prof. Dr. Antonio Augusto Nery
Vice-Coordenador

AGRADECIMENTOS

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

Ao suporte oferecido pela CAPES/DS, em parte do período de doutorado, que foi essencial para aquisição de material bibliográfico.

Ao Grupo de Pesquisa de Literatura e Outras Artes (CNPq), por promover eventos e reuniões para estudos que incluíram a Performance em diversas áreas.

À *The International Virginia Woolf Society*, que há uma década oferece-nos suporte bibliográfico e nos garantiu o ineditismo e a viabilidade da pesquisa.

À Professora Célia Maria Arns de Miranda (UFPR), orientadora.

Aos Professores Denise de Azevedo Guimarães (UTP) e Paulo César Venturelli (UFPR), pela participação no Exame de Qualificação.

Aos Professores que compõem a Banca de Defesa da Tese: Paulo César Venturelli (UFPR), Luci Maria Dias Collin (UFPR), Janice Cristine Thiel (PUC-PR) e Anna Stegh Camati (UNIANDRADE).

Aos Professores Suplentes da Banca de Defesa da Tese: José Carlos Fernandes (UFPR) e Otto Leopoldo Winck (UNIANDRADE).

À Professora Cristiane Busato Smith (ACMRS, Arizona – EUA).

À Professora Soraya Ferreira Alves (UnB-DF).

Aos Professores, funcionários e colegas do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná.

A todos os médicos que sempre cuidaram de nossa saúde.

À família, aos amigos e à audiência.

Palavra é morta
Quando está dita,
Dizem uns.
Digo: inicia
A só viver
Em tal dia.
(Emily Dickinson – DICKINSON, 1988,
p. 125) (Tradução José Lino Grünewald)

EVOCAÇÃO POÉTICO-VISUAL NA LITERATURA PERFORMÁTICA DE VIRGINIA WOOLF, EM *MRS. DALLOWAY* E *KEW GARDENS*

RESUMO: A tese discute a escrita literária performática de Virginia Woolf (1882-1941) em *Mrs. Dalloway* (1925) e *Kew Gardens* (1919). Focaliza a presença da transgressão como vocalização e fragmentação verbo-visual na narrativa woolfiana. A prosa lírica de Woolf proporciona identificar a disposição de letras, palavras e sentenças arranjados como peças de um jogo poético-visual que desarticula a linguagem convencional. Esses segmentos instigam a percepção do leitor-espectador, desafiando-o a uma performance no ato de sua decodificação ou da tentativa de efetuar-la. No esfacelamento das estruturas linguísticas, presentes na ficção da escritora e das formas de transposição de contextos, argumentamos em favor de sua associação com os conceitos da literatura e da pintura. De modo análogo ao Cubismo, a prosa woolfiana apresenta a sobreposição de planos e o recurso técnico da colagem que contempla a desarticulação da linguagem verbal como reflexão a respeito do cotidiano. As relações intertextuais presentes na prosa de Virginia Woolf incorporam um complexo sistema de referências e dialogam tanto com a obra de William Shakespeare quanto com a linguagem de propaganda e com as referências vertidas da pintura cubista. Dentro dessa visão, propomos uma leitura das relações entre as artes literárias e pictóricas. Esse fenômeno entre mídias ocorre em um momento em que literatura e pintura sugerem uma provocação ao leitor-espectador, a partir de um influxo de transgressão dos seus valores estéticos convencionais, que evocam os textos impressos e a tipografia. Para o substrato teórico, a tese assenta-se sobre a visão de intertextualidade segundo Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette; os estudos de intermedialidade, conforme Irina Rajewsky e Claus Clüver e os postulados sobre a performance literária, de Paul Zumthor.

PALAVRAS-CHAVE: Virginia Woolf. Cubismo. Performance literária. Intertextualidade. Intermedialidade.

**POETIC AND VISUAL EVOCATION IN VIRGINIA WOOLF'S PERFORMATIVE
LITERATURE, IN *MRS. DALLOWAY* AND *KEW GARDENS***

ABSTRACT: The dissertation discusses the literary performative writing of Virginia Woolf (1882-1941) in *Mrs. Dalloway* (1925) and *Kew Gardens* (1919). It focalizes the presence of transgression as vocalization and verbal and visual fragmentation in woolfian narrative. Woolf's lyrical prose offers the identification of the letters arrangement, the words and sentences with the pieces organized as the elements of a poetic and visual game that disarticulate the conventional language. These segments instigate the reader/espectator's perception, challenging him to a performance in the act of its decodification or its try to conclusion. In the slicing of linguistic structures, and the transection of contexts, present in the writer's fiction, we argument in favor of its association with the concepts of literature and painting. In an analogous way to Cubism, the woolfian prose presents the juxtaposition of plans and the technique source of collage, which contemplates the disarticulation of the verbal language as a reflexion about the trivial. The intertextual relations present in Virginia Woolf's prose incorporates an intricate complex of references and dialog with William Shakespeare's production, and also in relation to the publicity's language, and from the cubist painting's references in literature. According to this view, we propose a reading interpretation of the literary arts and painting. This phaenomenon occurs in a moment in which both media suggest a provocative challenge to the reader/espectator, after an influxus of transgression in its conventional aesthetic values that evokes the press texts and letterpressing. As the theoretical embasement, the argumentation rests over Julia Kristeva's, Roland Barthes' and Gérard Genette's view of intertextuality; Irina Rajewsky's and Claus Clüver's intermedia studies, and the literary performance concepts of Paul Zumthor.

KEYWORDS: Virginia Woolf. Cubism. Literary performance. Intertextuality. Intermediality.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES DE PABLO PICASSO (CUBISMO)

- **Ilustração 01** – *Les Demoiselles d’Avignon (As senhoritas de Avinhão)* (Pablo Picasso, 1907). Cubismo Analítico. Técnica: pintura p. 29
- **Ilustração 02** – *Guitare, journal, verre et bouteille* (Pablo Picasso, 1913). Cubismo Sintético. Técnica mista com colagem p. 37
- **Ilustração 03** – *La Guitare* (Pablo Picasso, 1913) Cubismo Sintético. Técnica mista com colagem p. 43
- **Ilustração 04** – Detalhes da obra – *A Guitarra* (Pablo Picasso, 1913) (Cubismo Sintético). Técnica mista com colagem p. 64
- **Ilustração 05** – *Violino, copo, cachimbo, tinteiro* (Pablo Picasso, 1912). Cubismo Sintético. Técnica: pintura p. 72
- **Ilustração 06** – Cartaz GLAXO (Propaganda das Indústrias Glaxo, UK, 1916)..... p. 75
- **Ilustração 07** – *Le turero* (Pablo Picasso, 1912). Cubismo (transição). Técnica: pintura p. 117
- **Ilustração 08** – *Mulher com peras (Fernande)* (Pablo Picasso, 1909). Cubismo Analítico. Técnica: pintura. p. 143
- **Ilustração 09** – *Copo e garrafa de Suze* (Pablo Picasso, 1912). Cubismo Sintético. Técnica mista com colagem. p. 156
- **Ilustração 10** – *O violão* (Pablo Picasso, 1913). Cubismo Sintético. Técnica mista com colagem. p. 168

LISTA DE ANEXOS

- **ANEXO I – Ilustração 11** – *O imperador da Abissínia e sua comitiva*. Foto oficial tirada a bordo do navio de guerra *HMS Dreadnought*, 1910 (Performance do Grupo de Bloomsbury, 1910) (Modernismo inglês).
- **ANEXO II – Ilustração 12** – Xilogravuras para capas de livros (Vanessa Bell) (Datas diversas entre 1919 a 1941) (Modernismo inglês).
- **ANEXO III – Ilustração 13** – *A Conversation* (Vanessa Bell) (c. 1913-1916).
- **ANEXO IV – Ilustração 14** – *A Montanha de Sainte-Victoire* (Paul Cézanne) (1904-1906) (Impressionismo tardio).
- **ANEXO V – Ilustração 15** – Fotografia da prensa de impressão manual da Editora Hogarth (Hogarth Press, 1917-1946) (Propriedade de Leonard Woolf e Associados).
- **ANEXO VI – Ilustração 16** – *Auto-retrato con La Publicitat* (Salvador Dalí) (c. 1923) (Cubismo Sintético).
- **ANEXO VII – Fortuna Crítica** (documento oficial IBICT) – Virginia Woolf – www.ibict.br (31/03/2017).
- **ANEXO VIII – Ata.**

LISTA DE ABREVIATURAS

KG – *Kew Gardens* (conto/short-story).

MD – *Mrs. Dalloway* (romance/novel).

V.W. – Virginia Woolf.

SUMÁRIO

PARECER	iii
RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
LISTA DE ILUSTRAÇÕES DE PABLO PICASSO (CUBISMO)	viii
LISTA DE ANEXOS	ix
LISTA DE ABREVIATURAS	x
INTRODUÇÃO	p. 12
CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	p. 24
1.1 TEORIAS DA INTERTEXTUALIDADE	p. 24
1.2 CONFLUÊNCIAS ESTÉTICAS E INTERMIDIALIDADE	p. 39
1.3 A PERFORMANCE VERBAL NA POÉTICA DE VIRGINIA WOOLF E AS CONCEPÇÕES DE PAUL ZUMTHOR	p. 50
CAPÍTULO II – UMA ESCRITA TRANSGRESSORA E PALIMPSÉSTICA	p. 73
2.1 ANÁLISE DO ROMANCE <i>MRS. DALLOWAY</i>	p. 73
2.1.1 GLAXO – RÓTULOS COMERCIAIS NA FICÇÃO.....	p. 73
2.1.2 ECOS SHAKESPEARIANOS: CITAÇÕES, ALUSÕES E MARCAS CULTURAIS	p. 87
2.1.3 REPETIÇÕES, TENSÕES E ITÁLICOS COMO VOCALIZAÇÕES E FORMAS DIAGRAMÁTICAS	p. 102
2.1.4 O INÍCIO E O FIM DO ROMANCE:A LAPIDAÇÃO DE UM ESTILO	p. 132
2.1.5 A CANTILENA DA MENDIGA: UMA EVOCAÇÃO ANCESTRAL	p. 144
2.2 ANÁLISE DO CONTO <i>KEW GARDENS</i>	p. 150
2.2.1 O MOSAICO DE PALAVRAS CADENTES.....	p. 150
2.2.2 O RITMO EM <i>KEW GARDENS</i>	p. 157
2.2.3 OS DETALHES DE UM ESTILO.....	p. 160
2.3 CONTO E ROMANCE: VOZES EM CONFLUÊNCIA	p. 166
CONCLUSÃO	p. 204
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	p. 210
ANEXOS	p. 228

INTRODUÇÃO

Esta tese objetiva discutir o apelo performático verbo-visual da ficção de Virginia Woolf (1882-1941) em *Mrs. Dalloway* (1925) e *Kew Gardens* (1919). O fulcro desta pesquisa concentra-se no emprego da vocalização e da fragmentação verbo-visual na prosa woolfiana, como transgressão poética que evoca os conceitos do Cubismo.

A necessidade de se pensar o texto literário de Virginia Woolf pela via da performance funda-se na consideração da escrita como experiência não apenas da mente, mas do que a mente decodificou por meio do corpo. Deste modo, o texto foi escrito para alguém compartilhar, provocar e comentar criticamente. Este propósito de provocação e introspecção parece ser o que mais se evidencia nas artes do modernismo. Palimpsesto, dismantelamento e transcontextualização são as características mais evidentes nas composições artísticas da vanguarda do século XX. Faz parte de nosso intento associar a transgressão vocabular e narrativa de Woolf com as concepções do Cubismo, em particular a obra de Pablo Picasso (1881-1973).

A literatura de Virginia Woolf apresenta características da crônica e dos periódicos impressos, por seu modo de tratar dos acontecimentos corriqueiros, pelas marcas de oralidade e da linguagem coloquial. Woolf – tipógrafa e articulista de jornal – traz para a sua ficção elementos que evocam a tipografia e os componentes de uma edição periódica, como uma sobreposição de seções, que vão de anunciantes classificados, relatos triviais e rótulos culturais. Sua obra ilustra arranjos verbais que remetem ao trabalho gráfico de editoração. Em sua prosa identificamos uma grande variedade discursiva em que vozes estão entrepostas. Analogamente, as colagens de Picasso tratam do cotidiano e apresentam recortes de jornais e elementos tipográficos, extraídos da realidade para a arte. Nas mídias verbal e visual, respectivamente, Woolf e Picasso tratam de registros impressos, supostamente datados, para refletir a respeito da criação literária e pictórica, entre outros temas, como pretendemos abordar em nosso capítulo de análise.

No ano de 1919, foram lançadas duas edições do conto *Kew Gardens*, ilustradas com xilogravuras de sua irmã, Vanessa Bell. O sucesso imediato resultou em inúmeras novas impressões. O conto foi reeditado em 1927, com ausência de ilustrações. Na coletânea da Harcourt, reeditada por Susan Dick (1989, p. 297-298), as alterações que foram observadas não interferem em nosso estudo. No que diz respeito às vocalizações e alterações de pontuação, entre outras ênfases, concordamos que a edição de 1927, foco de nossa análise, representa a única com as marcações de Woolf.

Em 1925, o romance *Mrs. Dalloway* foi lançado de forma simultânea no Reino Unido (Hogarth Press) e nos EUA (Harcourt Modern Library). Em ambas edições, foram mantidas todas as marcas em itálicos, aspas e sinais de pontuação. Não há capítulos, mas seções com duas linhas de separação. A análise que efetuamos nesta tese assenta-se sobre a edição de 1928, que conta com uma introdução de Virginia Woolf (SHIELDS, 1974, p. 169) (WRIGHT, 1986, p. 247).

Virginia Woolf¹ foi uma esteta que desenvolveu não apenas uma ficção rica em inúmeros recursos estilísticos, mas também destacou-se pelo teor de seu pensamento. Ela dominou e aperfeiçoou técnicas de escrita bastante inovadoras para sua época, como o emprego do monólogo interior indireto, ou fluxo de consciência de forma indireta (*Kew Gardens* e *Mrs. Dalloway*, entre outros). O fato do Grupo de Bloomsbury² haver estado em permanente contato com as novidades francesas projetou Virginia Woolf à frente da mentalidade inglesa de seus dias. Foi com o recurso da prosa que a ficcionista consagrou-se ainda que seu estilo de ficção seja eivado por confluências estéticas provenientes de outras mídias, como a pintura e o teatro.

¹ Adeline Virginia Stephen Woolf (1882-1941) nasceu em Londres. Seu pai, Leslie Stephen (1832-1904), foi filósofo, historiador (Cambridge) e autor de *History of English Thought in the Eighteenth Century* (1875) e *Dictionary of National Biography*. Virginia Woolf estudou no setor feminino do King's College (GILLESPIE, 1991, p. 1-20) (GREENBLATT, 2006, p. 2423).

² O Grupo de *Bloomsbury* foi um círculo de intelectuais egressos de Cambridge. O nome foi dado a partir do bairro onde V.W. passou a residir após a morte do pai. Em 1912, casaram-se Virginia e Leonard Woolf (1880-1969), com interesses comuns em jornalismo e editoração, fundando a *Hogarth Press* (1917) (ANEXO V), que expressou os ideais do grupo: *Consequências econômicas da paz* (1919), de John Keynes; *O império e o comércio na África* (1920) e *Imperialismo e civilização* (1928), de Leonard Woolf; *O futuro de uma ilusão* (1927) e *A civilização e os seus descontentes* (1929/30), de Sigmund Freud. Em confronto à tradição, *Bloomsbury* combateu a beligerância, o imperialismo e a opressão de classe, etnia e da mulher (FROULA, 2005, p. 01-04).

No ofício de escritora, Virginia Woolf produziu 10 romances, 2 biografias, 56 contos, 500 ensaios, 5.000 cartas, 5 volumes de diários e memórias, inúmeros cadernos de anotações, palestras e peças de teatro. O volume totaliza 74 tomos com 500 laudas cada, em torno de 37 mil laudas. O sucesso literário da Sra. Woolf brotou cedo e cresceu após o término da I Guerra Mundial. Ela também tornou-se conhecida por suas palestras a respeito das questões da mulher, reunidas no livro *A Room of One's Own* (1929), traduzido como *Um teto todo seu* (2014). A escritora causou grande impacto com a curiosa história de *Orlando* (1928), um romance epistolar em que propõe a literatura como um ofício acessível aos homens e mulheres. O apogeu de sua carreira foi com *The Waves* (1931). Esta obra configura um conjunto de solilóquios entrecruzados, em rapsódia literária, ou sinfonia de vozes, com um lirismo que compensa qualquer dificuldade de leitura. O romance *To the Lighthouse* (1927) figura como um dos melhores trabalhos da escritora, por seu apelo da memória a partir da experiência. O romance propõe uma reflexão a respeito da transitoriedade da vida e do papel da mulher na Inglaterra, nos períodos antes e após a I Guerra Mundial. Entre todos os seus trabalhos, seu maior *best-seller* foi *Flush* (1933). Com o passar dos anos, a obra woolfiana foi-se disseminando graças ao estilo inovador e temática abrangente.

Na atualidade, ainda nos surpreendemos com a visão prismática registrada nas obras de Virginia Woolf. Pelas margens de seus textos, discute-se questões de gênero, classe, política e imperialismo, além de ciência, filosofia e arte. Amante das artes e da literatura, a escritora considerava-se uma “soliloquista jamesiana”, afirmando seguir os passos de Henry James (1843-1916) (GREENBLATT, 2006, p. 2424) (grifos nossos). A ficção de James estabeleceu as bases para o emprego do monólogo interior no romance, característica que fascinara a Sra. Woolf. No entanto, ao render sua homenagem a Henry James, a escritora mencionou o solilóquio, mas pensou no termo monólogo interior³ (recurso literário), que serviu a muitos escritores da vanguarda modernista como Katherine Mansfield (1888-1923) (contos) e James Joyce (1882-1941) (*Ulisses*). A ação interna da prosa de ficção (romances e contos) de Henry James representou um marco na literatura universal,

³ Também chamado de *stream of consciousness* ou *stream of thought*, *stream of subjective life* (traduzido como fluxo de consciência), o termo foi criado pelo pensador norte-americano William James (1890). Além de ser irmão do escritor anglo-americano Sir Henry James, W. James foi considerado o precursor da Psicologia.

opondo-se aos romances de ação externa como de Alexandre Dumas (1802-1870). A ação psicológica, ou monólogo interior, configuram o ponto máximo da ficção de Henry James (1843-1916). Invariavelmente, em sua prosa, James propunha um final em aberto, no qual o leitor era (indiretamente) convocado a deduzir o desfecho (pela ação da leitura do texto escrito).

A carreira de Virginia Woolf comportou inúmeras funções, dentre as quais: Editora da *Hogarth Press* (1917-1938); revisora, ensaísta, biógrafa, romancista, crítica de artes, *performer*, colunista de jornal (*The Times Literary Supplement* e *The Atheneum*) (1904-1941); palestrante, professora, sendo culturalmente engajada e líder dos Grupos de Bloomsbury e *Memoir Club* (ambiente de leituras performáticas). Abre-se um parêntese para comentar a participação da escritora num evento de performance. Popularmente conhecido *Bunga-Bunga*, o episódio *Dreadnought Hoax* (“Fraude do Navio de Guerra”)⁴ ocorreu em 07 de fevereiro de 1910. Este evento que foi registrado com fotografias, representa uma ação de performance de manifestação política de alguns integrantes do Grupo de Bloomsbury, inclusive por Virginia Woolf.

Marcadamente, a ficção da escritora fundamenta-se nas evocações do universo sonoro e visual, fato que poderia ser explicado por suas associações sociais com grupos de leitura e conversação e também por seu convívio com as artes. Ver e ouvir para Virginia Woolf são ações primordiais em sua poética, pois representam a essência das observações, das vivências que compõem o material de sua verve. No âmbito social, a ficcionista absorve não apenas um pouco de tudo que a cerca, mas a alma das falas, das modulações de ironia, os vícios de prosódia e afetações comuns ao cidadão de Londres. Ela carrega consigo esse arcabouço de sons humanos e citadinos e soma todos esses elementos com sua memória visual, sua experiência de apreciadora de uma das mais nobres expressões estéticas que é a pintura. De maneira muito resumida, poderíamos dizer que em sua produção escrita, a Sra. Woolf é um filtro visual e sonoro.

⁴ Integrantes de *Bloomsbury* embarcaram no navio de guerra inglês (*HMS Dreadnought*). O grupo de Virginia Stephen (Woolf) era integrado por Duncan Grant, Adrian Stephen, Anthony Buxton, Guy Ridley e Horace Cole. Quase todos usavam trajes típicos da Abissínia (Etiópia) e a pintura na pele enegrecida. Os falsos príncipes comunicavam-se por gestos e em Latim, citando a *Eneida* (Publius Virgilius Maro, 70-19 a.C.), além de palavras em Suaíli, como *Bunga-Bunga* e *Chuck-a-choi* em cumprimentos à tripulação (**ANEXO I**).

Na obra de Virginia Woolf registram-se evocações cenográficas do teatro, da dança, da fotografia e do cinema, mídias sobre as quais também produzia ensaios críticos. O curso transgressor de sua estética de vanguarda⁵ explorou a fragmentação verbal (vocabular e discursiva) e o teor de imprecisão dos tempos modernos. Na prosa woolfiana, percebemos a marca da tecnologia das grandes máquinas como o elemento transgressor do aeroplano e do automóvel e o advento das grandes indústrias de consumo (*Kew Gardens* e *Mrs. Dalloway*). Temas como sociologia, filosofia, ciência, arte e tecnologia também permeiam os textos woolfianos. Os personagens de sua ficção experimentam conflitos íntimos e inserem-se num espaço que se agita, como o retrato do mundo moderno – de intensa movimentação e dinâmica transformação – de um ambiente social instável com traumas do entre-guerras e acentuado teor existencialista. No século XX, o *ethos* modernista que envolveu Woolf foi marcado por diversas inovações no âmbito da tecnologia, dos transportes e da comunicação. A popularização dos meios de transporte mecanizados por motores à explosão (ônibus, carros e aeroplanos) tornou o ritmo das grandes cidades muito intenso. As distâncias tornaram-se breves e a quebra de paradigmas sobre o tempo e o espaço provocaram reflexões a respeito de como as artes deveriam acompanhar a velocidade do mundo. Sob a atmosfera de grandes mudanças e acentuada dinâmica, além da instabilidade social, econômica e cultural, os artistas e escritores pautaram suas obras. As narrativas verbais passaram a ser mais fragmentadas, o ritmo mais intenso e o apelo imagético demasiadamente acentuado.

Com o intuito de provocar o leitor de sua ficção, que se insere num universo de imprecisão e fugacidade crescentes, Virginia Woolf elabora uma prosa com características inovadoras a respeito de temas cruciais do seu tempo. Para tal, vale-se de um modo discursivo que provoca as estruturas fossilizadas do *stablishment* inglês. A ficcionista rompe sequências lógicas na narrativa e interpõe diálogos e pensamentos, revelando-nos mecanismos mentais que se aproximam

⁵ Derivado do francês *avant-garde*, o termo foi empregado por Henri Saint-Simon (1825) no intuito de designar a atividade radical ou avançada nos meios culturais. Vinte anos mais tarde, a expressão foi retomada por Laverdant (NOCHLIN, 1989, p. 02).

da agitação citadina e do maquinário que dominou os grandes centros urbanos da Europa na primeira metade do século XX. O texto de Woolf convoca o leitor para uma ação pormenorizada de leitura, pois há segmentos em que a escritora desmantela palavras⁶, tornando sua narrativa um complexo de referências que nem sempre são decodificadas.

Em sua introdução de 1928 para a edição norte-americana de *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf discorreu a respeito do método que desenvolvera na produção de seu romance lançado em 1925. Nessa “*Introduction to Mrs. Dalloway*” (WOOLF, 1928), a ficcionista abordou três técnicas narrativas: Discurso Indireto Livre; Escavação em Túneis (*Tunnelling Process*); Monólogo Interior Indireto, ou Fluxo de Consciência, a serem discutidos. A escritora almejou questionar a tradição de um discurso direto masculino (primeira pessoa), optando por um discurso indireto. Woolf promove o fluxo de consciência em que recursos espaço-temporais são expandidos e não se restringem à ação narrativa, pois evocam o passado dos personagens. Esses pensamentos dos personagens são revelados aos leitores juntamente com os comentários do narrador onisciente e os diálogos tornam a narrativa fragmentada e complexa. O leitor passa a ser mais convocado pela leitura devido à mescla da dinâmica mental dos personagens com as contribuições do narrador. O efeito poético woolfiano sugere uma colagem cubista pois apresenta formas discursivas que se sobrepõem e evoca formas impressas de periódicos com aspectos de crônica e outras características discutidas ao longo da pesquisa.

Embora não esteja restrita à estética de Bloomsbury, a ficção de Virginia Woolf apresenta uma palheta verbo-visual que sugere ser fruto de sua intensa relação com seus entes mais próximos, como a irmã, Vanessa Bell (1879-1961), artista plástica e os cunhados, Clive Bell, Roger Fry (1866-1934) e Duncan Grant (1885-1978), artistas e críticos de arte. A irmã da escritora, Vanessa Bell⁷, assim

⁶ A revolução da palavra ocorreu por meio de fragmentos verbais da poesia na prosa. As formas poéticas vertidas para a prosa produzem um efeito de segmentação e descontinuidade narrativas, presentes na obra de Virginia Woolf. O cuidado com a linguagem foi a ênfase da prosa de vanguarda, evocando idiomas do Oriente (elementos tonais do chinês). Esses detalhes sonoros na prosa modernista reforçam o lirismo, a dicção, a figuração e a sintaxe (BRADBURY, 1999, p. 25, 394-401) (MURPHY, 1988, p. 467).

⁷ A geometria dos trabalhos de Vanessa Bell tinha sua principal inspiração em Cézanne. Ela conferia uma interpretação livre e pessoal da realidade, tendo uma predisposição a valorizar planos de cor uniforme e o apagamento dos detalhes sem perder a expressão da figura. Sua arte

como Fry e Grant eram proprietários das Galerias Grafton, que reuniram trabalhos de seus proprietários que tiveram por base a ramificação estética iniciada por Paul Cézanne⁸. Em 1910 e 1912 ocorreram duas exposições organizadas por Fry, que trouxeram à Londres os maiores nomes da pintura da vanguarda de Paris, como Paul Cézanne e Pablo Picasso, entre outros. Com todos os efeitos estruturais baseados no estilo da pintura de Cézanne, sua pintura foi classificada como pós-impressionista, por Roger Fry. O termo de Fry pretendeu descrever o grupo de arte que, embora de base impressionista, almejou inovações na representação da aparência externa e fugaz do mundo, no experimentalismo de planos geométricos, porém sem um grupo social definido, tampouco uma coerência estética (THOMSON, 1999, p. 8). Na realidade, o Pós-impressionismo nunca foi um movimento propriamente dito. No final do séc. XIX, com a dispersão dos impressionistas pela França, surgiram tendências e ideais diversos, sem o que esses artistas consideravam limitações do estilo. Os eventos das galerias de Bloomsbury serviram de estímulo para os artistas do *modernismo inglês*, como Duncan Grant e Vanessa Bell (GOLDMAN, 2001, p. 138) (grifos nossos).

Todo o círculo social e familiar de Virginia Woolf estava envolvido com as artes. Como sua irmã, a escritora também acreditava que a “cor preenchia espaço” (GILLESPIE, 1991, p. 267). A confluência entre as artes de Virginia Woolf e Vanessa Bell tem sido alvo de inúmeras teses, tendo em vista o modernismo inglês. Invariavelmente, os estudiosos tendem a aproximar a ficção woolfiana da estética impressionista, restringindo as concepções de Woolf ao estilo de Cézanne. Nossa tese pretende expandir a interpretação da obra de V. Woolf para uma aproximação com o Cubismo de Picasso, com uma proposta que vai além dos limites de Bloomsbury. Especialmente, na arte de Picasso, o recurso da colagem iniciou-se com a observação feita pelo artista da técnica que, há algum tempo, já vinha sendo adotada. As concepções de Picasso tomam por base os estudos da

despertou o interesse de Virginia Woolf para ilustrar as edições da Hogarth (SHONE, p. 96-97, p. 134-139, p. 170-171) (**ANEXOS II, III**).

⁸ A respeito do papel de Paul Cézanne, na pintura moderna do Ocidente, devemos registrar que os próprios artistas, historiadores e críticos são unânimes em afirmar a relevância de suas pesquisas na composição pictórica, que serviram de substrato para as manifestações estéticas do eixo Paris-Londres. Cézanne é considerado o precursor da arte moderna, a base de influência sobre a qual assenta-se toda a pintura moderna do século XX (FRY, 2002, p. 280) (WARNCKE, 2002, p. 168) (**ANEXO IV**).

mente humana e da captação da imagem visual. Para Picasso e outros artistas, a abstração cubista resultava do trabalho da apreensão visual e da memória. Segundo seus conceitos, Picasso considerava que a imagem de um objeto era armazenada na memória a partir de planos como estilhaços. Um objeto era gravado na lembrança, seccionado mentalmente em partes sobre um plano maior. A partir de planos diferentes e sobrepostos, Picasso iniciou sua longa jornada pela colagem no Cubismo. É este o ponto de confluência que buscamos relacionar com as características da ficção de Virginia Woolf. Há registros de inúmeros eventos que envolveram os integrantes de Bloomsbury e Picasso.

DELINEAMENTO DA PESQUISA

Para o desenvolvimento da tese, consideramos que a ficção produzida por Virginia Woolf apresenta-se intimamente ligada à vanguarda das artes e principais temas de sua época, na primeira metade do século XX. Representa um traço comum aos escritores e artistas do modernismo sua opção por promover uma retomada revisional de certos temas clássicos que permitem associações com o cotidiano. Dentro desse espectro, o repertório da poética de Woolf mostra-se bastante vasto e, de modo peculiar, a evocação de ritmos da fala, da forma coloquial e da imagem das letras como unidades tipográficas, chama-nos atenção no momento da leitura. Devido a inúmeros recursos poéticos, acreditamos que a literatura woolfiana configure uma escritura performática. Em complemento, percebemos que a ficcionista estabelece em sua prosa um diálogo intertextual e intermediático que traduz para a literatura os conceitos da colagem e da fragmentação advindos do Cubismo.

A nossa pesquisa foi organizada da seguinte forma: a tese foi dividida em dois capítulos principais. O **Capítulo I** destina-se à **Fundamentação Teórica** que se divide em: (1.1) Teorias da Intertextualidade, segundo Julia Kristeva, Roland Barthes e Gérard Genette. (1.2) Confluências Estéticas e Intermedialidade, conforme os postulados de Irina Rajewsky e Claus Clüver. (1.3) A Performance Verbal, a partir das concepções de Paul Zumthor. Na sequência desta pesquisa, realiza-se no **Capítulo II – Uma Escrita Transgressora e Palimpséstica** –, a análise literária do (2.1) romance *Mrs. Dalloway* e do (2.2) conto *Kew Gardens*,

com relação à fragmentação vocabular, à vocalidade textual e aos recursos palimpsésticos, entre outros aspectos. Deste modo, como já afirmamos, pretendemos aproximar a ficção de Woolf com o Cubismo⁹ de Picasso e suas colagens, dentro de uma visão sobre a escrita performática, a partir das vocalizações propostas pelas mídias verbal e visual. Em complemento, propõe-se um estudo conjunto do (2.3) conto e do romance. Acrescentamos à pesquisa considerações que abarcam a intermedialidade da ficção em relação à pintura cubista, no momento em que os artistas da vanguarda modernista almejavam uma desestabilização do receptor de seus enunciados e convocam para uma performance.

Ao longo da discussão destacamos alguns pontos que consideramos de capital importância para nossa pesquisa a respeito da voz como registro performático da escrita e da imagem poética. Em especial, percebemos na prosa woolfiana elementos evocativos de origens pictóricas e acústicas relacionados à oralidade. Esses componentes poético-visuais da ficção de Woolf remetem a concepções das colagens de Picasso, que combinam a pintura com os impressos de jornal. Analogamente, Woolf e Picasso voltam-se para os elementos verbais que permeiam a trivialidade do dia-a-dia. Em suas obras, o pintor mescla recortes de periódicos colados em suas telas. Na literatura woolfiana, a ficcionista mescla motivos verbo-visuais que evocam papéis impressos colados em planos discursivos sobrepostos. Ambos os intelectuais provocam o receptor do conteúdo de suas obras e desestabilizam a percepção de seus textos verbo-visuais. Diante das criações de Woolf e Picasso, o leitor sente-se convocado a uma inteligência performática. Na recepção dessa complexa textualidade, signos verbais e visuais são mostrados na pintura e evocados (poeticamente) na literatura. Desse modo, argumentamos em favor da leitura do texto poético woolfiano como uma escritura

⁹ A retomada de Picasso das concepções fundadoras da arte não se resumia aos grandes mestres como Da Vinci. Essa revisão conceitual assentava-se também na proto-arte africana, das máscaras de Dan (Costa do Marfim) (Exposição do Museu do Homem, 1907, no Trocadéro) (BERNADAC, 1986, p. 46-47). A evocação ancestral na arte de Picasso pode ser aproximada, por analogia, às imagens poéticas de V. Woolf (*Mrs. Dalloway*, episódio da mendiga). Ambos, pintor e escritora utilizam imagens evocativas da terra. Entre 1906 e 1907, Picasso executou 809 esboços e pinturas que resultaram no quadro *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (1907) (Cubismo Analítico, 1907-1912). Na obra que representa a fundação do Cubismo, o pintor uniu os estudos da figura humana aos de natureza-morta, convocando o espectador a refletir sobre a mulher e as novas concepções de arte (WARNCKE, 2002, p. 206).

performática iconográfica – por seu repertório simbólico imagético – que tem como ponto de confluência estética a evocação tipográfica dos impressos das colagens¹⁰ verbo-visuais do Cubismo Sintético. A partir dessa intersecção midiática – poético, pictórica e gráfica – construímos nossa discussão.

A EXPANSÃO DA OBRA LITERÁRIA

No Ocidente, o êxito literário de Virginia Woolf expandiu-se no final dos anos 1960, a partir do movimento de libertação das mulheres (*Woman's Lib*, EUA), popularmente conhecido por Movimento Feminista. Nesta época, (res)surgiu no mercado editorial norte-americano e europeu uma avalanche de títulos dos seus livros, já descritos anteriormente. Vale registrar que esse fenômeno cultural foi o resultado de um crescente interesse pela produção woolfiana, a qual não fez sucesso apenas no período em que viveu a ficcionista. Hoje em dia, existem algumas sociedades internacionais em torno do estudo da obra woolfiana, das quais destacam-se *Virginia Woolf Society of Great Britain* (UK) e *The International Virginia Woolf Society* (USA – Canada), entre outras.

A explosão cultural em torno da produção literária de Virginia Woolf colocou-a sob a mira de diversos críticos e catedráticos como Robert Scholes, Malcolm Bradbury e Erich Auerbach, entre outros. A escritora figura como cânone literário numa plêiade quase que eminentemente masculina, em obras, por exemplo, de Harold Bloom e Stephen Greenblatt. A Sra. Woolf exerce um fascínio peculiar entre os intelectuais e teóricos franceses como Gaston Bachelard (seu contemporâneo), Julia Kristeva (estudos femininos), Paul Ricoeur (a questão do tempo na narrativa literária) e Liliane Louvel (confluência estética entre literatura e pintura).

Com o advento da informática, ocorre em nossos dias uma espécie de febre, ou onipresença, de Virginia Woolf na *World Wide Web*. Pela internet, encontramos

¹⁰ Nas artes plásticas, a técnica consiste na utilização de fragmentos de material impresso e papéis superpostos num suporte ou plano. Historiadores acreditam que a colagem surgiu com a invenção do papel (China, 200 A.C.) e os registros confirmam que chegou na Europa somente no séc. XIII. Os pintores cubistas (Cubismo Sintético, 1912-1915) utilizaram a colagem com jornal impresso que foi somado à pintura e materiais rústicos como areia e tecidos. A técnica empresta da realidade os fragmentos que são recompostos, numa fusão de liberdade de espírito (*trompe l'esprit*) com a ilusão do olhar (*trompe l'oeil*). Ao recriar o espaço bidimensional, a arte propõe uma nova concepção, desestabilizadora do olhar, a partir de elementos triviais. O efeito expandiu-se e invadiu outras mídias como a literatura (FRANCES, 2009, p. 15).

homepages, grupos sociais, gravações de leituras públicas via *Youtube*, (tanto de V. Woolf, quanto de celebridades, em homenagem) além de numeroso material fotográfico. Ressalta-se o valor das leituras performáticas da roqueira norte-americana Patti Smith (*Youtube*, 2008), a partir do romance *The Waves*. No ambiente globalizado do comércio eletrônico, tudo o que envolve a escritora prospera como os itens de vestuário (camisetas com estampas e pensamentos de V. Woolf), acessórios como sacolas com frases da ficcionista, peças de mobília (sofás com estampas alusivas a seus personagens) e utensílios adesivados e estampados como canecas ostentando motivos em torno de Woolf. A produção literária da Sra. Woolf expandiu-se de maneira incontrolável e figura tanto no inovador âmbito virtual quanto no conservador campo editorial, com volumes inéditos e novas antologias que envolvem a obra woolfiana. Desde os anos 1990, existem versões cinematográficas, as quais hoje em dia foram vertidas para o sistema digital (DVD) de consumo doméstico a partir dos romances *To the Lighthouse*, *Mrs. Dalloway* e *Orlando*. Em 2013, um lote de cartas de Virginia Woolf foi levado a leilão por US\$ 4,5 milhões de dólares norte-americanos. Na realidade, a ficcionista continua a render muito dinheiro em torno de seu talento literário e cultural.

O mercado editorial brasileiro tem apresentado, desde os anos 1970, inúmeras traduções da obra de Virginia Woolf. Destacam-se as versões nacionais elaboradas pelos poetas Cecília Meireles (*Orlando*) e Mário Quintana (*Mrs. Dalloway*). Devemos considerar que o lirismo da prosa woolfiana torna o trabalho das traduções muito desafiador. Questões de ritmo, assonâncias, aliterações, vocalizações, imagismo e ironia, exigem extensa pesquisa e notas explicativas. As publicações feitas pela Editora Autêntica, de Belo Horizonte (MG), tornam o selo editorial Mimo, líder do mercado brasileiro, em meio a muitas editoras como Abril, Cosac Naify, L&PM, Tordesilhas, José Olympio, Nova Fronteira e Penguin Companhia. Embora diversas traduções tenham auxiliado a popularizar a obra de Woolf no Brasil nas últimas décadas, o trabalho tradutório de Cecília Meireles e Mário Quintana ainda representa a contribuição mais relevante, que veio a influenciar todas as demais. Quintana mantém sua ênfase de tradução na semântica sem deixar de valorizar o ritmo, tornando-se brilhante. Por questões de uniformidade de análise, optamos por esta versão de *Mrs. Dalloway*.

A onipresença multimidiática da produção de Virginia Woolf desperta cada vez mais a curiosidade dos leitores. Graças ao empenho da entidade denominada *The International Virginia Woolf Society* (IVWS), por meio de suas publicações e registros bibliográficos *on-line*, é possível consultar as pesquisas realizadas no âmbito mundial. Nos últimos anos e na esfera nacional, existem poucos trabalhos acadêmicos que discutem os diversos temas presentes na obra de Woolf (**ANEXO VII – Fortuna Crítica**). Dentro desse espírito inovador, almejamos complementar os estudos em torno da produção woolfiana. Nosso projeto de tese representa uma visão mais centrada nos efeitos estéticos sem romper totalmente com as questões ideológicas.

A pesquisa contribui na amplitude da relação da ficção de Virginia Woolf com a estética da colagem cubista¹¹ de Pablo Picasso. Em particular, nossa visão aponta para a confluência das mídias da literatura e da pintura tendo como intersecção a evocação ou o uso dos impressos periódicos e do trabalho da tipografia. Acrescentamos à nossa pesquisa o pensamento zumthoriano a respeito da performance literária, ainda inédito nos estudos da prosa woolfiana. Argumentamos em favor dos estudos da escritura literária performática de Virginia Woolf tendo como base sua exploração da linguagem coloquial, com aspectos da oralidade evocados em sua poética, marcados por itálicos, aspas e maiúsculas. Em acréscimo, destacamos a ruptura de seu estilo narrativo, com sobreposição e ruptura de discursos em camadas que remetem à colagem, além da fragmentação verbal que abrange sentenças e palavras, evocando o Cubismo Sintético, por meio de evocações de impressos tipográficos. Por todos esses elementos poético-visuais, acreditamos no ineditismo da pesquisa realizada.

¹¹ Estudiosos como Emily Donaldson (1993), Gary Carey (1994), Corie Dias (2006) e Sarah Latham Phillips (2012) já haviam relacionado alguns elementos da prosa de Virginia Woolf com a arte proto-cubista e pós-impressionista dos pintores de Bloomsbury. Em seu Mestrado, Donaldson analisou quatro romances da ficcionista aproximando a estética chamada interartes do Pós-impressionismo e Proto-cubismo dentro da estética de Bloomsbury. Carey considerou que o estilo de Woolf aproximava-se de uma colagem, sem render-lhe mais do que um parágrafo para tal reflexão. Corie Dias publicou um artigo associando o romance *To the Lighthouse* ao Cubismo Analítico, com obras de Vanessa Bell, Marcel Duchamp e Georges Braque. Sarah Phillips publicou um ensaio para as séries e catálogos sobre o Cubismo em Bloomsbury (*Bloomsbury Heritage*), editados pelo publicitário Cecil Woolf. No entanto, nenhum desses autores promoveu uma leitura da ficção de Virginia Woolf com a obra de Pablo Picasso e, majoritariamente, fora do círculo de Bloomsbury e com a proposta de intermedialidade. Em geral, a obra cubista de Picasso é associada à prosa joyceana, pela visão da mulher moderna a partir da imagem da prostituta (SCHOLLES, 1991, p 5-25).

CAPÍTULO I – FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

1.1 TEORIAS DA INTERTEXTUALIDADE

Existe uma certa unanimidade entre os estudiosos da literatura pós-moderna quanto aos aspectos que se mostram recorrentes nos textos literários, como a descontinuidade, intertextualidade, pluralidade e os interesses no receptor (RÖHL, 1997, p. 20). A partir da metade do século XX, a produção cultural caracteriza-se pelo hibridismo, fragmentação, incorporação de textos e ressignificação das formas estéticas do passado. Esse procedimento revisional das artes indica uma reflexão crítica no modo como as obras de arte passaram a conceber não apenas o que constitui o fazer estético mas também sua recepção.

As artes do pós-modernismo ostentam, majoritariamente, uma característica de auto-reflexividade. Tornou-se marcante o olhar voltado para o passado, fazendo ressoar os ecos textuais em um imenso encadeamento palimpséstico através da reinserção dos clássicos no contexto hodierno. Resignificar os mitos e histórias da antiguidade configura um fenômeno cultural pós-moderno que passou a desafiar a autoridade do autor e a originalidade dos textos. Roland Barthes (2004, p. 63) advoga que dar “ao texto um autor é impor-lhe um travão e provê-lo de um significado último, é fechar a escritura”. Esse pensamento dessacraliza a obra literária, destituindo-lhe o caráter da imparidade (originalidade). Destarte, o conceito barthesiano situa o texto e o autor em uma posição de eterna confluência com outros textos e outros autores, sendo assim, a visão de texto é ampliada.

A partir dos anos 1960-1970, com a ampliação do conceito de texto, passou-se a considerar a pluralidade de escrituras que dialogam entre si. Surge a figura do leitor como um agente ativador de uma longa cadeia de intertextos. No pensamento barthesiano, “o único tempo que existe é o da enunciação, e o texto é eternamente escrito aqui e agora”¹² (BARTHES, 1977, p. 145). Dentro dessa visão,

¹² Tradução do original: “*there is no other time than that of the enunciation and every text is eternally written here and now*” (BARTHES, 1977, p. 145).

Linda Hutcheon retoma os conceitos de Barthes (1977, p. 160) e Riffaterre (1984, p. 142-143) como segue:

A intertextualidade substitui o relacionamento autor-texto por um relacionamento entre o leitor e o texto, que situa o 'locus' do sentido textual dentro da história do próprio discurso. Na verdade, uma obra literária não pode ser considerada original: se o fosse, não poderia ter sentido para o leitor. É apenas como parte de discursos anteriores que qualquer texto obtém sentido e importância. (HUTCHEON, 1991, p. 166) (mantido o grifo)

Com as teorias da recepção, a relação entre autor e texto é repensada com a ênfase que o leitor, paulatinamente, passou a receber dentro do processo da leitura. Em consequência, foi derrubado o sentido de uma obra fechada e monolítica, dando lugar ao conceito de texto como produto cultural com inúmeras infiltrações oriundas de registros anteriores.

Dentro desse contexto, as palavras de Umberto Eco, quando ele se refere ao seu romance *O nome da rosa*, tornam-se bastante significativas: “descobri o que os escritores sempre souberam (e nos disseram muitas e muitas vezes): os livros sempre falam sobre outros livros, e toda estória conta uma estória que já foi contada” (ECO, 1984, p. 20). Em sua reflexão Eco vê nos livros um escoamento de discursos, como um imenso tecido plural sempre em processo, como a imagem poética de uma longa trama tecida e desfeita num tear, infinitamente, pelos dedos hábeis de Penélope. Dentro dessa lógica, ressaltamos que a textualidade da ficção de Virginia Woolf ostenta ressignificações de fragmentos de textos passados e, desse modo, é construída dentro de uma rede intertextual com outras obras de arte, confirmando a colocação de que “todo escritor ‘cria’ os seus precursores e sua obra modifica a nossa concepção do passado, tal como modificará o futuro” (BORGES, 1964, p. 5). Algumas obras woolfianas, como *Mrs. Dalloway*, têm sido ressignificadas na pós-modernidade como a ficção análoga *As Horas* (1998), de Michael Cunningham, e também recontextualizadas em releitura fílmica, o que reafirma a reflexão borgeana.

Percebemos na literatura a incidência de uma extensa referencialidade, que concebe a obra literária como um complexo sistema de ecos intertextuais. Tal noção de um processo contínuo de textos foi registrada no pensamento de Michel Foucault, que observa:

As fronteiras de um livro nunca são bem definidas: por trás do título, das primeiras linhas e do último ponto final, por trás de sua configuração interna e de sua forma autônoma, ele fica preso num sistema de referências a outros livros, outros textos, outras frases: é um nó dentro de uma rede. (FOUCAULT, 1977, p. 92)

As palavras de Foucault evidenciam o caráter de engajamento entre as obras literárias e a rejeição da subjetividade unificadora. Em nossos tempos, o engajamento textual faz com que o texto passe a ser concebido como “uma estereofonia plural de ecos, citações e referências” (BARTHES, 1977, p. 159-160). A concepção barthesiana vê na intertextualidade a própria condição da textualidade. Portanto, o texto é visto como um elo dentro de uma longa corrente de outros textos inter-relacionados. Essa visão pós-moderna aponta para uma nova relação pautada não mais entre autor e texto mas do leitor com o texto. Esse conceito enseja que uma obra literária, por exemplo, represente apenas mais um elo de uma extensa corrente de discursos que pertence a toda uma tradição anterior.

Ao adotarmos o conceito de intertextualidade conforme Gérard Genette (c. 1980), urge que façamos um preâmbulo a respeito. Consideramos importante registrar que o termo intertextualidade surgiu de uma concepção teórica apresentada por Julia Kristeva na revista *Critique* (1967). Na realidade, ela reelaborou “as noções bakhtinianas de polifonia, dialogismo e heteroglossia – as múltiplas vozes de um texto” (HUTCHEON, 1991, p. 165). O objetivo de Kristeva era discutir as inter-relações textuais com base nas concepções de Bakhtin, que jamais empregou o termo (FIORIN, 2008, p. 163). A partir da tradução de Kristeva, do idioma russo para o francês, a intertextualidade conquistou um *status* acadêmico e serviu para sustentar sua proposta teórica de uma ciência do texto, ou *Semanálise* (1974). Não cabe a nós discutirmos o mérito de sua interpretação e possíveis desvios tradutórios, mas sim deixar registrada a origem da terminologia¹³.

¹³ Quando nos voltamos ao que foi traduzido como interdiscurso, ou dialogismo, de Bakhtin, especificamente devemos considerar a relação entre discursos. Para ele, “o enunciado está repleto de ecos e lembranças de outros enunciados, aos quais está vinculado numa esfera comum da comunicação verbal” (BAKHTIN, 1992, p. 316-335). Na visão de Bakhtin, existem modos de incorporar vozes de um discurso em outro e as unidades reais de comunicação são os enunciados. Ele cita os exemplos dos discursos direto, indireto e indireto livre. Para Bakhtin, o texto representa um conjunto coerente de signos que não podem ser exclusivamente de ordem verbal. A partir da visão de Bakhtin, depreendemos que a intertextualidade é um tipo particular de interdiscursividade, é quando temos a possibilidade de encontrar num mesmo texto duas materialidades textuais

O conceito de uma produtividade textual, conforme Julia Kristeva, retira da arena crítica a noção do sujeito (autor) e coloca em foco a pluralidade textual, ditanciando-se de paradigmas que tratam o texto como uma entidade absoluta. Na visão de Kristeva, o texto é concebido como uma rede plural de intertextualizações. Conforme as suas palavras: “Todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto. Assim, em lugar da noção de intersubjetividade, instaura-se a de intertextualidade e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla” (KRISTEVA, 1974, p. 64). No que diz respeito à sua noção de texto como absorção de outros textos, a literatura de Woolf e de outros escritores modernistas serve-nos como exemplo, pois estabelece diálogo com outros textos, pretéritos e/ou de sua contemporaneidade.

Ressaltamos que a noção de texto de Julia Kristeva é bastante ampla. Para a teórica, o texto torna-se sinônimo de sistema de signos e isso abrange não apenas obras literárias, ou de linguagens orais, mas também de sistemas simbólicos, sociais e, até mesmo, sistemas inconscientes. Diante da amplitude semiológica que concebe o texto, a posição de Kristeva advoga que a linguagem literária configura-se em um “diálogo de textos”. Desse modo, segundo a visão da teórica,

A linguagem poética aparece como um diálogo de textos: toda sequência se faz em relação a uma outra proveniente de um outro *corpus*, de maneira que toda sequência será duplamente orientada: para o ato de reminiscência (evocação de uma outra escrita) e para o ato de intimação (a transformação dessa escritura). (KRISTEVA, 1974a, p. 120) (mantidos os grifos)

Com a evolução dos estudos nessa área, essa concepção de Kristeva foi retomada por Roland Barthes (c. 1973) e Gérard Genette (década de 1980). Reconhecemos que os artistas da vanguarda modernista do século XX, dentre estes, Virginia Woolf e Pablo Picasso, realizaram uma retomada dos clássicos como uma recodificação do passado. Hoje em dia, o que concebemos como clássico seria “tudo aquilo que não tendo sido escrito *para nós* mas para outros, reclama uma ‘adaptação’ a nossos ouvidos” (UBERSFELD, 2002, p. 9) (mantidos os grifos). A estudiosa põe em evidência um dos pontos fundamentais a respeito

distintas, ao passo que a interdiscursividade configura qualquer relação dialógica entre enunciados (FIORIN, 2008, p. 191).

do debate que norteia a representação das obras clássicas em nossos dias. Em sua percepção, no processo comunicativo, a tríade “emissor, mensagem, receptor” passou por acentuadas mudanças. A leitura que hoje realizamos dos textos clássicos possui uma reinserção atual com foco no receptor e já não é mais possível uma forma tradicional de recepção e interpretação das obras do passado. No pensamento de Ubersfeld (2002, p. 12), “ler hoje é des-ler o que já foi lido ontem”. O que hoje temos é uma preocupação em recodificar as formas estéticas do passado recontextualizando-as conforme as nossas necessidades e expectativas. De modo análogo, a ficcionista e o pintor resgatam traços de obras de períodos diversos. Enquanto Woolf desmantela palavras, sentenças e chega até mesmo a evocar imagens poéticas ancestrais, como nos segmentos da mendiga em *Mrs. Dalloway* (capítulo de análise literária), Picasso retoma os conceitos de épocas remotas a partir das máscaras africanas e os tons terrosos para suas figuras em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelhão)*¹⁴ (**Ilustração 01**). Ambos, Picasso e Woolf associam o elemento antepassado à imagem da mulher. Tal reflexão, por parte destes artistas, pode ter sido alimentada pela emergência dos movimentos sufragistas, pelos direitos de voto, de exercício de cidadania que marcou as questões em torno do feminino e sua dramática trajetória de conquistas, particularmente nos dias em que o pintor e a escritora cristalizaram suas produções.

¹⁴ A arte de Picasso concebe a mulher moderna através de suas funções materialmente servis, como no caso das prostitutas. O olhar do pintor está eivado por um hábito masculino de buscar a saciedade de seus instintos e tentar compreendê-los, como um voyeur. Para o artista a emancipação da mulher no início do século XX funda-se na imagem daquelas que buscaram uma profissão a partir do próprio corpo, dentro dos poucos recursos de que dispunham. Essa visão de Picasso explica sua obra fundadora do Cubismo (*Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelhão)*, 1907) como um reconhecimento da emancipação da mulher moderna, como sujeito, a partir do trabalho no bordel (**Ilustração 01**). Trata-se de uma maneira análoga à interpretação de James Joyce sobre o personagem Molly Bloom (*Ulisses*, 1922). Para Robert Scholes (1991, p. 5-6), o modernismo iniciou-se no bordel. O estudioso reflete que há toda uma aura de transgressão no ambiente noturno frequentado pelos artistas masculinos que fundaram o modernismo. Desse modo, Scholes reconhece as dificuldades enfrentadas pelas mulheres artistas da vanguarda modernista, como Virginia Woolf e Katherine Mansfield, entre outras, levando em consideração que elas nunca frequentaram um bordel. Assim sendo, para Scholes (1991, p. 6-7), essas escritoras modernistas conceberam o feminino moderno a partir de suas vivências pessoais, em especial, este foi o caso de Virginia Woolf.



Ilustração 01 – *Les Demoiselles d'Avignon (As senhoritas de Avinhão)*¹⁵
 (Pablo Picasso) (1907). Cubismo. Cubismo Analítico.
 Técnica: Pintura (óleo sobre tela). Dimensões: 2,439 x 2,337 m.
 Coleção: Nova Iorque – The Museum of Modern Art (MOMA).
 Fotografia: TASCHEN. Fonte: WARNCKE (2002, p. 159).

¹⁵ O quadro *Les Femmes d'Alger (O Version O)* (*As senhoritas de Avinhão*), de Pablo Picasso (1881-1973) discute novas formas de representação de temas clássicos como a figura humana e a natureza morta – temas poetizados na obra de Virginia Woolf e outros modernistas. Picasso surpreende o espectador por seu geometrismo que resgata o primitivo e, ao mesmo tempo, propõe inovações no modo representacional. As cores oscilam entre os tons quentes, terrosos, de amarelos e vermelhos, em oposição às cores frias como os azuis e brancos. Os traços esboçados com linhas de cor preta e grande vigor sugerem a opção pela imagem em processo de decodificação e distanciamento com o objeto real. A arte afasta-se da realidade, por sua reinterpretação do objeto estético e parte para a desestabilização do olhar, por meio de imagens que evocam formas quadriculares. Esta obra é considerada como sendo de fundação do Cubismo, na fase chamada de Cubismo Analítico (1907-1912). Em sua carreira, o pintor foi um desbravador de estilos e mesmo suas obras surrealistas terão sempre traços que remetem ao cubismo, o que os estudiosos creem ser uma unidade criativa, somente compreendida no âmbito da evolução estilística do artista (**Ilustração 01**).

O fenômeno da recriação em novas formas textuais equivaleria a uma nova contextualização, a um sentido de absorção e aproveitamento sob um novo olhar, que é o que marcou a poética do modernismo e, de certo modo, é o que se pratica até hoje. O sentido de transposição de contexto mostra-se mais evidente na obra de Picasso, que revisa os conceitos clássicos de figura e natureza-morta. No caso da ficção de Virginia Woolf, o trabalho realizado aproxima-se sobremaneira do contexto da intertextualidade. Quanto ao diálogo intertextual que Woolf estabelece pode-se dar uma ênfase ao âmbito das citações, evocações e alusões. Não apenas V. Woolf estabelece intertextos com formas verbais mas também com os elementos da pintura cubista. Tal incidência configura-se mais no plano discursivo, com suas rupturas e camadas sobrepostas, e no lexical, pelo modo como desmantela e recompõe a palavra, evocando o que Picasso realiza quando cria suas colagens. Ambos trazem para suas obras referências culturais e comerciais, marcas e rótulos que emprestam um aporte crítico. De certo modo, o deslocamento de fragmentos do passado clássico não acompanha apenas a literatura e a pintura, pois a arquitetura das cidades mais antigas possui camadas históricas que, no caso de Londres¹⁶, evoca a dominação romana. Por vezes, os resquícios de elementos do passado evidenciam-se aos olhos do receptor, como sugerem as composições verbo-visuais de Woolf e as colagens cubistas de Picasso¹⁷. O sentido de recodificação provocativa dos textos clássicos que nutrem o substrato moderno vale-nos sobremaneira em nossa reflexão. Acreditamos que Woolf recodifica os versos de Shakespeare e convoca o receptor de seu romance a uma leitura performática (WOOLF, 1928, p. 13 // 1980, p. 13). De forma semelhante, a arte de Picasso elabora um resgate de temas clássicos e propõe um novo olhar para a figura humana e a natureza-morta, em sua obra *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (Ilustração 01).

¹⁶ Há um misto entre o passado e o tecnológico que tanto a prosa woolfiana quanto a pintura cubista de Picasso conseguem representar. Esta percepção corrobora a afirmação de que “os territórios urbanos são ‘palimpsestos’ que são concebidos sobre projetos antigos e reescritos na modernidade, assim como as artes. Uma vez representada em desenho e cor, a paisagem [urbana] que suscitava a emoção dos escritores adquire certa realidade.” (CAUQUELIN, 2007, p. 93).

¹⁷ No caso de Picasso, podemos considerar que as colagens cubistas jogam com o olhar crítico do receptor. O estilo do pintor possui uma expressão desafiadora e transgressora que convoca à uma recepção performativa do conjunto de seus elementos visuais (GLUSBERG, 2011, p. 12-15).

Gérard Genette postula que o objeto da poética não é o texto, considerado na própria singularidade, mas é a transtextualidade (transcendência textual), ou seja, “tudo que o coloca em relação, manifesta ou secreta com outros textos” (GENETTE, 2005, p. 07). Genette (2005, p. 07-09) propõe uma classificação de cinco tipos¹⁸ de transtextualidade, que tem como base a noção de copresença entre dois textos ou mais, ou seja, a presença de textos em outro(s) texto(s). Destas cinco categorias, a intertextualidade apresenta maior relevância para a análise da ficção de Virginia Woolf. Por conseguinte, nossa tese empregará a primeira categoria, majoritariamente. Genette ressalta que o termo é definido por ele de forma restritiva, “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos” e de modo essencial e mais frequente “como presença efetiva de um texto em outro” (GENETTE, 2005, p. 9).

Conforme a explanação de Genette (2005), a respeito da intertextualidade, em “sua forma mais explícita e mais literal é a prática tradicional da *citação* (com aspas, com ou sem referência precisa)”, ao passo que em “sua forma menos explícita e menos canônica é a do *plágio*, que é um empréstimo não declarado, mas ainda literal”. Há também outra forma de intertextualidade que, por sua vez, apresenta-se em “sua forma ainda menos explícita e menos literal [que] é a *alusão*”, ou seja, na ocasião em que há “um enunciado cuja compreensão plena supõe a percepção de uma relação entre ele e um outro” (GENETTE, 2005, p. 9) (mantidos os grifos). Portanto, conforme depreendemos a partir do exposto e em ordem de frequência, a característica da “co-presença” entre os textos, faz-se representada em três graus de incidência na relação de intertextualidade, que são: citação, plágio e alusão.

¹⁸ Genette desenvolve uma classificação para englobar as formas palimpsésticas por meio de cinco tipos de relações transtextuais. Essas categorias são: (1ª.) **Intertextualidade**: a concepção compreendida como a presença efetiva de um texto em outro. Ao estudarmos a intertextualidade, analisamos os elementos que se realizam dentro do texto. (2ª.) **Paratextualidade**: identificada por meio do título, subtítulo, prefácio, posfácio, notas marginais, epígrafes e ilustrações. Dentro de um campo de relações é tão vasto quanto tantos outros sinais que orbitam em torno do texto. (3ª.) **Metatextualidade**: pode ser compreendida como a relação crítica, por excelência. Trata-se do elo de comentários que unem um texto ao outro. (4ª.) **Hipertextualidade**: relação do texto B com o texto A. O hipertexto, ou texto B, configura todo texto derivado de outro texto, neste caso chamado de texto A ou hipotexto (dentro de uma obra). Esse processo se dá por uma transformação. (5ª.) **Arquitextualidade**: configura a relação implícita de paratextualidades.

Compagnon (2007, p. 44) apresenta uma discussão dessas relações intertextuais em sua obra *O trabalho da citação*¹⁹. Relacionado ao tema, o teórico evidencia que ela coloca tudo “em movimento na leitura e na escrita”, ou seja, “é a potência em ação, o poder simbólico ou mágico da palavra” (p. 41) que potencializa o texto. Essa concepção do pensador ressalta que “o labirinto é, no texto, uma rede de citações em ação. Tudo isso parece um enigma: o que eu trabalho e me trabalha ao mesmo tempo? O texto, a citação” (COMPAGNON, 2007, p. 44). Tal conceito dá a ideia de um texto sempre em processo, como no termo inglês *working paper*, ou seja, “é o papel em trabalho, é preciso imaginá-lo crescendo como uma massa”, o texto construindo-se na ação da interação entre os elementos textuais (COMPAGNON, 2007, p. 45). Por esse prisma, o teórico percebe a citação como um diálogo entre a escrita e a leitura, cuja interdependência produz o texto. Portanto, na visão de Compagnon (2007, p. 46), “a citação trabalha o texto, o texto trabalha a citação”. Em seus postulados, o teórico afirma que o jogo do recorte e da colagem não tornam o efeito “indiferente”, pois a citação traz consigo o sentido “por acréscimo”. A forma como o teórico percebe a citação coloca-a como um “fenômeno” textual que irá fazer algum sentido no momento da leitura, da recepção (COMPAGNON, 2007, p. 46). Obviamente, o sentido que daremos à citação dependerá de nosso arcabouço cultural e de toda a nossa sensibilidade em atentar para as potencialidades embutidas no texto literário ou na obra de arte, de forma geral.

Este arrazoado a respeito da citação remete-nos à noção de que todo o texto escrito (toda a escritura) convoca uma escuta, um ato de reflexão que, por sua vez, reverbera em múltiplas imagens poéticas de um mundo compartilhado. No momento em que vertemos ao texto aquilo que já foi dito por outrem, estamos redizendo, retomando, reiterando, repetindo, numa infinita e complexa rede de sentidos que, de forma indireta, vem acompanhando o discurso ressignificado. Por conseguinte, fazer uso de uma citação, recontextualizar e jogar com o interlocutor uma série de significações por evocação do que representam, sugerem, insinuem, é o que o artista realiza.

¹⁹ Na obra de Antoine Compagnon (2007), o teórico concentra-se apenas no tema central a respeito da citação. Ele não discorre a respeito das alusões, menções.

Retomando os conceitos de Genette, podemos inferir que o entrelaçamento intertextual em *Mrs. Dalloway* acontece em apenas dois graus de “co-presença” textual, que configuram:

(1º.) Citação – seja de uma marca comercial como Glaxo (*MD*), seja de uma marca cultural como os versos de Shakespeare (*MD*) (nosso grifo). Na realidade, podemos entender ambas as citações que incidem no romance como marcas ideológicas empregadas pela ficcionista como recurso estético.

(2º.) Alusão – há inúmeras alusões que serão abordadas durante a análise. Para mencionar apenas um breve exemplo ressaltamos a fragmentação vocabular como alusão ao trabalho de tipografia – presente tanto no conto (*KG*) quanto no romance (*MD*) – que remete ao desmantelamento das estruturas básicas da comunicação e, ao mesmo tempo, ao trabalho tipográfico de impressos (nosso grifo). Ambos os exemplos sugerem um aporte cubista. Dando prosseguimento à nossa reflexão, podemos mencionar que a forma narrativa woolfiana quase sempre apoiada no Discurso Indireto Livre, com suas rupturas e sugestões de colagens (na esfera de uma ficção carregada de imagens poético-visuais) lembra os papéis colados de Picasso (Cubismo Sintético). Certamente, a alusão será muito mais frequente do que a citação, se falarmos das referências intertextuais exploradas por Woolf. Por conseguinte, a poética woolfiana, carregada de alusões, implicará numa recepção bastante subjetiva, que dependerá da vivência de seu leitor.

Genette apoia-se em Michel Riffaterre para a discussão das questões implícitas e hipotéticas da intertextualidade e afirma que Riffaterre abordou de forma mais ampla aquilo que ele próprio chama de transtextualidade: “O intertexto é a percepção pelo leitor de relações entre uma obra e outras, que a precederam ou as sucederam” (RIFFATERRE, 1984, p. 142-143). Tendo por base a subjetividade que reside nas formas intertextuais como a citação, destacamos que o seu sentido será sempre impreciso, indeterminável, ambíguo. Como já dissemos, dependerá de todo um arcabouço por parte do receptor no ato de leitura. Com o intuito de elucidar a explanação, Genette prossegue e destaca o pensamento de Riffaterre: “a intertextualidade é o mecanismo próprio da leitura literária. De fato,

ela produz a significância por si mesma, enquanto que a leitura linear, comum aos textos literários e não-literários, só produz o sentido” (RIFFATERRE, 1984, p. 143). O sentido mais belo da escrita representa o fato dela ser, amplamente democrática, o que reforça a importância dada ao receptor. Podemos jogar com o fenômeno da reescritura, mas não poderemos imaginar com precisão o efeito que tal fato irá causar.

A respeito do pensamento de Riffaterre sobre a intertextualidade, exposto anteriormente, Genette aponta que tal visão restringe-se à ordem das “micro-estruturas semântico-estilísticas”, no âmbito das sentenças, dos fragmentos e dos textos breves, em geral poéticos. Novamente, Genette fundamenta-se nos postulados de Riffaterre, para o qual o “‘traço’ intertextual é então mais (como a alusão) da ordem da figura pontual (do detalhe) que da obra considerada na sua macro-estrutura”, sendo esta última o foco de estudo de Genette. Na esteira desse pensamento, as menções de Virginia Woolf aos escritores como Shakespeare, Milton, Dante e Darwin configuram traços de intertextualidade.

Em complemento à nossa análise, destacamos também a *intratextualidade* como sendo um tipo específico de intertextualidade que ocorre dentro da obra de um único autor. Favorável a esse entendimento, podemos mencionar o hábito de Virginia Woolf criar narrativas curtas, como o conto *Mrs. Dalloway em Bond Street* para expandi-las em romances, como *Mrs. Dalloway*²⁰. Trata-se de um caso particular de *intratextualidade*, pois a mesma ficcionista estabelece relações com sua obra. Existem diversos estudos a respeito da criação do romance *Mrs. Dalloway* e não pretendemos nos deter às questões já tratadas em outras pesquisas, mas temos conhecimento de que foram sete os contos que envolveram o personagem²¹ da Senhora Dalloway, sendo que apenas um conto precedeu o

²⁰ O motivo que nos levou a estudar, especificamente a relação do romance *Mrs. Dalloway* com o conto *Kew Gardens* é o fato de que foi neste conto (KG) que Woolf iniciou seu estilo baseado no Discurso Indireto Livre, com um narrador em 3ª. pessoa. E como já existem pesquisas que aproximam o romance a outros contos, nós preferimos associar esta pesquisa ao estilo da escrita – à questão da estética como ênfase – e não propriamente as relações óbvias de conto e romance.

²¹ No total, Virginia Woolf produziu 7 contos em que o personagem da Sra. Dalloway aparece. Os outros contos não são abordados, pois foram escritos por Woolf após a conclusão do romance e seguem apenas mencionados: (1) *Mrs. Dalloway em Bond Street*; (2) *O vestido novo*; (3) *Antepassados*; (4) *A apresentação*; (5) *Juntos e à parte*; (6) *O homem que amava sua espécie*; (7) *Uma recapitalação*. Existe outro conto que se cogita ter servido de inspiração para alguns trechos do romance, intitulado *O Primeiro Ministro*, considerado inacabado (WOOLF, 1989, p. 1-5, 296-346).

romance. Em particular, o conto mencionado revela o momento em que a Sra. Dalloway tem sua memória despertada durante sua visita ao luveiro de Bond Street. Há em comum apenas o nome da protagonista (Clarissa Dalloway), o início da narrativa – quando ela sai para fazer compras e passear – e as menções à Bond Street. As equivalências entre o conto mencionado e o romance não representam o foco de nossa pesquisa.

Ainda a respeito da intertextualidade, o mais interessante seria considerar as estratégias de fragmentação de sentenças e palavras que tiveram como um dos textos basilares o conto *Kew Gardens*, cuja estrutura narrativa em muito contribuiu para o estilo woolfiano. De maneira indireta, com respeito aos recursos técnicos verbo-visuais, podemos considerar que este conto marcou as composições mais extensas que culminaram em romances como *Mrs. Dalloway* (mencionado anteriormente). A complexa trama de referências que reside na ficção de Woolf convoca o leitor a estabelecer relações, conforme seu arcabouço cultural. Na concepção de que “todo texto é um intertexto”, o pensamento de Roland Barthes ressalta que:

Todo texto é um intertexto; outros textos estão presentes nele, em níveis variáveis, sob formas mais ou menos reconhecíveis, os textos da cultura anterior e os da cultura circundante, todo texto é um tecido novo de citações acabadas. Passam no texto, redistribuídos nele, pedaços de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de linguagens sociais etc., pois, sempre há linguagens antes do texto e ao redor dele. A intertextualidade, condição de qualquer texto, qualquer que ele seja, não se reduz evidentemente a um problema de fontes ou de influências; o intertexto é um campo geral de fórmulas anônimas, cuja origem é raramente localizável, de citações inconscientes ou automáticas feitas sem aspas. (BARTHES, 1977, p. 82-83) (BARTHES, 2013, p. 76)

Conforme as palavras de Barthes, podemos considerar a concepção de renovar e revisar as formas antigas como a ação criativa que já estava presente nas artes desde a Antiguidade Clássica²², reafirmada nas artes do Renascimento, tendo como exemplo a própria obra de Shakespeare e, finalmente, chegando à vanguarda modernista, representada por escritores como Virginia Woolf. Esse

²² Ressaltamos as criações que envolvem a história de personagens gregos como *Medeia*, em concepções diferentes, segundo Sófocles (496-406 a.C.) e Eurípides (480-406 a.C.). A imagem da mulher que decide o seu destino já era vista pelo filtro do escritor do sexo masculino, o que difere da visão de V. Woolf. Por sua vez, a ficcionista concebe o feminino a partir de sua vivência como mulher, o que realiza em *Mrs. Dalloway*.

procedimento continua muito presente nas artes até os dias atuais. Evidentemente, esses exemplos não representam uma repetição de conceitos, mas uma maneira possível e frequente de criação a partir de fragmentos de outros trabalhos e de outros tempos.

Roland Barthes defende que a parte intelectual não é apenas a única que será envolvida na leitura. Segundo as palavras do teórico, a leitura de um texto envolve também a parte física, ou sensorial. Dentro dessa visão, podemos depreender que a ação da leitura corporifica emoções no enredamento que a performance literária permite. Nesse sentido, há infinitas possibilidades de recepção e cada momento será considerado único. “O texto é um objeto de fetiche e esse *fetiche me deseja*. O texto me escolheu, através de toda uma disposição de telas invisíveis: o vocabulário, as referências; e, perdido no meio do texto há sempre o outro, o autor” (BARTHES, 2013, p. 35) (mantidos os grifos). Na ação ativa da leitura, pode-se admitir que somos seduzidos pela beleza do vocabulário, das referências e possibilidades de enredamento que a amplitude expressa pela literatura e pelas artes em geral podem nos proporcionar. Envoltos nessa arquitetura vocabular e de referências, devemos reconhecer a ação meritória de seu criador. Segundo essa visão, o artista é visto como um sujeito articulador de enunciados invisíveis e de um modo peculiar de exprimi-los. Podemos dizer que, isso ocorre nos enunciados pictórico-verbais de Picasso e Woolf. São formas de expressão em que a poética é direcionada ao leitor/espectador, mas que provêm de uma matriz-criadora que é o escritor ou artista, ou autor.

Para marcar a ruptura discursiva e situar o leitor diante dos monólogos, Woolf vale-se de uma estratégia, pois ao término dos monólogos ocorre a retomada do discurso do narrador em terceira pessoa. Destacamos, como exemplo, o emprego do “*for*” (para) – para retomar a ação narrativa –, como uma forma explicativa por parte de Woolf (capítulo de análise) (grifo nosso). Ela parece pegar o leitor pela mão e não deixá-lo desestabilizado em meio à sobreposição de suas narrativas de discurso indireto livre. Nesse sentido, Woolf destaca-se de outros modernistas – como James Joyce (*Ulisses*) – pois, a escritora cria fluxos (de consciência) muito breves, que em geral não passam de meia lauda impressa. Talvez, esse procedimento possa explicar a grande aceitação que a ficcionista teve

desde o lançamento de suas obras, consideradas detalhistas, complexas e ricas em recursos, porém agradáveis para o público.

Na concepção de Compagnon (2007, p. 54), “a enunciação está disseminada em todo o texto. Cada palavra inscreve-se em um nível diferente, convoca a presença de um sujeito inédito”²³. Nesse sentido, é como se cada palavra possuísse uma marcação própria, um enquadramento particular, ou um sinal peculiar. Há, portanto, uma distinção, uma diferenciação, em favor da recepção (leitura) sugerida pela autoria do texto. Isso é proposto na ficção de V. Woolf e nos planos das colagens de Picasso, que são como pistas deixadas para o receptor de sua textualidade (**Ilustração 02**). É nesse sentido que ocorre a interferência na recepção, principalmente, nos textos woolfianos. O fato é que, por meio do recurso das ênfases, das citações, dos itálicos, das aspas, dos travessões, e outras marcas, o enunciador (autor/artista) busca uma base para apoiar seu enunciado. Ele(a), como criador do texto, reinsere com ênfases aquilo que ouviu, ou leu, num texto que vem a compor o substrato de sua criação.

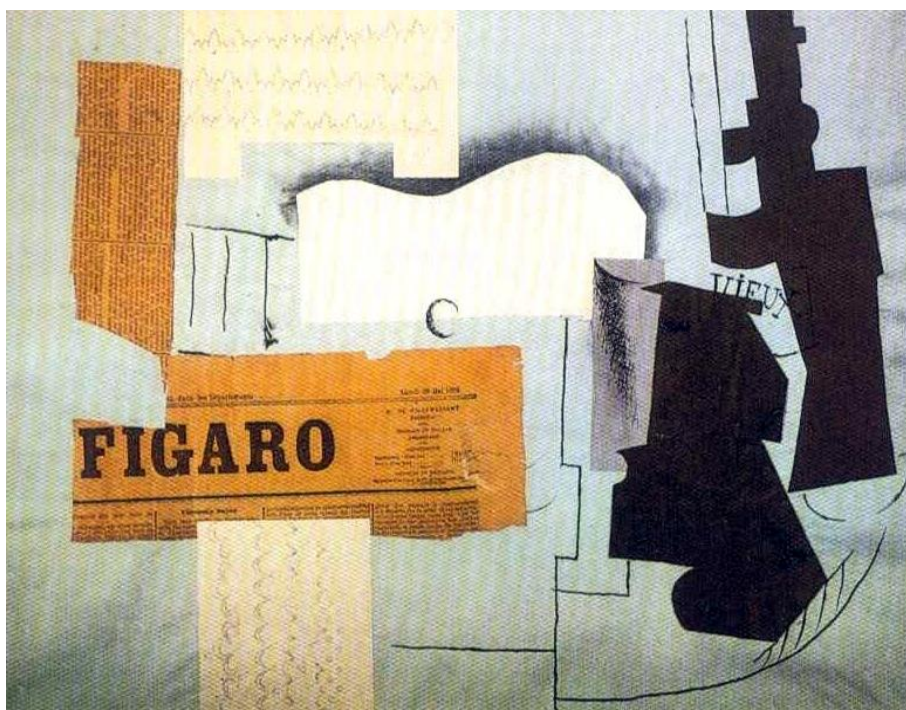


Ilustração 02 – *Guitare, journal, verre et bouteille* (Pablo Picasso, 1913).
Cubismo Sintético. Técnica mista com colagem. Dimensões: 46,5 x 62,5 cm.
Coleção: Tate Gallery (Londres). Fotografia: TASCHEN.
Fonte: WARNCKE (2002, p. 204).

²³ “Sujeito [leitor] inédito” (COMPAGNON, 2007, p. 54). Explica-se o ineditismo do ato de leitura pela subjetividade da recepção de cada leitor.

Nas colagens do Cubismo Sintético (**Ilustração 02**), Picasso cria planos sobrepostos por meio da colagem de materiais diversos, proporcionando ao observador uma leitura diferente do que se propunha na maioria das pinturas e trabalhos bidimensionais. Nestes trabalhos de colagem, a presença do signo verbal é utilizada como elemento de um quadro, proporcionando diálogo entre as mídias escrita e pintura em técnica mista com colagem (poético e artístico-visual). O grafismo soma-se a imagens esboçadas que evocam a vida – como a guitarra, ou viola, além do copo e da garrafa. A literatura específica não identificou a presença evidente do sombreamento realizado com o material que conhecemos por carvão. O título do jornal é um forte elemento composicional e capta o olhar, rapidamente. Na realidade, o título do jornal francês *Le Figaro*, representa uma marca de consumo, uma etiqueta de produção em larga escala, um rótulo comercial. A presença de papéis sobrepostos não impede a integração, ou mesmo, o trabalho com a sombra em cor preta – sem profundidade, chapada. Em nossa visão, as imagens de preto intenso equilibram o conjunto bidimensional e sugerem um aspecto misterioso, sombrio. Não há dúvida que, por meio desses elementos intertextuais fragmentados e recompostos, o pintor elabora citação e evoca o cotidiano de consumo de marca, além da sugestão dos traços esboçados transmitirem o ar de improviso próprio da vida corriqueira.

Acreditamos que, concomitantemente, o romance e o conto de Virginia Woolf possam ser percebidos em relação a outras mídias. No caso de nossa abordagem, como já mencionamos rapidamente em parágrafos anteriores, existem inúmeros indícios de intermedialidade na prosa woolfiana, em particular com a pintura e, mais especificamente, com a pintura que inclui os elementos gráficos, a colagem, a sobreposição de planos como fragmentação de componentes de um quadro, o que de modo mais fulcral representa a fase do Cubismo Sintético de Pablo Picasso. Interessa-nos o fato dos dois artistas explorarem formas impressas de periódicos, com características de crônica (no caso de Woolf) e rótulos comerciais e culturais (nas obras de ambos). Logicamente, dentro de cada mídia há maior ou menor flexibilidade de expressão estética, o que impõe a Woolf uma forma evocativa, sugestiva, poetizada, própria da literatura, o que não ocorre nas artes plásticas. Essa complexa relação será pensada a partir dos estudos da intermedialidade, no próximo subcapítulo.

1.2 CONFLUÊNCIAS ESTÉTICAS E INTERMIDIALIDADE

O vasto campo de pesquisas em torno da intermedialidade justifica-se diante da crescente demanda contemporânea. É um termo bastante abrangente que engloba uma série de fenômenos recorrentes nas diversas áreas do conhecimento humano como os estudos literários, a história da arte, a sociologia, dentre outros. Segundo Irina Rajewsky (2012, p. 15), o termo surgiu na década de 1990, tendo a Alemanha e o Canadá como os países onde houve maior expansão dos estudos na área. Chamamos de intermedialidade o “cruzamento de fronteiras” que separam as mídias com seus signos próprios (RAJEWSKY, 2009, p. 116). O conceito torna-se indispensável à nossa tese tendo em vista a análise da ficção de Virginia Woolf e os ecos intermidiais que ela apresenta.

Segundo Rajewsky (2012, p. 19-20), o debate em torno da intermedialidade aponta para dois modos de concepção. O primeiro concebe a “intermedialidade como uma condição ou categoria fundamental”, ao passo que o segundo vê a “intermedialidade como uma categoria crítica para a análise concreta de produtos ou configurações de mídias individuais e específicas”. A bifurcação do conceito de intermedialidade remete-nos aos debates que envolveram o tema entre as décadas de 1970 a 1990. Essa polarização corresponde somente de forma parcial à polêmica em torno da intertextualidade. Em particular, algumas abordagens dos anos 1990 concebem a intermedialidade como uma condição fundamental em consonância com os postulados de Mikhail Bakhtin como o conceito de dialogismo e da teoria da intertextualidade de Julia Kristeva. Apenas recentemente a intermedialidade passou a ser vista como “uma condição epistemológica do reconhecimento das mídias” (KRÄMER, 2003, p. 82). Tal entendimento direciona à visão da intermedialidade como uma particularidade que, comumente, ocorre nas produções culturais. Essa noção confirma-se no pensamento de William Mitchell (1994, p. 5) de que “todas as mídias são mixmídias”, ou seja, cada mídia possui uma qualidade intermediática. Como já foi mencionado anteriormente, essa discussão é relevante para a pesquisa em torno da literatura de Virginia Woolf que tangencia diversas áreas do conhecimento como a literatura, a imprensa e a pintura. O modo como Mitchell percebe em todas as mídias um potencial

articulador de outras expressões estéticas demonstra o amadurecimento das reflexões em torno da intermedialidade.

Em favor do entendimento da intermedialidade urge que saibamos o que representa uma mídia. Advinda do inglês *medium* ou *media*, o termo abarca um amplo leque de significados que vai do corpo humano ao computador, incluindo a voz, a fotografia e a própria câmera, além do papel e de outros suportes. Diante da vastidão do espectro de possibilidades terminológicas, o discurso sobre a intermedialidade encobre a mídia pública que se refere ao rádio, televisão, cinema, jornais e revistas. Somam-se também os meios físicos e/ou técnicos que são especificados por Claus Clüver a seguir:

Os *meios físicos e/ou técnicos* são as substâncias como também os instrumentos ou aparelhos utilizados na produção de um signo em qualquer mídia – o corpo humano; tinta, pincel, tela; mármore, madeira; máquina fotográfica; televisor; piano, flauta, bateria; voz; máquina de escrever; gravador; computador; papel, pergaminho; tecidos; palco; luz, etc. (CLÜVER, 2011, p. 9) (mantidos os grifos)

Em especial, Clüver (2011, p. 12-13) destaca a mídia verbal como o texto e a voz entre os muitos exemplos de mídia. O teórico enaltece as expressões poéticas “das vanguardas do século XX, que eliminaram a semântica verbal” em favor da exploração da articulação da voz como a “poesia sonora”, estabelecendo um novo gênero literário que por vezes “se aproxima de algumas formas musicais”. O teórico chama a atenção para a escrita que é uma mídia cujo texto impresso pode influenciar os leitores de diversas maneiras, como por exemplo, a forma diagramática de fonte e tamanho das letras (CLÜVER, 2011, p. 13). Dentro desse espectro, a diagramação, os parágrafos e os espaços em branco, os itálicos, as aspas, as mais diversas ênfases em letras maiúsculas e minúsculas representam uma parte muito negligenciada nas pesquisas dos textos de Virginia Woolf. Esses componentes textuais configuram pontes icônicas relevantes que, praticamente, todas as traduções deixam de lado.

Ainda dentro desse enfoque, o emprego dos meios materiais utilizados na criação, por exemplo, de uma pintura, tais como a tinta, o pincel e a tela, tem como resultado a composição dos materiais do signo pictórico – como a progressão de tons cromáticos, os elementos composicionais de linhas e planos dispostos em

uma tela. O conjunto desses materiais artísticos configura a “modalidade material” própria da mídia pintura (ELLESTRÖM, 2009, p. ix). Trata-se, portanto, de um significado complexo sendo que Clüver destaca um dentre os diversos conceitos formulados por teóricos alemães: “Aquilo que transmite um signo (ou uma combinação de signos) para e entre seres humanos com transmissores adequados através de distâncias temporais e/ou espaciais” (BOHN, 1988, p. 7). A amplitude dessa conceituação abarca um sentido de “processo dinâmico” que integra a produção e a recepção de signos por indivíduos que agem como emissores e receptores e isso explica o fato da intermidialidade concentrar-se em ações exclusivamente humanas (CLÜVER, 2011, p. 9).

Na visão pós-estruturalista, a amplitude da concepção de texto advogou em prol da aceitação mais frequente das complexas relações entre as mais variadas linguagens estéticas. A recepção das obras de arte, de modo geral, passou a ser deslocada do autor para ser compartilhada com o receptor, em particular, nas pegadas ideológicas indicadas por Roland Barthes (2004, p. 63). Em nossa opinião, esta concepção é de fundamental importância na reflexão da vocalidade que reside nos trabalhos verbo-visuais de Virginia Woolf, com suas camadas textuais sobrepostas e nas obras bidimensionais da arte cubista de Picasso. Semelhantes na provocação ao receptor, as obras de Woolf e Picasso conseguem prender a atenção e estabelecer uma ação performativa junto ao público leitor/espectador, por suas referências intermidiais. As criações desses estetas proporcionam momentos de introspecção e desestabilização em seus receptores, que interagem segundo suas competências subjetivas, reconhecendo ecos intermidiáticos na vivência do momento em que a decodificação do conteúdo poético-visual cristaliza-se.

Segundo Rajewsky (2012, p. 18), o termo *intermidiático* representa todas as configurações relacionadas “como um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. Tal fenômeno pode ser diferenciado daqueles que ocorrem dentro de uma mídia somente, designados como *intramidiáticos*, e os resultantes do trânsito das mídias ou *transmidiáticos* (grifos nossos). Reiteramos o fato de que embora a teórica formule a respeito das relações entre mídias distintas, ela afirma que há possibilidade de haver fenômenos intramidiáticos, ou seja, as relações que ocorrem entre produtos de uma única mídia, como a literatura. Esse é um ponto de

tangência entre a intermedialidade e a intertextualidade. Neste caso, os estudos literários destacariam como a intertextualidade está presente nas obras da ficção de James Joyce que revisita o mito clássico do herói Ulisses (em obra homônima), ou mesmo, em nossa pesquisa a relação que Virginia Woolf estabelece com os grandes nomes da literatura universal (Shakespeare, Milton, Dante). Essas relações confirmam a noção de que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2006a, p. 14), ou seja, existe um ponto de intersecção dos termos *intramedialidade* (dentro da própria mídia) e *intertextualidade* (diálogo entre textos) (grifos nossos). Naturalmente, o caso de Virginia Woolf interessa-nos sobremaneira, pois mesmo em seus contos a ficcionista menciona o humor pueril de *Cranford* (de Elizabeth Gaskell) e recorda-se de uma de suas cenas (WOOLF, 1989, p. 155), entre outras referências intramediáticas.

No entendimento de Rajewsky (2012, p. 20-21), a qualidade de mediar elementos estéticos de origens diferentes significa estabelecer relações intermediáticas com raízes muito difusas. Ao mediar aquilo que já realiza mediações – como entendemos a ficção woolfiana, que interconecta elementos de outras mídias por sobreposição de substratos culturais mediadores –, em consequência remedia, ou seja, coloca em relação aquilo que já foi interrelacionado, ou ainda, produz *mediações a partir de mediações* e, portanto, remedia. Nesse âmbito, podemos destacar que a éfrase presente nas obras de Woolf, configura-se por “uma qualidade de intermedialidade, em sentido amplo”, segundo a concepção de Rajewsky (2012, p. 22) (grifos nossos).

De modo particular, a ficção woolfiana, muitas vezes, representa um longo discurso a respeito da presença da literatura na vida de seus personagens, num período em que não havia televisão, internet, ou quaisquer recursos da mídia eletrônica e digital como em nossos dias.

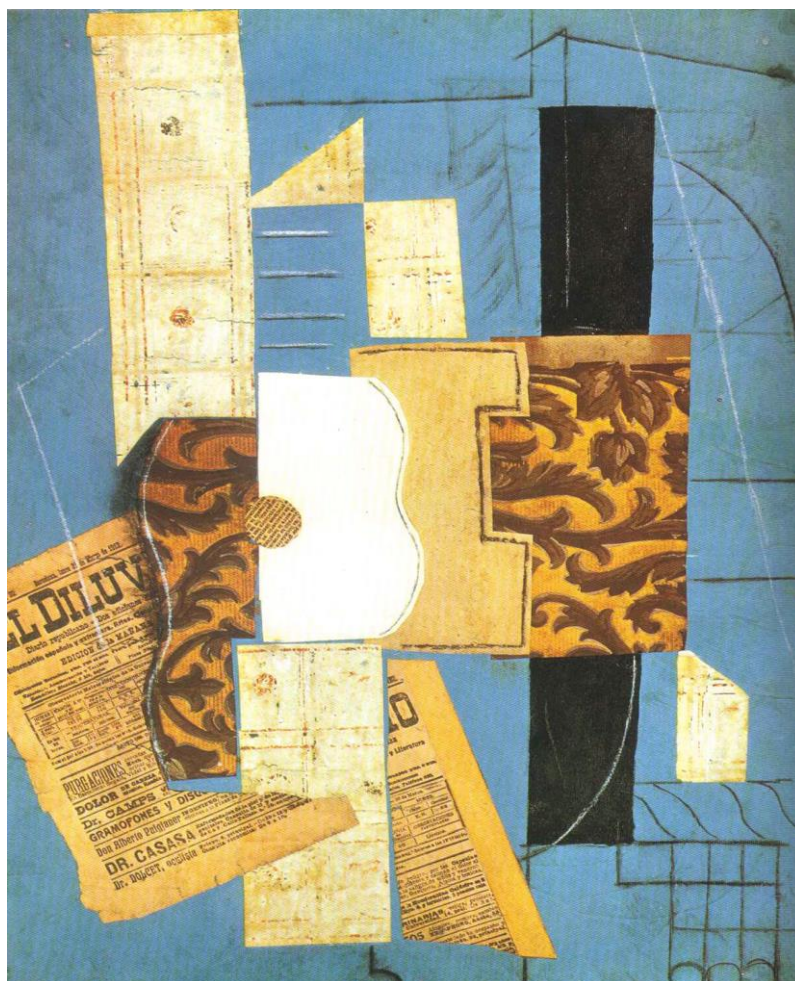


Ilustração 03 – *La Guitare (A Guitarra)* (Pablo Picasso, 1913) (Cubismo Sintético)²⁴
 Técnica mista com colagem. Material: papéis colados, carvão, tinta e giz.
 Dimensões: 66,4 x 49,6 cm. Fotografia: TASCHEN.
 Coleção: MOMA (New York). Fonte: WARNCKE (2002, p. 202).

Em *Mrs. Dalloway*, o cotidiano estava intrinsecamente ligado à leitura, que ia desde os periódicos como o *Times* até as obras literárias, além das alusões aos outros produtos culturais como a pintura. Isso explica nossa opção em abordar

²⁴ Na obra *La Guitare (A Guitarra)* (1913), Pablo Picasso cria planos sobrepostos por meio da colagem de materiais diversos, proporcionando ao observador uma leitura diferente do que se propunha na maioria das pinturas e trabalhos bidimensionais. Nestes trabalhos de colagem (papéis colados), a presença do signo verbal é utilizada como elemento de um quadro, proporcionando diálogo entre as mídias escrita e pintura em técnica mista com colagem (poético e artístico-visual). Esta obra chama a atenção por conjugar cor, letra, grafismos, e retalhos – ou tiras – de elementos que já existiam e passaram a ser resgatados pelo artista, em sua composição intertextual. O jornal (*El Diluvio* – 31 de março de 1913, Espanha), como elemento de registro do cotidiano chama bastante pelo olhar do espectador. Todos sabemos que a linguagem jornalística configura a produção verbal mais próxima do modo de falar dos cidadãos locais. Nos papéis colados, observamos classificados com serviços médicos, entre outros. O fundo é azul (perspectiva, distância) e os elementos verticais remetem à profundidade, associados ao tempo. A fase do Cubismo na qual Picasso realiza tal síntese de elementos composicionais é chamada de Cubismo Sintético (1912-1915) (**Ilustração 03**).

tanto a intertextualidade quanto as relações com outras mídias. Ressaltamos que a abordagem intermediária comporta uma melhor compreensão da densidade da obra de Virginia Woolf. A ficção de Woolf possui a característica de evocar outras mídias e permite que a relacionemos com os conceitos de fragmentação e colagem desenvolvidos por Picasso (**Ilustração 03**). Destarte, tanto a arte bidimensional de Picasso quanto a poética de Virginia Woolf apresentam pontos confluentes cujo cerne é a matéria impressa de jornais, com seu aporte tipográfico. Os dois estetas criaram a partir do mesmo substrato intermediário de transgressão, o que resultou em produtos culturais que conduzem a uma recepção performática. A maneira como percebemos a obra woolfiana e picassiana aproxima-se da noção de uma imensa rede de ecos intermediários.

Devido à amplitude conceitual de intermedialidade, a direção da abordagem de Rajewsky segue uma linha sincrônica, por desenvolver uma teoria específica para cada tipo de intermedialidade. Por conseguinte, os postulados a respeito da intermedialidade concentram-se “nas *configurações* midiáticas concretas e nas suas qualidades intermediárias específicas” (RAJEWSKY, 2012, p. 23), (nosso grifo). Em prol desse ponto de vista, a teórica propõe três divisões ou categorias de intermedialidade conforme segue:

A primeira categoria de intermedialidade, conforme Rajewsky (2012, p. 24), possui um enfoque mais restrito de *transposição midiática* (grifos nossos). Neste primeiro tipo, “a qualidade intermediária tem a ver com o *modo de criação* de um produto”, ou seja, tem a ver com a “transformação de um determinado produto de mídia, ou de seu substrato em outra mídia” (RAJEWSKY, 2012, p. 24) (grifos nossos). Temos o exemplo da transposição de um texto literário para um filme, o que demonstra que a mídia literatura na materialidade de um romance é transposta para a mídia cinema, em um complexo trabalho de resignificação. Na gênese que configura o processo da transposição midiática ocorre a transformação de um texto que é composto de uma mídia para outra e isso varia conforme as convenções da outra mídia. Clüver (2011, p. 18) explica que o texto de origem – como um conto, um filme, uma pintura – representa a “fonte” do texto que é formado nesta nova mídia a qual é considerada como “texto alvo”. Este é um processo caracterizado como “obrigatoriamente intermediário” (RAJEWSKY, 2005, p. 51). O processo

dessa transformação de uma mídia em outra é conhecido por adaptação, não apenas estudada por Claus Clüver, mas também explorado por outros teóricos como Linda Hutcheon (2011) e Robert Stam (2008). De uma forma geral, a mídia do texto alvo é considerada plurimidiática como no caso do cinema, teatro e ópera.

Em seus estudos a respeito da “transposição ou transformação intersemiótica”, Claus Clüver, amplia o conceito de tradução resgatado do pensamento de Jakobson. Ele retoma a concepção de que “‘tradução intersemiótica’, ou transmutação, é a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não-verbais” (JACOBSON, 1971, p. 261). O teórico defende que “a transposição de textos visuais para verbais também vale para o reverso” (CLÜVER, 2006b, p.139) e, neste ponto, seus postulados servem ao nosso intento de reflexão. Para o teórico, cabe ao leitor interpretar os fenômenos intermediáticos, partindo da “existência de um equivalente de essência” que envolve uma transposição entre signos de mídias distintas com fundamento na conotação das palavras e sua interpretação (CLÜVER, 2006b, p. 108). Ao conceito exposto como tradução, o teórico ressalta sua ligação com a noção de écfrase. Na transposição intersemiótica de uma pintura para uma mídia verbal, na qual “os signos pictóricos são completamente substituídos por signos verbais” somente poderemos ler o texto verbal como “tradução” se consultarmos o original, ou a reprodução deste, ou ainda por intermédio da memória. “Tal texto verbal é um caso particular de écfrase” (CLÜVER, 2011, p. 19) (vide ilustração 03).

No âmbito de nossa discussão, a respeito das relações intermediáticas, Clüver (2011, p. 18) propõe uma definição para a representação verbal chamada de écfrase²⁵: “a representação verbal de um texto real ou fictício composto num sistema sígnico não verbal”. Dentro desse contexto, o estudioso reitera que “Kranz acertadamente inclui neste gênero, não apenas textos inspirados por obras visuais que existem ou sabe-se que existiram, mas também textos que criam imagens mentais de pinturas ou esculturas imaginárias” (CLÜVER, 2006b, p. 158). A concepção de iconotexto enaltece a relevância das relações de intertextualidade, sendo visto “como uma relação de co-presença entre dois ou vários textos”

²⁵ *Ekphrasis*, ou écfrase, tem como base o conceito de um iconotexto, sinônimo de *Bildgedicht* (CLÜVER, 1997, p. 40). Existem outros estudiosos que identificam no iconotexto um conceito semelhante ao de Clüver. Segundo Liliane Louvel (2006, p. 218), entende-se por *iconotexto* “a presença de uma imagem visual convocada pelo texto verbal e não somente a utilização de uma imagem visível para a ilustração, ou como ponto de partida criativo” (nosso grifo).

(GENETTE, 2005, p. 09). Obviamente, considera-se aqui a amplitude do termo texto, seja no âmbito verbal ou pictórico, ou expresso em mídias diversas (CLÜVER, 2006a, p. 14-18) (grifos nossos). Há segmentos da obra ficcional de Virginia Woolf em que identificamos características de um texto poético que convoca o leitor, por sua evocação imagética e acústica, o que favorece ao estudo da literatura woolfiana como um ambiente entre mídias. Portanto, o leitor é visto como um ativador de significados e sua cosmovisão será determinante na decodificação dos textos poéticos.

A segunda categoria, conforme Rajewsky (2012, p. 24-25), está relacionada com a intermedialidade no sentido mais restrito de *combinação de mídias* (grifos nossos). Tal visão compreende os fenômenos como os manuscritos com as iluminuras, a ópera, a performance e, mais especificamente, em nossa concepção, as obras do Cubismo Sintético de Picasso – que envolveram pintura, esboços gráficos, jornais. Na visão de Rajewsky (2012, p. 24), “cada uma dessas formas midiáticas de articulação está em sua própria materialidade e contribui, de maneira específica, para a constituição e significado do produto”. Desse modo, para a teórica, a intermedialidade é concebida como uma combinação de mídias diferentes dentro de um espectro semiótico e comunicativo. O “alcance dessa categoria vai desde a mera contiguidade de duas ou mais manifestações materiais de mídias diferentes até uma integração ‘genuína’, uma integração que, em sua forma mais pura, não iria privilegiar nenhum de seus elementos constitutivos” (RAJEWSKY, 2012, p. 24-25) (mantido o grifo).

Essa combinação de mídias é vista por Claus Clüver (2011, p. 15-16) como “um aspecto marcante de todas as mídias plurimidiáticas”, apresentando desdobramentos em três sub-categorias ou configurações:

(A) Sub-categoria de configurações “*textos multimídias*” – “que combinam ‘textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes’” (CLÜVER, 2011, p. 15) (grifos nossos). Exemplos: canções, revistas e emblemas.

(B) Sub-categoria de configurações em “*textos mixmídias*” – “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2011, p. 15) (grifos nossos). Os exemplos *mixmídias* são: cartazes de publicidade, histórias em quadrinhos e selos postais.

(C) Sub-categoria de configurações “*textos intermídias*” – nos quais os materiais de várias formas de arte mais estabelecidas são “conceitualmente fundidos”, em vez de simplesmente justapostos (HIGGINS, 1984, p. 18). São textos, ou gêneros de textos, que “recorrem a dois ou mais sistemas de signos e/ou mídias de uma forma tal que os aspectos visuais e/ou musicais, verbais, cinéticos e performativos dos seus signos se tornam inseparáveis e indissociáveis” (CLÜVER, 2011, p. 15-16).

Dentro da segunda sub-categoria (B) *mixmídia* identificamos as colagens cubistas de Pablo Picasso (Cubismo Sintético) como resultado da soma integradora de mídias diferentes que, de maneira direta, estabelecem relação com a mídia impressa (jornal) incorporada pela mídia pintura (óleo sobre tela) (nossos grifos). A coerência da composição das colagens de Picasso não permite a ideia de desmembramento de suas partes, pois há uma conjugação indissociável de seus componentes (*mixmídias*). Na combinação de mídias, devemos considerar que há uma constelação de elementos midiáticos envolvidos – no caso das colagens do pintor, duas mídias estão materializadas e integradas no conjunto que une pintura e impressos colados de jornal (duas mídias que resultam numa interrelação mista e indissociável), ou seja, a produção de uma *obra mixmídia* (grifos nossos). Há uma integração “genuína” dos elementos constituintes de mídias distintas e isso ocorre, especificamente, nas obras das colagens cubistas de Picasso. No Cubismo, suas colagens são consideradas justaposições no âmbito bidimensional. Ele ressignifica na pintura o que para ele é arte e o faz colando recortes impressos de outra mídia. Portanto, ele traz para sua expressão de signos da pintura outras contribuições

codificadas em outras mídias que, por sua vez, somam-se numa combinação de mídias: pintura e texto de jornal. Desse modo, o artista provoca-nos uma reflexão a respeito do que é o nosso cotidiano e do que concebemos como arte, dessacralizando a pintura e compartilhando-a com o noticiário impresso e descartável, ou seja, Picasso dessacraliza a mídia pintura, por ressignificação de elementos integrantes em sua composição e isso torna seu trabalho uma transgressão do modelo acadêmico composicional na modalidade de natureza-morta (Cubismo Sintético, colagens cubistas). Por apresentar uma arte de ruptura e retomada, Picasso recontextualiza o verbal no visual. Desse modo, a arte de Picasso de absorção e deglutição aproxima-o de outras estéticas de inovação, instituindo uma arte de performance no plano visual tendo como base a mídia pintura a partir de técnicas da colagem como reconstrução de mundo com elementos verbais. A obra de Pablo Picasso apresenta colagens cubistas a partir da combinação de mídias.

A terceira categoria de intermedialidade, conforme Rajewsky (2012, p. 25-26) pode ser compreendida no sentido restrito de *referências intermidiáticas* (grifos nossos). O aspecto de referencialidade faz com que textos de uma mídia possam citar ou evocar outras mídias. Esse fenômeno de citação ou evocação pode ocorrer de formas muito variadas, sendo considerado bastante comum. Segundo Clüver (2011, p. 17), trata-se de uma proposta categórica concebida como a intertextualidade. Em sua concepção, Clüver ressalta que a intertextualidade “é vista em referência a todos os tipos de texto”, sendo um modo de expressar que “entre os intertextos de qualquer texto (em qualquer mídia) sempre há referências (citações e alusões) a aspectos e textos em outras mídias”. Portanto, o teórico resgata seu pensamento de que “a intertextualidade sempre significa também intermedialidade” (CLÜVER, 2011, p. 17). As evocações poéticas dos textos literários são como escrituras palimpsésticas, por meio das quais os ecos intertextuais mesclam-se aos intermediais. Esse fenômeno de *referências intermidiáticas* proposto por Rajewsky e plenamente aceito por Clüver (2011, p. 16) confirma nossa ideia da amplitude conceitual de textos como mídias e reitera a noção dos dois teóricos a respeito da “intermedialidade como cruzamento de fronteiras” (RAJEWSKY, 2009, p. 116) (grifos nossos). Nesta terceira categoria,

destacamos como exemplo o texto literário de Virginia Woolf que tanto evoca quadros da pintura universal quanto as concepções da pintura a partir dos elementos mais triviais como o jornal e a tipografia. Tal forma de intermedialidade engloba as transposições das artes, a *écfrase* e uma enorme gama de sugestões e evocações proporcionadas pelos textos poéticos, que representam uma ponte para o icônico. A única mídia que estará presente em sua própria materialidade será a mídia poética, no exemplo com que trabalhamos. Em nosso caso, é a partir da literatura que estabeleceremos os referenciais intermediáticos. Destarte, o texto verbal (literário) poderá tematizar, evocar, ou mesmo imitar outras mídias, mas fará isso apenas com seus meios específicos (poéticos).

Na opinião de Rajewsky (2012, p. 26-27), há uma proximidade conceitual que relaciona as referências intermediáticas e as referências intertextuais, como os *marcadores textuais* e diversos *modos de referência* (grifos nossos). Para ela, a amplitude da visão de teóricos da intertextualidade como Julia Kristeva está diametralmente oposta à especificidade da teorização que Rajewsky propõe. Com base nesse entendimento, Rajewsky (2012, p. 28) concebe a intertextualidade como uma subcategoria da intramedialidade. Ela prossegue com a observação de que as referências intermediáticas impõem uma condição de cruzamento de fronteiras entre mídias diferentes. Portanto, a estudiosa enaltece que tais referências entre mídias distintas favorecem o surgimento do caráter “como se”, a respeito da ilusão provocada numa mídia quando evoca outra. Em sua visão, na intermedialidade, “uma mídia é colocada *em relação* a outra” (RAJEWSKY, 2012, p. 29) (grifos nossos). Dentro dessa noção percebemos a escritura palimpséstica de Virginia Woolf. Devido às citações e alusões que apresentam suas obras de ficção literária, reconhecemos as evocações poéticas *como se* fossem colagens contendo rótulos comerciais – como Glaxo (*MD*) – e o fundo azul da imagem poética do céu com letras pintadas *como se* representassem por alusão uma tela cubista (grifos nossos). Na avaliação das obras literárias e pictóricas não podemos esquecer das relações de espaço e tempo, que podem estar mais evidenciados ou não. A noção de Clüver (2011, p. 20) de que “todas as mídias exibem, de formas diferentes, aspectos temporais e espaciais” representa um pensamento que restitui questões de tempo e espaço. Na literatura woolfiana, é comum percebermos que essas relações são evocadas simultaneamente.

1.3 A PERFORMANCE VERBAL NA POÉTICA DE VIRGINIA WOOLF E AS CONCEPÇÕES DE PAUL ZUMTHOR

Com o propósito de avaliar a proposta ficcional da produção de Virginia Woolf como uma escrita literária performática, recorreremos aos estudos zumthorianos. *Performance, recepção, leitura* (2007) é o título bastante apropriado da obra de Paul Zumthor (1915-1995) que auxilia nossa base para reflexão. O estudioso parte da teoria da enunciação para analisar a respeito dos elementos da voz, oralidade e escrita literária. No pensamento de Paul Zumthor (2001, p. 21), “na voz e pela voz se articulam as sonoridades significantes”. Voz é instrumento, é corpo material e, portanto, um pronunciador de discursos. O estudioso resgata as memórias das ruas, a partir da imagem do camelô parlapador (*parlapateur*), que em sua “parlapatice” vendia canções, dentro de uma atmosfera de inúmeros ruídos e palavras compartilhadas na urbanidade de Paris. Para Zumthor, a voz envolve discursos e memórias e, portanto, abarca o registro verbal no sentido histórico de sua significação (2007, p. 28).

A ênfase da pesquisa zumthoriana não se concentrou apenas na voz, mas no uso da palavra e como esta atravessou os tempos chegando até nossos dias. “O efeito exercido pela oralidade sobre o próprio sentido e o alcance social dos textos que nos são transmitidos pelos manuscritos” são o fulcro de seu estudo a respeito da natureza e os efeitos da voz humana como elemento disseminador da cultura de nossa espécie, a experiência da linguagem (ZUMTHOR, 2007, p. 12). Tal característica de vocalidade é um dos pontos mais marcantes que encontramos na ficção de Virginia Woolf, de grande relevância para nossa tese.

O que nos move em direção ao pensamento de Paul Zumthor é sua percepção de que o autor incita o leitor à recepção da literatura como uma ação sobre esse leitor. Encontramos essa característica tanto na prosa de ficção de Virginia Woolf quanto nas colagens cubistas de Picasso, cada qual com seu conteúdo performático. Na concepção de Zumthor, o momento da leitura trata-se de um ato único de decodificação, singular, que efetiva a relação de poder sobre o teor do que é emitido como discurso (conteúdo verbo-visual). No caso de Woolf,

aproximando sua obra do conceito zumthoriano, o escritor tem na literatura a constituição de seu *ato de fala*²⁶ a partir da presentificação (presença) do conteúdo no ato da recepção, em que o leitor irá decodificar, ou tentar decodificar, o teor da fala, ou ação verbal (comunicacional, ou escrita) (grifos nossos). Abrimos aqui um parêntese para tentar elucidar o leitor de nossa pesquisa a respeito do que pretendemos discutir a partir da obra woolfiana. No capítulo da análise literária, almejamos tocar neste ponto, no qual o receptor da poética de Woolf tem despertada, a partir da literatura, sua percepção para os meandros de vocalizações tanto de rótulos culturais (nome de Shakespeare) quanto de marcas industriais (leite em pó Glaxo) e, em acréscimo, uma série de detalhes textuais que evocam as sonoridades pertinentes à fala do povo inglês de Londres. Todos estes são elementos composicionais que, com maior ou menor grau, irão promover uma performance na recepção. Analogamente, as colagens cubistas de Picasso convidam-nos, como receptores de seu ícono-texto, a uma performatização das vocalizações ali dispostas. Segundo nossa visão, a partir dos postulados de Paul Zumthor, o leitor ao receber o texto literário apropria-se do discurso alheio, interpretando-o e envolvendo-se psíquica e fisicamente (cognição e articulação vocal dos signos propostos). Esse processo reforça nosso intento em aproximar a textualidade iconográfica da obra de Woolf com a de Picasso.

A perspectiva ampla e articuladora do termo performance permite carregar consigo uma abertura para uma experiência de recepção que vai além da audiência convencional, proporcionando um tipo de experiência literária centrada na leitura. Por esse viés, a performance verbal articula a experiência literária com os atos de reler, testar, pulsar organicamente o sentido do texto, romper com as convenções narrativas e intelectualizar a matriz textual com toda sua plenitude de perspectivas simbólicas e linguísticas, performatizando o corpo vivo do texto por meio da conjunção com a leitura. O desafio de uma produção literária inovadora como a de Virginia Woolf proporciona uma visão da literatura como conjunto de organismos textuais vivos que performam (LEAL, 2013, p. 05).

O imperativo em se pensar o texto literário – como almejamos fazê-lo com a prosa de Virginia Woolf – pelo caminho da performance assenta-se na

²⁶ Em nossa visão, o ato de fala aparece como uma proposta verbal dialógica: o escritor em diálogo com o receptor de seu texto verbo-visual.

consideração da escrita como uma experiência que não resulta apenas da mente. Essa experiência provém do que a mente decodificou por meio do corpo. Por exemplo, em *Mrs. Dalloway*, podemos perceber a modulação da voz a partir do que foi escrito. Em particular, isso ocorre no modo como a figura do psiquiatra, Dr. Bradshaw, é apresentada ao leitor desde o início do romance, culminando com um tom irônico a respeito do seu interesse pela arte (WOOLF, 1928, p. 294 // 1980, p. 185). Há um desvendamento de uma personalidade fútil que procura nas margens dos quadros, ansiosamente, pela assinatura do artista. Neste ponto, temos como perceber a ironia que vem seguindo a imagem do psiquiatra e atinge o apogeu com a observação de que ele estava “tão” interessado em arte. Leia-se este “tão”, com uma ênfase carregada de ironia (nosso grifo). Voltando ao tema da performance verbal, podemos acrescentar que na recepção do texto a experiência que o corpo sente e a mente decodifica envolve-se na relação de que o texto escrito assim o foi para alguém compartilhar, provocar e comentar criticamente. O interlocutor do texto escrito por Virginia Woolf figura como leitor. Assim sendo, a experiência de escrita traduz-se na vivência da leitura, por meio do enredamento que a produção literária proporciona. Dentro do conceito de elocução performativa desenvolvida por estudiosos como J. L. Austin (1962) (GLUSBERG, 2011, p. 96-97) – a partir dos atos locutórios –, a noção de engajamento torna-se primordial o que nos permite pensar a literatura pela via da performance como acontecimento²⁷. Esta é nossa concepção do que a ficção woolfiana e, até mesmo as colagens de Picasso, podem nos proporcionar, ambas, tendo como base os atos locutórios.

Em conformidade com as concepções de Zumthor, observamos que a leitura passa a ser um processo decodificador performativo do imaginário do escritor para o do leitor. Essa noção de processo, de experiência da vocalidade²⁸ da palavra e toda a sua força simbólica foi considerada nos estudos zumthorianos a partir da concepção de que a cada momento de leitura como performance, a forma, o sentido, da palavra evocada “transmuda” (ZUMTHOR, 2007, p. 33). Dentro dessa

²⁷ A ação da escrita presentifica o texto, corporifica a palavra e traduz o texto em ato (BRAGANÇA, 2010, p. 70). Conforme nossa reflexão no capítulo de análise, a prosa de V. Woolf apresenta marcas indicadoras de vocalidade, ênfases tonais e múltiplas sugestões que requerem do leitor um envolvimento performático.

²⁸ Conforme Paul Zumthor (2001, p. 21), vocalidade é um termo mais amplo que oralidade. A vocalidade representa a “historicidade de uma voz (seu uso)”.

visão, podemos pensar a poética woolfiana como articuladora de vocalidades em atos de performance que são vivenciados por meio da leitura²⁹. O receptor do texto de Woolf recebe essa espécie de carga performática que provém da densidade fônica verbo-visual em segmentos como os jogos de palavras de *Kew Gardens*, ou os detalhes da prosódia do cidadão de Londres (como em *Mrs.Dalloway*). Voltando-nos ao pensamento de Zumthor, devemos considerar que este reitera a noção de que a literatura não está em nada, em nenhuma parte, mas numa *posição entre*, entre-lugar, como o conceito que expressa movência³⁰, movimento, dinamismo da “forma-força” poética. Nesse viés zumthoriano, a ambiguidade, o paradoxo e a contradição pulsam com um poder contestador (ZUMTHOR, 2007, p. 29) (grifos nossos). E, talvez, essa dinâmica poética seja uma das razões que tenha nos aproximado de uma abordagem zumthoriana para a leitura da obra de Virginia Woolf. Essa movência woolfiana configura o algo extra que instiga o leitor que, por sua densa expressão poética, passa a vivenciar cada momento de sua leitura.

Entre o mormaço e a dinâmica que banham as palavras de *Kew Gardens* e o intenso jogo mental e sinestésico de *Mrs. Dalloway*, encontra-se o leitor tocado pela força poética e imagística das cenas. A força do verbo encontrada na ficção de Virginia Woolf nos proporciona um experimento, uma vivência, a corporificação de uma possibilidade aventada através do poético, o que pode ser confirmado pelas palavras de Jorge Glusberg (2011, p. 142) de que “uma mídia pode, de fato, ser interessante e desafiadora quando tenta algo que ela não é”. A concepção de escrita performática se pautaria a partir da noção de corpo desmaterializado, como uma instância dotada apenas de uma possibilidade de formato, aquele normalmente relacionado à estabilidade e à visibilidade do texto poético escrito (LEAL, 2013, p. 03). O objeto texto transcende a experiência do escritor (Virginia Woolf) indo ao encontro do leitor do texto poético. Essa experiência de leitura produz uma apreensão da arte por meio da recepção de cada leitor e cada vez que o texto for lido será uma vivência única. Em particular, durante a pesquisa,

²⁹ Deveríamos considerar como algo material aquilo que sobrevive em nós como *um rastro deixado pela percepção advinda da leitura a partir do poético*. Esta ação de leitura do texto literário encontra dinamismo performático no fazer corporal como ato dentro de uma imagem captada por meio da recepção (leitura) (LEAL, 2013, p. 03) (grifos nossos).

³⁰ Movência é a memória da voz, vem do passado para o presente (ZUMTHOR, 2007, p. 65).

podemos experimentar cada momento de releitura da ficção woolfiana como um momento singular, diferente dos anteriores.

Paul Zumthor (2001) resgata uma premissa de Alain de Lille (teólogo e poeta, França, séc XII) segundo a qual “a criação inteira nos é como livro e pintura” – o que nos auxilia a pensar a prosa woolfiana como processo sempre atualizado de recepção. A partir de tal premissa, Zumthor afirma:

A escrita tende menos, em sua função primária, a anotar as palavras pronunciadas do que a fundar uma visualidade emblemática; ela lê, sobre a página, o universo. Este – mesmo que a queda de Adão lhe tenha arrebatado essa virtude – havia sido o ideograma traçado por Deus para o homem. O afresco, o capitel narrativo, o vitral, a fachada da igreja são, por isso mesmo, eles também ideogramas potenciais que uma vontade de leitura atualiza. (ZUMTHOR, 2001, p. 124)

As palavras de Zumthor (2001) apontam para uma literatura como a de Virginia Woolf, com suas características de fragmentação vocabular e narrativa, seus recursos de acentuada vocalidade e paralelismos. Segundo nossa concepção, a prosa woolfiana propõe uma leitura que se assemelha a uma colagem cubista, que encerra traços da vocalidade cotidiana e de uma dinâmica mental muito próxima ao consumo de novidades ou notícias, de rótulos de propaganda, que compõem um conjunto de grande abrangência sinestésica, o que torna a leitura um processo capaz de ser reatualizado a cada momento da recepção.

No conceito de Paul Zumthor (2001, p. 126), “a Idade Média, como outras culturas (tal qual a nossa desde trinta ou cinquenta anos), conheceu uma espécie de triângulo da expressão: a voz aí não se distinguia apenas da escritura, mas uma e outra, e reciprocamente, da imagem”. No triângulo da expressão, a imagem tem sua parte ligada com a voz. A imagem também só se comunica na performance. Com base no texto escrito, o conteúdo da obra literária é extraído a partir da vocalização no ato da leitura. Portanto, o enunciado verbal que foi registrado na literatura representa uma riqueza pulsante de palavras que estão vivas, sendo porém despertadas por meio da experiência da leitura. Comumente, encontramos a expressão de que algo escrito saltou aos olhos, ou ainda, de que a força da linguagem apoderou-se do leitor.

A investigação zumthoriana aborda o texto escrito como o veículo que inscreve a fala oral e lhe confere estatuto literário, como acreditamos poder abordar em nossa pesquisa sobre a ficção de Virginia Woolf. Com base nessa premissa a respeito do texto escrito que traz a fala oral para a literatura, Paul Zumthor (2007, p. 12) considera o “ato de vocalização-enunciação” da poesia no aqui e agora de uma experiência que envolve a presença viva do “escritor-contador e seus leitores-ouvintes”, num determinado espaço-tempo. Na concepção do teórico, o enunciador-escritor transporta por meio do enunciado escrito um ato de fala que é deslocado para o nosso tempo como leitores (ZUMTHOR, 2007, p. 12). Segundo nossa reflexão a respeito do texto woolfiano, acreditamos que a ficcionista apresenta-se por meio do enunciado que vai para o leitor a partir de um narrador em terceira pessoa. Este narrador woolfiano que nos apresenta os fatos e parece conhecer a maior parte da vida dos personagens é um recurso da ficcionista que, em nossa concepção, vinha sendo lapidado a partir do conto *Kew Gardens* e foi expresso com toda maestria em seu romance *Mrs. Dalloway*. Virginia Woolf, como escritora, desenvolve um método de narração indireta que não impede ao leitor perceber seu estilo carregado de lirismo, paralelismos, dentre outros aspectos.

Torna-se importante esclarecer que para Paul Zumthor (2007), a voz não é sinônimo de oralidade, pois ultrapassa o sentido linguístico de comunicação por meio da fala. Os fundamentos para o estudo do fenômeno da voz estão pressupostos na história da própria humanidade. Remontam as origens vocais da poesia, nos cantos e danças rituais, tribais e transcendem para as formulações de magia e para as narrativas míticas. A voz humana está presente e emerge do silêncio primordial, transcende os tempos e os corpos que a pronunciaram. Tal reflexão vai ao encontro da nossa proposta em analisar a prosa de Virginia Woolf, ao aproximarmos a sua ficção de Shakespeare e Picasso, no que diz respeito à voz humana, como no emprego do Discurso Indireto Livre, por parte da ficcionista. Ela parece trazer inovações discursivas para sua ficção a partir de formas discursivas trabalhadas pelo bardo como o solilóquio. A diferença está no modo como tal recurso muda de enfoque, conforme a maneira na qual ele se expressa.

Na concepção zumthoriana, a voz pode ser estudada segundo seis teses: a **primeira tese** configura-se como: “a voz é o lugar simbólico definido a partir de uma relação, uma distância, uma articulação entre o sujeito e o objeto, entre o

objeto e o outro” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). A poética woolfiana permite-nos esta reflexão que tem a literatura como a arena em que a voz do escritor chega ao leitor. O efeito dessa ação conjunta da voz emitida para chegar ao receptor é um ponto relevante em nossa análise.

A **segunda tese** propõe que “a voz, quando a percebemos, estabelece ou restabelece uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). É na recepção, muitas vezes, que encontramos a menção ao trabalho verbo-visual da ficção woolfiana e à arte que une o visual e o verbal de Picasso, por parte dos críticos. Em termos gerais, essa característica representa o estilo peculiar ou marca única, deixada por esse sujeito, seja Woolf ou Picasso. Ambos voltam-se a outras expressões no mundo das artes e possuem um estilo grandioso, cuja complexidade intensifica-se a cada trabalho. Possivelmente, a escritora e o pintor somente atingiram o patamar que hoje apreciamos graças à inquietação de seus espíritos criadores. Ao longo da história, a apreciação dos trabalhos destes artistas faz com que a cada momento de sua recepção tenhamos uma ponte imaginária: artista – obra – receptor. Nesse sentido, a cada leitura das obras de Picasso e Virginia Woolf podemos assegurar que realizamos uma presentificação de sua obra, ou que performatizamos sua voz, sua marca criadora.

Em conformidade à sequência de teses de Paul Zumthor listadas anteriormente, temos a **terceira tese** a qual ressalta que “todo objeto adquire uma dimensão simbólica quando é vocalizado. Concebem-se as implicações dessa tese para a poesia; tanto mais ela permanece plenamente verdadeira quanto mais a voz é interiorizada, e não se produz percepção auditiva registrável por aparelhos” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). A despeito da distância entre a data de sua criação e a de sua leitura, as obras de Woolf e Picasso permitem-se serem sentidas a cada momento de sua recepção, por meio de um modo muito subjetivo, peculiar a cada receptor. Dentro do arcabouço cultural de cada leitor (receptor), a obra de ambos performatiza, emociona, registra-se.

Na **quarta tese**, Zumthor afirma que “a voz é uma subversão ou uma ruptura da clausura do corpo”. No entanto, o teórico complementa que essa voz “atravessa o limite do corpo sem rompê-lo” (ZUMTHOR, 2007, p. 83), ou seja, seu som é acolhido pelos ouvidos, assim como intelectualizado na leitura, por meio dos olhos que levam à mente o registro dos signos decodificados na recepção. Portanto,

essa voz captada, fisicamente, pelo receptor “significa o lugar de um sujeito que não se reduz à localização pessoal. Nesse sentido, a voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falo, minha voz me faz habitar a minha linguagem. Ao mesmo tempo me revela um limite e me libera dele” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). Segundo esta concepção, podemos depreender que a cada momento que visitamos a obra de Virginia Woolf e de Picasso com suas marcas que permitem vocalizações, realizamos o ato performático tendo em nosso corpo aquilo que se pode chamar de uma vivência de leitura, de sensação ou sentimento, que a obra de ambos nos causa.

A **quinta tese** de Zumthor (2007) ressalta que: “a voz não é especular; a voz não tem espelho. Narciso se vê na fonte. Se ele ouve sua voz, isto não é absolutamente um reflexo, mas a própria realidade” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). A voz como registro histórico de vivências é interpretada como uma forma arquetípica que nos liga ao sentimento de sociabilidade. A voz envolve discursos e memórias, assim sendo, abarca o registro verbal no sentido histórico de sua significação. Conforme observado anteriormente, com o propósito de exemplificar o sentido material da voz como registro da realidade das ruas, Zumthor (2007, p. 28) retoma de suas memórias a figura do parlapatão que somava suas canções aos ruídos da metrópole. Segundo o pensamento zumthoriano, ao ouvirmos uma voz ou emitindo a nossa, nós sentimos esse retorno, como nos declara a voz que reside na poesia. Como resultado de uma memória, a palavra enuncia-se pela voz. A voz é concebida como uma forma material, como um instrumento articulador de discursos e, por essa razão, ela não é um reflexo, mas sim o próprio registro sonoro e histórico (ZUMTHOR, 2001, p. 21). Dentro desse entendimento, analogamente, tanto a ficção woolfiana quanto as colagens de Picasso permitem-nos uma recepção real, ou seja, vivenciamos o momento da leitura como realidade e não como um reflexo desta. Os dois estetas trabalham com a representação e, como veremos em nossa análise, enquanto a ficcionista evoca rótulos culturais (o nome de Shakespeare) e industriais (marca de consumo Glaxo), o pintor desloca para suas obras fragmentos da realidade em sua colagens com referências diretas de jornais que passam a integrar suas obras. Dentro de cada mídia há suas particularidades.

A **sexta tese** proposta pelos estudos zumthorianos afirma que “escutar um outro é ouvir, no silêncio de si mesmo, sua voz que vem de outra parte. Essa voz, dirigindo-se a mim, exige de mim uma atenção que se torna meu lugar, pelo tempo dessa escuta. Essas palavras não definiriam igualmente bem o fato poético?” (ZUMTHOR, 2007, p. 83). De acordo com o exposto, podemos entender que o fato poético, tanto na ficção de Woolf quanto na arte de Picasso, invade nosso interior, emociona-nos, provoca-nos, como uma relação entre o eu e o outro. Esse ato transgride as barreiras do tempo e do espaço, atingindo-nos poeticamente, contagiando-nos como receptores (trans-temporais). “Esses valores da voz tornam-se os da própria linguagem, desde que seja percebida como poética. E esse reconhecimento é independente do fato de que o texto seja apreendido pelo ouvido ou pronunciado interiormente” (ZUMTHOR, 2007, p. 83-84). A textualidade (da escritora Virginia Woolf ou do artista Picasso) transpõe os limites do registro visual ou auditivo, sua engenhosidade artística se faz sentir em nosso âmago, como receptores que somos, independente de sua aparência material. O receptor do enunciado verbo-visual de Virginia Woolf sente um enredamento, uma emoção, que se explica pelo germe poético acolhido por este leitor (receptor), que encontra um solo fértil em sua alma. Por sua vez, ao emocionar-se diante da obra poética woolfiana, o indivíduo corporifica as sensações que a obra de arte lhe causa. Tal possibilidade de leitura que incorpora a poética encontra na fenomenologia de Gaston Bachelard (2005) sua ressonância, conforme citação:

Trata-se, com efeito, de determinar, pela “repercussão” de uma única imagem poética, um verdadeiro “despertar da criação poética na alma do leitor”. Por sua novidade, uma imagem poética põe em ação toda a atividade linguística. A imagem poética transporta-nos à origem do ser falante. Por essa repercussão, indo *imediatamente* além de toda psicologia ou psicanálise, “sentimos um poder poético erguer-se ingenuamente em nós”. É depois da repercussão que podemos “experimentar ressonâncias”, “repercussões sentimentais”, recordações do nosso passado. Mas “a imagem atingiu as profundezas antes de emocionar a superfície”. E isso é verdade numa simples “experiência de leitura”. Essa imagem que a leitura do poema nos oferece “torna-se realmente nossa”. Enraíza-se em nós mesmos. Nós a recebemos, mas sentimos a impressão de que teríamos podido criá-la, de que deveríamos tê-la criado. A imagem torna-se um ser novo da nossa linguagem, expressa-nos tornando-nos aquilo que ela expressa – noutras palavras, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir do nosso ser. Aqui, a expressão cria o ser. (BACHELARD, 2005, p. 7-8) (grifos nossos)

De acordo com o exposto, para Bachelard (2005), contemporâneo e grande admirador da obra de Virginia Woolf, o nível ontológico da recepção da imagem poética e suas impressões faz superar a noção da lógica humana e atinge camadas mais densas do nível emocional do ser. Esse é o ponto de nossa reflexão a respeito da poética de Woolf, em nossa pesquisa. A repercussão da imagem poética woolfiana aprofunda-se no âmago do leitor, sem a necessidade de que ele se aperceba dessa emoção. Podemos sentir o mormaço do cenário de *Kew Gardens* e o murmúrio das vozes, em meio ao intenso ranger dos motores, ao final do conto. Em *Mrs. Dalloway*, podemos imaginar as visões perturbadoras causadas pelo trauma de Septimus (antagonista) como uma espécie de reflexo da dinâmica mental da protagonista, a Senhora Dalloway. Seguimos seus passos como uma sombra e ouvimos todos os detalhes das vozes que ecoam em torno de tais personagens.

O teor de um enunciado poético consagra-se no momento real ou ato de leitura. Essa forma de recepção ocorre porque o envolvimento do leitor atingirá um patamar próximo da vivência, a partir do intelecto. Podemos considerar que a imagem poética desperta, num dado momento, toda uma gama de impressões e sensações que tornam a leitura algo singular. Destarte, esse seria o momento vivo da ação de causa e efeito da imagem evocada através do enunciado poético. O valor da singularidade desse evento de leitura que apela mais para a razão – sem deixar de envolver os sentidos – torna o enunciado verbal literário um elemento provocador, desestabilizador, de sentimentos e sensações que nos fazem performatizar aquilo que o poeta, ou ficcionista (Woolf), de maneira geral, engenhosamente (re)criou. O momento de ressonância da imagem recebida também nos torna (re)criadores dos componentes de uma poética em trânsito, o que na concepção de Paul Zumthor (2007, p. 83) seria a “movência”, já exposta anteriormente. Zumthor menciona o teórico André Spire para tratar do conceito de uma poética em trânsito, de acordo com a citação:

André Spire fala de “dança bucal”, que poderia ser reproduzida por movimentos expressivos. As palavras, diz ele, não são jamais verdadeiramente expressivas senão em força, é preciso atualizá-las por uma ação vocal. Todos os amantes de literatura fizeram a experiência desse

instante, em que, quando a densidade poética se torna grande, uma articulação de sons começa a acompanhar espontaneamente a decodificação dos grafismos. (ZUMTHOR, 2007, p. 85) (mantidos os grifos).

Em conformidade com a citação anterior, podemos argumentar que com nossas leituras do texto de Virginia Woolf – desde a primeira leitura até a mais recente – tomamos conhecimento da escrita que evoca o som e convida o leitor a articular o código, à maneira de uma “dança bucal”, como Zumthor propõe, ao retomar o pensamento de Spire. Por diversas vezes, nossa recepção do texto woolfiano abrangeu a articulação vocal dos sons sugeridos pela poética de Woolf. Curiosamente, não cansamos de encontrar detalhes e mais detalhes de ritmo, sonoridade e evocação de sons trabalhados na ficção de Woolf. Ao lermos a prosa woolfiana, podemos escutar e performatizar a leitura. Para Paul Zumthor (2007, p. 87), não importa apenas que a voz seja ou não entregue à escrita. Por conseguinte, a leitura torna-se escuta, apreensão cega dessa transfiguração, enquanto se fundamenta o prazer da criação poética. Nessa linha de pensamento, as reflexões de Octavio Paz (2012) contribuem para o entendimento da experiência poética, de acordo com a citação em sequência:

[O poeta] também nos leva a repetir, recriar seu poema, nomear aquilo que nomeia; e, ao fazê-lo, nos revela o que somos. Não quero dizer que o poeta faça poesia da poesia, e sim que, ao recriar as suas palavras, nós também revivemos sua aventura e exercitamos a liberdade em que a nossa condição se manifesta. Nós também nos fundimos com o instante para transpassá-lo melhor, e também, para sermos nós mesmos, *somos outros*. O leitor repete a experiência descrita nos capítulos anteriores. Essa repetição não é idêntica, claro. E, justamente por não ser idêntica, é válida. É bem possível que o leitor não entenda com toda a clareza o que diz o poema: ele foi escrito há muitos anos ou séculos e a língua viva mudou; ou foi composto numa região afastada, onde se fala de um modo diferente. Nada disso tem importância. Se a comunhão poética se realiza de verdade, quero dizer, se o poema conserva intactos os seus poderes de revelação e se o leitor penetra de fato em seu ambiente elétrico, produz-se uma re-criação. Como toda re-criação, o poema do leitor não é uma réplica exata do poema escrito pelo poeta. Mas, se não é idêntico em relação a isto ou aquilo, ele o é quanto ao ato da criação: o leitor recria o instante e cria a si mesmo. (PAZ, 2012, p. 197-198) (mantidos os grifos)

A citação do pensamento de Octavio Paz (2012), revela-nos a capacidade de corporificação e também a singularidade de cada instante em que acolhemos a

criação poética por meio da leitura. A reflexão do teórico enaltece o sentido de apropriação que realizamos através do ato vivo de ler, na performance verbal – verbo-visual – da palavra do outro a nós conduzida, poeticamente. Sem dúvida, ao ler recriamos o conteúdo da criação alheia. Destarte, interagimos com a voz do outro, deslocada pelo enunciado verbal até o momento de nossa intimidade na decodificação do teor lírico que, até então, adormecia numa página, num livro, numa estante. Damos vida ao texto que chega a nós, por vivenciarmos as cenas ali descritas e sentirmos física e emocionalmente a alegria e a dor poetizadas. Estas são palavras que apontam para o mesmo horizonte de nossos estudos, em torno da ficção de Virginia Woolf.

Conforme Paul Zumthor (2007, p. 87), os graus de performance vocal variam da forma plena à reduzida na escrita, que se apoderou da voz e ocultou-a, limitando-a na forma impressa sob uma forma de eco inaudível. Porém, a voz do autor, ou levada ao texto literário pelo escritor, essa voz continua lá, não se deixou abater e, após séculos de domínio da transmissão cultural de escrita literária, a voz poética ressurgiu viva e reinserida em nossas práticas de leitura. Portanto, por meio da poética podemos resgatar um tempo, uma voz capaz de afetar os ritmos internos do corpo do receptor do enunciado verbal. Hoje em dia, nós temos diante de nós textos poéticos que trazem a atmosfera do século passado como são as obras da ficção de Virginia Woolf. Em seu formato escrito, impresso, de modo latente reside todo um substrato de sonoridades registradas pela escritura de Woolf. Desta forma, ao captarmos a vocalidade poética woolfiana performatizamos a leitura numa ação que, mesmo sendo imaginativa como na leitura silenciosa, pode ter a capacidade de criar a presença de um corpo, de modo que o texto escrito torna-se a matéria que traduz o conteúdo da obra de arte. Essa capacidade performática do poético em quaisquer de suas atualizações que vão além da literatura, como as artes plásticas, é o que caracteriza o texto poético como tal e que está presente desde as raízes de seu nascimento com a história da humanidade.

Englobado na ação de incorporar o escrito que está dormente e trazê-lo à tona, o pensamento zumthoriano defende o discurso como um acontecimento, conforme a citação: “A performance dá ao conhecimento do ouvinte-espectador uma situação de enunciação. A escrita tende a dissimulá-la, mas, na medida do

seu prazer, o leitor se empenha em restituí-la. A noção de enunciação leva a pensar o discurso como acontecimento” (ZUMTHOR, 2007, p. 70-71). Em complemento, depreendemos das proposições de Paul Zumthor (2007) que ler não se resume a ver e interpretar, mas expande-se em performatizar. Segundo nossa compreensão, no processo de leitura, como na leitura da obra de ficção de Virginia Woolf, vivenciamos as cenas, a dinâmica dos eventos, o ritmo de Londres, a atmosfera de parques ou do Real Jardim Botânico de Kew. Nessa leitura, consideramos a pluralidade acústica e suas evocações por meio da palavra. Percebemos no texto woolfiano o adensamento das emoções e a vibração sensorial em camadas sobrepostas que interferem na recepção da poética. Nós identificamos essa ação de entrarmos corporalmente na cena – ler, emocionar-se, vocalizar, respirar, suspirar, palpitar, imaginar, lembrar, chorar e sorrir, entre outras ações, sensações e sentimentos –, de habitarmos a cena e nos posicionarmos no espaço a partir da ficção, como a representação do que é sentir tudo o que está disposto ao nosso redor.

Em reforço à concepção de Paul Zumthor, evocamos os conceitos de Roland Barthes, com relação ao prazer da leitura, ao ouvir o *grão* da escritura: “Um texto em que se possa ouvir o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais, toda uma estereofonia da carne profunda: a articulação do corpo, da língua, não a do sentido, da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 78) (nosso grifo). Por meio dessa concepção, Barthes almeja ilustrar a respeito do que ele chama de “grão da voz”, ou “grão da escritura”. A discussão que Barthes formula concentra-se na estética do prazer textual, da escritura vocal que desestabiliza o leitor, seja pelas aliterações, seja pelas assonâncias, que compõem o enunciado. Ele percebe na poesia do tecido textual infinitas possibilidades sensoriais e precede o que Paul Zumthor (2007) iria conceber como performance vocal literária, ou escrita literária performática. Acreditamos que a ficção woolfiana configura uma complexa amálgama de marcas textuais, gráficas, que registram não apenas imagens poéticas, mas também uma acústica capaz de ser captada pela leitura. Podemos adotar essa visão barthesiana para melhor avaliarmos as ênfases, as marcas textuais, presentes no conjunto literário produzido por Virginia Woolf. A partir da poética woolfiana somos convidados a uma recitação – ainda que silenciosa, mas mentalmente vocalizada – e a um retorno, ou novo olhar, para

suas marcas, sugerindo-nos uma interferência na recepção da leitura, que evoca o que Barthes chamara de grão da voz.

Em conformidade ao exposto, Octavio Paz (2012, p. 164) observa que “a poesia não se sente: se diz”. O teórico prossegue, advogando em favor de seu pensamento: “as próprias palavras constituem o núcleo da experiência”. Segundo ele, a experiência é concretizada pelo ato de nomear, o que até então parecia não existir, ou seja, somente o nome é que torna algo o que realmente é. Em nossa visão, esse sentido de experiência vital e a busca da identidade daquilo que nos cerca configura o cerne da poética dos artistas da modernidade.

Na concepção de Antoine Compagnon (2007, p. 87), *vox* é o som (musical), a fala, a língua, a dicção. A *vox* é uma teatralização, “ela remete a uma dramaturgia da fala (quer dizer, a uma histeria e a um ritual)” (BARTHES, 1977, p. 187-189). Para Compagnon (2007, p. 88), com a *vox*, “o orador dá a voz, ele se doa, empresta seu corpo, seu órgão a uma ressonância”. Por esse prisma, pode-se dizer que o leitor passa a sentir, a pensar e a vivenciar o texto poético. De acordo com essa visão, a poética woolfiana arrebatada para o leitor e, muitas vezes, remete-o aos lugares, às ruas e parques de Londres e aos seus diversos tipos de vocalização e imagens poético-visuais.

A escrita poética demanda uma leitura silenciosa que a reconstrua enquanto presença e corpo por meio da imaginação criadora e é nesse sentido que, para Paul Zumthor (2007), deve-se falar não apenas em recepção do texto poético, mas em performance, isto é, a reconfiguração de uma cena enunciativa plena, capaz de atualizar o texto (os enunciados escritos) em obra (projeção de uma cena viva no aqui e agora da ação imaginativa feita acontecimento).

Na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena, carregada de poderes sensoriais, simultaneamente, em vigília. Na leitura, essa presença é, por assim dizer, colocada entre parênteses; mas subsiste uma presença invisível, que é manifestação de um outro, muito forte para que minha adesão a essa voz, a mim assim dirigida por intermédio do escrito, comprometa o conjunto de minhas energias corporais. (ZUMTHOR, 2007, p. 68-69)

Como mencionamos, anteriormente, a leitura da ficção de Virginia Woolf e da arte cubista de Picasso trapaceiam o sentido habitual de uma leitura a qual é normalmente emotiva, sendo que tal trapaça apela para a razão. Ambos rompem

com a leitura emotiva e provocam o leitor/espectador. Na realidade, a leitura é a vivência a partir de uma ponte – objeto estético (livro ou quadro), como nas evocações da ficção woolfiana e na mostraçã das colagens de Picasso (**Ilustração 04**).



Ilustração 04 – Detalhes da obra *A Guitarra* (Pablo Picasso, 1913) (Cubismo Sintético) Técnica mista com colagem. (Dimensões: 66,4 x 49,6 cm).
Coleção: MOMA (New York). Fotografia: TASCHEN.
Fonte: WARNCKE (2002, p. 202).

Podemos afirmar que aceitamos uma ação de jogar com os elementos poético-visuais embutidos nas obras da ficção de Woolf e das colagens de Picasso (**Ilustração 04**), pois seus enunciados desafiam nossa percepção e decodificação. Através do ato de recepção sentimo-nos provocados, emocionados, física e psiquicamente.

A leitura “literária” não cessa de trapacear a leitura. Ao ato de ler integra-se um desejo de restabelecer a unidade da performance, essa unidade perdida para nós, de restituir a plenitude – por um exercício pessoal, a postura, o ritmo respiratório – pela imaginação. Esse esforço espontâneo, em vista da reconstituição da unidade, é inseparável da procura do prazer. (ZUMTHOR, 2007, p. 67) (mantido o grifo)

Em Virginia Woolf, essa reação receptiva de enunciados poéticos ocorre graças ao desafio intelectual³¹ provocado pela leitura literária, intelectual, que faz com que o leitor saia do comodismo. Esse tipo de ficção envolve resquícios do cotidiano ilustrado nas páginas dos periódicos, como marcas da história que estão presentes nos fragmentos impressos das colagens de Picasso. Esses registros triviais estão, analogamente, presentificados na evocação poética das cenas e recursos advindos da tipografia na ficção de Virginia Woolf. No universo da criação, há possibilidade de decifrar as enunciações a partir da expressão poética e visual. A leitura das obras literárias e das colagens cubistas proporciona uma reação corpórea por parte do receptor que lê e vivifica as sensações a partir das obras de arte (literatura e colagem com papéis impressos). No que diz respeito à leitura performática, o teórico acrescenta:

Ora, compreender-se, não será surpreender-se, na ação das próprias vísceras, dos ritmos sanguíneos, com o que em nós o contato poético coloca em balanço? Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. (ZUMTHOR, 2007, p. 54)

É considerado de extrema relevância para os estudos de Paul Zumthor (2007), o diálogo entre leitor e texto, como a busca do prazer em detrimento da informação. Acreditamos que seus estudos contribuem sobremaneira para o nosso

³¹ Virginia Woolf não cria a empatia aristotélica. Ela produz uma prosa que antecipa a vida consumista (como nas cenas do romance *(MD)* em que o avião anuncia novos produtos industriais), sendo também inovadora por elaborar cortes em zoom (*(KG)*) e por este motivo pode ser considerada transgressora. Woolf produz uma literatura de engajamento racional, pois cria rupturas discursivas, em provocação ao leitor, produzindo uma prosa que trapaceia o olhar comum e apela para a razão. Em meio às armadilhas de seus textos, o leitor é desafiado a todo instante de sua leitura.

conceito de recepção a partir de vocalizações colhidas nos enunciados verbo-visuais da ficção de Virginia Woolf e das colagens de Picasso.

“Por isso, porque ela [a leitura] é ‘encontro’ e ‘confronto pessoal’, a ‘leitura é diálogo’. A ‘compreensão’ que ela [a leitura] opera é fundamentalmente dialógica: meu corpo reage à materialidade do objeto, minha voz se mistura, virtualmente, à sua. Daí o ‘prazer do texto’; desse texto ao qual eu confiro, por um instante, o dom de todos os poderes que chamo eu. O dom, o prazer[,] transcendem necessariamente a ordem informativa do discurso, que eles eliminam depois”. (ZUMTHOR, 2007, p. 63) (nossos grifos)

Dentro dessa esfera dialógica proposta pela leitura, para Paul Zumthor (2007) ocorre a transformação do leitor, pela razão³². Esse é o modo como percebemos a ficção de Virginia Woolf, com a capacidade de tocar não apenas o intelecto, mas também nossos sentidos. Tal fenômeno de recepção ocorre desde o ranger de gonços da cena inicial de *Mrs. Dalloway* à cena em que o ronco do avião assombra o lazer dos cidadãos que passeiam pelo jardim botânico, em *Kew Gardens*. O detalhe mais marcante da prosa woolfiana é sua capacidade de tocar nossos ouvidos e intigar nossa mente a partir de evocações poéticas verbo-visuais, de provocar nosso intento como leitor para balbuciar a sonoridade das palavras que nos comunicam um modo de expressão verbal próprio de Londres, de uma época em que a globalização ainda não havia diluído a pronúncia peculiar da metrópole.

Ao ler os textos de Woolf, obrigamo-nos a reaprender – pela razão – a tonicidade das palavras e a perceber a sutileza de sua ironia. A prosódia de Londres chega a nós de uma forma a não privilegiar classes, mas a tentar reproduzir tiques, ou melhor, as peculiaridades do *accent* inglês da capital. A cada leitura, podemos mergulhar na prosa de ficção da escritora, como um evento singular de performance literária, o que nos fez registrar aspectos do ritmo woolfiano, o paralelismo de seu estilo e seus recursos que evocam o cotidiano de seus dias. A sensorialidade transmitida pelos elementos textuais woolfianos, em especial a vocalidade e a carga poética, são tópicos relevantes em nosso estudo.

³² Virginia Woolf fustiga a razão do leitor, indo contra a visão aristotélica. Mais do que desafiar a intelectualidade do leitor e seus sentidos, a ficção de Woolf toca a tradição do discurso ocidental.

O que produz a concretização de um texto dotado de uma carga poética está, indissolavelmente, ligado aos 'efeitos semânticos', às 'transformações do próprio leitor', transformações percebidas em geral como 'emoção pura', mas que manifestam uma 'vibração fisiológica'. Realizando o 'não-dito' do 'texto lido', o leitor empenha sua 'própria palavra' às 'energias vitais' que a mantêm. (ZUMTHOR, 2007, p. 53) (grifos nossos)

Em nossa visão, a “própria palavra” – mencionada na citação anterior por Paul Zumthor – representa uma emoção pessoal, uma sensação íntima – como calafrio, palpitação –, ou seja, a palavra é colhida pelo leitor com a carga emocional que este está apto a conferir a ela. Portanto, a palavra é vivenciada materialmente pelas sensações após sua decodificação pelo leitor e afetando seu estado emocional, como ocorre a cada vez que acolhemos o teor estilístico da ficção de Virginia Woolf.

Em reforço ao postulados de Zumthor, podemos afirmar que a leitura do texto poético promove a estimulação do nosso corpo sensorial (como receptor do texto), por meio do enredamento que a leitura literária nos proporciona, como advoga a percepção zumthoriana: “A imaginação não é louca; simplesmente ela des-razoa. Em vez de deduzir, do objeto com o qual se confronta, possíveis consequências, ela o faz trabalhar. A imaginação faz funcionar no nosso espaço lúdico o objeto que capturou” (ZUMTHOR, 2007, p. 106). Dentro dessa concepção, ressaltamos o valor da obra de Woolf, por seus recursos poético-sensoriais, fazendo com que possamos corporificar seu conteúdo na vivência de leitura.

Não há como considerar as concepções de Paul Zumthor (2007) sem que o façamos referências a Maurice Merleau-Ponty (2004). Ambos pensadores aproximam-se quando se expressam a respeito da *consciência de ser e estar no mundo e de fazer parte dele* (grifos nossos). A partir dessa concepção, enxergamos a possibilidade de ler e sentir o texto verbo-visual produzido por Virginia Woolf. A riqueza da obra woolfiana não está apenas no que podemos colher em uma primeira leitura, mas no que sentimos – mesmo sem que, a princípio, tenhamos essa percepção numa leitura despreziosa. Nesse sentido, há algo de diferente que nos instiga a reler as sentenças da prosa woolfiana, por suas inversões clausais e exploração do potencial sinestésico, dentre outros aspectos.

Conforme será discutido em nossa análise literária, podemos dizer que o texto de Woolf nos desestabiliza³³, toca-nos de modo perturbador em suas numerosas sugestões poético-pictóricas, sua forma de mesclar discursos (direto com indireto) e suas ênfases textuais, ou marcas sinalizadoras de volume e tom. O teor de desestabilização provocado pela prosa de Woolf reside no fato de não ser emotiva, mas sim uma literatura racional, lúdica. No âmbito da fenomenologia da percepção, Merleau-Ponty postula a respeito do ser humano como um ser composto de corpo e alma. Para o filósofo, é necessário que haja um pensamento dentro do corpo, uma consciência que caracteriza o ser humano. Nesse entendimento, o código verbal apreendido pelo olho e decodificado pela mente humana possibilita o regozijo, o prazer, o enredamento a partir do texto e passa a nutrir a curiosidade do leitor da prosa woolfiana. Em consequência, Merleau-Ponty ressalta a importância do olhar e da apreensão das imagens por nosso intelecto e sua imediata decodificação.

Para Merleau-Ponty, “a visão não é um certo modo do pensamento ou presença a si: é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir por dentro a fissão do Ser, ao término da qual somente me fecho sobre mim” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 69-70)³⁴. O apelo da visão não se resume ao ato da leitura, mas à corporificação da cena narrada pela literatura de Woolf ou ilustrada na obra pictórica de Picasso. A visão possibilita igualmente uma apropriação intelectual de uma ação, configura uma atividade perceptiva que traz em si o poder de tocar as coisas observadas, como se o olhar tornasse possível possuir tudo o que vê. O olhar apreende as palavras do escritor, decodifica-as e a partir da consciência do que é comunicado, poeticamente, promove uma vivência, um sentimento, uma sensação, que performatizam o texto.

³³ A leitura dos textos da ficção de Virginia Woolf representa uma aventura intelectual. Em geral, ela não é emotiva, mas é lúdica, devido ao processo racional de sua escrita. Ela joga com o texto, fazendo do leitor um co-autor.

³⁴ Segmento também encontrado em outra obra de Maurice Merleau-Ponty (2006, p. 46-48). De acordo com nossa percepção, o receptor não apenas vocaliza o enunciado verbo-visual de escritores como Virginia Woolf e de pintores como Pablo Picasso (em suas colagens), pois o apelo da visão é de fato presente nas obras de ambos os artistas. Ao performatizarmos uma cena ilustrada, estamos não apenas vocalizando-a, mas enxergando-a através de nossa imaginação, de nossa memória. Sentimos o vento narrado na poesia e a solidez de um bloco de cor. A vivência torna-se real a partir de nossos sentidos, a partir do enunciado poético (poético-visual). Esta é uma espécie de écfrase.

No caso da poética de Virginia Woolf, é possível jogar com o texto, em uma aventura intelectual, como nos episódios em que a escritora trabalha a plasticidade verbal de marcas de consumo (Glaxo, Kreemo, Toffee – em seu romance, *MD*) e de um jogo de palavras cadentes de seu conto (*KG*) que evoca os nomes de entes que os anos belicosos sugerem não existir mais. No caso da ficção de Woolf observamos mais a prevalência das sugestões imagéticas, ao passo que na arte de Picasso ocorre a convocação do apelo visual, por parte do receptor. Não podemos negar que, em ambas as mídias – literatura e artes plásticas –, podemos ter o apelo visual que a própria imagem das letras nos proporciona, em especial, nos momentos em que a plasticidade verbal é mais evidente, conforme observamos.

Consideramos a leitura poética como assentada sobre a tríade material, intelectual e sensorial, ou seja, as ações que envolvem, respectivamente, o corpo, a inteligência e a percepção humanas – tudo isso envolvido num ser real, o leitor. Desse modo, o processo desencadeado por meio da linguagem poética presentifica aquilo que está ausente. É como se a linguagem tivesse vida. “O sentido é o movimento total da palavra, e é por isso que nosso pensamento demora-se na linguagem, na medida em que nos abandonamos a ela, a linguagem vai além dos signos rumo ao sentido deles. É inteiramente mostração” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 71). Esta noção de uma linguagem que se mostra, presentifica-se, é percebido por nossos sentidos humanos. Nesse sentido de mostração, vale ressaltar que códigos diferentes como o são a literatura e a pintura (incluindo colagens) insinuam-se de modo diferente aos receptores. Dentro dessa compreensão, segundo Merleau-Ponty, todo o conhecimento está a serviço do leitor, como corpo e mente vivos. Tal concepção é o que nos move a pensar a literatura woolfiana em nosso capítulo de análise.

Segundo o pensamento zumthoriano, é como se a leitura poética (da obra de Virginia Woolf) fosse colocada no mundo, para nossa recepção, no sentido mais literal da expressão. Em consequência do processo de leitura que envolve nosso corpo sensório – com relaxamento, tensão, calafrio, repulsa – e não apenas o intelecto, o mundo do imaginário torna-se possível a partir do enredamento que a poética de Woolf nos propõe. Seus elementos verbo-visuais oferecem-se à percepção, aos reflexos e excitações do leitor. A linguagem poética woolfiana

presentifica sua substância por meio das percepções do nosso corpo sensório. Na concepção zumthoriana existe o reconhecimento da leitura silenciosa do texto poético como uma experiência perceptiva, performática. Explica-se o fato devido à linguagem poética tornar-se presença viva no ato da leitura – que é como sentimos a obra de Virginia Woolf. Segundo esse conceito de Paul Zumthor, o leitor anseia por tocar, viver, experimentar, todo o universo que a palavra poética sugere. O leitor é convocado a vivenciar um mundo via imaginação³⁵. Desse modo, o receptor viaja nas lembranças dos personagens de *Mrs. Dalloway* e *Kew Gardens*. Para Zumthor, o prazer poético configura uma natureza orgânica e não apenas intelectual. Por esse viés, a leitura é diálogo em que a voz do emissor mistura-se à do receptor. Por conseguinte, conforme Zumthor, *existe voz na letra* – a representação do signo palpita para o leitor, poeticamente (grifos nossos). Através do leitor, o enunciado poético-visual passa a ter vida. Nessa sugestão imaginativa projetamos um espaço lúdico pessoal com o objeto que foi capturado (ZUMTHOR, 2007, p. 105-107).

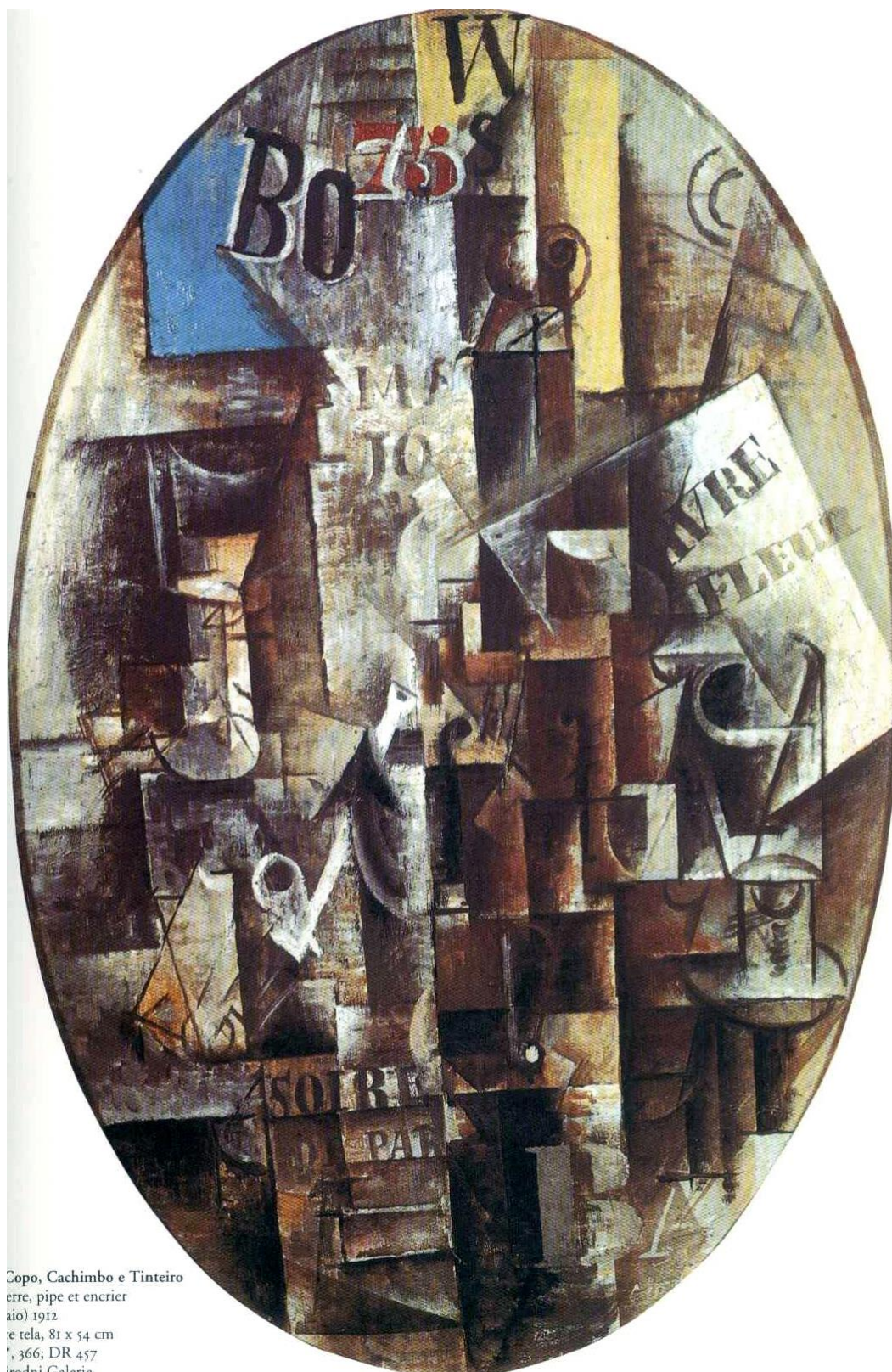
Na literatura woolfiana, os elementos verbo-visuais que evocam cores, cheiros, sabores, sensações e sentimentos, sons ritmos e toda a cena poética não se separam mais da aparição da imagem poética formada em nossa mente. Destarte, muitos leitores comentam que uma página ou autor lhes diz algo – como se soprasse ao ouvido – e esse é modo como sentimos a prosa de Virginia Woolf. Nesse particular, vale a pena salientarmos um exemplo relacionado à exploração das estruturas sibilantes em *Kew Gardens* (final do conto): “*voices... Voices, yes, voices, wordless voices ... breaking the silence ... breaking the silence ... voices cried aloud*” (WOOLF, 1989, p. 95) (Tradução: “vozes ... Vozes, sim, vozes, vozes sem palavras ... quebrando o silêncio ... quebrando o silêncio ... vozes soando alto”). Trata-se do residual *vocal* (memória do som na cena) presentificado na letra, na plasticidade sígnica como a ficcionista explora em sua obra (nosso grifo). Assim, o texto poético woolfiano cria a possibilidade de restaurar uma presença, ainda que ausente, uma vez que, conforme o pensamento zumthoriano, na leitura, a percepção é de uma situação transitória e única, da expressão e da elocução unidas. De acordo com o que depreendemos, ocorre uma relação interpessoal que

³⁵ Écfrase (CLÜVER, 1997, p. 42), conceituação teórica abordada anteriormente (1.2 Confluências Estéticas e Intermedialidade).

aproxima a decodificação das letras como signos na escuta da voz que as semeia. A ficção literária possibilita que palavras e espaços vazios sejam conduzidos por uma dinâmica imagética e vocal, da voz do escritor para os ouvidos do leitor que escuta por meio da palavra materializada, a voz que irá conduzir a um modo suspenso e libertador de vitalidade. (ZUMTHOR, 2007, p. 105-107). Como uma arena de confluência entre diversas mídias a performance literária possui como substrato a voz. Esta carrega uma série de articulações entre sonoridades significantes e registros históricos da oralidade trivial. Suas raízes provêm do ritual, da magia, das parlatices, dos versos e palavras que impregnaram a atmosfera citadina das ruas, estalagens e salões, mesclando-se aos ruídos e traços que chegaram até nós junto à poeira dos livros.

A leitura literária é a fenda pela qual a vocalidade dormente das letras atravessa dos olhos aos ouvidos despertando incorporações que nos referenciam as formas pretéritas de comunicação. O longo tecido de escrituras impressas e vozes esmaecidas pelo passar dos tempos ganha vida na ressignificação dos códigos gráficos e fônicos, por meio do ato ritualístico da leitura, como nas imagens poéticas da ficção de Virginia Woolf e da pintura cubista de Picasso.

Na **ilustração 05**, o quadro com evocação de letras, a partir de tipos gráficos, sintetiza o pensamento do artista sobre a presença dos elementos verbais na pintura. Na composição da obra, Picasso emprega elementos composicionais que remetem ao som (violino), à escrita (tinteiro), ao prazer (cachimbo) e à celebração da vida (copo). Analogamente, a literatura também evoca a celebração da vida, seja entre os casais que passeiam em *Kew Gardens*, seja na urbanidade demonstrada em *Mrs. Dalloway*. De modo semelhante, a ficção woolfiana apresenta elementos que remetem ao som das ruas, dos parques e de vozes humanas, ao passo que na pintura de Picasso há referências intermediais próximas às literárias.



Copo, Cachimbo e Tinteiro
 óleo sobre tela, 1912
 81 x 54 cm
 N.º 366; DR 457
 Národní Galerie

Ilustração 05 – *Violino, copo, cachimbo, tinteiro* (Pablo Picasso, 1912). Cubismo Sintético.
 Óleo sobre tela (com evocações da escrita e da tipografia a partir da pintura à óleo).
 Dimensões: 81 cm x 54 cm. Acervo: Národní Galerie (Praga).
 Fonte: WARNCKE (2002, p. 213). Fotografia: TASCHEN.

CAPÍTULO II – UMA ESCRITA TRANSGRESSORA E PALIMPSÉSTICA

2.1 ANÁLISE DO ROMANCE *MRS. DALLOWAY*

2.1.1 GLAXO – RÓTULOS COMERCIAIS NA FICÇÃO

A ação narrativa do romance (*MD*) transcorre num único dia na vida de uma socialite de Londres. A protagonista, Sra. Dalloway, pretende dar uma festa no final do dia. Em muitas obras literárias encontramos o tema da celebração. Particularmente, devemos reparar que o foco do romance de Virginia Woolf sugere uma crônica a respeito de um evento de sociedade, o que nos remete a uma coluna social jornalística. Logicamente, o romance é mais do que isso, pois sobrepõe eventos, conflitos íntimos e motivos culturais que vão muito além daquele viés. No transcorrer do romance, ao percebermos que a própria Clarissa (*MD*) está convidando algumas pessoas para sua festa não podemos deixar de lembrar das fantasias de Lewis Carroll. Em especial, do convite que faz a Rainha Vermelha para a Rainha Branca (*Alice, Through the Looking Glass*, CARROLL, 2011, p. 261), afirmando que vai dar uma festa e quer que ela compareça. Esse movimento nos remete a um jogo de xadrez com avanços e recuos de peças e de espaços temporais que parecem caracterizar a ficção, em particular, com referência à prosa de Woolf em associação com a de Carroll.

O evento da recepção serve para comemorar uma batalha da protagonista do romance (*MD*) diante da grave enfermidade (influenza). Esta será a primeira festa a ser oferecida depois do término da guerra. Após um longo recolhimento, Clarissa decide sair para providenciar os preparativos, o que parece uma ação incomum a uma socialite. Ela mesma escolhe buscar as flores para a recepção. Em seu passeio a pé pelas ruas de Londres, a Senhora Dalloway circula entre pessoas de classes e origens diferentes. Ela atravessa parques e praças, canteiros e calçadas, cruza ruas movimentadas e percebe o tráfego congestionado. Para grande curiosidade dos transeuntes, um avião pinta letras brancas no céu azul

daquela manhã de 4^a. Feira³⁶, de 20 de junho de 1923, no final da primavera de Londres. No fundo azul claro do céu, as marcas KREEMO, TOFFEE e GLAXO são esfumaçadas pelo avião, evidenciando as tendências de consumo da época, que remetem aos anúncios da secção de classificados (grifos nossos). O registro dessa imagem parece evocar um instante congelado no tempo, como uma fotografia estampada num jornal, diante de uma metrópole agitada por inúmeros veículos (carros, ônibus e carruagens). Reconhecemos na poética woolfiana cenas da capital inglesa que ilustram o restabelecimento da harmonia social entre os cidadãos e a prosperidade do pós-guerra, nos anos 1920.

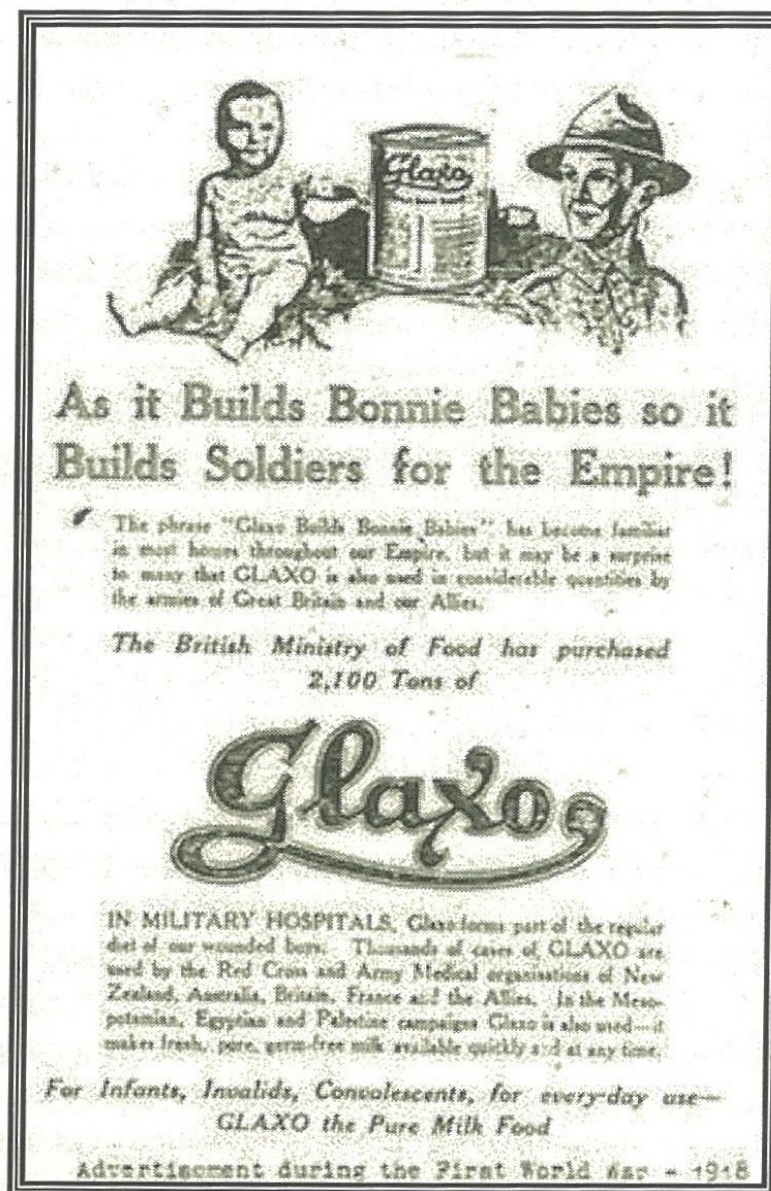
Na ficção de Virginia Woolf a imagem poética dos veículos motorizados – como carros e ônibus, além dos aeroplanos – representa os avanços da mecânica de máquinas na modernidade. A emblemática imagem poética do avião configura o símbolo da transposição de fronteiras geográficas e a emancipação que os avanços da tecnologia proporcionaram. Destarte, a figura da aeronave aparece em romances como *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando: a Biography* (1928) e em contos como *Kew Gardens* (1919), como a quintessência da era tecnológica daqueles dias. Tal elemento da modernidade, que realizaria dos seres humanos o sonho de voar, quando evocado pela ficção configurava o apogeu do maquinário de vanguarda.

De súbito Mrs. Coates olhou para o céu. O rumor de um avião brocou ominosamente o ouvido da multidão. [...] no rastro a fita de branco fumo que se desenrolava e enroscava em letras no céu. Mas que letras? Seria um C? um E, e depois um L? Só por um instante ficavam paradas; depois se moviam, mesclando-se, apagavam-se no céu, e o avião seguia adiante e, de novo num espaço limpo de céu, começava a escrever – um K, um E, um Y, talvez?
 – Glaxo – disse impressionadamente Mrs. Coates, olhando para o alto, e o bebê, estirado rijo e branco em seus braços, olhava para o alto.
 (WOOLF, 1980, *MD*, p. 23) (mantidos os grifos) (Tradução de Mário Quintana)

Em *Mrs. Dalloway*, como ilustra a citação, a imagem do avião está ligada a uma nova forma de escrita e também ao conteúdo mercadológico. Com relação a este teor presente na propaganda industrial, a marca Glaxo que é

³⁶ O segmento a seguir afirma ser uma quarta-feira: “[...] este dia quente de junho.” – era Quarta-feira em Bond Street.” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 169) (mantidos os grifos). A exatidão da data é confirmada por pesquisadores como Gary Carey (1994, p. 49).

poetizada por V. Woolf remete a uma extensa gama de elementos. Em favor de uma análise mais detalhada sobre o tema, reportamo-nos a um antigo anúncio da marca Glaxo que data de 1918 (**Ilustração 06**).



As it Builds Bonnie Babies so it Builds Soldiers for the Empire!

The phrase "Glaxo Builds Bonnie Babies" has become familiar in most homes throughout our Empire, but it may be a surprise to many that GLAXO is also used in considerable quantities by the armies of Great Britain and our Allies.

The British Ministry of Food has purchased
2,100 Tons of

Glaxo

IN MILITARY HOSPITALS, Glaxo forms part of the regular diet of our wounded boys. Thousands of cases of GLAXO are used by the Red Cross and Army Medical organisations of New Zealand, Australia, Britain, France and the Allies. In the Mesopotamian, Egyptian and Palestine campaigns Glaxo is also used—it makes fresh, pure, germ-free milk available quickly and at any time.

For Infants, Invalids, Convalescents, for every-day use—
GLAXO the Pure Milk Food

Advertisement during the First World War - 1918

"Medical Advertisement from Days Past."

Waiuku Museum. 27 October 2014. 18 April 2016

<https://waiukumuseum.wordpress.com/2014/10/27/medical-advertisement-from-days-past-3/>

Ilustração 06 – Cartaz GLAXO (Propaganda das Indústrias Glaxo, UK, 1916).³⁷

³⁷ O cartaz GLAXO (1916) exemplifica um dos muitos reclames da marca britânica.

Conforme o rodapé na imagem do cartaz acima, verificamos que esta propaganda de 1916 continuou sendo veiculada durante a I Guerra Mundial, inclusive em 1918 (data citada na base do mesmo). Os produtos industrializados Glaxo abasteciam toda a *Commonwealth* no intuito de evitar a falta de suprimentos comuns nos anos bélicos.

Em destaque (**Ilustração 06**), o conteúdo verbal do cartaz de propaganda da Glaxo traz:

GLAXO – Desenvolve Bebês Fortes e também Soldados para o Império! – O Ministério Britânico da Nutrição adquiriu 2.100 Toneladas de Glaxo para os Hospitais Militares. Produto indicado para: Crianças, Inválidos, Convalescentes e para o uso diário. Glaxo, o Alimento de leite Puro. (GLAXO, 1918 – Cartaz de propaganda do final da I Guerra Mundial) (GLAXO, 1920, p. 8).

Nas palavras do cartaz da marca Glaxo, de 1918, conforme citação anterior, o civismo fora embutido na propaganda do leite em pó. Os reclames comerciais continuariam a confortar a população sobre o abastecimento e a facilidade de estocagem dos produtos industriais, nos períodos difíceis marcados pela guerra recém terminada: “Com Glaxo em sua dispensa, você nunca irá preocupar-se com a interrupção na entrega do leite” (GLAXO, 1920, p. 8)³⁸. A partir dessas palavras de marketing da marca Glaxo, podemos depreender que o produto de leite em pó estava para o Império Britânico como um grande tônico capaz de desenvolver uma nova geração de indivíduos fortes e aptos para defender sua pátria, além de recuperar os heróis de guerra, após as batalhas. Portanto, temos Glaxo como o símbolo da esperança, da vitória para a defesa de todo um império. Como reforço ao conteúdo do cartaz da marca Glaxo (citação anterior), destacamos um segmento do romance woolfiano:

Rapazes de uniforme, com fuzis, marchavam, de olhar para frente, marchavam, os braços rígidos, e na face uma expressão como as letras de uma legenda escrita no pedestal de uma estátua, glorificando o dever, a gratidão, a fidelidade, o amor à Inglaterra. (WOOLF, 1980, *MD*, p. 52) (Tradução de Mário Quintana)³⁹

³⁸ “*With Glaxo in your store cupboard you need never worry about any interruption in the ordinary milk supply*” (GLAXO, 1920, p. 8). Como já observamos, esse anúncio significa que não faltaria leite graças à indústria. Deste modo, a marca foi associada ao compromisso civil do governo em não deixar faltar suprimento protéico para a dieta dos ingleses, em tempos difíceis como os de guerra. Para Auerbach (2004, p. 495), “a difusão da publicidade e o estreitar-se dos homens na terra, aguçaram a consciência das diferenças dos níveis de vida e de visão, mobilizaram os interesses e os modos de vida que foram incentivados ou ameaçados pelas novas mudanças”. A publicidade surgiu como reflexo do expansionismo industrial, marcando as produções no âmbito das artes. Em particular, o Cubismo Sintético estabeleceu intertextos com as marcas de consumo nas obras de inúmeros contemporâneos de Picasso, como Salvador Dali (**ANEXO VI**).

³⁹ Em nossa pesquisa, optamos por trazer o texto literário original acompanhado da tradução, pois além de facilitar o rápido entendimento vai de encontro com nossa proposta de estudo da forma

O segmento do romance parece encaixar-se bastante bem com o contexto patriótico da propaganda da Glaxo. Em *Mrs. Dalloway*, como afirmamos anteriormente, a marca industrial de leite em pó representava a esperança de uma nação que sobrevivera à guerra. Este símbolo de segurança e modernidade podia ser decodificado a partir da imagem das letras pintadas no céu pelo aeroplano⁴⁰. Os cidadãos que perambulavam pelo centro de Londres naquela ensolarada manhã de verão podiam ler no céu azul as letras escritas com fumaça branca que reunidas continham um significado. A cena descrita destaca que cada transeunte fazia a sua leitura individual da escrita no céu. Segundo essa imagem, a pluralidade interpretativa de leitura evidencia-se. Da mesma forma, também o leitor da prosa woolfiana sente a necessidade de jogar com as letras e de vocalizar seu conjunto reunido, pronunciando como os personagens a completude da palavra. Podemos sentir a cena, viver o momento. A ação de ver letras pintadas no céu remete-nos à vivência física do texto verbo-visual por meio da performatização, da mesma forma que os personagens. No romance, há também a formação de outras letras e palavras que parecem ter sido criadas para reforçar a marca Glaxo:

– Kreemo – murmurou Mrs. Bletchley, como uma sonâmbula. [...] O aeroplano deu a volta, deslizou e foi exatamente onde queria, rapidamente, livremente, como um patinador –
 – Um E – disse Mrs. Bletchley – ou um dançarino –
 – É TOFFEE – murmurou Mr. Bowley – (e ninguém viu quando o carro chegou aos portões do palácio), e o aeroplano, cortando o fumo, seguiu adiante, sempre adiante, e o fumo se esgarçou e foi unir-se às grandes nuvens brancas.

aliada ao conteúdo. Quando não colocarmos o segmento em inglês, nós estaremos utilizando da tradução do autor da tese, de forma que nos permita o entendimento da literatura apenas com relação ao conteúdo, num sentido elucidativo. No caso citado acima, as citações do romance seguem a tradução de Mário Quintana.

⁴⁰ De acordo com Tomaz Tadeu (tradução e notas de *Mrs. Dalloway* – WOOLF, 2013, p. 248-249), o emprego da escrita no céu com a fumaça de aeroplanos, com o intuito publicitário, era novidade na Inglaterra na década de 1920. Ele ressalta que a primeira apresentação de escrita aérea ocorreu durante o maior evento de turfe da Inglaterra, o *Derby Day*, em 06 de junho de 1922. Nesta ocasião, dois milhões de espectadores viram o Capitão Turner escrever no céu de Epsom, no condado de Surrey. O local ficava a 25 km de Londres e apareciam no céu as palavras *Daily Mail*, importante diário da época. Um momento emblemático na história dos tempos modernos na Inglaterra. Salienta-se que a invenção da escrita no céu deve-se a John C. Savage, um ex-piloto da RAF (*Royal Aerial Force*), a quem se credita a responsabilidade pelo primeiro espetáculo aéreo, porém sem finalidade comercial.

[...] Era Toffee; era um anúncio de Toffee, disse uma ama a Rezia. E juntas começaram a soletrar ...T...O...F... – K... R... – disse a ama, e Septimus ouvia-a dizer “ka erre” junto ao seu ouvido, profundamente, lentamente, como um melodioso órgão, mas com certa aspereza na voz, como a do canto das cigarras, que lhe arranhava deliciosamente a espinha e lhe enviava ao cérebro ondas e ondas de som, que se entrechocavam, quebrando-se.

Uma maravilhosa descoberta, na verdade – que a voz humana, em certas condições atmosféricas (pois sejamos científicos, antes de tudo científicos) possa dar vida às árvores!

(WOOLF, 1980, *MD*, p. 23-24) (Tradução de Mário Quintana) (mantidos os grifos)

Conforme a citação anterior, podemos identificar que, além da transposição da marca real Glaxo para a ficção, Virginia Woolf cria outros nomes para sugerir a inovação promovida pela indústria, tais como Toffee – para reforçar a ideia de sabor, doce, caramelo – e Kreemo – que sugere uma corruptela de *cream* (creme), ou forma de consistência preservada do leite natural, talvez linhas de produtos de uma só marca, Glaxo. Na articulação da linguagem pela voz humana e do som das palavras, grafema⁴¹ e fonema unem-se – na citação, “ka erre” (*Kay Arr*)⁴² –, todos estes nomes criam na mente a imagem poética de um alimento cremoso, doce, apetitoso. Estas qualidades relacionadas à marca industrial de leite em pó, a forma desidratada de um produto que antes era perecível, já representa um grande avanço da modernidade industrial. A partir dos informes colhidos no anúncio, a propaganda comercial sugere não apenas reforçar o tradicional hábito⁴³ dos

⁴¹ Fonema: unidade sonora da fala. Grafema: unidade de um sistema de escrita que corresponde às letras, aos sinais, aos números e também aos ideogramas. Termo criado por Saussure (1857-1913) (HOUAISS, 2004, p. 1472). Virginia Woolf une grafema ao que procura sugerir como fonema no segmento e em outros momentos de seu romance.

⁴² “ ‘K...R...’ said the nursemaid, and Septimus heard her say ‘Kay Arr’ close to his ear, deeply, softly, like a mellow organ” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 32) (mantidos os grifos). O segmento refere-se ao original em inglês da citação anterior (corpo do texto).

⁴³ Um estudo de 1892 afirma que “o consumo anual *per capita*, em Londres, era de 11,5 galões de leite [...] e o consumo no país era, em geral, de 19,7 galões [de leite]” (FARMERS, 1904, p. 136). Havia, portanto, um valor social na cultura dos ingleses em favor do consumo de leite. Graças à dificuldade em conseguir leite bem conservado, foi desenvolvida uma indústria leiteira que se propagou em toda a Commonwealth, a partir da marca Glaxo. A cultura do consumo de leite estava ligada ao imperialismo. A metrópole exportava leite em pó Glaxo, bem como outros produtos, para todas as suas colônias (DAVENPORT-HINES, 1992, p. 25). No periódico *Times of India* (DAVENPORT-HINES, 1992, p. 25), os anúncios proclamavam: “*Glaxo babies are the happiest and healthiest in the world*” (“Os bebês que consomem Glaxo são os mais felizes e saudáveis do mundo”). A partir do consumo de leite, espalhava-se pelo império do Reino Unido todo um conceito de felicidade e vitalidade.

ingleses do consumo de leite, mas relaciona-o a um poderoso elixir diário, capaz de desenvolver cidadãos fortes e recuperar enfermos. Neste sentido, na realidade, a marca Glaxo é colocada para o público como uma grande esperança da nação e quando é vertida para a ficção simboliza um avanço positivo para a estabilidade do país, pois a produção em massa iria garantir nutrição⁴⁴ sadia para todos.

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf reforça sua posição crítica com relação ao consumo e à tecnologia, como na citação: “O nascimento de uma nova religião” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 33). Os cidadãos de Londres que olhassem para o céu, naquela ensolarada manhã de junho de 1923, não encontrariam Deus no firmamento, mas sim um símbolo da tecnologia – um aeroplano pintando letras no céu, anúncios de um produto industrial, uma marca de consumo. Eram novos tempos⁴⁵, pois a guerra já havia acabado há poucos anos e a nação inglesa recuperava-se, paulatinamente, a partir da produção de inúmeros produtos industrializados.

O aeroplano representava a tecnologia de ponta nos anos 1920. Consideramos que a aeronave configurou uma imagem poética não somente marcante para Virginia Woolf, mas uma forma do povo inglês acreditar que, na modernidade, as barreiras físicas, geográficas, já poderiam ser transpostas em tempo bastante reduzido. Mais relevante que o conteúdo poético das letras pintadas no céu reside, para o leitor, a tentativa dos personagens em decodificar o que o aviãozinho escrevia no ar. Sem dúvida uma imagem verbo-visual bastante evocativa de um ato de leitura. A partir desse ponto, podemos observar no romance que a percepção individual de cada cidadão é valorizada pela ficção woolfiana e revelada ao leitor: (a) a desconfiança paranoica de Septimus (herói de guerra) a respeito do mundo moderno; (b) o Sr. Bowley enxerga Toffee, mas a palavra identificada por ele parece abrangente demais para os propósitos de uma propaganda inovadora; (c) a Sra. Bletchley consegue ler Kreemo, a partir das letras

⁴⁴ Deve-se relatar a relevância da garantia de suprimentos durante os tempos de guerra (ou anos próximos), pois entre os ingleses havia muita dificuldade em conseguir alimento para enriquecer a dieta cotidiana. A carne bovina era um luxo raríssimo e a dieta resumia-se a derivados do trigo e da batata, por conseguinte, nesses tempos, a alimentação era pobre em proteínas. A garantia do fornecimento de um leite não perecível – leite industrializado, em pó – representava para os povos do Império Britânico um alento em tempos bélicos.

⁴⁵ Novos tempos, como no pensamento de Septimus: “a paz havia chegado!” (WOOLF, 1928, p. 116).

no céu e este nome remete ao creme de leite, provavelmente, uma linha de produto recém-lançada pela marca Glaxo. A cena parece surpreendente e espetaculosa, mas (d) somente a Sra Coates consegue decodificar as letras brancas que voam entre as piruetas do aeroplano no céu – “Glaxo!” (WOOLF, *MD*, 1928, p. 29) – que ela pronunciou numa voz clara. Essa parte é bem interessante, pois ao olhar para o céu, a Sra. Coates tem uma impressão semelhante a de Septimus. Com um olhar pesaroso, ela vê no céu a indústria (bem material), ao invés de Deus (imaterial). Lá no firmamento está Glaxo, um produto moderno – o leite em pó enlatado. Este signo emblemático da modernidade assemelha-se a um anúncio bombástico estampado na capa de um caderno de jornal.

Como sugere o texto ficcional, a nova religião (da indústria, da tecnologia de ponta) iria tornar felizes os novos cidadãos do Império Britânico. Toda a esperança de um império estava embutida num simples anúncio de leite em pó. Portanto, no contexto daqueles tempos, pronunciar Glaxo não apenas significava ler uma marca, mas louvar a posição que a indústria havia alcançado. A tecnologia empreendida para fins bélicos que promoveram a destruição deixada pela I Guerra Mundial havia sido rebatida com projetos industriais mais positivos, como a indústria alimentícia e o emprego das máquinas de ponta era, finalmente, expresso na figura do aeroplano que escrevia letras no céu. Sem dúvida, essa era a imagem da modernidade. O último dos impérios reerguia-se nos céus de Londres, a partir de Glaxo.

Hoje em dia, para o leitor das cenas do aviãozinho que divulgava novidades deliciosas como Glaxo, Kreemo e Toffee, esse jogo de formar letras representaria não apenas a evocação do momento histórico progressista do pós-guerra, mas a versatilidade da linguagem, que, neste caso, sugeria estar a serviço da cultura – o traço cotidiano da propaganda que era vertido para a literatura.

A simbologia de um conteúdo linguístico que, aos poucos, revela-se ao leitor, demonstra a ênfase dada por Virginia Woolf às inovações no âmbito da escrita. Jogamos com sua narrativa e ela nos seduz. Instiga-nos à percepção, à inteligência, ao jogo da leitura e, como receptores de seu conteúdo verbal, performatizamos o enunciado lúdico de sua escrita que prende nossa atenção. Captar o olhar do leitor parece ser algo crucial para a ficcionista nos tempos em que todo o cenário apresenta-se fragmentado: os destroços do pós-guerra, as

famílias desmanteladas, as máquinas dominando o cenário urbano e competindo espaço com os cidadãos. Enfim, a sociedade descrita por Woolf sugere não apenas muitos estratos, mas uma multiplicidade exacerbada de imagens, eventos, sensações e emoções, além da imagem poética de inúmeras possibilidades de leitura. A simultaneidade de todos os eventos narrados pela ficcionista criam uma dinâmica textual que desperta o interesse e chama para a leitura que estabelece um jogo como o leitor. Por essas qualidades estilísticas, a intelecção promove ações performativas de vocalização a partir do texto literário. O sentido apenas torna-se claro se o compreendemos dentro de uma arquitetura de ideias e não apenas num momento em que verbalizamos algo. Para Woolf as palavras Glaxo, Kreemo e Toffee expressam sentido além das letras pintadas no céu, pois tais marcas representam a prosperidade, ali em letras garrafais, gritadas em letras volume, como um chamamento à vida, à dinâmica que o progresso propõe.

O romance traz reverberações a respeito dos novos tempos – pronunciava a voz de Clarissa Dalloway: “A guerra estava acabada” (WOOLF, *MD*, 1980, p. 8) – fato que justificava a celebração que encerraria aquela quarta-feira de junho. No entanto, não apenas observasse o fim dos tempos belicosos, mas inúmeras transformações como nas palavras de Peter Walsh, que ilustram as mudanças culturais: “Aqueles cinco anos – 1918 a 1923 – haviam constituído, suspeitava, alguma coisa de muito importante. A gente parecia diversa. *Os jornais também*” (WOOLF, 1980, *MD*, p. 71) (grifos nossos).

As mudanças ocorridas em Londres foram muitas, porém o consumo do leite sempre esteve em alta graças à indústria com a marca de leite em pó (Glaxo). Não havia mais problemas com atrasos nas entregas leiteiras, tampouco os problemas com atravessadores, ou mesmo a adulteração da qualidade do produto *in natura*. O ambiente citadino, em especial Londres, havia adquirido uma renovação em diversos setores que facilitariam a vida dos ingleses, pela via do consumo de produtos industrializados, o que proporcionaria ao povo mais tempo para o trabalho e para o lazer, além de alavancar a economia. Diante do murmurinho da metrópole, em seu retorno a Londres, Peter Walsh observava que a sociedade havia aprendido o gosto pelo consumo e suas marcas como, por exemplo, “peras Bartlett” (WOOLF, 1980, *MD*, p. 154).

Ao plasmar o ambiente de contrastes da grande metrópole moderna realizada por V. Woolf, tanto no conto quanto no romance, podemos considerar a cidade como um local que abarca o velho e o novo. A paisagem urbana moderna possui inscrições e planos que são sobrepostos a cada geração. Isso fica evidente no segmento que trata de uma mendiga na saída do metrô, quando tal figura é contraposta com a imagem do aeroplano que desenhava letras no céu de Londres.

Diante de uma pintura artística ou de um livro, nossa atenção, nosso olhar entra em jogo. Performamos uma leitura, decodificação daquilo que o artista ou escritor possa ter almejado comunicar a partir de sua obra e do nosso universo cultural. No âmbito dessa possibilidade, sentimo-nos ora livres, ora conduzidos a uma interpretação do objeto estético (ou daquilo que foi escrito, ou pintado). Rendemo-nos ao jogo com mais intensidade no momento em que nossas competências intelectivas são desafiadas. Podemos dizer que, no ato de leitura de uma obra, percebemos que há alguma coisa em jogo, como por exemplo, captar a comunicação que depreendemos de um objeto estético representa vencer o jogo. Em nossa opinião, como isto é muito subjetivo, cada qual vence uma etapa do jogo.

A partir do que foi exposto, depreendemos ser possível demonstrar o uso extravagante de signos linguísticos que remetem aos elementos ancestrais, aos elementos existentes ao nosso redor e os vertermos para a literatura ou a pintura, como realizaram Picasso e Virginia Woolf. Devido ao apelo poético-visual da escritura de Woolf, aventa-se uma reflexão sobre o momento em que as artes performatizam em sua poética e uma nova relação que surge entre o espectador ou leitor com o artista criador, através de sua obra. Sob formas variadas, podemos considerar as artes poéticas – a poesia e a pintura (inclusive a colagem) – como jogo social. Nesse âmbito lúdico, teremos por meio dos símbolos e da sonoridade elementos agonísticos. Assim ocorre com os versos levados para o canto, para a leitura reflexiva e instigadora (Woolf) e para a declamação, bem como a decodificação de elementos das colagens (Picasso).

As propostas lúdico-verbais presentes na narrativa woolfiana remetem aos jogos de palavras, aos sons de cantigas muito singelas – em que não reconhecemos claramente os versos – da mesma forma que os elementos presentes na linguagem de propaganda. Esses aspectos que se assemelham a

retalhos costurados sobre um tecido textual remetem todos ao cotidiano. O mais intrigante é que esse cotidiano dos personagens de Virginia Woolf possui em sua densidade poética sugestões de grande apelo visual e sonoro em torno da linguagem.

A reprodução de diálogos ou a recriação da fala na literatura passa a ser tratada pelos artistas da vanguarda modernista como elemento desafiador, lúdico e instigador. Esse tratamento linguístico provoca, incomoda o leitor, que se encontra obrigado a se dedicar com maior atenção à leitura. Essa linguagem oral – presente nos diálogos cotidianos – é essencialmente sub-frásica, ou sub-frasal (termo barthesiano). Destarte, pode comportar frases acabadas, mas não completamente. Esse acabamento frasal não é exigido para o êxito e a rentabilidade da comunicação. Isso torna a conversação, muitas vezes, incompleta ou ambígua, com quebra de linearidade narrativa – expressão do pensamento de seus personagens – representando um trabalho estilístico em que Virginia Woolf estaria objetivando a busca de novos modelos⁴⁶ linguísticos, novas estruturas frasais e clichês sintagmáticos inovadores, transgressores, por intermédio do uso de jogos de palavras e estruturas afins. Esse fato torna o discurso comum à fala um instrumento de superposição palimpséstica de estruturas incomuns à escrita. Por seu trabalho de escrita repleto de musicalidade e imagens, Virginia Woolf impõe um ritmo incomum à prosa de ficção, que atinge uma perfeição estética na qual o estilo literário abre-se aos experimentalismos de vanguarda, inclusive adotando padrões poéticos que remetem a jogos de palavras, charadas verbais e peculiaridades dos diálogos corriqueiros e, como poderíamos observar: o que seria a escrita senão um conjunto de jogos verbais?

Na primeira metade do século XX devido à ausência de grandes recursos da telecomunicação, eram comuns os jogos de palavras (*Word Games*)⁴⁷, tais como trocadilhos (*puns*), charadas (*riddles*) e “palavras em cascata” (*scrambled words, falling words*). Essas são uma das estratégias – de habilidade e argúcia intelectual – dos ingleses como passa-tempo.

⁴⁶ Novos *modelos* linguísticos (*patterns*, segundo BARTHES, 2004, p. 157-158) (nosso grifo).

⁴⁷ Jogo de Palavras (CRYSTAL, 2003, p. 470): qualquer forma de jogo, quebra-cabeças, ou competição em que um aspecto da língua oferece a base para um desafio, ou uma disputa. As disputas verbais também evocam os debates dos salões sociais e entraves políticos.

O sistema linguístico é sempre um campo mutável dentro de uma esfera maior que representa cada cultura, em cada período histórico. É por isso que não escrevemos hoje como Shakespeare escreveu. Da mesma forma que Virginia Woolf decide incluir em sua prosa de ficção os fragmentos verbais que não formam necessariamente palavras, outros escritores modernistas também o fizeram. Portanto, esta apropriação da língua que ora se vê fragmentada, ora em função de novas propostas narrativas – como o discurso indireto livre, o monólogo interior como fluxo de consciência, elipses e inversões sintáticas, entre outros – espelha o anseio dos artistas em acompanhar um mundo fragmentado, em que diversos acontecimentos ocorrem ao mesmo tempo, sob um dinamismo vinculado aos motores à explosão e aos primeiros aviões.

Foi o mundo caótico do início do século XX que atraiu novas formas de pensamento em diferentes expressões estéticas, como as proto-performances dos irmãos Lumière, como a criação das imagens em ação que deram origem ao cinema atual, ou como as colagens de Picasso. Enfim, dentro deste propósito em comunicar e pensar o seu próprio tempo, sob o forte impacto das mudanças tecnológicas e do mercado de consumo, foi inserido nas propostas estéticas da vanguarda modernista um novo conceito de se pensar a própria linguagem e a leitura. Ritmos, códigos, jogos e outros elementos de cultura, todos configuram fatores importantes para a literatura transgressora do período modernista em que, mais do que nunca, as artes viram suas fronteiras rompidas, instaurando-se um diálogo aberto entre as mais diversas mídias.

Na sociedade ocidental, as competições verbais tiveram seu apogeu entre o final da Idade Média (séc. XV) e o início do Barroco (séc. XVII) e veio até nós pelo que conhecemos dos *débats* (França) que a cada época encontrou nos salões sociais seu coração palpitante. Ressaltamos as recepções da Baronesa de Stäel (França, séc. XIX) que, ao modo de grupos intelectuais como os de Garsington e Bloomsbury (Inglaterra, séc. XX), envolviam temas variados em que a competição intelectual, criativa, culminou. Nos grandes centros urbanos, as pessoas não se contentavam apenas em celebrar, ou conversar, mas performavam recitais, leituras (Charles Dickens, séc. XIX) e interpretações. Nestes eventos sociais, a ostentação

da criatividade, da informação e do domínio verbal propunham grande desafio às audiências⁴⁸.

A partir de fenômenos literários como o de Laurence Sterne (séc. XVIII), a cada período os movimentos em prol da renovação nas artes produziu textos com algum grau de transgressão, em diálogo com rupturas estéticas que já vinham ocorrendo nas pinturas de William Turner (séc. XVIII) e foram, aos poucos, cristalizando um sentido renovador que culminou com a vanguarda modernista em todas as suas nuances. Especialmente, no caso de Virginia Woolf – grande leitora de William Shakespeare (séc. XVI-XVII) e de escritores que representaram a transgressão como Elizabeth Gaskell (séc. XIX), por meio de sua forma peculiar de reinterpretar e comentar criticamente o mundo em que viveram – a empreitada por recursos narrativos inovadores e que desafiassem o leitor surgiu da confluência de meios intelectuais, estéticos e absolutamente transgressores. Suas ações, em conjunto com seu círculo social de Bloomsbury, representam um marco para o modernismo inglês.

O desmantelamento e a quebra de lógica num texto literário, como o realizou Virginia Woolf em muitos exemplares de sua obra, convidam a reflexões que proporcionam uma ampla visão de confluências, tendo na própria maneira de se improvisar a linguagem um ponto de ramificação que dialoga com as colagens de Pablo Picasso e a proposta lúdica da interpretação textual como performance de leitura. Mas, afinal, perguntamo-nos: que leitura? Tentativas de releitura de vocábulos e letras que não possuem uma articulação representativa de nenhum objeto? Na realidade, fica a sugestão para refletirmos a respeito dessas propostas verbais que, por meio da prosa de ficção de Virginia Woolf, cristalizam seu anseio por uma produção transgressora, de momentos de desvio das normas.

As imagens verbo-visuais configuram presenças enunciativas materializadas, poeticamente, a partir de abstrações que complementamos por meio de nossa experiência, nosso arcabouço cultural. Neste sentido, podemos considerar que preenchamos uma lacuna entre o contexto no qual o enunciado (imagético) foi composto e o nosso tempo. No ato de leitura, cristalizamos o

⁴⁸ Acreditamos que, paralelamente, a literatura já vinha buscando o mesmo, seja com o teatro ou a poesia, seja com o próprio romance – como no caso de Laurence Sterne (1713-1768) e suas digressões extremas e propostas gráficas desafiadoras à tradução demonstradas em sua obra *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* (STERNE, 1998).

discurso do outro e performatizamos suas formas poéticas. A recepção do enunciado de ficção ou de artes plásticas jogará com os signos poéticos do emissor (escritor/artista), deslocando para nosso âmago e nossa realidade todo o seu teor representacional subjetivo.

Dentro do espírito indagador daquele que lê irá pesar toda sua vivência de mundo, toda sua experiência como decodificador de imagens poéticas. Ao longo da leitura, o olhar perscrutador que recebe o enunciado inerte passará a aguçar sua percepção, pois irá somar-se ao texto poético-visual e, integrando-se em suas potencialidades poéticas, desfrutará da vivência da leitura como ato performativo. Portanto, será a partir do receptor do enunciado que o propósito da poética será concretizado.

O sucesso da ficção ou das artes plásticas, em geral, dependerá muito daquele sujeito que recebe o conteúdo. Quanto mais experiente o público leitor maior serão as chances de sucesso na decodificação do conteúdo estético. A maneira como nos relacionamos, na condição de leitores ou espectadores, pesará em nossa relação problematizadora de todos os enunciados que acolhemos ou rejeitamos. Nas artes plásticas é comum o impacto, a rejeição, a dificuldade diante do que a poética representa. O teor simbólico da arte de Picasso pode proporcionar uma gama extensa de interpretações e, analogamente, ocorre o mesmo com a ficção de Virginia Woolf. No curso da recepção, a intimidade com as mídias verbo-visuais poderá representar maior êxito, pois o sujeito receptor terá desenvolvidas inúmeras competências em prol da percepção, ou desvendamento, da materialidade sugerida.

Assim como outros escritores modernistas, Virginia Woolf cita não apenas versos de William Shakespeare, mas também chama para o seu texto o nome do bardo, em inúmeros segmentos em *Mrs. Dalloway*. De que maneira podemos entender estas relações dialógicas entre os textos do bardo e os seus? Acreditamos que essa evocação de um autor do peso cultural que representa Shakespeare tivesse o sentido de reconhecimento da marca que deixou na literatura. A menção ao bardo, por parte dos ingleses, sugere que toda a literatura inglesa foi projetada para um novo patamar a partir dele. Entre os hábitos dos ingleses está o de deixar um volume das obras de Shakespeare sempre à mão e isso demonstra o quão forte é a referência que o autor representa para seu povo.

Referir-se ao bardo configura evocar um símbolo nacional, o que se aproxima do efeito sugerido por Virginia Woolf em seu romance. Esse será o assunto do próximo subcapítulo.

2.1.2 ECOS SHAKESPEARIANOS: CITAÇÕES, ALUSÕES E MARCAS CULTURAIS

O drama shakespeariano, em particular, encontra-se aqui abordado graças ao trabalho intertextual realizado por Virginia Woolf, em *Mrs. Dalloway*. Não apenas Woolf faz menção ao nome de Shakespeare, como uma marca cultural, assim como também o fizeram outros escritores modernistas da estatura de James Joyce (*Ulisses*). Por inúmeras qualidades de estilo, Shakespeare representa o principal substrato sobre o qual está assentada toda a literatura inglesa moderna. Destarte, praticamente, todos os textos da vanguarda modernista mencionam o *nome* do bardo e os *títulos* de suas peças, emprestando um tom evocativo dramático para as cenas da ficção moderna (grifos nossos).

Com frequência, os versos shakespearianos são citados na prosa moderna, evidenciando não apenas a sua complexa dimensão humana, mas também a beleza da linguagem, com seu ritmo acentuado, sua riqueza e flexibilidade lexicais (grifos nossos). Portanto, ao inserir citações dos versos de Shakespeare por diversas vezes num romance, o escritor moderno está recontextualizando sua poética, em um período de prosperidade análogo ao que o bardo viveu. Na modernidade, através dos versos shakespearianos, as formas palimpsésticas de escritura trazem o ritmo, a imagética e toda a densidade humana explorados pelo dramaturgo de Stratford. Assim sendo, a citação dos versos de Shakespeare passa a embalar o texto do romance de Virginia Woolf (*MD*), conforme o segmento em destaque:

Mas que estava ali a sonhar, enquanto olhava a vitrina de Hatchard? Que estaria tentando recordar? Que imagem de límpida aurora no campo, enquanto lia no livro aberto:

*Não temas o calor do sol
Tampouco a fúria do inverno.*

Aquela última experiência do mundo abria em todos, homens e mulheres, uma fonte de lágrimas. Lágrimas e pesares; coragem e resistência; uma conduta perfeitamente a prumo, estoíca. Como, por exemplo, a mulher a quem mais admirava, Lady Bexborough, inaugurando a quermesse.
(WOOLF, 1980, *MD*, p. 13) (mantidos os grifos)
(Tradução de Mário Quintana)

A partir do fragmento destacado do romance de Virginia Woolf, podemos perceber a forma como a escritora realizou a colagem no texto moderno. Os versos de Shakespeare apresentam-se em itálicos no romance e possuem endentação de parágrafo, deixando clara sua apresentação na forma de um dístico. Esta é a primeira das sete vezes em que os versos shakespearianos figuram no romance woolfiano, o que dá uma ênfase de consistência. Tais versos são parte do monólogo interior da protagonista do romance moderno (Sra. Clarissa Dalloway). Esse dístico foi retirado de uma das obras dramatúrgicas do bardo, *Cimbeline* (*Cimbeline, rei da Britânia*)⁴⁹ conhecido pelo gênero de romance teatral que, segundo José Roberto O’Shea (2002, p. 31-43), foi criado na fase mais madura de Shakespeare, e mostra-se um texto que mescla tragédia, comédia e farsa. Na realidade, trata-se de uma fonte referencial interessante e complexa escolhida por Woolf como substrato para seu romance moderno.

Através desses ecos intertextuais com Shakespeare a prosa woolfiana sugere que Clarissa Dalloway tenta vencer o teor sombrio de seus pensamentos, buscando “coragem e resistência” (ver fragmento destacado do romance de Woolf,

⁴⁹ No romance woolfiano, a evocação da tragicomédia shakespeariana *Cimbeline* deve-se não apenas pelo teor da história – a perseverança da princesa Imogênia em seu compromisso matrimonial –, mas também pelo acentuado desmantelamento textual da obra de Shakespeare. Analogamente, ambas as histórias possuem subenredos que irão confluír para um núcleo narrativo final. *Cimbeline* possui várias tramas. O rei Cimbeline se recusa a pagar o tributo a Roma que Lucius vem cobrar. A filha do rei, Imogene, casa-se com Póstumo, ao invés de aceitar a indicação do pai para casar com Clotten, filho da rainha (madrasta). Por esse motivo, Póstumo, o esposo da princesa é banido da corte. Na Itália, apesar de Póstumo acreditar na fidelidade da mulher, traça um plano para manchar a virtude de Imogene. Os dois filhos do rei, irmãos de Imogene, crescem na montanha, criados por um fiel amigo que fora injustiçado. A batalha entre romanos e britânicos é bastante árdua e o heroísmo dos pastores e de Póstumo, disfarçado, acaba reunindo todas as diferentes tramas, restaurando a harmonia do reino. De forma comparativa, no romance de Woolf (*MD*) podemos aproximar os sentimentos mais recônditos de Clarissa – que estão voltados para Peter Walsh, embora sem nunca ter traído o esposo – do constrangimento pelo qual passou Imogene. Intimamente, a protagonista do romance woolfiano sente que seu amor pelo primeiro namorado poderia por em risco sua conduta matrimonial, pois ela mesma questiona-se. Outra aproximação possível são os múltiplos enredos dentro de um só, o sentido de pluralidade narrativa que aproxima o romance de Woolf ao drama de Shakespeare.

na página anterior) numa altura da vida em que, à meia-idade, a despeito das vicissitudes, o ser humano resigna-se e vence suas angústias prosseguindo com as mais distintas atividades que lhe ocupam o cotidiano (grifos nossos). Esse tom umbroso, existencialista, que a ficção de Virginia Woolf adota, no período entre-guerras, confere ao texto da vanguarda modernista uma atmosfera de incerteza e, ao mesmo tempo, de esperança. No romance de Woolf, a Senhora Dalloway viu a guerra passar, venceu uma grave enfermidade que a manteve isolada e encontra nas atividades mais simples do cotidiano recursos para uma vida de plenitude. Em contrapartida, Septimus, um dos personagens centrais, submerge em crises nervosas, devido aos seus traumas de guerra. Sua depressão o conduzirá ao suicídio.

Em sua “Introduction to *Mrs. Dalloway*”, Virginia Woolf (1928, p. vi) comenta que o personagem Septimus foi criado quando o romance estava praticamente concluído. A ficcionista decidiu criá-lo para representar um duplo⁵⁰ de Clarissa Dalloway a qual iria suicidar-se ou morrer ao final de sua festa. Septimus é apontado por Woolf como uma figura opositiva criada para morrer no final da narrativa, no lugar da protagonista. Todos os leitores do romance sabem que esse herói de guerra jamais encontrou-se com Clarissa Dalloway, tampouco foi convidado para sua festa. O romance deixa bastante claro o fato dos dois personagens não se conhecerem em nenhum momento.

Septimus configura uma crítica da escritora ao rígido sistema de classes da sociedade inglesa. Ele representa os soldados que voltaram da guerra e nada receberam, por encontrarem um governo sem recursos para sustentá-los ou mesmo sem um programa para sua reinserção social. Ao mesmo tempo, Virginia

⁵⁰ De acordo com Jean Chevalier (2005, p. 353), praticamente, em todas as culturas há representação da imagem do duplo nas artes. Essas formas de duplo surgem a partir de figuras animais e vegetais que encerram uma polaridade simbólica entre o bem e o mal. O duplo aspecto das figurações rompe com a noção de bem e mal absolutos, em separado. Na realidade, a relativa sobreposição de extremos configura-se parte de todos os seres. As religiões propõem a alma como o duplo do corpo vivo material. Nos estudos da mente humana, os desdobramentos da personalidade determinam o lado esquizofrênico que reside no eu inconsciente e que pode irromper de forma súbita em qualquer ser humano sob condições adversas. Esse fato determina os estados de consciência e inconsciência como um duplo da personalidade humana. “O romantismo alemão deu ao Duplo (*Doppelgänger*) uma ressonância trágica e fatal”. Tanto pode ser complementar quanto é o adversário que nos desafia ao combate. “Encontrar seu duplo é, nas tradições antigas, um acontecimento nefasto, até mesmo um sinal de morte” (CHEVALIER, 2005, p. 354). A figura do duplo é apontada por Virginia Woolf em sua introdução escrita para a reedição de *Mrs. Dalloway* (WOOLF, 1928). A ficcionista criou o personagem Septimus como um duplo, uma figura antagonizante, para a personagem central Clarissa.

Woolf vê em Septimus uma oportunidade para tratar da insanidade mental como um dos temas de seu romance. Ele é a parte íntima dos sentimentos humanos que, diante de circunstâncias adversas vem à tona, assemelhando-se ao inconsciente estudado por Freud. Septimus é uma figura crepuscular que está em oposição ao personagem de Clarissa, como imagem solar.

A realidade e a ficção se confundem na visão de Virginia Woolf e temos como prova suas próprias palavras a respeito do assunto: “*For nothing is more fascinating than to be shown the truth which lies behind those immense façades of fiction – if life is indeed true, and if fiction is indeed fictitious. And probably the connection between the two is highly complicated*” (Tradução: “Nada é mais fascinante do que conhecer a verdade que existe por trás das imensas fachadas da ficção – se a vida é mesmo verdade e se a ficção é mesmo fictícia”) (WOOLF, 1928, p. vi). Naturalmente, a ambivalência que existe no romance (*MD*) é parte de sua escritora, pois todas as publicações sobre sua biografia indicam que Virginia Woolf foi em parte como Septimus e Clarissa. Woolf encontrou em sua vida elementos que contribuíram para a densidade psicológica de seus personagens.

No romance, o declínio do personagem masculino (Septimus) ilustra a ênfase que a ficcionista confere à ascensão do elemento feminino (Clarissa/Sra. Dalloway). Não podemos esquecer que ambos os personagens representam duas faces da própria romancista. Desde a sua juventude, Virginia Woolf foi uma paciente psiquiátrica diagnosticada com graves problemas mentais (depressão maníaca, traços de esquizofrenia e com tendências suicidas), tal qual o personagem Septimus. Ao mesmo tempo, Woolf conseguia demonstrar uma faceta da personalidade bastante sociável e era considerada uma perfeita anfitriã assim como seu personagem a Sra. Dalloway. Por conseguinte, Virginia Woolf enxergou em si mesma a imagem do duplo, com seus extremos de personalidade. Essa característica fez com que a escritora trabalhasse, invariavelmente, com imagens poéticas de polaridades, criando uma ficção de estilo complexo e pleno de contrastes.

Pode tornar-se questionável ao leitor apontar um antagonista para o romance (*MD*), pois apenas em parte o são Septimus Smith e Peter Walsh. Os dois são personagens que representam figuras antagonizantes. Ambos configuram um contraste ao personagem central de Clarissa Dalloway, pois tanto Peter quanto

Septimus são imagens criadas em oposição à Senhora Dalloway. Virginia Woolf nos concede essa liberdade de interpretação, pois segundo suas palavras “*once a book is printed and published it ceases to be the property of the author*” (Tradução: “uma vez que um livro é impresso e publicado cessa a propriedade do autor”) (WOOLF, 1928, p. v). Em complemento, podemos afirmar que faz parte da prosa de Woolf o teor de imprecisão, o que resulta num ponto de reflexão bastante interessante e sem uma solução precisa quanto a quem seria o antagonista do romance.

Na ficção woolfiana, particularmente em *Mrs. Dalloway*, quase todos os personagens encerram uma crise íntima devido à grande instabilidade deixada pela guerra, detalhe que abordaremos mais adiante. Em reforço, os versos shakespearianos que figuram desde a primeira citação “não temas” (WOOLF, 1928, p. 13 // 1980, p. 13) até as outras seis alusões aos mesmos versos de Shakespeare configuram um *leitmotiv* para o romance. Ao longo da narrativa o teor dos versos do bardo criam uma atmosfera de alento para Clarissa Dalloway. Na sétima e última forma intertextual, quase ao final do romance, os versos shakespearianos figuram como uma alusão mais próxima do personagem Septimus. Ele não vence a derradeira crise depressiva e suicida-se saltando por uma janela. O único momento em que Clarissa sabe da existência do soldado que se mata é através da esposa do Dr. Bradshaw – o qual também comenta o fato com Richard, enquanto suas companheiras conversam sobre o mesmo tema.

Podemos depreender que o uso da referencialidade dramática shakespeariana conferiu, ao mesmo tempo, a melancolia diante do destino trágico do ser humano e a força da resignação diante da vida. Invariavelmente, o fulcro do texto woolfiano instaura-se na margem entre a vida e a morte, haja visto o caso extremo do suicídio de Septimus em contraponto com a recuperação da Senhora Dalloway.

GUIDÉRIO:

*Não temas o calor do sol,
Tampouco a fúria do inverno*⁵¹
Teu dever na Terra findou,
Aceita a paga e volta ao eterno.

⁵¹ Citação em itálicos de dois versos de Shakespeare encontrada no romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

Nobres jovens irão, sem dó,
 Como servos voltar ao pó.
 GUIDÉRIO e ARVIRAGO:
 Seja tua paz bem abrigada,
 Seja tua tumba venerada!
 (SHAKESPEARE, 2002, p. 165, IV.ii) (Tradução José Roberto O'Shea)⁵²

Os ecos herméticos presentes no romance de Virginia Woolf, tais como “não temas” (*fear no more*), são repetidos ao longo da trama, criando uma ressonância de sentidos que lembra os recursos narrativos de Shakespeare. Frequentemente, o bardo dissemina em seus textos versos que ressoam a ideia central que almeja transmitir. No romance woolfiano, tal citação confere um teor melancólico semelhante ao empregado por Shakespeare, em *Cimbeline*.

Embora belíssima, a elegia é das mais melancólicas, sendo o refrão “não temas” o único consolo para a suposta morte da princesa, através da fala dos príncipes, irmãos de Imogênia, Guidério e Arvirago. A canção extraída do texto dramático shakespeariano *Cimbeline*, indica o *ethos* sombrio e niilista presente na recodificação modernista de Virginia Woolf. Ao longo de sua prosa ressoam os versos shakespearianos associados ao monólogo interior da Sra. Dalloway.

O texto da Sra. Woolf parece nutrir-se de dois aspectos da narrativa shakespeariana. O primeiro é o conteúdo, que apresenta um restabelecimento do equilíbrio social no reino do monarca Cimbeline. Ao final da trama, inimigos reconciliam-se e refazem sua vida, encontrando a felicidade. O segundo aspecto, é a forma com que o texto de Shakespeare se apresenta, pois há uma evidente pluralidade de enredos que apenas são unificados na conclusão da trama. Esses dois aspectos usados por Shakespeare parecem muito próximos do estilo de Woolf. Tal analogia é proposta através do modo como a própria Virginia Woolf estrutura seu romance: pluralidade de narrativas e conteúdo que envolve o matrimônio, a fidelidade e a perseverança por parte da protagonista, Clarissa Dalloway, bem como certo sombreamento e morte trágica de Septimus Smith, que como mencionamos figura de forma opositiva à protagonista. A presença das

⁵² Canto melancólico, durante o sono da princesa Imogênia, em *Cimbeline*, de William Shakespeare (citado por BLOOM, 1998, p. 764-766) (Tradução de José Roberto O'Shea) (nossos grifos). Equivocados, Guidério e Arvirago entoam um lamento por acreditarem que o estado de profunda latência de Imogênia representasse a morte.

citações shakespearianas transmite um tom, aparentemente, lúgubre ao romance *Mrs. Dalloway*, que se vincula à crise do ser humano em relação ao amor e à morte. Percebemos, portanto, que o texto de V. Woolf revela-se uma mescla de inscrições culturais, estéticas e ideológicas.

Com seu meticuloso fraseamento, acrescido das frequentes repetições de segmentos, a tessitura peculiar da prosa de Virginia Woolf apresenta um acentuado design rítmico e metafórico. Os ecos intertextuais shakespearianos – de “não temas ...” (WOOLF, 1928, p. 13, 44, 59, 211 // 1980, p. 13, 32, 41, 135) – figuram na narrativa woolfiana como um tema para o romance. Entre os monólogos de *Mrs. Dalloway* há muitas expressões recorrentes. Esses elementos verbais repetidos asseguram ao discurso de Woolf uma cadência⁵³. Em termos gerais, podemos afirmar que Woolf cria uma unidade textual com suas repetições. No caso com a reincidência dos versos shakespearianos, por exemplo, “não temas...”, ao longo da narrativa woolfiana, ocorre uma mescla de gêneros diferentes, uma vez que a sua prosa envolve também a poesia. Esse reforço sonoro e semântico, na forma de refrão, imprime uma cadência ao romance, apesar das rupturas e retomadas discursivas devido ao emprego do fluxo de consciência em *Mrs. Dalloway*.

A primeira vez em que os versos shakespearianos “*Fear no more the heat o’ the sun / Nor the furious winter’s rages*” (Não temas o calor do sol./ Tampouco a fúria do inverno) aparecem como a única citação no romance é no início de *Mrs. Dalloway* (WOOLF, MD, 1928, p. 13 // 1980, p. 13), conforme já relatamos. Tais versos ilustram a lembrança da leitura do livro pela protagonista. A partir da segunda vez em que os versos shakespearianos aparecem, o conteúdo caracteriza a intertextualidade como alusão, misturando-se ao monólogo interior de Clarissa

⁵³ Ao longo do romance, Virginia Woolf emprega um ritmo semelhante, que é marcado por palavras de grande força semântica como vida (*life*), sentir (*feel*), sofrimento (*suffer*), solene, sombrio ou solene (*solemn*), momento (*moment*) e desfrutar (*enjoy*). A escritora já havia trabalhado com paralelismos em narrativas curtas como *Kew Gardens*, no qual revela um estilo lúdico e de grande apelo verbo-visual. De forma que remete ao estilo de Shakespeare, em disseminar algumas idéias por meio de reincidências, V. Woolf faz ressoar em seus textos certos termos como solene, sombrio ou solene (*solemn*), entre outros.

(da 2^a. à 6^a. vez)⁵⁴. Neste segundo momento, a citação incide em meio ao corpo do texto, sem endentação, por duas vezes mais, sendo porém uma vez com aspas e outra sem aspas: “ ‘*Fear no more*’, said Clarissa. *Fear no more the heat o’ the sun* ” (“Não temas’, disse Clarissa. ‘Não temas o calor do sol’”) (WOOLF, *MD*, 1928, p. 44 // 1980, p. 32). Percebemos que o discurso shakespeariano torna-se parte do woolfiano, passando a ser incorporado ao de Woolf e, neste caso, fazendo parte do imaginário da protagonista. Inicialmente, a presença de aspas determina uma referência direta do discurso de Shakespeare dentro do romance de Woolf. Com a perda de aspas, o discurso de Shakespeare integra-se ao de Woolf, por apropriação emocional/psicológica e evidente intertextualidade. O contexto em que os versos aparecem está relacionado à insegurança de Clarissa, ao saber do almoço para o qual Lady Bruton convidara somente o Sr. Dalloway. Os versos incidem na memória da protagonista como uma forma de alento. Novamente, os versos de Shakespeare aparecem no romance woolfiano: “*Fear no more, says the heart. Fear no more, says the heart [...]*” (Não temas, diz o coração. Não temas, diz o coração) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 59 // 1980, p. 41). Por mais duas vezes, os versos do bardo apresentam-se incorporados ao discurso woolfiano, sem aspas ou itálicos, como alusões no corpo do texto. Os versos estabelecem relação com a resignação de Clarissa e a aceitação de sua condição humana.

A partir deste segmento, depreende-se a identificação da protagonista Senhora Dalloway com Imogênia, a princesa injustiçada que os reis pretendiam que casasse com outro homem. O enunciado shakespeariano é novamente incorporado ao de Virginia Woolf, que toma para si palavras que têm um peso, um aporte psicológico. A cada vez em que a personagem sente-se insegura – como um bordão – esses versos que são pronunciados pertencem não mais a seu autor (Shakespeare), mas tornam-se agora parte de seu discurso. Portanto, os versos “não temas” aparecem uma vez na página 13, duas vezes na página 44 e mais duas vezes na página 59. A mesma citação encontra-se incorporada ao texto, junto ao monólogo interior de Septimus, com a mesma fonte e sem aspas, por duas vezes, na página 211: “*Fear no more, says the heart in the body; fear no more*” (Não temas, diz o coração no corpo; não temas) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 211 //

⁵⁴ Na 7^a. e última vez em que os versos de Shakespeare são evocados em alusão como intertexto, o segmento está relacionado à crise existencial de Septimus, pouco antes dele cometer suicídio (WOOLF, 1928, *MD*, p.211 // 1980, p. 135).

1980, p. 135). Ou seja, os versos de Shakespeare figuram por sete vezes no romance de Woolf. Devido à sua incidência em tantos momentos da narrativa, não poderíamos deixar de apontar a sua importância (grifos nossos).

O emprego da primeira citação de Shakespeare – além das outras seis alusões aos versos shakespearianos – no romance de Virginia Woolf sugere que os bens mais preciosos da vida, como a personalidade e o amor, ambos extremamente equívocos, como todas as coisas, possuem o mesmo destino e viram pó. Os versos shakespearianos oferecem um consolo soturno à nossa visão sobre o torpor da princesa Imogênia (*Cymbeline*). No contexto do romance de Virginia Woolf, podemos interpretá-lo como resignação e perseverança para a Senhora Dalloway (protagonista). Enquanto que para a figura antagonizante de Septimus Smith, o teor lúgubre soa como um destino trágico e inevitável para alguns jovens. Imagens poéticas de bipolaridade, contraste e ambivalência – como no caso –, são muito recorrentes na prosa lírica woolfiana.

O sentido de amor e morte, como questões cruciais à vida humana, é temática frequente nas peças de Shakespeare e na ficção de Virginia Woolf. A citação shakespeariana incorporada ao texto de Woolf possui um sentido ambíguo de libertação para os personagens centrais do romance woolfiano (texto moderno). Em especial, a protagonista conforma-se com seu papel social de perfeita anfitriã, certifica-se de que suas escolhas de vida foram acertadas, resigna-se e liberta-se das amarras do passado, livra-se da escravidão das paixões. Ao mesmo tempo, o tom melancólico do canto de *Cymbeline* representa, para a Senhora Dalloway, o apagamento social de Clarissa, sua identidade de solteira. Sucumbiram todas as aspirações da jovem que entregou-se a um casamento de conveniência, passou a ser tratada como *senhora fulano de tal*, uma sombra do esposo. Estava, no entanto, satisfeita com as limitações de seu destino, conformara-se em seu papel social, pois buscara a segurança ao invés de um amor nutrido pela paixão (grifos nossos).

No romance *Mrs. Dalloway*, ambos os personagens centrais (Sra. Dalloway e Septimus) passam por um momento crucial em suas vidas. Suas indagações a respeito da existência humana denotam um momento em que a própria civilização

revisava seus parâmetros, numa espécie de crise existencial⁵⁵. Tal sentimento veio crescendo antes da virada do século XIX para o século XX e acreditamos ter sido acentuado com a Primeira Guerra Mundial. Essa característica confere ao produto textual woolfiano um caráter ontológico semelhante aos textos shakespearianos, principalmente, no que diz respeito ao caráter trágico do destino humano. Nesse momento histórico, logo após a I Grande Guerra, todos os indivíduos passam a questionar os valores que norteiam a vida humana e sua efemeridade. A agitação crescente dos ambientes urbanos e a instabilidade social produziram um *ethos* moderno de extremado conflito existencial. Dentro dessa atmosfera, a ficção de Virginia Woolf busca sua referencialidade em Shakespeare. Conservar a própria vida parece ser o ponto crucial da preservação do homem diante da metamorfose do mundo.

No drama de Shakespeare, Imogênia disfarça-se de Fidélio e, neste ponto, tanto o personagem shakespeariano quanto o woolfiano ocultam-se com o sentido de preservar-se dentro de um sistema social. A Senhora Dalloway conserva seus mais íntimos sentimentos intocados, amortecidos, e prossegue sua vida, uma vida sem paixão. No que diz respeito ao antagonista do texto woolfiano, Septimus liberta-se de uma intensa crise causada pelos traumas da guerra, ao saltar da janela de seu apartamento para a morte. Na concepção de Septimus, a morte representa libertação.

Os mais relevantes estudos da história da língua inglesa reconhecem a grande contribuição de William Shakespeare⁵⁶ para a riqueza do vocabulário

⁵⁵ Devido ao fluxo de deslocamentos de pessoas, culturas, classes e produtos entre os países da Europa, houve urgência em revisar os valores que marcavam as diferenças humanas. Assim sendo, surgiram conflitos ideológicos e econômicos entre os governos europeus que culminaram na Primeira Guerra Mundial (1914), marcando o mundo com sua destruição e a imagem de estilhaços. Esse cenário de instabilidade projetou suas forças ideológicas e trágicas sobre as mais diversas formas de expressão estética, refletindo-se nas artes com o Cubismo com destaque para diversos artistas como Salvador Dali (**ANEXO VI**). Dessa forma, o processo múltiplo da representação da consciência na literatura foi um dos reflexos da mentalidade da época que marcou as obras de James Joyce e Virginia Woolf, entre outros (AUERBACH, 2004, p. 495-496).

⁵⁶ Invariavelmente, iremos encontrar o monólogo interior de William Shakespeare ligado ao conflito humano, relacionado às questões existenciais. Podemos perceber que, de modo semelhante, são os conflitos humanos que tornam a ficção de escritores modernistas como Virginia Woolf e James Joyce tão afeitos ao emprego da técnica do monólogo interior. Na prosa desses escritores da vanguarda modernista a crise de valores do sujeito acontece não apenas para conhecer o mundo e impactar-se com ele, mas no fato de conhecer-se dentro de um sistema social. O teor trágico do drama shakespeariano, bem como da ficção joyceana ou woolfiana, nem sempre apresentará personagens cujos conflitos possam resultar em morte ou suicídio. A crise do sujeito não irá impedir que Septimus alcance a felicidade como ocorre com a protagonista de *Mrs.Dalloway*. Talvez, a

anglofônico. As expressões verbais de origem shakespeariana tornaram-se parte do léxico inglês e muitas perduram até a atualidade como os neologismos latinos e expressões idiomáticas. Tal fenômeno cultural ilustra a flexibilidade que a língua inglesa possui, como Virginia Woolf observa em seu romance, por meio de seu narrador⁵⁷: “*But the enormous resources of the English language, the power it bestows, after all, of communicating feelings*” (Tradução: “Mas os enormes recursos da língua inglesa, o poder que concede, enfim, de comunicar sentimentos”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 270 // 1980, p. 170). Por meio do rótulo cultural que simboliza o nome do bardo estão embutidas características da prosperidade cultural que marcou sua época e sua produção.

Retomar o nome de William Shakespeare ou mesmo seus versos do modo como Virginia Woolf realizou em *Mrs. Dalloway* representa não apenas o resgate de um tom discursivo – mais associado aos versos que são repetidos – mas configura uma reflexão a respeito do modo de expressão verbal do inglês e da sua língua. Para os modernistas, essa referência é um substrato que envolve tanto a marca shakespeariana de amplitude cultural quanto sua proposta em repensar os limites da própria linguagem. O segmento do romance woolfiano sublinha a relevância de ler Shakespeare: “*Here he opened Shakespeare once more. That boy’s business of the intoxication of language*” (Então abriu Shakespeare novamente. Aquele hábito pueril de intoxicar-se com palavras) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 133 // 1980, p. 86). Ler a obra do bardo tornou-se extremamente útil para a ampliação do vocabulário⁵⁸ e na formação dos jovens ingleses, que adquiriam o hábito da leitura de Shakespeare antes mesmo de poder avaliar sua dimensão humana.

densidade do caráter humano, em crise, sirva até mais para legitimar a capacidade de superação, a escolha de seguir em frente. Não devemos esquecer que a crise existencial abrangeu todos os setores da sociedade, todas as instituições e todas as artes. De modo geral, podemos afirmar que, do Renascimento até os tempos atuais, devemos ao bardo em torno de trinta por cento do léxico da língua inglesa, considerando as expressões que ainda estão em uso (CRYSTAL, 2003, p. 123).

⁵⁷ Em *Mrs. Dalloway*, muitas vezes, o narrador em 3ª. pessoa expressa-se mesclado a um dos personagens. Neste caso, a voz do narrador está colada à da protagonista (Clarissa Dalloway).

⁵⁸ De acordo com David Crystal (2004, p. 123), William Shakespeare contribuiu com cerca de trinta mil palavras para a expansão do léxico inglês. Obviamente, os números são imprecisos, pois há termos que não são de nosso domínio moderno frequente. No entanto, podemos assegurar que a maior parte do vocabulário criado pelo bardo ainda está em uso.

Em *Mrs. Dalloway*, Rezia Smith, a chapeleira italiana que vive em Londres com o herói de guerra Septimus, preocupa-se em ter o mesmo gosto literário que o marido. Ela conjectura se Shakespeare seria acessível a todos: “*Could she not read Shakespeare too? Was Shakespeare a different author? She asked*” (Ela não poderia ler Shakespeare também? Seria Shakespeare um autor difícil de entender? Ela perguntou) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 135 // 1980, p. 87). Septimus age como um duplo da Sra. Dalloway, em oposição psicológica. Ele projeta seus conflitos pós-bélicos identificando-se com as leituras da obra do bardo: “*Here he opened Shakespeare once more. That boy’s business of the intoxication of language. [...] How Shakespeare loathed humanity – the sordidity of the mouth and belly! This was now revealed to Septimus*” [Aqui, ele abriu o livro de Shakespeare mais uma vez. O trabalho daquele moço de intoxicação da linguagem. (...) Como Shakespeare estarecera a humanidade – a sordidez da boca e da barriga!] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 133-134 // 1980, p. 86). O segmento que citamos em nossa análise enfatiza a expansão da linguagem em Shakespeare⁵⁹.

Na ficção woolfiana, há uma proposta de transgressão em (re)elaborar a forma das sentenças e, conseqüentemente, dos enunciados. Em consequência, o estilo de Virginia Woolf envolve elipses – supressão de um dos elementos da frase como o sujeito – e o emprego do monólogo interior indireto como fluxo de consciência. De modo sutil, a ficcionista intercala fluxos curtos como emulações do

⁵⁹ Barbara Heliodora (2001, p. 249) observa que William Shakespeare – o autor inglês com maior vocabulário até hoje – nasceu em uma cidade cujo nome incorpora todos os veios principais da língua inglesa. Stratford-upon-Avon possui a presença do latim em *Strat*, com o termo da língua nórdica *ford*, acrescido do anglo-saxônico *upon* e da língua celta *Avon*. Na percepção de Heliodora (2001, p. 249), toda esta diversidade já estava amalgamada na língua inglesa, com o acréscimo do grego da Renascença (século XVI). Isso fez do inglês uma língua flexível e rica em componentes culturais diversos que, em conjunto, colaboraram para a formação do inglês moderno. Obviamente, o surgimento de um autor como Shakespeare não ocorreu do nada. Todos os escritores que figuraram antes do bardo, bem ou mal, ajudaram a formar a literatura anglofônica e formaram um embasamento intelectual que projetou a obra shakespeariana. Para Heliodora (2001, p. 262), Shakespeare apareceu no momento certo, no reinado mais próspero que a Inglaterra já havia tido, com Elizabeth I como monarca, passando para um período igualmente favorável às artes com seu sucessor, James I. Nesse ambiente cortês, de luxo, poesia e jogos, emergia um escritor de “vasto e flexível vocabulário, de uma língua em fluxo”. Não obstante, poderíamos considerá-lo um inventor de universos maravilhosos, quando na realidade ele foi um grande transformador de enunciados pretéritos. Talvez tenha sido Shakespeare o autor que mais parodiou, intertextualizou e retomou enunciados de autores do passado, reinserindo-os no contexto de seus dias. Certamente, foi com esse olhar, mencionado na citação anterior, que William Shakespeare voltou-se tantas vezes para as obras do passado e, inclusive, para sua própria obra. Destarte, muito embora o bardo não tenha sido o primeiro escritor a visitar os textos antigos, pela grandiosidade de sua obra, ele com certeza representou forte influência nos seus sucessores. Tal fenômeno evidenciou-se nos autores literários do modernismo.

que a mente comum processa em seu cotidiano sob diversos modos de consciência. Analogamente, muitos escritores desenvolveram ao longo da história um estilo de composição verbal semelhante ao que encontramos na prosa de Woolf. Nomes como William Shakespeare, Laurence Sterne, Henry James e James Joyce, entre outros, acrescentam à literatura inglesa uma visão bastante transgressora. A partir desses escritores, cada qual em sua época, os avanços estilísticos foram determinantes em favor da literatura universal. Isso, a considerar apenas a forma discursiva de monólogo interior em todas as suas nuances: dos solilóquios shakespearianos às digressões sterneanas, passando pelas experimentações dos estados de consciência por H. James e culminando com os longos fluxos de consciência joyceanos, em meio a tantos outros. Particularmente, como alvo de nosso estudo, destacamos o estilo de Virginia Woolf, uma shakespeariana e grande estudiosa da literatura inglesa e universal, uma das primeiras revisoras de *Ulisses*⁶⁰.

Nos estudos que envolvem as inovações da ficção moderna, especialmente no caso de Virginia Woolf, a influência da dramaturgia de Shakespeare é um ponto marcante. Por meio de seus registros de diários e correspondência, sabemos que a Sra. Woolf foi assídua leitora de Shakespeare, tendo como livro de cabeceira, durante toda sua vida, a tragédia de *Hamlet*. Para certos críticos, um dos recursos técnicos usados em *Hamlet* e em *Rei Lear* é o monólogo interior⁶¹, por meio do qual ocorre certa perda de sentido das palavras (devido à crise interior).

⁶⁰ A amplitude dessa tendência renovadora das experimentações enunciativas das frentes de vanguarda – como o modernismo – almejavam reproduzir aspectos informais da comunicação corriqueira. Inclusive, a representação na literatura do modo comum de estruturar pensamentos desordenados, que irão emergir em palavras e sentenças inovadoras. De forma minudenciosa, asseveramos que os escritores modernistas como Virginia Woolf realizaram sua grande empreitada beletrista ao explorar *sentenças compostas* – com cláusulas ligadas por coordenação de conjunções como por exemplo *e, ou, mas, para* – e *sentenças complexas* – com cláusulas ligadas por subordinação, conjunções subordinativas *como, porque, quando e desde*, desviando-se do padrão de *sentenças simples* que possuíam apenas uma cláusula ou condição⁶⁰ (grifos nossos). Não obstante, a elaboração da maioria das sentenças da prosa woolfiana ser complexa, seu conjunto apresenta fluxos curtos. Estes, são fluxos de consciência que, em geral, compõem-se de um parágrafo, com uma média de uma dúzia de linhas, ou meia lauda. Isso nem se compara aos monólogos de autores como James Joyce (*Ulisses*), com períodos extensos, chegando a dezenas de laudas.

⁶¹ O monólogo interior do príncipe Hamlet expressa seus conflitos íntimos e um tom de melancolia diante da decadência humana que domina o reino dinamarquês:

“HAMLET: Ser ou não ser, essa é que é a questão/ Será mais nobre suportar na mente/ As flechadas da trágica fortuna,/ Ou tomar armas contra um mar de escolhos/ E, enfrentando-os,

A figura antagonizante de Septimus, além de outros personagens do romance woolfiano são leitores do bardo (WOOLF, 1980, p. 83-86, p. 213). O esposo da protagonista, o Sr. Dalloway havia lido os sonetos de Shakespeare (WOOLF, 1980, p. 74). Conforme o romance woolfiano, ler Shakespeare representava acima de tudo conhecer o humano, saber-se um inglês, como cidadão. Em acréscimo, as menções à Shakespeare no romance woolfiano devem-se não apenas pelo teor dramático em torno da existência humana mas, igualmente, por seu vasto aporte linguístico que incluía jogar com as palavras, inovar com neologismos e rerepresentar novas formas discursivas, em favor da expansão vocabular. Tudo isso, representava para os ficcionistas modernos um estímulo à criatividade que o nome de Shakespeare evocava. Da mesma forma que encontramos na ficção modernista de Virginia Woolf a ênfase no peso das palavras, em seu significado e sua sonoridade, também os escritores do passado o fizeram, em particular, William Shakespeare. A escritora não apenas estabelece intertexto com uma das obras do bardo⁶², como nas citações abordadas anteriormente, mas também menciona o nome do dramaturgo como uma marca ou rótulo cultural em sua obra. Vejamos um exemplo do que discutimos na citação do romance woolfiano:

But how could she swallow all that stuff about poetry? Seriously and solemnly Richard Dalloway got on his hind legs and said that no decent man ought to read Shakespeare's sonnets because it was like listening at keyholes (besides the relationship was not one that he approved).
(WOOLF, 1928, MD, p. 113)

vencer? Morrer, dormir,/ Nada mais: e dizer que pelo sono/ Findam-se as dores, como os mil abalos/ Inerentes à carne – é a conclusão/ Que devemos buscar. Morrer – dormir;/ Dormir, talvez sonhar – eis o problema:/ Pois os sonhos que vierem nesse sono/ De morte, uma vez livres desse invólucro/ Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo/ Que prolonga a desdita desta vida. [...]” (William Shakespeare, citado por HELIODORA, 2008, p. 81-82) (III.i) (secção).

Na dramaturgia shakespeariana, há outros exemplos da falta de lógica nas palavras de outros protagonistas como o rei de *Rei Lear*.

⁶² Há menções ao drama *Antonio e Cleópatra*, peça de Shakespeare em que o casal tem um final trágico e vemos o amor ser frustrado. No romance de Virginia Woolf, as menções ocorrem nos trechos em que a relação de Septimus com sua esposa encontra-se em ruínas (WOOLF, 1928, p. 128, 138 // 1980, p. 86, 89).

Mas como podia ela tragar todas as suas digressões sobre poesia? Como podia deixá-lo falar em público sobre Shakespeare? Com toda a seriedade e solenidade. Richard Dalloway punha-se de pé nas patas traseira e dizia que nenhum homem decente devia ler os sonetos de Shakespeare, pois era o mesmo que escutar pelo buraco da fechadura (de resto, não aprovava relações de tal classe).
(WOOLF, 1980, *MD*, p. 74) (Tradução de Mário Quintana)

No fragmento anterior constatamos a relevância que significava discutir a obra shakespeariana. Em *Rei Lear*⁶³, o monólogo interior como fluxo de consciência torna-se evidente nas crises do protagonista (nota anterior). Do Renascimento de Shakespeare aos tempos modernos de Woolf, esta técnica narrativa explorada pelo bardo representa o alicerce sobre o qual a literatura do século XX estaria assentada.

A menção ao bardo, por parte dos ingleses, sugere que toda a literatura inglesa foi projetada para um novo patamar a partir dele. Mencionar Shakespeare é um hábito comum para os ingleses, especialmente, se estão falando a respeito dos conflitos do cotidiano e da própria cultura. Portanto, para o povo inglês, referir-se ao bardo significa evocar um símbolo nacional, um rótulo com o peso cultural que Shakespeare representa, o que se aproxima do efeito sugerido por Virginia Woolf em seu romance. A ressonância dos versos de Shakespeare citados, ou colados, ao longo do romance, bem como as menções ao nome do dramaturgo emprestam ao texto woolfiano uma acentuada referencialidade e uma longa rede de intertextos. Os recursos estilísticos empregados por Woolf assinalam sua escritura palimpséstica apoiada em consistentes citações e marcas culturais, na forma de colagem, como ecos intertextuais disseminados em seu romance.

⁶³ Nas cenas de loucura do rei, em meio à tempestade exterior (reflexo da interior), na peça *Rei Lear*, percebemos o emprego do monólogo interior com a mesma estratégia expressa a desestruturação emocional que, para alguns estudiosos como Aíla de Oliveira Gomes (*Introdução a Rei Lear*, 2000, p. 18), representa a técnica de fluxo de consciência. Abaixo, destacamos alguns versos desse drama, no qual o protagonista expressa sua confusão mental:

“LEAR: Soprai ventos, rachai e arreentai/As bochechas, esbravejai! Bufai!/Furacões, trombas d'água, esguichai/Té encharcar os cataventos; e vós/Fogos sulfurosos, velozes, súbitos/Como os pensamentos, que sois arautos/De estrondos que ao meio racham os carvalhos,/Minha cabeça branca chamuscai/E tu, trovão, que o mundo todo abalas/Achata o globo rotundo da terra,/Arrebenta os moldes da Natureza,/Cospe fora os germes todos que fazem/O homem ingrato!” (SHAKESPEARE, 2000, p. 173-174) (III.ii).

Ao final de *Mrs. Dalloway*, podemos perceber que Clarissa sente-se confortável com seu papel de uma perfeita anfitriã desempenhado na sociedade de Londres. Seus sentimentos são, ao mesmo tempo, um misto de resignação e segurança diante de sua escolha por um casamento estável e desprovido de paixão. A Senhora Dalloway sabe que ainda possui uma forte ligação com seu primeiro namorado, o errante Peter Walsh que também sente o mesmo por ela. Ela possui ainda grande afeição por sua amiga de juventude, Sally Seton, que se tornara Lady Rosseter. Cercada por todos a que ama, Clarissa Dalloway vive a plenitude de seus dias ao admirar o sucesso de sua recepção e o momento em que sua filha Elizabeth dança com o pai, Richard Dalloway. A festa foi um grande evento social com figuras importantes da sociedade como o Primeiro Ministro e diversos nomes de lordes e ladies que compõem o mosaico social londrino. O romance encerra, mas o final é deixado em aberto com o estilo impreciso e multifacetado de Virginia Woolf.

2.1.3 REPETIÇÕES, TENSÕES E ITÁLICOS COMO VOCALIZAÇÕES E FORMAS DIAGRAMÁTICAS

Neste subcapítulo, almejamos ressaltar as marcas essenciais do texto que se dirige mais ao ouvido, captando as modulações da voz, que configuram a dinâmica da prosa de Virginia Woolf. Este é o conceito de performance vocal, a partir de textos escritos, na visão de estudiosos como Paul Zumthor.

O que Woolf cria em sua prosa é um ritmo com reincidências verbais. Ao lermos a prosa woolfiana iremos perceber seus paralelismos, seus blocos de linguagem e palavras evocativas que a ficcionista considerou essenciais para nosso ouvido e emoções. Destarte, a prosa woolfiana ora murmura, ora mostra-se explosiva à sua audiência, no decorrer da leitura.

Minúcias composicionais à parte, a sonoridade e a imagética da literatura de Woolf assemelham-se aos elementos evocativos da música e das letras presentes na obra de Picasso, salvaguardadas as peculiaridades impostas em cada uma das mídias com que se expressaram. No caso do pintor, é possível não apenas interpretar o que seus quadros cubistas comunicam, mas somos direcionados a

uma leitura a partir do título⁶⁴ de suas obras que, em sua maioria, remetem à música. Os pontos de intersecção entre a arte verbal de Woolf e a arte visual de Picasso, segundo nossa interpretação, configuram-se evidentes e justificam a reflexão acerca da intermedialidade e performance no momento das respectivas recepções. Desse modo, a leitura de tais textos modernistas (Woolf e Picasso), torna-se um caminho instável, um percurso que se renova, sempre em processo performático vivencial e que, portanto, não se esgota. Em particular, a poética de Woolf trabalha questões de percepção sonora, visual, semântica, ortográfica e sintática. Diante de uma estética tão abrangente, por mais que tentemos discutir as características de Woolf que enfatizam a vocalidade e a fragmentação análoga às colagens de Picasso, estaremos sempre nos surpreendendo com sua capacidade de performance.

Segundo Barthes (2013, p. 35), “cada ficção é sustentada por um falar social, socioleto, ao qual ela se identifica: a ficção é esse grau de consistência que uma linguagem atinge e encontra uma classe sacerdotal (intelectuais, artistas) para falar comumente e a difundir”. Assim, o são os conteúdos verbo-visuais nas artes de Picasso e Woolf, carregados de um falar social, seja por marcas evidentes ou mesmo sutis. Em particular, a ficcionista expressa em seus livros o modo de falar e de ser de um cidadão – em Londres e de Londres, considerando-se esta capital um lugar cosmopolita e, ainda assim, com formas culturais muito próprias, seja no modo de expressão, seja nos acentos da prosódia, ou mesmo nos costumes.

Em conformidade com a nossa visão de uma escritura palimpséstica, podemos destacar as marcas textuais do autor – e, no caso de Virginia Woolf, encontraremos muitas delas. Tais marcas são evidenciadas por meio de citações, em itálico, entre aspas, com endentação, com aspecto de dístico e por meio de signos verbais que ressoam no romance de Woolf, entre travessões e outros elementos de sinalização. Há no texto woolfiano grande incidência de paralelismos, além de ênfases em assonâncias e aliterações, que corroboram com uma expressão de acentuada vocalidade. Esses recursos textuais aproximam o texto woolfiano de concepções performáticas e diagramáticas (diagramação editorial, devido ao exercício da profissão de Woolf como tipógrafa) (**ANEXO V**).

⁶⁴ Nas obras de Picasso, o título direciona a percepção e interfere no olhar do receptor, como um rótulo, uma bula médica, ou similar.

Certamente, ao mencionarmos a acentuada vocalidade do texto woolfiano, fazêmo-lo com a liberdade advinda dos estudos a respeito da performance verbal. Podemos considerar que estas marcas do texto de Woolf insinuam-se para o receptor, convocando-o a um modo peculiar de leitura. Essa ação perturba o leitor que performatiza o texto em sua vocalidade por intermédio dos desníveis de linguagem.

Antoine Compagnon (2007, p. 54) apoia-se nos conceitos de Roland Barthes (*Bathmologie*) para discutir o valor dos “escalonamentos de linguagem, os desníveis de sentido segundo as trapaças da enunciação: as aspas, as aspas de aspas, *ad libitum*”. Compagnon enaltece o valor dos estudos barthesianos a respeito de uma ciência dos graus de discurso, a *Bathmologie*. Dentro dessa concepção, as aspas e os itálicos são considerados prazeres do texto. Acaso observemos em nosso estudo a respeito da prosa de Virginia Woolf – tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *Kew Gardens* –, comumente encontraremos aspas, aspas de aspas, itálicos, travessões, letras capitulares, maiúsculas, espaçamentos maiores entre as linhas, tamanhos de fonte diferentes. Enfim, os textos woolfianos possuem toda uma gama de níveis de sentido que interferem em nossa leitura e, quase sempre, somos impelidos a reler, a nos ater com mais atenção, a vocalizar conforme suas indicações diagramáticas.

A obra literária woolfiana instiga à performance vocal. Woolf circunscreve a enunciação e coloca tantas marcas, tantas ênfases, que a leitura de sua ficção vai sugerindo uma revisão com novo olhar, uma atenção extra para seus itálicos, um alerta de exaltação para suas maiúsculas e, tudo isso, somente vai ser percebido à medida em que nos sentirmos absortos na leitura de seus textos. Virginia Woolf indica o ritmo de suas sentenças, de suas expressões, tal como um maestro rege uma orquestra. Nesse ponto, Pablo Picasso imprime em suas colagens o improviso dos traços esboçados que evocam imagens de guitarras, garrafas e copos que celebram não apenas a vida, mas a vida em torno da palavra trazida para seus papéis de colagem por meio de recortes de jornais e, até mesmo, por transcrição pictórica de letras como signos a serem exaltados. Os dois artistas parecem deixar suas marcas verbo-visuais no sentido de jogar com seus leitores.

Existem segmentos nos quais Virginia Woolf explora o modo de expressão oral – vocal, no caso de nossa análise pautada em Paul Zumthor – próprio do

cidadão inglês de Londres. A ênfase da prosa woolfiana assenta-se na linguagem coloquial e, talvez, essa característica aproxime-a tanto das formas de oralidade e dos gêneros jornalísticos como a crônica. Nestes trechos, a escritora procura transpor graficamente a forma da pronúncia para as páginas do romance *Mrs. Dalloway*. Este efeito somente será melhor observado no caso de analisarmos a grafia a partir da língua original do romance, ou seja, em inglês, conforme os segmentos que foram destacados a seguir:

(A) “*The Proime Minister’s Kyar*” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 20), o qual deveria figurar com a grafia correta de *The Prime Minister’s car* (Tradução: o carro do Primeiro Ministro). O modo de falar do inglês britânico – de Londres – inspira a ficcionista a uma provocação bem-humorada ao leitor. Trata-se de uma passagem de difícil tradução, pois não há equivalência. São segmentos como este que tornam a leitura algo vivo, animado.

(B) “*How d’y do?*” (...) “*Hullo, Elizabeth!*” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 71), que na grafia correta deveria ser *How do you do?* (...) *Hello, Elizabeth!* [Tradução: Como vai você? (...) Olá, Elizabeth!]. A contração do verbo auxiliar com o pronome resume-se a duas letras e um sinal de apóstrofe (*d’y*). Isso espelha a predileção da escritora por emular o modo de pronunciar do inglês de Londres. Ao mesmo tempo, podemos observar a maneira bem-humorada e informal do estilo woolfiano.

(C) Contrações na forma (como no exemplo anterior), a subtração de sílabas, por aglutinação, empregada no modo informal, como registro da oralidade cotidiana: “*All trash m’ dear.*” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 40), o qual deveria figurar com a forma gráfica correta de “*All trash my dear.*” (Tradução: “Tudo um lixo meu bem!”).

- Ainda no âmbito das contrações, temos por duas vezes o termo “*madam*” com a letra “*d*” suprimida e substituída pelo apóstrofo, também com o intuito de reproduzir a peculiaridade do som vocalizado pelos britânicos: “*Mr. Dalloway, ma’am (...)* *Mr. Dalloway, ma’am, told me to tell you he would be lunching out.*” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 43) [Tradução: O Sr. Dalloway, madame (...) O Sr.

Dalloway, madame, disse-me para avisá-la que ele iria almoçar fora]. O equivalente em português para esta tradução da contração de madame na voz da empregada seria “*nhora*”, para algumas regiões do Brasil. Portanto, as traduções, de forma geral, perdem muito do efeito coloquial ao transpor (traduzir) do original perdemos sempre a sonoridade e prejudicamos a apreciação da vocalidade britânica, o registro vocal do sotaque do inglês de Londres, que estimamos ser o que a ficcionista pretendeu.

- Detectamos outra contração da forma no segmento “*It was an extraordinary summer (...), hanging about till the servants were up*” [Foi um verão extraordinário (...), curtindo a madrugada ‘té os empregados estarem de pé] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 95). Essa contração de untill (até) por *till* (‘té) verte para o texto literário uma maneira menos erudita de expressão, deixando para trás as normas que regem a escrita formal, um dos aspectos que mais caracterizou o movimento modernista. Tal recurso configura um detalhe que é, naturalmente, difícil de traduzir para o português, mas deliciosamente informal para que apreciemos uma leitura na língua inglesa.

- Novamente, o texto woolfiano brinda-nos com expressões peculiares, como a aglutinação que sugere o modo britânico de pronunciar as sentenças curtas como se fossem expressões de uma só palavra: “*Amelia What’shername*” (“Amélia de quê?”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 135) (nosso grifo). A expressão enfatiza a relevância de um sobrenome aos padrões da sociedade retratada no romance (*MD*). Faz-se necessário lembrar que além de ser uma pessoa muito bem humorada, Virginia Woolf gostava de seduzir seus leitores com uma certa provocação irônica a respeito do modo de falar do inglês de Londres.

(D) “*K ... R ...*” (...) “*Kay Arr*” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 32), em que as letras “*K*” e “*R*” são seguidas por sua pronúncia em inglês, forjando a sonoridade sem usar o símbolo fonético. Simula a vocalização pelo personagem e nos propõe uma leitura a partir desta vocalização, a qual representa tão somente a repetição dos signos “*K*” e “*R*”. O segmento já foi abordado, anteriormente, no sub-capítulo a respeito de Glaxo e da publicidade.

(E) Para Virginia Woolf, a exploração do reconhecimento de uma voz familiar também incita aos leitores a vocalização e a vivência, corporificação, de uma cena, como segue: “*‘Clarissa!’ That voice! It was Sally Seton!*” (Tradução: “Clarissa! Aquela voz! Era Sally Seton!”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 260). Podemos observar a ênfase que a escritora coloca no reconhecimento de uma voz familiar, ou seja lembrar-se de uma voz, e a surpresa que isso causa. Como ficcionista e grande observadora de tipos, Virginia Woolf enfatiza a identidade humana pelo registro de voz. A relevância do reconhecimento de uma voz e a surpresa que causa tornam claras as intenções quanto à importância das vocalizações, da pronúncia, da singularidade corporificada em som. Na sequência, voltaremos a discutir o teor deste segmento, por envolver a vocalidade sugerida pelo texto woolfiano.

(F) A estratégia de empregar repetições de palavras ou expressões para dar ênfase à vocalidade dos personagens é uma das características do estilo de Virginia Woolf. No romance, a ficcionista explora esse tipo de vocalização, que faz ressoar signos verbais, nos seguintes trechos:

- “*‘My name is Dalloway!’ (...)* *My name is Dalloway!* (...) *‘My name is Dalloway!’* ” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 92) (mantidos os grifos) (Tradução, nas três vezes: Meu nome é Dalloway!). Segmento que almeja transmitir o modo garboso, com certo ar de esnobismo, do personagem. Portanto, confere a ideia de uma vocalização clara, alta, bem entonada – como um soldado que se apresenta.

- Outro segmento do romance apresenta-nos as seguintes repetições (de ênfase): “*‘Nonsense, nonsense! she cried to herself’* (...) *nonsense, nonsense, she said to herself* ” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 17, 19) (mantidas as aspas) (Tradução do autor, nas duas vezes: “Sem sentido, sem sentido! Ela disse a si mesma”). O segmento refere-se às conjecturas de Clarissa no momento em que se encontra na floricultura. Em nossa leitura, soa uma vocalização quase como o vento, uma advertência que remete ao “*psiu*” de nossa língua, com um som sibilante *psss...* Abrimos aqui um parêntese para discorrer a respeito de uma possível

intertextualidade⁶⁵ entre V. Woolf e Lewis Carroll. O *nonsense* ao qual o texto de Woolf refere-se é a perda de sentido dos fatos que marcam nossas vidas e evoca os eventos, diálogos e palavras *nonsense* explorados por Lewis Carroll nas fantasias de *Alice*. Como exemplo, poderíamos destacar, do texto de Carroll:

*‘They were learning to draw,’ the Dormouse went on, yawning and rubbing its eyes, for it was getting very sleepy; ‘and they drew all manner of things – everything that begins with an M – ‘
 ‘Why with an M?’ said Alice.
 ‘Why not? Said the March Hare.
 Alice was silent.
 (CARROLL, 2011, p. 88) (mantidos os grifos)*

—
 “Elas estavam aprendendo a tirar”, prosseguiu o Caxinguelê, bocejando e esfregando os olhos, pois estava ficando com muito sono; “e tiravam todo tipo de coisa... todo tipo de coisa que começa com M...”
 “Por que com M?” perguntou Alice.
 “Por que não?” quis saber a Lebre de Março.
 Alice se calou.
 (CARROLL, 2002, p. 74) (Tradução de Maria L.X.A. Borges)

Qual seria o sentido das coisas mencionadas nas histórias de Alice jamais saberemos se eram relevantes ou não, certamente deveriam, conforme a passagem menciona ser com “*M*” (nosso grifo). Quem seríamos nós para discutir o sentido que falta nos diálogos de *Alice*? O fato é que tal prosa nos convoca o tempo todo a termos uma atenção maior com os detalhes, façam eles sentido ou não. Assim como a ficção de Lewis Carroll, que possui marcas próprias, sejam elas em itálicos ou maiúsculas (como na citação), a literatura de Virginia Woolf possui marcas similares que enfatizam não apenas o sentido, mas o ritmo, o tom do discurso. O tom discursivo nas ênfases de L. Carroll pode ser melhor apreciado no segmento: “*No room! No room!*” *They cried out when they saw Alice coming. ‘There’s plenty of room!’ said Alice*”. (“Não há lugar! Não há lugar!” Eles gritaram quando viram Alice se aproximando. ‘Há lugar **de sobra!**’ disse Alice”). (CARROLL, 2011, p. 80) (mantidos os grifos). Com tal marca, Carroll impõe um tom na fala de Alice que é percebido pelo leitor que o vocaliza, fazendo do ato de leitura um momento de performance verbal. De modo muito semelhante, Virginia Woolf marca

⁶⁵ Como salientamos no início deste sub-capítulo, entre outras, esta comparação intertextual serve-nos para exemplificar o comprometimento da ficção com os recursos da voz e da diagramação.

seu texto ficcional com itálicos e outras formas, no intuito de conduzir nossa leitura, em favor de uma performatização.

- Prosseguimos nossa análise da obra de Woolf em relação às repetições que remetem às vocalizações da fala cotidiana. Ao mesmo tempo – na literatura – esses elementos que embalam o texto woolfiano adquirem tom poético, pela característica de fazer ressoar signos verbais, como nesta passagem: “‘Yes’, said Peter. ‘Yes, yes, yes’, he said.” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 64) (mantidas as aspas) (Tradução: “‘Sim’, disse Peter. ‘Sim, sim, sim’, disse ele”). Esta expressão de consentimento demonstra a ansiedade de Peter diante de Clarissa. O tom do consentimento de Peter remete a uma vocalização que traduz seus sentimentos receptivos a qualquer possibilidade da parte de Clarissa.

- A sonoridade do “I” (“Eu”, em inglês), sua redundância e o teor de hesitação (incerteza), de insegurança, reportam-nos à vocalização do conturbado antagonista, Septimus Warren Smith, conforme os segmentos: “‘I – I –’ he stammered. (...) ‘I – I –’ Septimus stammered.” [Tradução: “‘Eu – Eu –’ ele gaguejou. (...) ‘Eu – Eu –’ Septimus gaguejou”] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 148, 149). Esta impressão de oscilação, de tremor, de gaguejar, tem o efeito reforçado pela repetição do pronome.

- O segmento que fala de “a morte da alma”, almeja expor o tormento da alma do ex-combatente Septimus Warren Smith (antagonista do romance): “‘The death of the soul.’ ‘Lord, Lord!’ (...) ‘The death of the soul.’ (...) ‘the death of...’” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 28, 29) (mantidos os grifos) [Tradução: “‘A morte da alma.’ ‘Senhor, Senhor!’ (...) ‘A morte da alma.’ (...) ‘a morte da...’”]. O clamor por Deus, diante do desespero do herói de guerra, traumatizado, evidencia o conteúdo melancólico que trata da morte da alma, ou morte da essência.

- A repetição do termo *sentimental* (sentimental), por parte de Clarissa: “(...) ‘sentimental’, ‘civilized’; (...) A book was sentimental; an attitude to life sentimental. ‘Sentimental’ ” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 54) (mantidos os grifos) [Tradução: “(...) ‘sentimental’, ‘civilizado’; (...) Um livro pode ser sentimental; uma atitude em

relação à vida sentimental. ‘Sentimental’”]. São vocalizações que provém do nível pré-lógico ao nível lógico, numa ação de fluxo de consciência. A palavra simboliza e evoca uma certa melancolia, uma voz que fraqueja diante da própria leitura da vida sentimental.

(G) Expressões populares, gírias e o modo de falar do inglês britânico configuram um convite à reflexão quando sua prosódia é vertida para a literatura, como realizou Virginia Woolf, de modo destacado em seu romance:

- “*Lolloping on the waves (...) to be; to exist*” [Girando sobre as ondas (...) ser; existir] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 264). O termo *lolloping* significa movimentar-se num fluxo giratório, girar, em curvas, ou seja, rodopiar. São conjecturas da mente de um personagem que sente a vibração positiva da vida, como a protagonista Clarissa Dalloway, ao conduzir o Primeiro Ministro na entrada para os salões em sua recepção. Ela sentiu-se uma sereia a rodopiar, girando, sobre as ondas. Trata-se de um movimento fonético palatal que, ao ser vocalizado, faz tocar a ponta da língua no palato, ou céu da boca. Uma expressão bem incomum que combina com a beleza do ritmo das frases criadas pela ficcionista.

- “*But Mrs. Filmer pooh-poohed. Oh no, oh no!*” (Tradução: “Mas a Sra. Filmer balbuciou um lamento. Oh, não, oh não!”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 228). Esta foi a expressão de lamento que balbuciou a vizinha idosa do antagonista, diante do corpo do jovem suicida, Septimus. Esses sons evocam o barulho de pombos e corujas, que são espécies de aves cujas vocalizações lembram um lamento rouco e melancólico. Nesse fragmento, devemos nos ater ao cuidado tipográfico que se apoia em letras (tipos) como “o” e “h”. O som do “h” é mudo, que pode remeter ao silêncio, à falta de palavras – diante da comoção do evento (nossos grifos). A sonoridade do “o” é fechada, neste caso, e mesmo quando está duplicado. Acaso leiamos novamente a sentença toda, perceberemos que os sons de “*but*”, “*-mer*”, “*oo-oo*”, “*o no*”, “*o no*”, ilustram vogais oclusivas e, portanto, expressam a soturnidade do ocorrido na ação que envolve a fala (nossos grifos).

- O segmento que destacamos a seguir ilustra a exploração não apenas das vogais fechadas, mas do efeito tipográfico da letra “o” como signo. Em repetição, o

termo “look” (veja/olhe) evoca interação com o espaço, curiosidade e, no caso de estar relacionado ao herói suicida (Septimus), a evidência de que sua esposa Rezia tenta chamá-lo para a vida e sair do estado de torpor. Na realidade, ela parece querer que ele se interesse pela vida, por coisas reais, para o momento que estão vivendo: “ ‘Look’ (...) ‘Look’ (...) ‘Look the unseen bade him, the voice which now communicated with him who was the greatest of mankind, Septimus, lately taken from life to death’. (...) ‘Look’ (...) ‘Oh look’ (...) ‘to look at’ ” [Olha! (...) Olha! (...) Olha ordenara-lhe o invisível, a voz que agora comunicava-se com ele, que era o maior entre os seres humanos, Septimus, recém-chegado da vida para a morte. (...) Olha! (...) Oh, olha! (...) olhar para] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 37). A palavra “look” é repetida na mesma lauda por seis vezes.

- Em *Mrs. Dalloway*, encontramos termos que remetem à oralidade, somente após inúmeras consultas a especialistas em língua inglesa, podemos considerar como mais um recurso do estilo woolfiano para explorar, ao mesmo tempo, imagem tipográfica e teor semântico peculiar, como no segmento: “*Little Mr. Bowley (...)* – *poor women, nice little children, orphans, widows, the War – tut-tut – actually had tears in his eyes* ” [Pobrezinho Sr. Bowley (...) – pobres mulheres, belas criancinhas, órfãos, viúvas, a Guerra – *tut-tut* – na realidade tinha lágrimas nos olhos dele] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 28) (nosso grifo). Em inglês, tal como em português, existem expressões como “– *tut-tut* –” que representam não apenas um significado, mas uma peculiaridade sonora, de vocalização, sem uma tradução equivalente e, portanto, reproduzida como no original. O termo tem origem no inglês britânico popular de Londres e pode ter como sinônimos: descontentamento, desaprovação, incômodo, ou reprovação. Colocado entre travessões, sinal comumente utilizado na tipografia woolfiana, a expressão torna-se bastante evidente. É como se, ao pensarmos na Guerra, quiséssemos nos corrigir por meio de um som – um balbúcio – fugaz e logo retomarmos à nossa reflexão com permitidos descontroles ou curtos fluxos de consciência, ao modo da prosa de Woolf.

Dentro das aproximações de efeitos estilísticos e sonoros, é possível destacar os exemplos relevantes dentro do modernismo anglo-americano. Com

relação ao emprego do ritmo na prosa, salientamos duas formas de vocalização poética advindas de: (a) uma fala social (socioleto), (b) emulação de sonoridades do ambiente (rugidos de máquinas ou de animais, trinados de pássaros) (onomatopeias). Podemos destacar alguns desses efeitos nos exemplos da sequência de nossa análise:

- “*Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug*” (“*Piu piu piu / Jug jug jug jug jug jug*”) (ELIOT, 2001, p. 81). Segmento sem necessidade de tradução, por emular o som de um rouxinol, indicando o amanhecer. No entanto, nós sabemos que em inglês “*twit twit twit*” tem o sentido de piado (entre outros), como se fosse *piu piu piu*. Dentro do contexto, com certeza o leitor compreenderá que não encontramos uma correspondência linguística para “*jug jug jug jug jug jug*”, que repetimos. Notemos que não há pontuação, mas um destaque de espaçamento maior entre as linhas que precedem o segmento. Há sons que não encontraremos uma tradução precisa, tampouco um equivalente lingüístico e o que nos fez trazer essas passagens, na discussão da sonoridade da prosa de Woolf, foi a possibilidade em estabelecer analogias quanto às repetições e vocalizações de efeito estético e rítmico. Devemos perceber essas ressonâncias, que ora possuem um sentido, ora não, como estratégias de convocar o leitor para uma situação na qual o verbal torna-se oral, o registro escrito requer e sugere uma vocalização e, portanto, indica uma performance.

Ainda no que diz respeito às repetições que apontam para uma recepção literária performática, destacamos outra passagem da mesma obra de T.S. Eliot como no emprego dos cumprimentos. Na realidade, sua função na prosa sugere uma espécie de jogo de palavras, pois representam réplicas verbais dialógicas, como no segmento: “*Goonight Bill. Goonight Lou. Goonight May. Goonight. Ta ta. Goonight. Goonight. Good night, ladies, good night, sweet ladies, good night, good night.*” (ELIOT, 2001, p. 120). Notemos, a princípio, a contração de “*good night*” para “*goonight*”, com a supressão do “*d*”, indicando uma vocalidade, um detalhe de uma fala social, e a forma correta que o mesmo autor coloca em seguida, como contraste vocal. Com tanto cumprimentos repetitivos, em padrões semelhantes, remete às várias repetições da prosa de Virginia Woolf. Temos então um dilema de tradução, pois praticamente todos conhecemos a forma de boa noite segundo as

normas da ortografia em inglês. Numa equivalência prosódica, poderíamos sugerir, simplesmente, “*noite*” para equivaler ao “*boa noite*” (grifos nossos). Julgamos a nossa tradução desnecessária, porém devido ao caráter acadêmico de nossa reflexão, aí vai uma tentativa de emular as contrações lingüísticas na tradução, conforme já ouvimos no cotidiano: “Banoite Bill. Banoite Lou. Banoite May. Banoite. Ta ta. Banoite. Banoite. Boa noite, senhoras, boa noite, queridas senhoras, boa noite, boa noite”. Devemos perceber que a falta de exclamações segundo a fonte em inglês impede-nos de registrá-las na tradução, mas isso não indica que não as usemos – mentalmente – na performance da leitura.

No discurso indireto que marca o início do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, podemos observar o discurso indireto (3ª. pessoa): “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*” (1ª. linha do romance). O que supõe um narrador onisciente (ou semi-onisciente) (heterodiegético) que nos revela a ação da protagonista. Hipoteticamente, se o discurso fosse direto, teríamos: *I'll buy the flowers myself*. Mas isto não ocorre. A partir do início da história produzida por Woolf, podemos ainda depreender que não era uma atitude frequente na vida da Sra. Dalloway, uma socialite, o fato de ir comprar as flores sozinha, a pé, atravessando a cidade. Além do mais, como o texto nos revelaria mais adiante, ela era convalescente de uma forte influenza que a fizera passar um longo período enclausurada. Por todo o texto, a ficcionista explora a forma indireta de discurso, mesclada com as falas diretas dos personagens, o que caracteriza o emprego do discurso indireto livre.

Em termos gerais, nosso modo de ler, registra o que lê e interpreta, vocaliza e performatiza no tom de voz as ênfases deixadas pelo escritor como pistas a serem seguidas. Vamos além, prestando atenção no sentido de tantos cumprimentos, quando apenas um simples boa noite poderia ser usado para passar a ideia de noite e despedida. No entanto, o ficcionista pretendeu um aporte mais denso, abarcando uma quantidade de vozes em certo ritmo, num possível caráter lúdico, além da distribuição diagramática de signos. Temos, então, num segmento relativamente curto, camadas de signos sobrepostos e com tonalidades distintas de discurso, transmitindo variedade e quantidade de elementos. Tais imagens poéticas remetem a um conceito de múltiplo e de jogo verbal que,

segundo nosso intento reflexivo, podem evocar imagens de outros textos de teor trivial, poéticos ou pictóricos (como os de Woolf e Picasso).

Abordadas nos parágrafos anteriores de nossa análise, entre repetições, contrações e emulações de som, Virginia Woolf explora em seu romance as peculiaridades da voz humana, as qualidades dos falantes de Londres e transpõe estes aspectos para a literatura, exemplificados nos segmentos anteriores (itens **A** a **G**) (grifos nossos). Nesse ponto, assemelha-se a alguns escritores como Elizabeth Gaskell (1810-1865) por quem V.Woolf nutria especial admiração. Em alguns momentos da história, a prosódia de cada região de um país influenciou o estilo de alguns escritores. Certamente, conhecendo as qualidades de Woolf para o bom humor e a ironia, frequentes em suas palestras e leituras públicas de suas memórias, reconhecemos o valor destas transgressões linguísticas em seu estilo literário. A respeito do trabalho de escritores do período vitoriano como Elizabeth Gaskell, mencionada anteriormente, podemos enaltecer seu trabalho linguístico em *Cranford*, no qual registramos expressões do inglês rural vitoriano, como a onomatopeia “*pit-a-pat*” (passo, ou marcha) (GASKELL, 2008, p.139). Na ficção de Gaskell, figuram termos do dialeto da região industrial (noroeste) da Inglaterra, como *wi’* (*we*, nós), *serve’em* (*serv them*, lhes serviria), *unked* (sem tradução precisa, tampouco para o inglês corrente) (pode significar: interessante, estranho, devastador, desconfortável) e o popular *Ma’am* (*Madam*, Senhora) (GASKELL, 2008, p. 231). Gaskell verteu para a literatura o dialeto do interior da Inglaterra, em particular da região das *Midlands* (Manchester, UK). O efeito oral peculiar de suas narrativas atraiu o público-leitor na época da expansão da classe média inglesa e popularizou os livros da Sra. Gaskell, especialmente *Cranford*, (1851-1853) com a história sobre um pequeno lugar do interior governado por amazonas. Ela começou com a forma de folhetim e expandiu para os romances a respeito de questões de classe social. Frequentemente, Virginia Woolf refere-se aos textos bem-humorados de Gaskell. Woolf parece absorver o modo com que Gaskell trata da linguagem, com sua prosódia local.

Em *Mrs. Dalloway*, por diversas vezes, Virginia Woolf emprega o uso clausal do “*for*” (para)⁶⁶, com o intuito de promover a ligação entre os diferentes estágios

⁶⁶ O emprego do “*for*” (para) por parte de Virginia Woolf, em seu romance, é um recurso clausal (um recurso de condição). Conforme Martin Hewings (2010, p. 160), no emprego formal ou literário do

de associação no fluxo de consciência como monólogo interior dos personagens. Dessa forma, o uso do *for* é efetuado em favor de uma sequência lógica (ou semi-lógica) do discurso. Essa conexão lógica, como modo de conduzir o emprego do fluxo de consciência pode ser observada na seguinte passagem: “ ‘*Fear no more*’ (...); for the shock of Lady Bruton asking to Richard to lunch ” (WOOLF, *MD*, 1928, p. 44) (nosso grifo) [Tradução: “‘Não temas’ (...); pelo choque de Lady Bruton convidar Richard para almoçar”]. Na realidade, o *for* é uma palavra que não indica uma sequência lógica rígida, mas sugere uma relação que ao menos parece mais lógica, conforme David Lodge (1970, p. 26-27) (grifos nossos). A função deste *for* é demarcar para o leitor onde termina cada fluxo de consciência – que neste romance e no estilo woolfiano pode ir de uma linha, ou sentença, a todo um parágrafo de uma ou duas laudas, destacando-se de outros escritores modernistas.

Ao valer-se de expressões de uso comum à alta classe dos habitantes de Londres, Virginia Woolf aproxima seus leitores dos costumes de sua sociedade e, ao mesmo tempo, critica o modo afetado das vocalizações do inglês de Londres, como é o caso do termo *one* (alguém, algum), o que reforça o emprego da 3ª. pessoa no discurso: “(...) *their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings to tempt Americans (but one must economise, not buy things rashly for Elizabeth)*” (Tradução: “seus adoráveis broches verde mar em cenários do século XVIII para causar tentações em compradores norte-americanos (mas deve-se economizar, não comprar coisas desnecessariamente para Elizabeth)” (WOOLF, *MD*, 1928, p. 6 // 1980, p. 9) (nosso grifo). Neste segmento, Clarissa refere-se a si mesma como *one*, em seus próprios pensamentos. Um modo impessoal próprio aos londrinos.

São emulações de formas comumente utilizadas por cidadãos ingleses da alta classe social de Londres que contrastam com as formas contraídas, mais populares, abordadas anteriormente (itens **A-G**). Para Virginia Woolf, o uso expressivo da linguagem era empregado em favor de uma interlocução com seus leitores, aproximando-os do texto pela forma discursiva de sua prosa. Em prol da

inglês escrito, nós podemos apresentar razões pelo uso de “*for*” como cláusula de condição explicativa, por exemplo, “para isso”, “porque” explicativo. Em nossa opinião, observamos que Virginia Woolf vale-se da cláusula condicional de explanação “*for*” para situar o leitor e retomar o discurso do narrador de 3ª. pessoa (onisciente ou semi-onisciente), após o fluxo de consciência (grifos nossos).

reprodução dos efeitos da fala inglesa cotidiana, a ficcionista repete, subverte, contrai, substitui e transgride as normas ortográficas e transpõe para a escrita o efeito das vocalizações da fala inglesa. O desafio de uma produção literária inovadora como a de Virginia Woolf proporciona uma concepção da literatura como conjunto de organismos textuais vivos que performam

Em *Mrs. Dalloway*, performatizamos a complexidade psicológica de Septimus por meio de seus processos intelectivos perturbados e traumáticos que remetem às cenas da guerra, aos lugares de bombardeio e morte nas trincheiras e campos de batalha. Neste sentido, o caos que provoca apreensão e desespero traduz-se em um diálogo que, como receptores deste processo dialógico de leitura, podemos associar às imagens de planos claros e escuros da pintura de Pablo Picasso. O conceito de sobreposição de camadas de tinta inspirou concepções de segmentação e multiplicidade de planos próprios do Cubismo (**Ilustração 07**).



Ilustração 07 – *Le turero* (Pablo Picasso, 1912). Cubismo.
Técnica: pintura. Dimensões: 135 x 82cm.
Fonte: WARNCKE (2002, p. 201) Acervo Kunstmuseum (Basel).

A **ilustração 07** apresenta uma pintura de Picasso com contrastes de luz entre os planos claros e escuros. Os elementos opostos presentes na obra possibilitam uma aproximação entre a pintura e a literatura, em particular no caso do romance (*MD*) de Virginia Woolf. A narrativa apresenta dois personagens

diametralmente opostos, como já comentamos: Clarissa Dalloway e Septimus Smith. Enquanto que o personagem de Clarissa é luminoso, solar, a figura antagonizante de Septimus apresenta-se crepuscular, com suas visões traumáticas da guerra. De forma análoga, a pintura cubista de Picasso sintetiza planos contrastantes, além de sugerir elementos da figura humana e da natureza-morta, acrescidos de inúmeras referências gráficas. Na pintura, o registro da palavra *turero* (toureiro), simboliza a bravura humana colocada à prova, uma noção bastante próxima à abordagem de Virginia Woolf que leva para a literatura as reflexões sobre a guerra e a vida que a sucedeu. Na decodificação das imagens, a partir dos planos contrastantes pintados por Picasso na **ilustração 07** (página anterior), podemos jogar com os elementos verbo-visuais na tentativa de uma decodificação.

O romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, também nos apresenta propostas lúdicas subliminares⁶⁷ como, por exemplo, a personalidade da professora “Miss Doris Kilman”, preceptora de Elizabeth (filha da Senhora Dalloway). Devemos nos ater ao fato de que nomes e sobrenomes são muito sugestivos nos meios literários⁶⁸. “Miss Kilman” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 16) – sugere “kill man”, cuja tradução é mata-homem. “*Kilman*”, no texto provoca tensões que ecoam até o segmento “*So he was deserted. The whole world was clamouring: Kill yourself, kill yourself, for our sakes. But why should he kill himself for their sakes*” (Tradução: “Então, por que ele se encontrava tão desolado? O mundo inteiro estava clamando: Mate-se, mate-se, por nossa causa. Mas por que ele deveria se matar por causa deles?”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 140) (grifos nossos).

O estilo woolfiano aborda no romance a questão de tomar a voz do outro como sua, ou seja, um personagem repete as palavras do outro, como reflexão

⁶⁷ Na edição anglo-americana de 1928, de *Mrs. Dalloway*, elaborada por Virginia Woolf e sua equipe editorial, podemos encontrar não apenas as repetições, mas um meticuloso trabalho tipográfico. Tal aporte semiológico da obra de Virginia Woolf já foi abordado por inúmeros pesquisadores, entre eles a brasileira Soraya Ferreira Alves (*A Escritura semiótico-diagramática de Virginia Woolf*. Área de pesquisa: Interface da literatura e das artes na ficção de Virginia Woolf, PhD, 2002) (Tese de Doutorado, PUC-SP).

⁶⁸ O próprio nome da protagonista, *Clarissa*, expressa pureza, castidade, remete à ordem de Santa Clara, fundadora da Ordem das Clarissas, correspondente ao feminino da Ordem Franciscana (Período Medieval) (dados confirmados segundo o DICIONÁRIO HOUAISS, 2004, p. 736). A literatura inglesa é um solo bastante fértil a estes sugestivos jogos de palavras e Virginia Woolf é bastante habilidosa neste campo.

crítica, como memória e retomada do ritmo do discurso alheio, que pode ser confirmado no segmento: “*Remember my party, remember my party, said Peter Walsh as he stepped down the street, speaking to himself rhythmically, in time to flow of the sound, the direct downright sound of Big Ben striking the half-hour.*” (Tradução: “Lembre-se da minha festa, lembre-se da minha festa, disse Peter Walsh, enquanto parava na rua, falando a si mesmo ritmicamente, ao compasso daquela vaga sonora, o som direto do Big Ben batendo a meia-hora”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 72).

Na ficção woolfiana, a incidência da expressão *solemn* representa um teor de soturnidade que invade os pensamentos da protagonista. Essa estratégia narrativa vai ocorrendo, paulatinamente, desde o início do romance, no qual o referido termo encerra uma conotação mais leve e imprecisa do que solene, de acordo com a citação a seguir:

“*How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn⁶⁹, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful⁷⁰ was about to happen*”.

(WOOLF, 1928, *MD*, p. 3) (grifos nossos)

⁶⁹ Neste segmento do romance (*MD*) há duas expressões que parecem jogar com o leitor em sua interpretação dos sentimentos que envolvem Clarissa Dalloway. Em particular, o termo inglês *solemn* interessa-nos, pois irá reincidir na narrativa sob diferentes formas, um tanto dúbias à primeira leitura. Por esse motivo, transcrevemos abaixo as possibilidades que apresenta. Em inglês, há grande flexibilidade de significados sob três vertentes para o adjetivo *solemn*, como é encontrado no romance (*MD*). Destacamos duas formas equivalentes em português: (1) sombrio. (2) impressionante, impactante. Interessa-nos conhecer as possíveis formas na língua inglesa, a partir dos sinônimos de *solemn*: (*adj.*) “1. *grave, serious, sober, earnest, somber, straid, pensive, brooding, grim*. 2. (*as a ceremony*) *imposing, impressive, grand, ceremonious, august, majestic, reverential, venerable, portentous, stately*. 3. (*as a rite or obligation*) *sacred, religious, holy, hallowed, divine, devotional, sanctified*” (THESAURUS, 1994, p. 431). Os termos opostos são bastante explorados no estilo Virginia Woolf. Acreditamos que a intenção de Woolf seja explorar a flexibilidade lexical e jogar com o leitor para conduzir à reflexão sobre a complexidade dos sentimentos de seus personagens.

⁷⁰ O adjetivo inglês *awful* proporciona duas formas opostas de significação. Para a análise literária de *Mrs. Dalloway*, em português, podemos encontrar as equivalências de (1) abismal. (2) impressionante, grandioso, impactante. Na língua inglesa, encontramos duas representações distintas com vários sinônimos para *awful*: (*adj.*) “1. *frightful, horrible, terrible, dreadful, wretched, abysmal, shocking, appalling, offensive, disgusting, reulsive*. 2. *impressive, lofty, grand, majestic; large, gigantic, colossal, stupendous*” (THESAURUS, 1994, p. 33). São termos opostos que representam uma espécie de jogo verbal bastante comum ao estilo woolfiano.

“Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo, como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer;”) (WOOLF, 1980, *MD*, p. 7) (Tradução Mário Quintana) (grifos nossos).

Naquela manhã revigorante de verão, Clarissa Dalloway tem sua memória revigorada pela atmosfera do verde e da luz natural que ilustram o cenário de sua janela. Nesse momento, é como se a Sra. Dalloway fosse transportada aos tempos de sua juventude, sentindo-se leve e banhada por uma atmosfera matinal como em sua juventude quando tinha apenas dezoito anos e vivia no interior, em Bourton. O termo *solemn* que está presente como um adjetivo flexível, pode representar muitos significados, conforme observamos. Trata-se de um momento enigmático, que ainda não compreendemos o suficiente, pois estamos iniciando nossa experiência da leitura do romance e, paulatinamente, estaremos percebendo o quanto Woolf joga com a flexibilidade lexical para nos convocar a uma leitura mais atenta e racional. Desse modo, compreendemos que a passagem citada anteriormente, ainda não possui o tom grave para o qual Woolf conduz o leitor, ao longo da narrativa. No entanto, para o início do romance, acreditamos que segundo o estilo de Woolf, o leitor vai tendo pequenas pistas do que será um sentimento que pende ao sombrio, abismal. Portanto, acreditamos que no segmento em que “alguma coisa ... ia acontecer” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 3 // 1980, p. 7), o termo *impactante* seja mais flexível do que a opção por “terrível” (na tradução de Quintana). Essa sugestão mantém o sentido de solenidade/formalidade, sem denotar maior precisão. A expressão vai ressoando no romance até adquirir um tom menos impreciso.

Segundo nossa análise, entre a segunda e a terceira laudas do romance, o termo *solemn* surge ecoando no primeiro registro da batida do Big Ben, que configura um registro poético importante para a cadência narrativa: Na sequência, a expressão que deriva do adjetivo “*solemn*” passa para a forma do substantivo “*solemnity*”, conforme segue no original de Virginia Woolf e na tradução de Mario Quintana:

*For having lived in Westminster – how many years now? Over twenty, – one feels even in the midst of the traffic, or waking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or **solemnity**; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air. (WOOLF, 1928, MD, p. 4-5) (nosso grifo)*

—
Tendo vivido em Westminster – por quantos anos agora? mais de vinte – , sente-se, por certo, em meio ao tráfego, ou quando desperta-se à noite; Clarissa estava certa, um particular silêncio, ou **solenidade**; uma inexplicável pausa; uma hesitação (mas aquilo poderia ser seu coração, afetado, como disseram-lhe, pela influenza) antes do Big-Ben bater. Lá! Bateu fora. Primeiro um aviso, musical; depois a hora, irrevogável. Os círculos maciços dissolviam-se no ar. (WOOLF, 1980, MD, p. 8) (Tradução Mario Quintana) (nosso grifo)

Conforme a citação anterior, podemos depreender que o termo “*solemn(ity)*” encerra uma conotação mais ampla que simplesmente “solenidade”. No contexto, a expressão evoca soturnidade, devido à hesitação que precede a batida do Big Ben. Havia uma dúvida da protagonista se, por acaso, seria seu coração em descompasso, fragilizado pela influenza. Portanto, a passagem descrita conduz o leitor a um sentimento de súbita aflição, inquietação e uma atmosfera sinistra. Percebemos que a palavra *solemn* vai deixando de ter um sentido vago, como era no início da história e passa a indicar que há algo de suspense no ar. Esse conceito estabelece conexão com uma forma peculiar de um desespero silencioso, de uma pausa na experiência vital que aquele ensolarado dia de verão iria conter. A cada vez que a expressão é repetida ao longo da narrativa, *solemn* estaria associada às batidas impactantes do Big Ben. No decorrer da leitura do romance, a palavra guardaria esse sentido de inquietação no âmago dos personagens. Com tal significado, reincidiria por mais três vezes na cena da tarde – em que Clarissa Dalloway observaria uma velha senhora numa residência vizinha. Nessa passagem do romance o termo estaria mais associado a sombrio, nebuloso.

*How extraordinary it was, strange, yes, touching, to see the old lady (they had been neighbours ever so many years) move away from the window, as if she were attached to that sound, that string. Gigantic as it was, it had something to do with her. Down, down, into the midst of ordinary things the finger fell making the moment **solemn**. (WOOLF, 1928, MD, p. 192-193) (nosso grifo)*

Que extraordinário era, que estranho, que comovente mesmo, ver a velha senhora (há tantos anos que eram vizinhas!) retirar-se da janela, como se estivesse ligada àquele som, àquela corda. Formidável como era, tinha alguma relação com ela. Profundamente, em meio às coisas ordinárias, tomba o dedo, solenizando o momento. (WOOLF, 1980, *MD*, p. 123) (Tradução Mario Quintana)

O trecho citado indica que o momento torna-se sombrio, a cada badalada do grande relógio de Londres. Novamente, discordamos da tradução de Quintana devido a associação do adjetivo sombrio estar mais associado ao contexto narrado. Clarissa, com seu olhar perscrutador, observa a idosa que parece representar a proximidade da morte. Por tantos anos, a imagem da vizinha estava associada às batidas do Big Ben, que o tempo marcado no relógio ocultava de forma sinistra a finitude da vida humana. Na realidade, a figura da velhinha escorria como os olhos que baixavam, misturando-se às lembranças corriqueiras da existência que findava. Num segmento mais adiante, a imagem de algo que se perde com o passar do tempo é expresso conforme a citação: “*Big Ben struck the half-hour. How ordinary it was [...]. Down, down, into the midst of ordinary things the finger fell making the moment solemn.*” [O Big Ben bateu a meia-hora. O quão trivial isso era (...). Profundamente, profundamente, em meio às coisas triviais, tomba o pêndulo tornando o momento mais sombrio] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 192-193 // 1980, p. 123).

Na cena da madrugada, que sucede a recepção dos Dalloway, Clarissa vai até a janela e, novamente, enxerga a velha senhora. Nesse instante, a protagonista pensa: “*It will be a solemn sky ... it will be a dusky sky, turning away its cheek in beauty*” (Tradução de Mário Quintana: Devia ser um céu solene, tinha pensado, um céu escuro, a esconder sua bela face) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 283 // 1980, p. 178). Em todos os momentos que figura a expressão *solemn*, podemos perceber o tom aterrorizante das badaladas, uma atmosfera sinistra que domina o coração de Clarissa, como no segmento anterior. A imagem poética do céu que estava nebuloso não parece corresponder ao termo *solene*, mas está novamente mais associada ao adjetivo sombrio.

De forma equivocada, todas as versões adaptadas do inglês para o português insistem em traduzir *solemn* como solene. O que ocorre, ao longo das leituras efetuadas é que Virginia Woolf cria uma cadência na qual a expressão vai

perdendo a imprecisão entre o solene e o sagrado. Assim sendo, reforçando nossa interpretação, dentro do contexto desenvolvido pela ficcionista, a imagem que podemos depreender a partir da expressão *solemn* caracteriza algo sombrio, sinistro e aterrorizante. Para captarmos este teor de sombreamento, faz-se necessário repetidas leituras, com vocalizações e retomadas, no intuito de valorizar o discurso a partir do contexto proposto por seu emissor.

A cadência estabelecida por Woolf propõe uma tensão crescente, na qual o leitor é levado a refletir a respeito da finitude da existência humana. Em termos composicionais, as tensões desenvolvidas pela escritora, ao longo de seu discurso, sugerem uma composição equilibrada. Ocorre uma espécie de espelhamento entre o início e o final da narrativa, se é que podemos ter um começo e um fim, pois estamos sempre no meio da história. O leitor sente-se como um pêndulo que vai e vem entre passado e presente, sem um ponto verdadeiramente inicial ou final. Podemos perceber uma tensão crescente, com amadurecimento e reafirmação das escolhas da protagonista, considerando-se o desvendamento que as profundas reflexões da mente de uma socialite elaboram. As repetições do termo *solemn* instigam o leitor a reconsiderar sua compreensão da complexidade do romance, devido seu caráter existencialista, de uma certa inquietação íntima, um certo desespero silencioso⁷¹. Após tantas vocalizações o teor sombrio apodera-se do texto e, nesse sentido, podemos considerar contrastes de cor escura delineando o conjunto de planos de colagem textual. Tal efeito aproxima a ficção de Woolf com o Cubismo, em particular pelo olhar de Picasso, a respeito do que parece corriqueiro, daquilo que é profundo e, extremamente, oscilante entre a vida e a morte, ou cambiante entre planos luminosos e planos sombrios – em contraste.

O ponto de contraste, na colagem de ambos – Picasso e Woolf – representa a tangência que abarca imagens sobrepostas e desafiadoras de fragmentos já existentes. Palavras são decompostas, letras são valorizadas, temas cotidianos são tratados, há questões sobre a guerra, a propaganda, a indústria de consumo, a imagem das cores e palavras – enfim, há o deslocamento da voz do outro para o

⁷¹ “Desespero silencioso” (do inglês *quiet desperation*) é uma forma de traduzir a inquietação do ser humano que parece nortear os personagens do romance. A expressão provém do pensamento de Henry David Thoreau, em sua obra *Walden (or Life in the Woods)* (c. 1846-1847). O escritor norte-americano discorre a respeito da vida no lago Walden (Walden Pond), reformulando seus conceitos a respeito do significado da existência humana, em especial, o termo surge em seu capítulo “*Economy*” (THOREAU, 2008, p. 847). O teor existencialista de Thoreau aproxima-se da concepção que Virginia Woolf sugere em seu romance.

discurso do artista e para o nosso discurso, em conjunto, que a cada olhar desafia uma articulação, um (re)entendimento, uma discussão a respeito daquilo que representa a vida.

Em conformidade com os detalhes anteriormente estudados, podemos destacar o seguinte exemplo: na língua inglesa, a origem de *yawn* é imprecisa, mas há indicativos de ser uma onomatopeia, pois imita o som do bocejo. Seu significado (Webster's Dictionary II, 1987, p. 800) na citação do romance, o bocejo (*yawn*) vem no monólogo interior de Richard Dalloway misturado com o narrador de terceira pessoa. Esse efeito de oralidade torna a leitura um desafio para o receptor do texto, o leitor. Aos poucos, percebemos, em mais de uma leitura, que o segmento expressa o aborrecimento de Richard ao prever as atitudes do amigo Hugh Whitbread, que iria entrar numa joalheria para comprar um colar para a esposa, Evelyn. A linguagem é naturalmente entrecortada e mistura vozes – narrador e personagem: “*Yawn he must. Hugh was going into the shop. ‘Right you are!’ said Richard, following*” [Tradução: Oooh (que bocejo), ele deve. Hugh estava entrando na loja. “Aí está você!” disse Richard, seguindo-o] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 171) (mantidos os grifos). A expressão de surpresa de Richard soa como um jogo de pega-pega. Ele se surpreende, não com o fato do amigo ter entrado na loja, mas com a ação que conseguira prever que seu amigo faria. Isso explica o bocejo. São esses pequenos detalhes de sonoridade das palavras que convidam o leitor a novas leituras do texto, para sentir ou performatizar a vocalidade conforme a origem linguística.

De forma complementar, avançamos no romance algumas laudas e encontramos tantos outros segmentos que imitam a vocalidade natural, inclusive, a condução do texto sugere o hábito de falar alto, como no caso da preceptora Doris Kilman, diante do sorriso debochado da protagonista para ela, como na citação: “*‘It is the flesh, it is the flesh’, she muttered (it being her habit to talk aloud)*” [“É a humanidade, é a humanidade” (sendo um hábito seu falar em voz alta)] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 195) (mantidos os grifos). Considerando-se que a Srta. Kilman é uma professora robusta, podemos imaginar o vozeirão que emitiu, provocando o deboche de Clarissa, diante de sua falta de jeito. Analogamente, há inúmeras menções ao modo de expressão oral da maioria dos personagens. No entanto, torna-se curioso o fato de que nos deparamos com o silêncio, ou a falta de

palavras como no caso – *speechless* – (WOOLF, 1928, *MD*, p. 175). O contrário também ocorre, pois há repetições a respeito do barulho do piano que sinaliza uma festa de sucesso, como na citação: “‘*But the noise!*’ she said. ‘*The noise!*’ ” (“Mas o barulho!” ela disse. “O barulho!”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 269) (mantidos os grifos). Em reforço ao conteúdo, logo a seguir, encontramos na mesma lauda: “*Not that they added perceptibly to the noise of the party*” (Não era ‘deles’ se aperceberem do barulho da festa). A ênfase dada pela escritora ao *they* – (d)eles – vem em itálico, no texto original, a cada vez que se pretende usar de ironia. A passagem soa como quem diz: Não é possível que eles não se apercebam do barulho da festa! Portanto, temos um trabalho de escrita com foco no tom discursivo e isso ocorre algumas vezes ao longo do romance, em favor de uma leitura em voz alta, valorizando a performance literária.

Por vezes, encontramos-nos instáveis numa leitura diante de uma expressão muito flexível, num texto impreciso, como no caso das repetições “*drip, drip, drip*” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 218), termo com possibilidades bastantes distintas de tradução, obrigando-nos a reler o segmento, por algumas vezes e refletir sobre a língua inglesa ser tão abrangente e incerta. Em nosso entendimento, a tradução poderia ser *vertendo tolices*, pois apenas no contexto podemos verificar que a esposa do antagonista estava sendo verborrágica e, ao mesmo tempo apercebia-se do fato, diante de uma cliente (grifos nossos). O termo “*drip*” poderia representar apenas ser tolo, ou gotejar, formas semânticas distintas, mas que multiplicadas dentro da história proporcionam tal entendimento. Afinal, uma coisa é escrever para lerem apenas “*drip*” e outra é repetir a palavra por três vezes seguidas. Isso gera um efeito de oralidade que reverbera outras escolhas lexicais woolfianas para o romance – e Virginia Woolf transmite toda uma gama de possibilidades semânticas para sua ficção, como parte de seu estilo.

Para nosso estudo a relevância está no jogo de repetições de palavras, que criam no texto woolfiano uma vasta gama de paralelismos, em termos de cadência, vocalidade. Desse modo, em nossa análise, observaremos que o arranjo textual woolfiano contempla não apenas a materialidade da palavra, conforme os estudos no campo da semiologia, mas sua vocalidade e seu lirismo. Com o propósito de apreciar o recurso da performance literária por meio das vocalizações que instigam o leitor como audiência de evocação sonora e visual, relacionamos na sequência

uma apreciação do que representam as repetições do nome Dalloway, a partir do título do romance.

O sobrenome da família da protagonista do romance (WOOLF, 1928, *MD*), *Dalloway*, figura ao longo da narrativa, desde o título até as últimas páginas do romance. O mesmo nome também ilustra o cabeçalho, do início ao fim da história. Na página 1, temos a capa interna com o título no qual o nome *Dalloway* aparece. O início do romance está na página 3, com a palavra *Dalloway* no título encabeçando o texto. Em seguida, na página 4 e até o final, que situa-se na página 296, a palavra *Dalloway* ilustra o cabeçalho por 294 vezes. Portanto, à exceção da segunda página, em branco, o nome *Dalloway* está no texto como um rótulo por exatas 296 vezes⁷². Além desse detalhe editorial, chama-nos a atenção a evocação dessa palavra como marca verbo-visual o fato de estar presentificada ao longo da história nas seguintes páginas (corpo do texto):

Citados anteriormente, os números configuram um modo bastante maciço de tornar presente, por 105 vezes, a marca que o sobrenome *Dalloway* representa na narrativa prosaica de Virginia Woolf. Trata-se de uma espécie de peso a ser carregado, uma maneira de perceber esse bombardeamento de um rótulo social. O nome Dalloway, como parte do título, ecoa por todo o romance dando a impressão que a protagonista tenta sobreviver à sombra de um nome. Entre as muitas repetições que identificamos ao longo do texto do romance, esta é a mais frequente, a que sugere maior peso – material, social, psicológico, rítmico. No âmbito estilístico, as reverberações encontradas passam a sugerir um padrão no qual um nome como *Dalloway* torna-se simbólico no enredo.

O nome *Dalloway* provém da fusão de raízes distintas e trata-se, etimologicamente, de uma reunião de significados: *Dally* (*play, delay*) (jogar, postergar) (brincar, galhofar, gracejar, vadiar, namorar por divertimento, flertar) e *way* (*position, direction, habit, method, a distance in space or time*) (posição, direção, hábito, método, uma distância no espaço ou tempo) (modo, estilo, maneira, jeito, método, meio, ponto particular, detalhe, direção distância, rumo, caminho atalho, rua, estrada, lugar, hábito, vontade, condição, estado, movimento,

⁷² Representa a soma da p. 1 (capa interna) com a p. 3 (título com início do romance) e mais 294 cabeçalhos até o final da história. Portanto, temos exatamente 296 vezes. Soma-se a este número o conteúdo do corpo do texto, descrito em nosso estudo (105 repetições ao longo da narrativa). Ao todo, são 401 menções ao sobrenome Dalloway.

progresso, porte, conduta, embora, longe)⁷³ (WEBSTER'S, 1987, p. 21, 780) (THESAURUS, 1994, p. 99) (MICHAELIS, 1993, p. 91, 374). Talvez, por tantas repetições, a presença da palavra *Dalloway* possa sugerir o trocadilho para um *método icônico de postergar*, ou o *jogo de uma distância no espaço-tempo* (grifos nossos). De qualquer maneira, *Dalloway* totaliza 401 figurações na edição de 1928, elaborada por Virginia Woolf. Acaso nossa análise possa parecer muito aborrecida, vale lembrar que o romance woolfiano premia-nos com pequenos trocadilhos como o apelido do esposo da protagonista – “*So she called Richard ‘Wicham’. Why not call Richard ‘Wickham’?*” (Então, ela chamou Richard de *Wickham*. Por que não chamar Richard de *Wickham*?) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 285). Esse segmento sugere intimidade, pois *Wicham* aproxima-se do que seria uma corruptela de *wicked*, aborrecido, chato – adjetivo bastante adequado a um esposo de conveniência, um dos temas do romance woolfiano. O codinome que é revelado ao leitor apenas no final da história, ao passo que o rótulo *Dalloway* ecoa exaustivamente na audiência do romance. Do título ao final da história, o leitor performatiza vocalizações como *voices* (vozes) e *Dalloway* como um recurso publicitário, uma marca deixada na literatura universal.

O nome da protagonista do romance incide por 256 vezes no corpo do texto, em especial, no centro da narrativa o nome Clarissa figura em duas páginas opostas por 15 vezes. Acredita-se que a origem do nome Clarissa venha do Latim *claritas*, com os possíveis sentidos de claridade, brilho, sonoridade, celebridade (DICIONÁRIO LATINO-PORTUGUÊS, 1998, p. 45). O nome de solteira da protagonista do romance aparece mais do que o dobro de seu sobrenome de casada, o que indica que o casamento não conseguiu aniquilar totalmente a sua identidade. Essa espécie de núcleo diagramático e a quantidade de vezes em que o nome do personagem central é apresentado sugere uma espécie de equivalência – ou, talvez, uma competição – por meio da qual expressa-se toda a relevância que está por trás da fachada de um sobrenome.

Em seu íntimo, a Senhora Dalloway ainda é a jovem Clarissa, de sentimentos puros, a mesma mulher que fez uma escolha que mudara o curso de

⁷³ (WEBSTER'S II NEW RIVERSIDE DICTIONARY, 1987, p. 21, 780).
(THE CAMBRIDGE THESAURUS OF AMERICAN ENGLISH, 1994, p. 99).
(MICHAELIS DIDIONÁRIO PRÁTICO INGLÊS-PORTUGUÊS/PORTUGUÊS-INGLÊS, 1993, p. 91, 374).

muitas vidas. Tal decisão indica que, ao casar-se com Richard Dalloway, optara por uma união bastante estável – emocionalmente fria e economicamente segura. Com seu esposo, ela teve uma filha, Elizabeth, constituindo uma família com certo destaque na sociedade inglesa de Londres. Desse modo, seu verdadeiro amor de juventude por Peter Walsh permanecera intocado em seu coração, o que prova que o verdadeiro amor somente é duradouro, em geral, quando não se concretiza. Peter continuaria um errante, mas ainda apaixonado por Clarissa, mas jamais proporcionaria a ela uma vida tão estabilizada quanto Richard Dalloway o fizera. Ao final do dia, em sua festa, Clarissa Dalloway parece ter convencido a si mesma de sua decisão matrimonial resignando-se. De certo modo, a aceitação de Clarissa do destino que ela mesma escolhera ao lado de um parlamentar acomodara a todos ao vê-la sempre como a anfitriã perfeita para reunir pessoas, socialmente. Esse detalhe explica a visão de Clarissa a respeito de suas recepções serem consideradas oferendas, uma vez que a partir de suas reuniões sociais ela unia pessoas e tornava a vida social de Londres mais agradável, principalmente, após os duros anos da guerra. Clarissa é vista e comentada pelos outros personagens e pelo narrador do início ao final do romance. A narrativa não termina com Clarissa, mas com Peter Walsh referindo-se a ela nas últimas linhas.

Em nosso entendimento, a partir do estilo woolfiano, a linguagem nasce, desperta no anseio do escritor por compartilhar sensações e sentimentos oriundos de sua percepção de vida. Esse aporte verbal do ficcionista é comunicado para um leitor que, em processo dialógico, recebe o teor artístico literário daquele. O escritor almeja recriar ou emular sons e imagens de sua percepção vital e os comunica para um receptor que articula e vocaliza o discurso em trânsito (literatura). Este receptor soletra, lê, pronuncia, balbucia e sente a textualidade, o sentido, a vida daquilo que foi comunicado. Dentro desse entendimento, cada sujeito receptor (leitor) irá reagir de forma muito peculiar, individual e esta reação dependerá, também, de seu momento emocional de exposição ao discurso do outro. Isso representa, na recepção, a singularidade do ato de ler, de uma leitura em performance, ou de uma performance literária. O momento de leitura é real, o sentimento e as sensações são reais. A cada ato de recepção haverá uma predisposição momentânea singular e individual.

ITÁLICOS EM *MRS. DALLOWAY*

Ao longo do romance, identificamos uma característica bastante peculiar no cuidado com a disposição de tipos, por parte de Virginia Woolf. Em particular, a ficcionista emprega, em marcas persuasivas, itálicos em certas palavras – nos diálogos – de *Mrs. Dalloway*. Nesses segmentos com itálicos, podemos destacar a ênfase de oralidade ou tom discursivo que a ficcionista coloca no enunciado envolvido. No empenho de Woolf em deixar suas marcas, seus textos apresentam um apelo performático vocal – tonal –, pois a enunciação está disseminada em todo o texto por meio do tom discursivo, das ênfases de aspas, itálicos e similares. Dentro dessa estética verbal, de escalonamentos vocabulares, cada palavra inscreve-se em um nível diferente e convoca a presença de um sujeito inédito. Diante de marcações próprias que reforçam a persuasão por parte da ficcionista, essas ênfases representam uma maneira bastante singular de interferir na leitura de sua prosa. No intuito de esclarecer o exposto, destacamos os seguintes trechos:

(H) “*Only human beings – what did **they** want?*” (Somente seres humanos – o que eles queriam?) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 226). Na sentença, ocorre a distinção em itálico do pronome eles – *they* – durante um delírio do antagonista suicida. Isso altera o tom da leitura, a forma como haverá a recepção do texto. Temos, portanto, uma interferência de Virginia Woolf impondo-nos um destaque no que ela julga ser relevante na fala de seu personagem. Ao lermos tal segmento, em atenção à ênfase, iremos vocalizar com um tom diferente na voz. No segmento acima, destacamo-lo com um negrito, pois os termos em inglês requerem os itálicos, o que difere do original. Não obstante, o fato de marcarmos com um duplo grifo de negrito e itálico irá auxiliar nossa reflexão, inclusive nos itens que seguem.

(I) “*Well, Ellie, and how’s the world treating **you**?*” (Bem, Ellie, e como é que o mundo tem tratado você?) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 258). Neste trecho, o modo indagador com que Peter Walsh refere-se a Ellie Henderson, na pergunta casual coloca o pronome você – *you* – em evidência na pergunta. Tal recurso de colocar uma palavra em itálico, ao final da sentença incita-nos a vocalizar o texto literário

com um tom diferente, destacando tal palavra do restante da sentença. Mais uma vez, temos a interferência da escritora provocando-nos para que leiamos conforme a distinção que ela nos propõe.

(J) “*What name? Lady Rosseter? But who on earth was Lady Rosseter?*” (Que nome? Lady Rosseter? Mas quem nessa terra era Lady Rosseter?) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 260). A incógnita é relevante para a protagonista de *Mrs. Dalloway*. Ela deixa claro sua surpresa e emprega um tom de estranhamento diante de um nome desconhecido, em sua lista de convidados presentes em sua recepção.

(K) “*He’s not going to recognise us’, said Sally.*” (“Ele não irá reconhecer a nós”, disse Sally) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 288). A ênfase em nós – *us* – indica um vocalize (elemento de oralidade) na sentença criada por V. Woolf. Sally Seton (Lady Rosseter) diz a Peter Walsh que o velho conhecido Hugh Whitbread, todo empertigado e quase cego, não iria reconhecê-los, após tantos anos.

(L) “*Yet’, said Sally, ‘When I heard Clarissa was giving a party, I felt I couldn’t not come – must see her again (and I’m staying in Victoria Street, practically next door)*” [“Então”, disse Sally, “Quando eu soube que Clarissa estava dando uma festa, eu senti que *não* poderia deixar de vir – tinha de vê-la novamente (e eu estou em Victoria Street, praticamente aqui do lado)] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 290). No segmento transcrito, Sally Seton confessa a Peter Walsh que não – *not* – poderia deixar de vir à festa de Clarissa Dalloway. Ela estava hospedada ali perto e seria a chance de rever, novamente, uma grande amiga de juventude.

(M) “*Clarissa was hard on people.*” (Clarissa era dura com as pessoas) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 291). Nesta passagem do romance, Sally salienta uma característica negativa da anfitriã, para lembrar a Peter de que Clarissa era – *was* – de fato, dura com as pessoas. Esse fato indica que, no contexto da história, Clarissa continuava sendo dura e tratando mal sua prima mais pobre, Ellie Henderson. Temos neste segmento uma distinção no tom empregado por Sally de que a anfitriã ainda continuava inflexível diante das circunstâncias e isso não mudara com o tempo. O

tom soa como uma lembrança ruim a respeito de quem todos idolatram como a anfitriã perfeita.

Diante de todos os exemplos citados anteriormente, podemos depreender que Virginia Woolf pega-nos pelo braço na leitura de sua prosa, fazendo-nos ler como ela idealizou cada fala de seus diálogos. Esta característica faz-nos performatizar a recepção do texto, diante de sua arquitetura vocabular, como uma leitura de empostação de voz, ou seja, de uma performance verbal. Diante de tais evidências, nosso enfoque confirma os aspectos da performance literária. Os elementos que nos conduzem ao pensamento zumthoriano, a respeito da performance verbal de V. Woolf, tem base na percepção de que o autor incita o leitor à recepção da literatura, como uma ação sobre esse leitor. Por meio dos escalonamentos da linguagem, encontramos a condução dos criadores das obras (literária e pictórica), tanto na prosa de Woolf, quanto nas colagens de Picasso, cada qual com seu conteúdo performático. Nessa linha de pensamento, o momento da leitura, trata-se de um ato único de decodificação. A leitura configura um registro singular que efetiva a relação de poder sobre o teor do que é emitido como discurso (conteúdo verbo-visual). No caso de Woolf, consideramos que ela tem na literatura a constituição de seu ato de fala, a partir da presentificação (presença) do conteúdo no ato da recepção. No momento da recepção, o leitor irá decodificar, ou tentar decodificar, o teor da fala como ação verbal (comunicacional, ou escrita). Conforme nossa concepção, ao receber o texto literário de V. Woolf, o leitor apropria-se do discurso alheio, interpretando-o e envolvendo-se psíquica e fisicamente, o que indica fatores de cognição e articulação vocal dos signos propostos, conforme o apelo performático do texto verbal.

2.1.4 O INÍCIO E O FIM DO ROMANCE: A LAPIDAÇÃO DE UM ESTILO

No segmento em sequência, retirado do início do romance, podemos apreciar três aspectos trabalhados por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*: “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself.*” (Tradução: “A Sra. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores.”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 3 // 1980, p. 7) (grifos nossos). Apresentaremos, a seguir, três itens para análise da citação a ser apresentada na próxima página:

Em primeiro lugar, analisemos o emprego das tensões abstratas, por meio de repetições como o pronome “*her*” [(d)ela], “*herself*” [(d)ela mesma]. Esta(s) palavra(s), de forma simples ou associada, prossegue(m) ao longo da trama. Sua incidência reflete um discurso que vai além do âmbito das sonoridades. Também, não passa apenas pelo campo da expressão tipográfica, mas atinge o nível da representação de um discurso em que tudo parece iniciar e girar em torno de uma mulher. Daí explica-se a ênfase em “her”: “*herself* ” (ela mesma), “*her work*” (trabalho dela), “*for her*” (para ela) e “*to her* ” (a ela), conforme citação em sequência (na página seguinte).

Em segundo lugar, a observação incide no que poderíamos considerar como uma maneira de guiar o leitor entre essa mistura de vozes que compõem o discurso woolfiano. Devemos nos ater ao emprego do “*For*” (Para), que marca uma estratégia distinguindo a voz do narrador em 3ª. pessoa (discurso indireto), da voz da personagem Clarissa Dalloway (discurso direto), no segmento em discussão. Ao longo do romance, essa estratégia serve de guia para que o leitor não se perca no entendimento do que representa. Muitas vezes, a voz do narrador destaca-se da voz de um dos personagens e, neste caso, teremos o emprego desta marca textual “*For*” (Para). Tal estratégia narrativa ainda não era utilizada pela ficcionista na época da escrita do conto que analisamos neste trabalho de tese. Virginia Woolf parece ter encontrado um modo de marcar seu texto em favor de uma clareza que não encontraremos em nenhum outro escritor de sua geração.

Em terceiro lugar, sugerimos maior atenção à mistura de vozes que, neste caso, desafia o leitor, sem no entanto tornar-se difícil de distinguir sua forma direta de expressão (discurso direto – a fala da personagem). Em favor desta análise, optamos por grifar as seguintes expressões que figuram como reverberações no texto, “*what a morning[!]*” (que manhã!), “*What a lark! What a plunge!*” (Que ousadia! Que mergulho!) excertas da citação que segue (em três partes), conforme ênfases de leitura. Devemos atentar para para as repetições de exaltação, assim como o fizemos para outros termos grifados e discutidos anteriormente.

Com o propósito de uma exposição didática, enumeramos na sequência três formas do mesmo trecho do romance. (A) como é publicado no original, seguida por (B) nossa proposta de leitura (apenas para estudo), ainda em inglês. Finalmente, apresentamos (C), em uma tradução sem marcas (sem ênfases). Não conseguimos marcar todas as ênfases na parte da tradução, pois não há correspondência exata, além da proposta de leitura ter como alvo o texto em inglês.

(A) *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning—fresh as if issued to children on a beach. What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.* (WOOLF, 1928, MD, p. 3)

(B) *Mrs. Dalloway said she would buy the flowers **herself**. For Lucy had **her** work cut out for **her**. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, “what a morning!”—fresh as if issued to children on a beach. “What a lark! What a plunge!” For so it had always seemed to **her**, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air.*
(WOOLF, 1928, MD, p. 3) (grifos nossos)
(Parte da análise com nossa proposta de leitura/recepção)

(C) A Sra. Dalloway disse que **ela própria** iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia. Que frêmito! Que mergulho! *Pois*, sempre assim **lhe** parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton.
(WOOLF, 1980, MD, p. 7) (Tradução Mário Quintana) (grifos nossos)

No item B, apresentamos nossa proposta de leitura para o texto em inglês, com atenção para o emprego de algumas expressões analisadas segundo as três ponderações anteriores (em negrito).

O segmento a seguir retirado do romance revela o modo impessoal com que o inglês de Londres expressa-se, principalmente, entre os londrinos de classe média, por meio do uso de *one* (-se): “—*Peter Walsh. He would be back from India one of these days, June or July, she forgot which, for his letters were awfully dull; it was his sayings one remembered;*” (– Peter Walsh. Ele voltaria da Índia num desses dias, Junho ou Julho, ela havia esquecido, pois suas cartas eram imensamente chatas; eram seus dizeres, alguém lembrou-se) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 4) (grifo nosso). A mesma forma de expressão *one* (-se, algum, alguém) encontra-se marcada no próximo trecho do romance: Novamente, ressaltamos que nossa proposta de leitura dirige-se, exclusivamente, ao texto em inglês, pois a pesquisa trata das vocalizações a partir do original. A tradução que acompanha o texto original é apresentada com grifos apenas nos termos equivalentes.

A charming woman, Scrope Purvis thought her (knowing her as one does know people who live next door to one in Westminster); a touch of the bird about her, of the jay, blue-green, light, vivacious, though she was over fifty, and grown very white since her illness. There she perched, never seeing him, waiting to cross, very upright.
(WOOLF, 1928, *MD*, p. 4) (grifos nossos)

“Uma encantadora mulher”, pensou Scrope Purvis (conhecendo-a como se conhece a gente que mora quase à nossa porta, em Westminster); havia nela algo de pássaro, de um gaio, azul-verde, leve, vivaz, embora houvesse passado dos cinquenta e encanecido muito desde a última doença. Ali estava pousada, muito direita, sem o ver, esperando para cruzar.
(WOOLF, 1980, *MD*, p. 8) (Tradução Mário Quintana) (grifos nossos)

Conforme a citação anterior, podemos observar que Virginia Woolf repete na segunda lauda o discurso em torno de uma mulher – *her* [(d)ela] – conforme nossos grifos. Portanto, as tensões observadas desde o início do romance vão prosseguindo até sua conclusão. Por já haveremos abordado o tema em comentários anteriores, aproveitamos o excerto apenas para fins didáticos. Ao leitor caberá estabelecer relações e percepções indicadas pela incidência maciça

de certas palavras como no caso do pronome em questão. Na lauda seguinte, podemos reconhecer o mesmo recurso, conforme citação:

For it was the middle of June. The War was over, except for some one like Mrs. Foxcroft at the Embassy last night eating her heart out because that nice boy was killed and now the old Manor House must go to a cousin; or Lady Bexborough who opened a bazaar, they said, with the telegram in her hand, John, her favourite, killed; but it was over; thank Heaven—over. It was June. The King and Queen were at the Palace.

(WOOLF, 1928, *MD*, p. 5) (grifos nossos)

— Pois era em meados de Junho. A guerra estava acabada, exceto para alguns, como Mrs. Foxcroft, ainda na última noite, na Embaixada, devorando a sua mágoa, porque fora morto aquele belo rapaz e o velho castelo deveria agora passar para um primo; ou Lady Bexborough, que inaugurava uma qermesse, diziam, tendo na mão o telegrama de que John, o seu predileto, fora morto; mas estava cacabada, sim; graças a Deus – acabada. Era em junho. O rei e a rainha achavam-se no palácio.

(WOOLF, 1980, *MD*, p. 8-9) (Tradução Mário Quintana) (grifos nossos)

A citação anterior apresenta de forma bastante sutil a presença da mulher como sujeito – Mrs. Foxcroft, Lady Bexborough, além da rainha – quase todas, de alguma forma, são apresentadas como alguém que perdera os entes na guerra, seja um lindo filho ou mesmo os filhos da pátria. O trecho ilustra o quão destruidora havia sido a guerra que, finalmente, acabara. O sentimento das mães sem filhos, mas para restauração do bem comum, o casal real achava-se no palácio, mantendo as aparências e, supostamente, encorajando o povo inglês a prosseguir sua vida, apesar das perdas irreparáveis deixadas pela Primeira Guerra Mundial. Em um segmento tão reduzido, colocar sentimentos que estão orbitando em torno da mulher, como o pilar da sociedade, faz com que Woolf exponha desde o início do romance (*MD*) a relevância do papel feminino na vida social. Os jantares na embaixada e as quermesses prosseguiram, incentivados pela presença dos monarcas como a imagem da restauração da ordem, a despeito de toda a dor íntima dos cidadãos ingleses.

Nas laudas finais do romance, observamos o tom de ironia no comentário a respeito do Dr. Bradshaw, psiquiatra, que chegara atrasado à recepção da Sra. Dalloway. Os olhos do doutor percorriam uma pintura, não com o intuito de apreciá-la, mas ele o fazia em busca da assinatura da mesma. A leitura desse segmento deveria vir com a ênfase na palavra “so” (“tão”), de modo a pronunciá-la como uma

vocalização prolongada, como recomendação do estudioso Robert Scholes (1978, p. 114), ou seja, “soooo” (“tãããã”). O estudioso afirma que a apreciação do segmento deve ser feita com a leitura em voz alta, para captar a ironia e a beleza do estilo de Virginia Woolf. Isso porque Woolf vinha associando esse personagem, desde o início da história, a uma personalidade bastante negativa. Para a apreciação do exposto, observemos a seguinte citação: “*But Sir William Bradshaw stopped at the door to look at a picture. He looked in the corner for the engraver's name. His wife looked too. Sir William Bradshaw was **so** interested in art.*” (Mas Sir William Bradshaw parou na porta para olhar para uma pintura. Ele olhou à procura do nome do artista. Sua esposa fez o mesmo. Sir William Bradshaw estava **tão** interessado em arte) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 294) (nosso grifo). São sutilezas como esta que tornam a ficção woolfiana um vasto campo para a exploração da performance de vocalizações nas belas letras. Virginia Woolf constrói alguns personagens revelando através deles os seus apreços. A forma como Woolf nos apresenta os doutores Holmes e Bradshaw demonstra a antipatia natural da escritora por médicos psiquiatras. O fato revela de forma indireta não apenas o que Woolf sentia por esses profissionais da saúde mental, mas sugere o quão precários eram os cuidados oferecidos pela medicina de sua época. Woolf propõe que percebamos a medicina de seus dias repleta de profissionais sem o mínimo refinamento.

Os segmentos finais do romance apresentam uma espécie *design* que se tornou marcante na ficção de Virginia Woolf, tanto nos contos quanto nos romances. Para a análise, destacamos uma citação mais extensa, com o propósito de observar melhor os paralelismos proporcionados pelo pronome “*her*” [(d)ela], além do modo impessoal “*one*” (-se, algum, alguém) que também já abordamos em análise anterior, porém sem a apresentação de todo o segmento, como segue:

*When one was young, said Peter, one was too much excited to know people. Now that one was old, fifty-two to be precise (Sally was fifty-five, in body, she said, but **her** heart was like a girl's of twenty); now that one was mature then, said Peter, one could watch, one could understand, and one did not lose the power of feeling, he said. No, that is true, said Sally. She felt more deeply, more passionately, every year. It increased, he said, alas, perhaps, but one should be glad of it—it went on increasing in his experience. There was some one in India. He would like to tell Sally about **her**. He would like Sally to know **her**. She was married, he said. She had two small children. They must all come to Manchester, said Sally—he must promise before they left.*

There's Elizabeth, he said, she feels not half what we feel, not yet. But, said Sally, watching Elizabeth go to her father, one can see they are devoted to each other. She could feel it by the way Elizabeth went to her father. For her father had been looking at her, as he stood talking to the Bradshaws, and he had thought to himself, Who is that lovely girl? And suddenly he realised that it was his Elizabeth, and he had not recognised her, she looked so lovely in her pink frock! Elizabeth had felt him looking at her as she talked to Willie Titcomb. So she went to him and they stood together, now that the party was almost over, looking at the people going, and the rooms getting emptier and emptier, with things scattered on the floor. Even Ellie Henderson was going, nearly last of all, though no one had spoken to her, but she had wanted to see everything, to tell Edith. And Richard and Elizabeth were rather glad it was over, but Richard was proud of his daughter. And he had not meant to tell her, but he could not help telling her. He had looked at her, he said, and he had wondered, Who is that lovely girl? and it was his daughter! That did make her happy. But her poor dog was howling.
(WOOLF, 1928, MD, p. 294-295) (nossos grifos)

Quando jovem, disse Peter, a gente é demasiado excitável para que possa conhecer os outros. Mas agora, na velhice, aos cinquenta e dois, para ser exato (Sally tinha cinquenta e cinco, no corpo, segundo ela, pois o coração era como o de uma moçinha de vinte); agora, na maturidade, pode-se observar, pode-se compreender, sem ter perdido a faculdade de sentir, disse ele. Sim, era verdade, concordou Sally. Ela sentia mais profundamente, mais apaixonadamente, a cada ano que passava. E aquilo aumentava, suspirava ele; mas antes devíamos alegrar-nos: aquilo aumentava com a experiência. Havia certa pessoa lá na Índia. Gostaria de falar com Sally a respeito dela. Era casada, disse. Tinha dois filhos pequenos. Pois deviam ir todos a Manchester, disse Sally: ele deveria prometer, antes da despedida. Havia Elizabeth, disse ele observou, e ela ainda não sente metade do que nós sentimos. Mas, bem se vê, observou Sally, notando que Elizabeth se dirigia para o pai, que os dois se estimam muito. Via-se pela maneira como Elizabeth se dirigia para o pai. Pois o pai a estivera olhando, enquanto falava com os Bradshaws, e perguntara a si mesmo quem seria aquela moça encantadora. E, de súbito, descobrira que era a sua própria Elizabeth, e ele não a tinha reconhecido, tão encantadora estava com seu vestido cor-de-rosa! E Elizabeth sentira que ele a estava vendo, enquanto conversava com Willie Titcomb. Por isso fora a seu encontro, e ficaram juntos, agora que a festa estava quase acabada, para observar as pessoas despedindo-se, e o salão mais e mais vazio e com coisas jogadas no assoalho. Até mesmo Ellie Henderson estava indo embora, quase a última, apesar de ninguém ter falado com ela, mas desejava ver tudo para contar para Edith. Richard e Elizabeth até que estavam satisfeitos de que tudo chegara ao fim, mas Richard dizia-se orgulhoso da filha. Ele não pretendia dizer-lhe isso, mas não pode deixar de fazê-lo. Ele contou que estivera a olhá-la, e indagara consigo mesmo quem seria aquela garota tão encantadora? E ela era sua filha! O fato tornara-a muito feliz. Mas seu pobre cachorrinho estava latindo.
(WOOLF, 1980, MD, p. 186) (Tradução Mário Quintana) (grifos nossos)

No segmento destacado na citação anterior, devemos observar que a vocalidade do texto woolfiano, a performance literária, somente será sentida em sua grandiosidade se tivermos o domínio da língua inglesa, ou se lermos várias vezes numa edição bilíngue. Neste caso, entendemos que o mais importante, é voltar nossa atenção para um texto cujo alicerce é a linguagem, o trabalho de lapidação verbal e sua evocação visual. Especificamente, para a citação anterior, procuramos avaliar as escolhas que nos fazem refletir o texto woolfiano que aprofunda-se na questão do sujeito mulher “*her*” (ela, dela). Devemos ressaltar que no segmento a questão está sendo colocada entre a velha amiga Sally, uma senhora de meia-idade, e a filha de Clarissa, Elizabeth, uma jovem. Há também Ellie Henderson, uma conhecida, que estava partindo. A respeito dela acreditava-se que havia ido à festa na intenção de registrar cada detalhe para depois contar para outra mulher chamada Edith.

Conforme a citação anterior, os nomes de Sally e Elizabeth figuram inúmeras vezes, ao passo que o nome de Peter aparece apenas uma vez e o de Richard apenas em duas passagens. Tal detalhe revela o quão importante era enfatizar a presença dessas mulheres, como se fossem o centro social da festa, algo como o élan e o murmurinho que produziam. Para Virginia Woolf, discutir a questão da mulher como sujeito era essencial em sua prosa. Essa era a forma como a ficcionista levantava, poeticamente, suas faixas de protesto em prol do feminino. Portanto, ao repassarmos a presença do termo “*her*” (ela, dela), identificamos o mesmo por 15 vezes, neste segmento. Por 10 vezes poderemos observar o termo impessoal “*one*” (-se, algum, alguém). Assim sendo, no discurso produzido por Woolf a presença feminina tem sua representação de maneira bastante ostensiva, não ilustrando apenas uma mera questão diagramática – o que também ocorre de modo bastante intencional. A oposição entre a imagem da jovem Elizabeth e da amiga de sua mãe, Sally Seton, marca uma lacuna entre os dias de outrora, em Bourton, e a atualidade na metrópole, com suas reuniões sociais – como a festa de Clarissa. Tudo isso era observado por olhos de personagens que não estavam no centro dos eventos, como Ellie Henderson que, provavelmente, iria reportar tudo o que vira para a ausente Edith. Com tantas sobreposições de valores e figurações – pessoais (ela, dela) e impessoais (-se, algum, alguém) – o estilo de Woolf oferece aos leitores uma gama de elementos composicionais

sobrepostos que remetem ao estilo cubista de Picasso. De forma semelhante, por sua vez, o pintor teria como elemento principal a figura feminina e, invariavelmente, inúmeros elementos do cotidiano na composição de suas naturezas-mortas.

Prosseguimos com o estudo do romance para as linhas finais, que embelezam a última lauda, conforme citação:

*"Richard has improved. You are right," said Sally. "I shall go and talk to him. I shall say goodnight. **What** does the brain matter," said Lady Rosseter, getting up, "compared with the heart?" "I will come," said Peter, but he sat on for a moment. **What** is this terror? **What** is this ecstasy? he thought to himself. **What** is it that fills me with extraordinary excitement? It is Clarissa, he said. For there she was. (WOOLF, 1928, MD, p. 296) (grifos nossos)*

– Richard melhorou. Tens razão – disse Sally. – Vou falar com ele. Vou dar-lhe boa noite. **Que** importa o cérebro – disse Lady Rosseter, levantando-se –, comparado com o coração?

– Eu também vou – disse Peter, mas deixou-se ficar sentado, um momento. Mas **que** terror é este? Pensou consigo. **Que** êxtase me vem? **Que** é que me enche de tão extraordinária excitação?

É Clarissa, descobriu.

Pois ela ali estava.

(WOOLF, 1980, MD, p. 187) (Tradução de Mário Quintana) (grifos nossos)

No segmento anterior, Virginia Woolf parece-nos inquirir sobre o “que” estamos a perceber – “*what*” – e vai conduzindo-nos até a última linha com certo suspense e interrogações a respeito dos sentimentos do antigo namorado da protagonista, o Sr. Peter Walsh. Devemos perceber que o final está apresentado em aberto com uma pitada do estilo jamesiano, porém com a personagem central (Sra. Dalloway) sendo vista por outro personagem (Peter Walsh). A cena ocorre, enquanto ele conversava com a amiga em comum – dos tempos da juventude, em Bourton – e, de forma súbita, uma certa emoção tomou-lhe conta. Neste jogo woolfiano de palavras bem colocadas, a ficcionista nos revela que o tempo não apagara nele o mesmo sentimento – como um lance meio perturbador, um tanto desestabilizador, passional, por parte de Peter – que a protagonista ainda sentia. Mas ela fizera sua escolha e, a partir da escolha dela – “*her*” – o destino de ambos havia sido traçado. Para Virginia Woolf, não apenas a beleza das palavras estava sempre em jogo, mas a disposição tipográfica, a evocação de nosso modo entrecortado de conversar e pensar. Finalmente, por trás de seu meticuloso estilo verbal, tão poético e sonoro, a complexidade das escolhas de vida é resumida tão

somente com a percepção de que, embora não pareça, o destino de muitas vidas é determinado pela escolha de uma mulher aparentemente comum. A partir dessa questão, Virginia Woolf, através de sua arte verbal, contextualiza os anos 1920. Desse modo, o estilo woolfiano ilustra uma maciça sobreposição de valores que envolvem a discussão da mulher como sujeito, classe social e muitos outros temas. Todos os componentes culturais são reforçados por escolhas lexicais precisas que, no segmento anterior, instigam à reflexão. Em particular, Woolf vai desenvolvendo as peças que compõem seu romance (*MD*) em um movimento ascendente de composição, por meio da qual o leitor performatiza elementos verbais que vão ganhando adensamento ao longo da narrativa, como na colocação de tantos questionamentos existenciais, por meio de dois pares de “*what*” (que) acompanhado de suas interrogações.

Dentro dessa concepção existencialista woolfiana e por meio de sua escritura performática, plena de ênfases, acaso fossemos traduzir para a linguagem atual dos games digitais, performatizar o que está escrito seria próximo de um equivalente ao RPG digital – em que o participante assume um personagem. No entanto, performatizar a leitura de um texto verbal não é propriamente assumir a carga de um personagem apenas, ou encenar uma leitura dramática, ou ainda uma leitura pública, mas seria o equivalente a vivenciar o que esse texto verbal lhe propõe. Isso inclui o que todos os personagens possam sentir e o que toda a gama poética apresenta – se é que podemos dar conta dessa totalidade. O ponto que mais nos concentramos em nossa pesquisa são os vocalizes do texto verbal e suas ênfases, que são encontrados nesse texto. Eles são os agentes determinantes para que a leitura de um texto literário possa ser considerada de carga performática, da forma como consideramos a prosa de Virginia Woolf (*MD*, *KG*). E essa prerrogativa não tem o teor reducionista de um RPG digital (*role playing game*), pois é bem mais amplo, como tencionamos esclarecer.

O modo como percebemos as marcas tipográficas que influem em nossa recepção, também não a totalidade dos vocalizes que podemos encontrar no texto literário de Woolf. Existem conduções de ironia que vão crescendo ao longo da leitura, como no caso em que ilustramos a respeito do tom discursivo em torno do interesse do Dr. Bradshaw pela pintura. Ao longo da narrativa do romance,

identificamos uma ironia que vem sendo conduzida desde sua primeira aparição no texto. Podemos notar que em uma das colagens de Picasso, já ilustrada anteriormente, há inúmeros classificados em que serviços de médicos são oferecidos. Na realidade, eles figuram na primeira página de um deles e que o pintor recorta e cola, preservando esse detalhe. Trata-se, sem dúvida, de uma reflexão a respeito dos serviços oferecidos durante os anos da guerra – época em que os periódicos e as colagens foram realizados. Embora sejam pontos de confluência análogos, serviços médicos ofertados em abundância, em colunas comerciais, representam aquilo que o dinheiro pode comprar, um equivalente de essência ao que Woolf tratara em seu romance. Notemos que o romance de Woolf surgiu depois das colagens cubistas e parece que ela chama para seu texto tal ironia, pois tantos médicos também representam a oferta de um serviço que aparenta ser deficitário. No caso de *Septimus (MD)*, foram dois médicos (Dr. Holmes e Dr. Bradshaw) que não conseguiram solucionar um problema mental. De acordo com o tom de ironia que a escritora carrega a imagem de Bradshaw, ele representava apenas uma imagem oca, sem cultura e sem competência – o equivalente a um serviço oferecido num classificado. Mas, não é bem do teor que almejamos tratar aqui e sim do efeito de uma ênfase.

A colagem de Picasso é sem dúvida um conjunto de ícones visuais que estão para a mídia pictórica – bidimensional – de modo apenas a assemelhar-se, imperfeitamente, às marcas poéticas do discurso woolfiano, o qual oferece-se de modo mais efetivo ao leitor experiente e intelectualizado. Novamente, enaltecemos que mídias diferentes irão impor modos de percepção distintos. Esse é um dos momentos em que temos a impressão de que Woolf chama para seu texto verbal alguns dos recursos do teor lúdico das colagens de Picasso.

No processo de recepção dos vários textos poéticos ou visuais, torna-se interessante observarmos que, apesar de nossos sentidos sensibilizarem-se tanto no âmbito visual quanto no vocal e auditivo, fazem-no de forma distinta. Isso ocorre porque, ao aproximar a ficção woolfiana das colagens de Picasso, devemos considerar o pragmatismo do olhar na vida humana. Somos educados para racionalizarmos a visão, e diante dos textos de Woolf e Picasso, reagimos de formas diferentes. O texto verbal deve ser decodificado com maior nível de concentração intelectual e, a partir desse empenho intelectual é que nós vamos

reagir corporalmente ao seu conteúdo poético. De qualquer maneira, na confluência dos textos de Woolf e Picasso, encontramos-nos em performance que envolve o corpo e seus sentidos e também o intelecto. O texto nos desafia, joga conosco e mexe com nossas referências, ou seja, performatiza.

Por meio da aproximação das narrativas woolfianas do romance (*MD*) e do conto (*KG*) podemos observar que a centralidade do enredo, apreendida através do contato de V. Woolf com as técnicas narrativas de Henry James, em seus ensaios sobre a arte da ficção, é ilustrada no texto woolfiano pela imagem poética do canteiro oval e do caracol que, dentro desse canteiro, move-se. Tudo em *Kew Gardens* remete ao apelo poético-visual. No entanto, neste conto também observamos o aperfeiçoamento do estilo de Woolf, em favor da vocalidade do texto poético. Isso ocorre tanto pelas aliterações e assonâncias, quanto pelo emprego dos paralelismos. No romance (*Mrs. Dalloway*), a ficcionista consegue efeitos análogos ao estilo composicional de seu conto, como o uso de paralelismos, o emprego do Discurso Indireto Livre – com mescla de vozes –, além de representar sua mescla discursiva e o início do monólogo em seus textos. Mais especificamente, no romance, podemos verificar um equilíbrio entre o início e o final, com suas imagens poéticas diante de janelas – abre-se no início e fecha-se ao final. Ambos os expoentes da prosa woolfiana detêm uma dinâmica atraente e exploram inúmeras sensações que são sobrepostas – sinestesia. As camadas discursivas são outra marca da escritora, com a mistura de vozes que sugerem planos diversos (plano do discurso indireto, narrador) (plano do discurso direto) (monólogo interior). São estruturas análogas aos efeitos cubistas explorados por Picasso. No Cubismo, o olhar desloca-se por entre os fragmentos que nos mostram todos os lados do objeto que está sob observação. Podemos conhecer os objetos retratados de todos os ângulos (**Ilustração 08**).



Ilustração 08 – *Mulher com peras (Fernande)* (Pablo Picasso, 1909).
Cubismo Analítico. Técnica: óleo sobre tela. Dimensões: 92 x 73cm.
Coleção particular (New York). Fonte: WARNCKE (2002, p. 165).

As composições poéticas e visuais tratam da questão de espaço e tempo, com seu ziguezague, deveremos encontrar pontos de confluência entre as linhas verticais e diagonais das composições de Picasso (**Ilustração 08**) e a evocação de imagens verticais e diagonais em Woolf. As linhas verticais indicam o tempo, ao passo que as linhas horizontais evocam o espaço. O cruzamento das fronteiras espaço-temporais é ilustrado pelas linhas diagonais. Há evidências de um equilíbrio formal na composição, porém o modo de apresentação é que torna a prosa de Woolf transgressora, seja pelo aporte poético-visual, seja pela mistura de vozes, discursos direto e indireto, desestabilizando o leitor.

2.1.5 A CANTILENA DA MENDIGA: UMA EVOCAÇÃO ANCESTRAL

A prosa de ficção do período da vanguarda modernista configura uma forma literária performática⁷⁴, por suas inovações de estilo, foco narrativo e transgressão do próprio gênero literário. Por meio de seus recursos de fragmentação e ruptura com a lógica convencional do texto em prosa, materializa-se como desafio lúdico ao leitor. Destarte, reflete a atmosfera progressista em diferentes áreas da sociedade nas primeiras décadas do século XX. Esse momento histórico foi sendo instaurado graças aos escritores e intelectuais que precederam esse período e colheram as impressões da metrópole como a intensa movimentação das ruas, os ruídos e parlapatices dos pedintes e artistas de rua.

Por meio da proposta estética de renovação da vanguarda modernista a arte literária de Virginia Woolf apresenta uma narrativa inconclusa, repleta de impressões a partir da consciência de seus personagens e inúmeras formas de experimentalismo verbal. Sugere grande aproximação conceitual com as colagens e a obra cubista de Picasso, por sua sugestão de planos que congregam objetos do dia-a-dia como recortes de jornal, fragmentos de café, areia e do solo. A escritora retoma e recria propostas literárias em que o foco está na experimentação da linguagem, como *Kew Gardens* (estudado na sequência), em que os personagens parecem partes de uma padronagem de um tecido, em que a arte verbal focaliza a sensualidade da linguagem por si. São diluídas as fronteiras entre o verbal e o visual e a ação do leitor-espectador reside no jogo de decodificação da proposta estética. A eficiência do olhar que recebe a proposição comunicada pela arte verbo-visual capta maior atenção para o conjunto de signos linguísticos que, na fragmentação, reestruturam sons e sentidos num desvendamento nem sempre possível.

A característica mais peculiar da prosa de ficção de Virginia Woolf é a sua escrita centrada no lirismo da linguagem, a beleza que está no som, na evocação

⁷⁴ A literatura é considerada performática quando apresenta inúmeras ênfases, como itálicos, maiúsculas, palavras fragmentadas, rupturas discursivas e traços de oralidade na escrita. Com diversos elementos que interferem na leitura e sugerem traços de vocalidade, além de citações e alusões, a escritura woolfiana é palimpséstica e performática.

de sentidos que passam despercebidos no uso corrente da língua. Acreditamos que, com isso, Woolf almeja propor o signo como algo novo e interessante, a cada vez que o fonema e o grafema são iluminados no texto. Portanto, o som e a imagem da letra – talvez pelo fato da escritora ser tipógrafa e grande conhecedora das artes em geral – passam a ser objetos de admiração, contemplação, e isso traduz parte de seu fascínio pela beleza da linguagem. Nesse intento, a ficcionista distorce a sintaxe, fragmenta as palavras, promove a desfamiliarização e o efeito surpresa com seu modo de produção estética. O sentido de montagem, a rearticulação e o jogo de palavras, ou o jogo de adivinhação, a que sua prosa em alguns momentos se propõe, tudo isso desafia o modo convencional de recepção, assim como os grandes mestres o fizeram nas artes visuais – como Paul Cézanne e Pablo Picasso.

Há alguns segmentos em que Virginia Woolf apenas provoca o leitor com um jogo verbal que não comunica nada diretamente. No entanto, passagens como a cantilena da mendiga postada à saída do metrô (em *Mrs. Dalloway*) indicam a evocação de algo intraduzível, uma forma proto-verbal, como palavras que emergem vulcanicamente até explodirem sem sentido. Esse registro poético almeja ilustrar que na sonoridade verbal dos seres humanos nem tudo é inteligível. Portanto, no segmento há uma proposta de ruptura com a fluidez e a exatidão do texto. Afinal, a escritora está explorando o recurso psicológico do fluxo de consciência como monólogo interior em sua ficção e a inexatidão muitas vezes é requerida. Como exemplo, destacamos o segmento excerto de *Mrs. Dalloway*, transcrito abaixo, a partir da tradução de Mário Quintana (1980):

Um som o interrompeu; um frágil e trêmulo som, uma voz incerta e sem direção, sem vigor, sem princípio nem fim, fluindo débil e aguda, sem nenhum significado humano:

*ii an fa um sô
fuu suii tu in uu ...*

voz sem idade, sem nexos, a voz de uma antiga fonte jorrando da terra; que brotava exatamente defronte à estação do metrô do Regent's Park, de uma trêmula e longa forma, semelhante a um cano, a uma bomba enferrujada, a uma árvore ventada, e para sempre desnuda de folhas, que deixa o vento lhe correr os galhos, cantando

*ii an fa um sô
fuu suii tu in uu ...*

e oscila e estraleja e chora na brisa eterna.

Do fundo das idades – quando o calçamento era relva, era pântano através da idade das grandes presas e dos mamutes, da idade das auroras silenciosas, aquela mulher acabada – pois vestia uma saia –, com a mão direita estendida e a esquerda junto ao corpo, estava cantando de amor, amor que vinha de um milhão de anos, cantava, amor que perdura, e milhões de anos fazia que o seu amante, morto naqueles séculos, cantarolava, havia passado com ela, em maio; mas, no decurso das idades, longas como dias de verão, e apenas avivadas de ásteres vermelhos, recordava, ele se fora embora; a enorme segadeira da morte assolara aquelas tremendas colinas, e quando ela afinal pousara a cabeça branca e imensamente velha sobre a terra, agora uma triste geleira, suplicara aos deuses que deixassem a seu lado um ramo de urzes purpúreas, ali naquele seu alto cemitério, que acariciavam os últimos raios do último sol; pois então o espetáculo do mundo haveria terminado.

(WOOLF, 1980, *MD*, p. 79-80) (Tradução Mário Quintana)⁷⁵
(mantidos os grifos)

Na citação que analisamos, identificamos a imagem poética de uma grande mãe, a matriz essencial que deu vida à humanidade. A partir desta imagem, evocada no tempo da ação presente do romance, da mulher como geradora da vida humana na terra, a caracterização da matriarca ancestral. Tal figura está associada ao imaginário de Peter Walsh, trazido em sua bagagem cultural trazida do Oriente – como uma espécie de substrato hindu. Peter encontra-a na saída do metrô de Londres e, para ele, a idosa representa a personificação de uma deusa-mãe antecessora, de outras eras. A pobre idosa não é vista como uma mendiga comum, pois cantarola ritmos associados à natureza humana de outras idades da Terra, em sua essência primeva e vocalizações sem a possibilidade de realizarmos uma tradução precisa: “*ee um fah um so / foo swee too eem oo*” (WOOLF, 1928, p. 122-124 // 1980, p. 79-81). No original, apresentam-se com endentação centralizada, sem itálicos. Tal imagem poética não impediu o Sr. Walsh de reconhecer que se tratava apenas de uma velhinha cantando em troca de uns trocados. Ela configura a imagem poética de um parlador ou parlapatão

⁷⁵ Tradução de Mario Quintana (WOOLF, 1980, p. 79-81) do inglês: “*ee um fah um so / foo swee too eem oo*” (WOOLF, 1928, p. 122-124). No original, apresentam-se com endentação centralizada, sem itálicos. A tradução procura reproduzir o efeito sonoro para o português. Trata-se de um dístico (versos dispostos em duas linhas, ou parêntese de dois versos). O segmento em inglês evoca a vocalização de uma cantilena que para a maioria de nós não possui decifração, não pode ser decodificada, mas compreende-se o sentido no contexto, o que explica a longa citação extraída do romance.

(*parlapateur*), como nas memórias da infância que inspiraram Paul Zumthor (2007, p. 28) a desenvolver um estudo da vocalidade, como registro histórico da voz, semelhante a que ouvia dos camelôs que vendiam canções nas ruas da metrópole. Ao passar pela esmoleta, rapidamente, Peter deixa-lhe uns trocados, rompendo com sua imaginação fértil e prosseguindo em seu passeio por Londres.

Enquanto a antiga canção borbulhava defronte ao metrô do Regent's Park, a terra ainda parecia verde e florida; ainda, embora fluindo de tão rude boca, mero buraco na terra, puro lodo, obstruído de raízes e ervas, emaranhadas, ainda a murmurejante canção abria caminho através das raízes nodosas do tempo infinito, dos esqueletos, dos tesouros, espriava-se em arroios sobre o calçamento, e ao longo de Marylebone Road, e para as bandas de Euston, fertilizando, deixando um rastro úmido.

E ainda recordando que uma vez, nalgum primevo mês de maio, havia ela passeado com o seu amante, aquela bomba enferrujada, aquela velha decrépita, com uma das mãos estendida para a esmola, a outra unida ao corpo, ainda ali continuará, durante dez milhões de anos, recordando que uma vez passeara, em maio, por onde agora só havia mar, passara não importava com quem: um homem, sim, um homem que a havia amado. Mas a passagem dos séculos empanava a claridade daquele antigo dia de maio; as folhas de brilhantes pétalas estavam brancas de geada; e ele não mais via, quando lhe implorava (como fazia agora claramente): “olha bem para mim com esses teus doces olhos”, não mais via olhos castanhos, negros bigodes, ou curtida face, mas uma vaga, uma sombria forma, para a qual, com a frescura de pássaro da velhice extrema, ainda gorjeava “dá-me essa mão e deixa-me apertá-la” (Peter Walsh não pode deixar de dar uma moeda à pobre criatura, ao tomar o táxi), “e se alguém nos vê, que importa?”, perguntava ela; e sua mão fechou-se, e ela sorriu, embolsando o xelim, e todos os olhos curiosos pareceram apagar-se, e as gerações que passavam – o pavimento estava coberto de afanosos pequenos burgueses – desapareciam, como folhas atropeladas, molhadas e convertidas em barro por aquele eterno manancial:

*ii an fa um sô
fuu suii tu in uu ...*

– Pobre velha!
(WOOLF, 1980, *MD*, p. 81) (Tradução Mário Quintana) (mantidos os grifos)

Na citação anterior, consideramos relevante observar o dístico que figura por três vezes, em apenas três laudas, a partir da tradução de Mário Quintana (1972). Isso se deve ao domínio do poeta, no que diz respeito a acuidade sonora, ao ritmo do texto, à sua tentativa de aproximar-se da fonética da língua inglesa. Nesse ponto, não arriscaríamos uma tradução e, portanto, apoiamo-nos em Quintana. A nota de rodapé utilizada anteriormente complementa nossa apreciação.

A disposição tipográfica trazida pelo enunciado apresenta-nos os momentos em que a linguagem parece roçar a imagem. Para o leitor, a provocação de um novo código se insinua, em performance vocal (Paul Zumthor, 2007), pois remete à vocalidade de sílabas com sonoridade e marcas da memória a partir da voz. Por vezes, não há nenhuma possibilidade de decifração da voz ruidosa, como sugere o trecho estudado, que tem como imagem a saída do metrô e uma idosa mendicante, numa atmosfera que resgata sons ancestrais. Torna-se quase impossível não reler este segmento intraduzível, no qual Virginia Woolf equipara o som que vem do subterrâneo com a sonoridade dos tempos, dos vestígios da parte antiga das grandes cidades recobertas por camadas renovadoras. Nesse instante, de evocação poética, o leitor procura dar corpo e cristalizar o conteúdo e relacioná-lo com o restante do texto. Nesse momento, dialogamos com o conteúdo que a ficcionista nos transmite, que atravessou décadas – quase um século. A voz da mendiga ganha corpo e vida através da nossa voz que performatiza o segmento proposto da citação acima.

Na prosa de Virginia Woolf⁷⁶, o trecho citado anteriormente evoca ruídos de uma vocalidade quase inumana. Sugere sons que emergem dos resquícios da natureza, em meio à metrópole – Londres. Aqui, o detalhe é o fragmento. Por conseguinte, o segmento mantido em itálico da citação, conforme seu dístico original, remete a um instante o qual é repetido no texto. A ênfase provocada pela ficcionista enaltece seu olhar atento para a relevância das rupturas do texto, do desmantelamento das estruturas sintáticas, da quebra de sentido daquilo que se espera de uma narrativa que visa comunicar algo e o faz, porém de modo não tão óbvio – e este é o atrativo mais sensual do estilo woolfiano, a sugestão.

⁷⁶ Na composição woolfiana, comumente podemos encontrar versos como o dístico em questão (segmento da cantilena da mendiga em *Mrs. Dalloway*), porém com um sentido semântico compreensível. No caso em análise, podemos supor serem versos devido a sugestão de ritmo, embora de compreensão verbal não decodificável. Portanto, mostra-se um desafio ao leitor. O efeito poético que provoca no leitor é como uma proposta lúdica, envolve o risco como fator inerente à recepção peculiar a cada indivíduo como leitor. Na citação em análise, ocorre o uso de uma forma não convencional, que evoca a poesia oral, o proto-elemento verbal e mostra-se ligado à mulher. Portanto, podemos considerar um elemento de performance presente na literatura, assim como a performance ocorreu em outras artes (artes visuais, dança e teatro, entre outras). Como performance verbal, envolve o corpo numa interlocução do escritor ao leitor, na voz do personagem, pelo ação do signo verbal a ser pronunciado. Ao se deparar com a ruptura dos padrões convencionais da prosa, o leitor tenta decodificar o conteúdo expresso pelo conjunto de letras arranjadas em supostos versos como o dístico presente em três momentos no romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf.

No romance de Virginia Woolf, o som emitido pela mendiga parece que sai do grunhido animal, do âmago da terra, do quase inumano. A impressão que o dístico cantarolado pela mendiga à saída do metrô (WOOLF, *MD*, 1928, p. 122-124) transmite-nos é de uma evocação ancestral, tal como os elementos buscados por Picasso para a composição das primeiras obras do Cubismo (*Les Demoiselles d'Avignon/As senhoritas de Avinhão*, 1907) (**Ilustração 01** – p. 29). Podemos relacionar os segmentos do romance woolfiano, como a cantilena da mendiga, aos tons terrosos da obra inaugural do movimento cubista liderado por Picasso.

O segmento de *Mrs. Dalloway* que gira em torno da pobre mulher, à saída do metrô, sugere que emergia do subterrâneo um som evocador do ambiente de épocas passadas. Tal imagem poética remete aos registros das cavernas francesas de Lascaux. Virginia Woolf criou a figura feminina de uma mendiga que balbuciava uma cantiga lamuriosa transposta das idades mais antigas da Terra para os tempos modernos do século XX. Nesses segmentos da prosa woolfiana, os traços de uma comunicação aparentemente remota sugerida pela justaposição de letras – que não possibilitam tradução linguística – encerram no seu simbolismo os componentes análogos aos que a arte moderna escavou em seus referenciais pré-históricos. Acreditamos ser relevante mencionar que, nos registros poéticos mais antigos, o som precede a letra e, talvez, essa imagem da saída do metrô seja uma emulação da boca como uma caverna selvagem e simbolize na literatura todas as sonoridades imprecisas que emergem, vulcanicamente, como fluxo de consciência.

Nas primeiras décadas do século XX os artistas da vanguarda modernista empreenderam uma grande pesquisa a respeito das raízes da humanidade, em especial da representação feita pelos povos ancestrais. Picasso pesquisou tanto a arte ibérica, quanto as máscaras africanas da Costa do Marfim. Os complexos elementos primitivos parecem ter sido o elo que os artistas necessitavam para resgatar a síntese na composição, pois a proto-arte encerra traços geométricos que remetem à estrutura do conjunto de uma obra pictórica. Em ambos os artistas estudados (Woolf e Picasso), a elaboração de suas obras chegava a um ponto crucial na estética de renovação, em que a síntese pelo viés dos antepassados era o ponto de referencialidade mais importante. Os enunciados verbo-visuais de Picasso e Woolf representam bastante bem o conceito de inúmeras inscrições sobrepostas, a partir de referências pretéritas, na forma de palimpsestos (como nas

ilustrações anteriores). Na empreitada de ambos os artistas, reconhece-se uma espécie de transcrição dos componentes ancestrais para o contexto da arte de vanguarda, por meio de imagens que evocam o feminino como matriz do cotidiano e seus detalhes. A representação simbólica da geometria nas artes pré-históricas desestruturam os conceitos estéticos de elaboração e composição. Destarte, a arte de renovação modernista rompe com a concepção viciosa do academicismo nas artes: conduz a propostas inovadoras que, paradoxalmente, retomam os elementos basilares da composição. Neste sentido, a colagem encerra componentes de citação e representação partindo do substrato passado transposto ao moderno.

2.2 ESTUDO DO CONTO *KEW GARDENS*

2.2.1 O MOSAICO DE PALAVRAS CADENTES

No conto, 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 projeta uma comunicação em linguagem subfrásica: “por um momento e entreolharam-se de forma estranha, íntima, prosseguiram interessadamente montando seu diálogo intrincado” (WOOLF, 1989, *KG*, p. 93 // 2014c, p. 10). O trecho com maiores detalhes está presente na citação seguinte, em destaque.

Entre os inúmeros segmentos em que a prosa de ficção de Virginia Woolf aproxima-se da poesia oral, destacamos trechos do conto *Kew Gardens*. São identificadas sugestões de jogos de palavras, da linguagem subfrásica e popular praticada entre pessoas de convivência próxima. Trata-se de uma estratégia narrativa woolfiana aparece em diversos expoentes de sua ficção, especialmente em *Kew Gardens*, como no segmento estudado na citação próxima. O mosaico de palavras, ou jogo de palavras em cascata, representa não apenas elementos do consumo (açúcar, farinha, verduras), mas também fragmentos dos nomes de familiares perdidos durante a Primeira Guerra Mundial. Sugere não apenas um simples passatempo, mas uma imagem do desmantelamento sofrido pela sociedade inglesa durante os anos da guerra. Nesse ponto, podemos considerar

que a palavra como imagem poético-visual dialoga com a estética da renovação e da propaganda, sendo ambas de um apelo que não se restringe ao nível verbal, mas também pelo consumo de sua visibilidade. Desse modo, a própria ficcionista parece sugerir um enlace entre signos e a decomposição de palavras em vocábulos que ainda retêm certo significado para os envolvidos, deixando rastros que propõem um desafio ao leitor.

A comunicação verbal apresenta-se com a fragmentação citada, e conta com a compreensão da expressão corporal dos envolvidos no diálogo, como o entreolhar das personagens deste trecho. Aos que ouvirem de fora, esta conversa mais parecerá um jogo de enigmas a serem decifrados, de códigos secretos de acesso restrito aos envolvidos. O jogo de palavras, comum à nossa conversação informal, detém um conteúdo trabalhado por Virginia Woolf a respeito da linguagem das artes de sua época. Elas envolvem a fragmentação de elementos e planos, e desenho em linhas esquemáticas – como sugerem as cores e formas geométricas, dispostas como um jogo de sensações. O teor sugerido pelo segmento mistura-se ao jogo de imagens, lembrando a colagem de recortes de elementos oriundos do cotidiano.

Do diálogo complexo, conforme as palavras de Virginia Woolf, 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 *sugar* (açúcar, ou doce) sugere a doçura das brincadeiras, jogos verbais⁷⁷ – como palavras cadentes – e lembranças do passado, da infância, do período antes da I Guerra, mencionada no conto. Ao referir-se ao termo, V.Woolf parece, igualmente, remeter-nos à imagem dos torrões, como os torrões de terra revolvidos pelo caracol, criando uma forma de paralelo, uma vez que o açúcar provém do refino

⁷⁷ Temos a impressão de se ver uma cena da pintura moderna. Essencialmente, podemos observar aspectos de intertextualidade (no diálogo entre literatura e pintura) e intratextualidade (nas referências da prosa woolfiana dentro da obra da escritora). Isso ocorre com relação a incidência tanto dos (a) aspectos poético-cromáticos, quanto das (b) imagens verbo-visuais de compartilhamento de espaços da metrópole, seus cidadãos e os cenários da paisagem urbana (*cityscape*). Analogamente, ocorre uma articulação entre a palavra e sua concepção, no jogo verbal de palavras-em-cascata (jogo de palavras cadentes) do conto (*Kew Gardens*) e do desenho das palavras no céu como ocorre no romance (*Mrs. Dalloway*). Paralelamente, acaso nos reportemos ao trecho do romance, um aeroplano escrevia palavras no céu, com a fumaça branca de seu motor. Eram “*Glaxo*”, “*Kreemo*”, “*TOFFEE*” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 29-32), cujas letras iam-se tornando visíveis no azul do céu de Londres. Os cidadãos que circulavam pelo cenário daquela manhã recebiam com curiosidade a nova forma de escrever, visualmente, no ar. A publicidade efetuada desse modo demonstrava o crescente consumo promovido pela indústria inglesa, em franca expansão no período entre guerras. Um sentido de construção e prosperidade, oposto ao conceito sugerido no jogo de palavras do conto.

vegetal e está fortemente associado à terra. Particularmente, sugerimos o termo doce, ao invés de açúcar, pois o estilo da escritora explora de forma demasiada as sugestões e imprecisões da linguagem. Portanto, doce é o termo mais flexível, em amplitude semântica, quando tratamos da estilística woolfiana. No texto original do conto de Woolf devemos atentar para os espaços em branco, entre as linhas, além das endentações de parágrafos que, na diagramação tipográfica representam um espaço para o olhar, para a reflexão, para o silêncio, convocando a atenção do leitor para os detalhes que envolvem a cena.

After they had scrutinised 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."

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.

(WOOLF, 1989, *KG*, p. 93) (mantidos os grifos)

—
Após examinarem, com calada atenção, o idoso pelas costas por um momento e entreolharem-se de forma estranha, íntima, prosseguiram interessadamente montando seu diálogo intrincado:

"Nell, Bert, Lot, Ces, Phil, Papai, ele diz, eu digo, ela diz, eu digo, eu digo —"

"Meu Bert, Mana, Bill, Vovô, o velho, doce, Doce, víveres, víveres, víveres, Doce, doce, doce."

Com uma expressão de curiosidade, a mulher mais gorda contemplava, por meio do desenho das palavras cadentes, as flores erguendo-se na terra, frescas, rijas e altas. (WOOLF, 2014c, *KG*, p. 10-11) (mantidos os grifos)
(Tradução do autor)

Conforme o segmento anterior, relacionamos a característica lúdica a uma secção de passatempo que invariavelmente pode ser encontrada nos grandes jornais. Para ilustrar nossa análise, deslocamos novamente um fragmento dessa passagem de *Kew Gardens*: " 'Nell, Bert, Lot, Cess, Phil, Pa, he says, I says, she says, I says, I says, I says, I says — ' My Bert, Sis, Bill, Grandad, the old man, sugar, Sugar, flour, kippers, greens, Sugar, sugar, sugar.' " (Tradução do autor: "Nell, Bert,

Lot, Ces, Phil, Papai, ele diz, eu digo, ela diz, eu digo, eu digo – ” “Meu Bert, Mana, Bill, Vovô, o velho, doce, Doce, viveres, viveres, viveres, Doce, doce, doce.”) (WOOLF, 1989, p. 93). O jogo de palavras em cascata, assim como os demais jogos de passatempo envolvendo palavras, com suas pequenas charadas, cruzadinhas e caça-palavras, configuram um exemplo do quanto a prosa assentase em formas triviais de diversão, que envolvem a palavra e o lúdico. Analogamente aos recortes de impressos de jornal que Picasso transpõe para suas telas, a distribuição de tipos, rearranjo de letras e palavras despedaçadas remetem à tipografia, à editoração e, neste caso, às secções de diversão com palavras, comuns aos periódicos.

O desenho de palavras ao qual o conto se refere, conforme citação, sugere o estilo de escrita 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*” – esteja relacionada à pintura cubista como as obras de Picasso, inclusive em sua reinterpretação de temas como a figura humana e a natureza-morta (*Les Demoiselles d’Avignon*) (**Ilustração 01** – p. 29). A ficção woolfiana 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. Aliteraões e assonâncias exploram o som de vozes, motores e aeroplanos, encerrando a crescente urbanidade dos tempos modernos.

Ao considerarmos a ficção produzida por Virginia Woolf, torna-se relevante observar que seu modo de narrar, seu estilo e seus recursos, oferecem um conjunto estético e sinestésico que configuram sua prosa como expoente de uma literária performática. Isto se configura não apenas nos segmentos analisados neste estudo, mas em cada passagem de sua obra. Não há como ler a ficção woolfiana sem performatizar, sem corporificar e sentir viva sua literatura. Seu texto proporciona uma vivência de cada fragmento da vida e da intensidade dos pensamentos de seus personagens. Pelas qualidades imagéticas, poético-cromáticas, o grau de sinestesia de sua prosa de ficção transfere ao leitor um turbilhão de sensações, emoções, que arrebatam o leitor intensamente.

No conto *Kew Gardens*, podemos perceber uma constante evocação de elementos cromáticos. O jogo de cores com sequências alternadas, de amarelo, vermelho e azul – as três cores primárias, por exemplo – que, de acordo com a teoria de Kandinsky, configura aproximação (amarelo), explosão (vermelho) e afastamento (azul), ou ainda, calor (amarelo e vermelho) e frieza (azul). Ao mesmo tempo, a sequência cromática sugere o movimento vital de pulsação, vibração de vida. O jogo de cores propõe ao leitor a performatização perceptiva de movimento, de ação vital. Ao repararmos na alternância com que as três cores são apresentadas no texto, de modo irregular, sobrepondo-se, somos levados a uma sensação psíquica de revitalização, por meio de seus valores cromáticos. A proposta lúdica de Virginia Woolf consegue sensibilizar nossos sentidos e apreender nossa atenção.

Com ênfase na fragmentação, ou quebra de sequência lógica, multiplicidade de vozes, simultaneidade (sobreposição de tempos e espaços), inversões sintáticas, elipses, assonâncias, aliterações, repetições, os recursos narrativos do estilo de Virginia Woolf são considerados transgressores. A ficcionista explora técnicas como o discurso indireto livre, o fluxo de consciência como monólogo interior indireto e cria uma rede de planos e relações entre seus personagens – sobreposições narrativas. Sua ficção aguça a curiosidade do leitor e estabelece uma proposta lúdica de desvendamento e tentativa de apreensão, o que caracteriza um complexo ato reflexivo. Este processo de leitura silenciosa propõe ao leitor muito além da decodificação gráfica e do jogo semântico. A partir da ação corporificada pelo ato de ler, os conceitos de imaginação, vivência, vocalização, desejo e prazer, são despertados. A obra incita ao acolhimento performático, envolvendo a confluência de corpo e alma do receptor do texto, em performance.

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. do conto) 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). 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 – qual escombros de nomes com algum sentido –, 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 ao teor que o cenário dos jardins de Kew sugerem. O que podemos depreender deste efeito crepuscular, proporcionado pela memória de poucos personagens, idosos, é que mesmo diante de uma proposta poético-pictórica, 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 (grifos nossos).

De modo geral, o enredo de *Kew Gardens* parece distrair muito o leitor, com sua riqueza de detalhes coloridos, a fuga dos padrões narrativos convencionais, e a mistura de tempos dentro de uma narrativa compartilhada, o que reforça o recurso estético do múltiplo, 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, como uma composição cubista (**Ilustração 09**). As imagens produzidas pelo Cubismo reconfiguram a concepção do que representa a arte, pois traz para as telas objetos do mundo real, como jornais e outros componentes materiais como recortes de papel colado. Na proposta da síntese que problematiza a representação da natureza-morta como na ilustração seguinte, Picasso vale-se de elementos verbais presentes nos periódicos impressos em camadas que se sobrepõem.



Ilustração 09 – *Copo e garrafa de Suze* (Pablo Picasso, 1912).
 Cubismo Sintético. Técnica mista com colagem.
 Dimensões: 65 x 50 cm.
 Acervo: Washington University Gallery of Art (St. Louis, USA).
 Fonte: COTTINGTON (2001, p. 71).

Não apenas a estética do Cubismo representou a liberdade com que os artistas do século XX conceberam a arte. Em geral, 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 decodificadas pela razão. 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 arte, provendo a ficção literária de recursos admirados e colhidos por Virginia Woolf na reflexão sobre uma nova proposta de estética (**Ilustração 09**) – libertária, instigadora e renovadora – 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 racionais e sensoriais.

No segmento de *Kew Gardens*, percebemos o mosaico de palavras, ou jogo de palavras em cascata: “*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.*” (“Nell, Bert, Lot, Ces, Phil, Papai, ele diz, eu digo, ela diz, eu digo, eu digo– ” “Meu Bert, Mana, Bill, Vovô, o velho, doce, Doce, víveres, víveres, víveres, Doce, doce, doce.”) (WOOLF, 1898, *KG*, p. 93 // 2014c, p. 10-11) (mantidos os grifos). Poeticamente, o segmento representa elementos do consumo (doces e víveres) e também fragmentos dos nomes de familiares perdidos durante a I Guerra. Essa imagem verbo-visual evoca o desmantelamento sofrido pela sociedade durante a guerra – marcas da destruição bélica. O conto dialoga com outros textos de Virginia Woolf, embora não no mesmo sentido, e por este motivo o selecionamos para um estudo conjunto com o romance. Em ambos os expoentes de sua prosa, a escritora desarticula as palavras em fragmentos vocabulares para reintegrá-los, ou rearranjá-los, o que reforça o aspecto de uma colagem.

2.2.2 O RITMO EM *KEW GARDENS*

O conto *Kew Gardens*, de Virginia Woolf, apresenta muitos aspectos de uma lapidação verbal em prol da sonoridade das palavras. Há segmentos que sugerem uma plasticidade sonora e rítmica impressionantes (encadeamento fônico) e, ao mesmo tempo, uma elaboração tipográfica, conforme citação na sequência:

‘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)

“Há quinze anos atrás estive aqui com Lily”, pensou ele. “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 impientemente 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 meninas 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, 2014c, *KG*, p. 6-7) (grifos nossos) (Tradução do autor)

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 grifados⁷⁸: ***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 diferentes: 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”.

Os componentes de ritmo configuram elementos da composição literária que propõem um efeito de contraste, equivalente poético ao contraste das composições visuais. Surgem 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. A

⁷⁸ Especificamente, em alguns casos como este, consideramos relevante o emprego de negrito e itálico. Tal recurso visa auxiliar no entendimento de nossa pesquisa quanto à vocalização, ritmo e sonoridade. Por tratar-se de outro sistema linguístico não há correspondente fonético que possa ser marcado na versão em português.

partir das marcas no segmento estudado, podemos considerar que não apenas o *I* (eu) é relevante para discutir as questões do sujeito no conto, mas também para marcar uma cadência. A constante repetição da sonoridade ilustra a preocupação de Virginia Woolf com a forma como o conto seria lido, comentado. Poderíamos observar que o período da escrita do conto (*KG*), entre 1917 e 1919, marca um discurso construído em torno de um eu, que mais tarde seria retomado no ensaio *A Room of One's Own* (1929). Reportando-nos ao estudo do romance *Mrs. Dalloway*, escrito entre fins de 1922 e 1925, podemos observar que o discurso situa-se sobre a 3ª. pessoa do singular, prioritariamente, ela (*she/her*), como já analisamos no romance. No âmbito das sonoridades, o conto remete à espacialidade externa, ao imaterial cósmico, a partir de vários sujeitos – diversos eu (*I*). A individualidade multiplica-se na ficção curta e o estilo apoia-se em sons vocalizados, abertos. No romance, ocorre o contrário, pois domina uma composição em que retalhos do passado sombreiam a luminosidade dos espaços da ação e, desse modo, temos um contraste que evoca luz e sombra. O que nos remete ao teor sombrio já estudado anteriormente, que assombra os pensamentos de Clarissa e encontra reverberações em vozes e no sujeito mulher – *her* [(d)ela] – desde o título até o final.

2.2.3 OS DETALHES DE UM ESTILO

No início do conto *Kew Gardens*, (2º. parágrafo), encontramos uma expressão ligada ao movimento das borboletas que circulavam pelo espaço da ação narrativa, de canteiro em canteiro. O termo “*zig-zag*” (ziguezague)⁷⁹ é bastante conhecido em nossa cultura e os leitores, tanto anglofônicos quanto da língua portuguesa, encontram em sua grafia certo teor lúdico, pela duplicidade das consoantes – que se repetem – e pelo jogo fonético em torno das vogais. “*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.*” (Espectros de homens e mulheres passavam

⁷⁹ Termo francês (*zig zag*) de origem na onomatopeia. A expressão foi adotada pelos ingleses em sua forma (porém sem hífen) e significado originais. (HOUAISS, 2004, p. 2907).

pelo canteiro com movimentos curiosamente irregulares, semelhante ao das borboletas brancas e azuis que cruzavam o gramado voando em ziguezague de jardim em jardim) (WOOLF, 1989, *KG*, p. 90 // 2014c, p. 6). Verificamos ser comum aos leitores deste segmento que a expressão *zig-zag* (ziguezague) consiga transmitir a impressão de rapidez. De fato, a agilidade dos insetos da ordem das borboletas valeu-lhes o nome científico latino de *Lepidoptera*, por terem lépido movimento das asas. Talvez, a observação a respeito de tal vocalização possa parecer desnecessária para a maioria dos leitores. No entanto, o efeito de sua leitura, dentro do contexto pode ser considerado uma das peças-chave para captar as impressões poético-picturais causadas, intencionalmente, pelo estilo de Virginia Woolf.

As formas de contração representam uma emulação do emprego corriqueiro da linguagem. No conto estudado, encontramos a forma contraída de *Do you* como *D'you*, citado e traduzido na sequência: "*D'you ever think of the past?*" (Você se lembra sempre do passado?) (WOOLF, 1989, *KG*, p. 91 // 2014c, p. 7). Assim como outros escritores da vanguarda modernista, V.Woolf trazia aspectos da oralidade cotidiana para sua ficção e, dessa maneira, aproximava-se do modo informal de comunicação de seus leitores.

A citação anterior precede um pequeno diálogo que irá apresentar, talvez, uma das características mais corriqueiras da prosódia do inglês de Londres, o emprego da expressão *one* (neste caso, um modo impessoal de expressar-se: se, gente). Temos uma argumentação do personagem Eleanor – do primeiro par de personagens de *Kew Gardens* – que emprega uma forma bastante londrina de expressão: "*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?*" (Por que deveria me importar, Simon? Não se pensa sempre no passado? Num 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*?) (WOOLF, 1989, *KG*, p. 91 // 2014c, p. 7) (grifos nossos). A forma impessoal própria do inglês de Londres propaga-se pelo texto woolfiano e encerra suas ocorrências no conto entre os últimos segmentos da narrativa, como segue:

"Wherever DOES one have one's tea?" ("Onde será que a gente toma chá?") (WOOLF, 1989, KG, p. 95 // 2014c, p. 13).

O conto *Kew Gardens* pertence a uma produção anterior, em alguns anos, ao romance estudado para a aproximação do estilo woolfiano, em nossa tese. Essa pode ser a explicação para o fato de quase não encontrarmos a adoção da estratégia narrativa de retomar o tempo da ação – e romper com o monólogo interior – por meio do "for" (para). No conto, o início das sentenças por "for" (para) ocorre apenas em curtos períodos como no exemplo do diálogo do primeiro par de personagens (Eleanor e Simon): "For me, a square silver shoe buckle and a dragonfly — For me, a kiss. Imagine six little girls sitting before their easels twenty years ago." ("Pra mim, um sapato com uma fivela quadrada de prata na ponta e uma libélula". "Pra mim, um beijo. Só imagine, seis meninas sentadas diante de seus cavaletes vinte anos atrás.") (WOOLF, 1989, KG, p. 91 // 2014c, p. 7) (grifos nossos).

No final do conto, o diálogo como um jogo de palavras reforça a proposta woolfiana – estabelecendo paralelo com o segmento já estudado com as palavras cadentes – em emular a comunicação humana, em situações cotidianas como na citação: "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." ("Sorte que não é Sexta-feira", disse ele. "Por quê? Você acredita em sorte?" "Eles cobram seis moedas na Sexta." "De qualquer jeito, o que são seis moedas? Não vale seis moedas?" "O que vale seis moedas? – o que você quer dizer?" "Hummm... qualquer coisa – digo – você sabe o que eu quero dizer.") (WOOLF, 1989, KG, p. 94 //2014c, p. 12) (grifos nossos).

Conforme o segmento de *Kew Gardens*, exposto no parágrafo anterior, podemos considerar que a conversação é para a ficcionista como um embate verbal em que cada um dos sujeitos – receptor e emissor – recebe e devolve o verbo, carregados de significados. A linguagem da ficção woolfiana expõe as formas contraídas que traduzem a informalidade pretendida pela escritora nos diálogos de sua prosa.

No romance (*MD*), em seu passeio por Londres, a Sra. Dalloway para em frente à livraria Hatchard, em Bond Street e entrega-se aos seus pensamentos e

lembranças. Essa passagem do romance intertextualiza com o conto *Mrs. Dalloway in Bond Street*, publicado dois anos antes do romance *Mrs. Dalloway* e a comparação dos pontos que convergem e divergem entre estes dois expoentes da prosa woolfiana torna a leitura um objeto de estudo frequente. Vejamos o segmento excerto do romance:

But what was she dreaming as she looked into Hatchards' shop window? What was she trying to recover? What image of white dawn in the country, as she read in the book spread open. [...] Ever so many books there were; but none that seemed exactly right to take.
(WOOLF, *MD*, 1928, p. 12-13)

— Mas, o que estaria ali a sonhar, enquanto admirava a vitrine da [livraria] Hatchard? O que estaria tentando lembrar? Que imagem de límpida aurora no campo, enquanto lia no livro aberto. [...] Livros havia, e muitos, mas nenhum que parecesse adequado para levar.
(WOOLF, *MD*, 1980, p. 13) (Tradução de Mario Quintana)

O segmento anterior foi extraído do romance que é foco de nossa análise e conforme comentamos no parágrafo que antecede a este, remete a uma passagem do conto que trata do passeio da Sra. Dalloway por Bond Street, de acordo com a citação seguinte:

There must be some little cheap book she could buy for Milly – Cranford of course! Was there ever anything so enchanting as the cow in petticoats? If only people had that sort of humour, that sort of self-respect now, thought Clarissa, for she remembered the broad pages; the sentences ending; the characters – how one talked about them as if they were real. For all the great things one must go to the past, she thought. From the contagion of the world's slow stain ...
(WOOLF, 1989, p. 155) (*Mrs. Dalloway in Bond Street*) (mantidos os grifos)

— Tinha que ter algum livrinho barato que ela pudesse comprar pra Milly – *Cranford*, é claro! Já houve no mundo algo mais encantador que a vaca de anáguas? Se ao menos as pessoas de hoje tivessem aquele tipo de humor, aquele tipo de respeito por si agora, pensou Clarissa, pois lembrava-se das linhas gerais; o final das frases; os personagens – do modo que falavam sobre eles como se fossem reais. Para todas as coisas grandiosas deve-se ir ao passado, ela pensou. Pelo lento contágio das máculas do mundo ...
(WOOLF, 1989, p. 155) (Conto: *Mrs. Dalloway in Bond Street*)
(Tradução do autor)

Os trechos extraídos de um conto que foi escrito antes do romance (*MD*) que estamos analisando servem de amostra do quanto podemos sugerir,

estabelecendo raízes com aquilo que já escrevemos, sem necessariamente empregarmos as mesmas palavras. E embora pareça uma inadvertência nossa trazermos tal abordagem em meio ao estudo de *Kew Gardens*, preferimos fazê-lo neste momento, pois estamos a tratar de sutilezas, detalhes que estão presentes na concepção de intertextualidade na prosa de Virginia Woolf. Ao realizar tal intromissão, pretendemos encontrar alguma pista que nos confirme, mais uma vez, a intimidade de Woolf em voltar os olhos para a literatura de antigamente. Sua atitude em lembrar das passagens de outros livros, de autores diferentes, como o fez no conto sobre o passeio da Sra. Dalloway em Bond Street, ao mencionar o mais famoso dos romances de Elizabeth Gaskell, *Cranford*. – um livrinho que fala de uma cidadezinha no coração da Inglaterra governada por mulheres, uma pequena aldeia em que o tempo parecia ter parado na época medieval. Acreditamos ter sido bastante produtivo citar tal segmento, pois Woolf menciona a respeito do humor, das frases, da relevância de olhar para o passado.

No caso de Virginia Woolf, a apropriação do modo de dicção inglesa está mais próximo do trabalho de Charles Dickens e Elizabeth Gaskell. Inclusive, por parte de Woolf (Londres), a evocação de formas impressas e periódicas, acrescida da linguagem coloquial e de outros recursos linguísticos informais, além da ironia e do tom discursivo, aproxima-se dos folhetins e crônicas da Sra. Gaskell (Manchester). Isso faz com que Woolf mencione trechos das singelas histórias de Gaskell (*Cranford* – 1851-1853) e refira-se ao nome da escritora vitoriana em algumas de suas obras, como no conto *Mrs. Dalloway in Bond Street* (1923) (WOOLF, 1989, p. 152-159, p. 302). A abordagem da confluência entre os textos, em particular, da produção da própria Virginia Woolf, interessa-nos para a complementação da análise de uma escrita que forja uma espécie de crônica de sua época, como no conto e no romance que inspiraram nossa reflexão.

Há um trecho em *Mrs. Dalloway* no qual Lady Bruton tenta persuadir um membro da suprema corte, Hugh Whitbread – amigo de juventude dos Dalloway – a escrever uma carta para o jornal *Times*. Lady Bruton objetiva fazer com que Hugh expresse as ideias dela a respeito da importância da emigração, em um tom que sugere segregação e aproxima-se da propaganda nazista. Ela deseja tirar das ruas de Londres o excesso de jovens desocupados e enviá-los ao Canadá, colônia da Commonwealth. A Sra. Bruton, uma das mais influentes damas da sociedade

inglesa, precisa de ajuda para que suas intenções cheguem a público de uma maneira tentadora aos jovens que se avolumam nos parques e ruas da capital. Na opinião dessa socialite, o governo deveria tomar providências, como uma medida pública, fazer propaganda em folhetos que mostrassem o quanto a vida desse contingente de jovens seria melhor, bem longe, numa colônia como o Canadá. Torna-se interessante perceber o ardil que Lady Bruton para convencer Hugh a escrever essa carta para o jornal, com ideias inovadoras a respeito da emigração como uma causa capaz de salvar Londres. Ela faz sinal à sua governanta para servir a Hugh mais um pedaço de doce, tentando ganhá-lo pelo estômago, diante dos olhos do amigo comum, o Sr. Dalloway. A tal carta seria enviada para o jornal *Times* e a questão da emigração seria a pauta para muitas discussões públicas futuras. Essa passagem do romance ilustra a importância do jornal naqueles dias – de papéis impressos. Em inúmeros periódicos europeus eram publicados manifestos, documentos oficiais, além de matérias e crônicas que competiam em atenção com os classificados, as notas menores e as cartas dos leitores, secções que existem até nossos dias.

A cena do romance de Woolf, conforme exposição anterior, faz com que lembremos de outros textos, como o romance de Elizabeth Gaskell (*Cranford*), em que a conservação da sociedade era atrelada aos ideais de emigração e a comunicação verbal era feita em formas epistolares. No romance de Gaskell, a pequena aldeia era mantida em ordem graças ao fato dos jovens terem saído dali, na intenção de tentar a vida em cidades mais prósperas. Não apenas essas questões são relevantes, devido a sobreposição de valores embutidos nesse segmento (emigração, colonialismo, poder e a questão da mulher, entre outros aspectos), como também temos evidenciada a relevância do papel dos jornais impressos, do emprego do discurso, das intenções que residem num discurso, no tom ardiloso das ideias. Em seu romance, Woolf desperta atenção sobre a tal carta, que não revela, mas menciona, como na seguinte citação do romance: “*that project for emigrating. [...] But she had to write [...] and would turn gratefully to the thought of Hugh Whitbread who possessed – no one could doubt it – **the art of writing letters to the Times.***” (“aquele projeto para a emigração ... Mas tinha de escrever ... e evocava gratamente a Hugh Whitbread, que possuía – ninguém poderia duvidar – **a arte de escrever para o Times**”) (WOOLF, MD, 1928, p. 164-

165 // 1980, p. 106) (grifos nossos). De fato, na visão de Virginia Woolf, escrever era uma arte, ainda mais se fosse para um jornal de grande circulação como o *Times*, some-se a isso a qualidade que poucos possuem em escrever cartas. Os objetivos de Lady Bruton eram de atrelar Londres a um passado à maneira de *Cranford*. No entanto, mais do que as inúmeras questões ideológicas embutidas no segmento descrito, reside o tema da escrita, a composição de um texto que será publicado num grande jornal, numa época em que isso representava a mudança de rumo de uma sociedade. Acima de tudo, a Sra. Woolf salienta o valor do periódico impresso, que requer uma escrita artística que, ironicamente, era o ponto forte de Virginia Woolf.

2.3 CONTO E ROMANCE: VOZES EM CONFLUÊNCIA

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. 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, 1989, KG, p. 95). Há um forte chamamento para uma reinstauração do progresso e da harmonia social, nos tempos que sucedem imediatamente a Primeira Guerra Mundial e evocam princípios kantianos⁸⁰ como a transgressão de fronteiras no continente europeu. Virginia Woolf parece valer-se dos princípios pacifistas e igualitários do Grupo de Bloomsbury para promover suas convicções democráticas, tendo a literatura como veículo.

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. (WOOLF, 1989, KG, p. 95)

⁸⁰ (KANT, *À paz perpétua*, 2008, p. 37) A noção de liberdade em circular pelos países da Europa, sem as restrições impostas nas fronteiras foi o tema versado por Immanuel Kant a respeito do direito cosmopolita e tal concepção parece ser evocada por Virginia Woolf no conto *Kew Gardens*.

—
 Vozes. Sim, vozes. Vozes sem palavras, quebrando subitamente o silêncio com um contentamento tão profundo, um anseio 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 milhares de flores manchavam suas cores no ar do sereno.
 (WOOLF, 2014c, *KG*, p. 14) (Tradução do autor)

Conforme foi mencionado no parágrafo anterior, ao final do conto, podemos ler “Vozes, vozes, miríades de vozes ...” (WOOLF, 1989, *KG*, p. 95 // 2014c, p. 14) e imaginar toda a agitação que vozes sobrepostas podem causar. No entanto, com a sonoridade evocada pelo mesmo segmento em inglês, é possível encontrar o som que se aproxima de sucessivos “v, c, s”, que sugerem a perda de sentido: “*Voices. Yes, voices. Wordless voices [...] the voices cried aloud*” (WOOLF, 1989, *KG*, p. 95 // 2014c, p. 14). Neste trecho que simula a superposição de palavras sem sentido, ou palavras ocas, parece que a ficcionista incorpora ao enunciado o teor de um esvaziamento de sentido na comunicação, fato bastante comum no cotidiano. A forma como o leitor recebe tal vibração de “v, c, s” (*voices*), com repetições e paralelismos presentes no texto e ênfase nas sibilantes, em especial a letra “s”, é como se um aspecto etéreo se apropriasse do corpo do discurso (grifos nossos). Esse efeito poético sugere o barulho do vento e da natureza que resgata o ancestral como substrato da representação que abstrai a sonoridade da ação corriqueira para a ficção. Desse modo, para o receptor do enunciado, as palavras são decompostas em sons que remetem a tempos remotos. Tal provocação que a poética woolfiana proporciona aproxima-a dos conceitos basilares resgatados por Picasso em suas colagens (**Ilustração 10**) (página seguinte). É como se a ficcionista buscasse uma essência e tivesse que representá-la. Diante da possibilidade da aproximação dos enunciados da prosa literária de Virginia Woolf com sua própria obra, o segmento que enfatiza essas vozes, em paralelismos, que ressoam ao longo do romance (*MD*) e, possivelmente, relacionam-se com o conto (*KG*). As vozes – com ou sem palavras – são vozes humanas, ruidosas ou na forma de murmúrio como o vento, que não são identificadas mas representam um registro sonoro. O que Woolf parece ressaltar é a característica do esvaziamento de sentido das palavras, como palavras ôcas.



Ilustração 10 – *O violão* (Pablo Picasso, 1913).
Cubismo Sintético. Técnica mista com colagem.
Dimensões: 65 x 40 cm. Coleção: RMN, Paris.
Fonte: BERNADAC (1986, p. 65).

Por meio da **ilustração 10** (*O violão*), almejamos ilustrar o modo como Picasso determinou uma estética que foi o caminho pelo qual muitos artistas e escritores buscaram expressar-se, pois reestabeleceu uma ponte entre os elementos verbais e visuais. Através das colagens com impressos, o pintor inovou nas artes, devido sua abordagem que evocava o som, as vozes – a partir da escrita – e os elementos do cotidiano. Na esteira da arte de Picasso, Virginia Woolf também evocou elementos verbo-visuais da trivialidade e da fragmentação em camadas sobrepostas, a partir de elementos impressos que remetem à tipografia. Ambos os estetas sugerem uma trajetória que coleta dados do dia-a-dia como

substrato para suas narrativas poético-visuais. Os elementos que na pintura traduzem a verticalidade estão dialogando com um traçado que sugere o tempo, pois são componentes que traduzem a profundidade. A evocação do som, da voz, do tempo e da densidade espaço-temporal configuram a referencialidade entre as mídias literatura e pintura.

Acreditamos que existe sempre uma nova possibilidade de interpretação para o passeio trivial (*MD, KG*) dos personagens de Virginia Woolf. No trajeto em que eles perambulam entre caminhos e canteiros (*KG*), ou ruas movimentadas que contrastam com o silêncio dos parques de Londres (*MD*), há sempre o recurso poético da oposição entre a força da natureza e a nova dinâmica das máquinas (*MD, KG*). A riqueza dos elementos que compõem a ficção de Woolf vai distraíndo o leitor, de forma a assemelhar-se com os detalhes que se avolumam em outros textos. Encontramos em *Kew Gardens* elementos poéticos que evocam o cenário das fantasias de *Aventuras de Alice no País das Maravilhas* (CARROLL, 2002). Nessa obra de Carroll, o capítulo “Conselho de uma Lagarta” dá ênfase a um animal rastejante – uma larva – e não muito frequentemente encontrado na literatura que gira em torno de pessoas. Trata-se da imagem de um ser ancestral que parece ter inspirado V. Woolf a criar seu caracol solitário que passa despercebido pelos cidadãos que passeiam pelo horto de Kew (*KG*). Para quem interessaria os obstáculos a serem vencidos por uma forma vivente tão minúscula? Essa figura que revolve os canteiros de Kew não seria notada a menos que o narrador – em uma espécie de aproximação em *zoom* – a revelasse para os leitores. Tal elemento possui uma forma que remete à profundidade, detalhe almejado pela escritora para sugerir imagens latentes da memória de seus personagens. Ele é um componente poético que revela uma dinâmica interna, muito diferente do ritmo do mundo moderno. Esta imagem verbo-visual do caracol de *Kew Gardens* seja o elemento mais destacado que a ficcionista poderia associar a um ponto de centralidade dentro de uma composição pictórica. Notemos que esse componente poético some a medida em que a narrativa evolui, de modo a assemelhar-se – equivalente de essência – a uma parte dos esboços que são parcialmente encobertos pelos elementos composicionais das colagens de Picasso (ilustrações anteriores). A função de tal imagem poética que representa muito mais do que conseguiríamos discorrer numa tese, evoca princípios elementares de uma

composição. Primeiramente, como a centralidade enaltecida por Henry James em seus ensaios a respeito da ficção e que sempre foram bastante considerados por V. Woolf. Em segundo lugar, não podemos deixar de lado a noção de ponto de fuga, própria dos conceitos acadêmicos advindos das pesquisas de Leonardo Da Vinci (1452-1519) que, a despeito de toda inovação estética ocorrida nas artes visuais, ainda norteiam o trabalho dos grandes pintores na condução do olhar do espectador, ou de sua subversão. Não apenas o ponto de fuga, mas a perspectiva de Da Vinci, representam cânones a serem conhecidos e transgredidos pelos modernistas – como Woolf e Picasso.

Em particular, a obra de Picasso vale-se dos conceitos clássicos para rediscuti-los e desestabilizar as concepções do que seria relevante – como obra de arte – aos olhos do espectador. Enfim, são considerações que nos guiam a percepção diante dos recursos poéticos utilizados por Woolf para sua ficção. No entanto, não concluímos ainda o que considerávamos a respeito do caracol como elemento poético de *Kew Gardens*. E tal recurso da composição woolfiana também nos remete à beleza da poesia de John Milton (1608-1674), não apenas pela associação sonora que Woolf também emprega em sua literatura, mas pela imagem poética de um ser ancestral que revolve o solo, oprimido pelo ambiente externo que já não domina: *The old Dragon under ground / In straiter limits bound, / Not half so far casts his usurped sway, / And wrath to see his Kingdom fail, / Swinges the scaly horror of his folded tail*. (MILTON, 1998, p. 58) (grifos nossos)⁸¹.

O poema de Milton, conforme citação anterior, ilustra uma das muitas possibilidades associativas na recepção de *Kew Gardens*, de Virginia Woolf. Especificamente ele traduz a imagem de um monstro contido, parte de um passado, que já não encontra mais seu lugar no mundo moderno, embora ainda movimente-se em sua quase latência e represente, por meio da beleza rítmica de seus versos, parte do arcabouço poético que Woolf sugere em sua ficção. Segundo nossa visão, o que Milton vislumbrava em sua poesia, plena de ritmo e imagética, Woolf recontextualizava em seu tempo de uma natureza que antes fora bruta e na sua contemporaneidade já se tornara quase imperceptível, no ilhamento de

⁸¹ Os versos de John Milton figuram na tradução de Duda Machado (2001, p. 137) que contribui para nossa reflexão: “O velho Dragão sob o solo/Confinado aos mais estreitos limites,/Não dispõe nem da metade de seus movimentos usurpados,/E enraivecido ao ver seu Reino cair,/Agita o horror escamado de sua cauda encolhida”.

resquícios de uma natureza cultivada nos canteiros de Kew (KG). Arroubos intertextuais possíveis somente segundo a individualidade de cada leitor, de acordo com seu substrato intelectual. Dentro de uma liberdade associativa, os versos de Milton unem não apenas sensações que evocam a visão e o som – analogamente ao estilo das sensações poetizadas por Woolf em ritmo e sugestões sinestésicas (KG). Mas o dragão sufocado de Milton também pode ser associado ao sentimento aplacado pela protagonista de *Mrs. Dalloway*. Não que tal relação intertextual possa determinar grandes avanços à nossa reflexão sobre o tema, mas devemos considerar que nesse romance woolfiano não existe uma paixão selvagem, mas sim um sentimento guardado e controlado que, em nossa percepção de leitor, representa um equivalente em essência da imagem poética imortalizada na obra de Milton.

No romance (*MD*), Virginia Woolf cria reverberações a partir de motivos verbais arrançados para reforçar não apenas o som das palavras, mas também o peso – o valor – que representam, poeticamente, como no segmento em que refere-se a John Milton.

For there was Professor Brierly, who lectured on Milton. [...] with a sniff – Humph! – the value of moderation; of some slight training in the classics in order to appreciate Milton. Professor Brierly (Clarissa could see) wasn't hitting it off with little Jim Hutton (who wore red socks, his black being at the laundry) about Milton. She interrupted.

She said she loved Bach. [...] But how charming to look at! She made her house so nice if it weren't for her Professors. Clarissa had half a mind to snatch him off and set him down at the piano in the back room. For he played divinely.

"But the noise!" she said. "The noise!"

The sign of a successful party." Nodding urbanely, the Professor stepped delicately off.

"He knows everything in the whole world about Milton," said Clarissa.

"Does he indeed?" said Hutton, who would imitate the Professor throughout Hampstead; the Professor on Milton; the Professor on moderation; the Professor stepping delicately off.

(WOOLF, 1928, p. 267-269) (grifos nossos)

–

Pois lá estava o Prof. Brierly, que fazia conferências sobre Milton. [...] um grunhido – humn! –, o valor da moderação; o manuseio ainda que moderado dos clássicos, a fim de apreciar devidamente a Milton. O Prof. Brierly (via-o Clarissa) não concordava com o jovem Jim Hutton (que calçava meias vermelhas, pois as pretas estavam na lavadeira) a respeito de Milton. Ela os interrompeu.

Disse que gostava de Bach. [...] Mas que mulher encantadora! Sua casa seria admirável, se não fossem os professores. Clarissa sentia-se tentada a levá-lo para o piano, na peça ao lado. Pois ele tocava divinamente.

- Mas o barulho! – dizia ela. – O barulho!
- O barulho é a característica do sucesso de uma festa.
- Dito isto, o professor saudou-os e retirou-se delicadamente.
- Ele sabe tudo o que é possível a respeito de *Milton* – disse Clarissa.
- É mesmo? – indagou *Hutton*, que tencionava parodiar o professor por todo o Hampstead: o professor a discorrer sobre *Milton*; o professor prescrevendo moderação; o professor retirando-se delicadamente.

(WOOLF, 1980, p. 168-169) (grifos nossos) (Tradução de Mário Quintana)

Na citação anterior, o nome de John Milton não é apenas mencionado no romance (*MD*) de Virginia Woolf. Assim como outros componentes poéticos, Milton é um rótulo cultural, seu nome reverbera no texto, por cinco vezes em duas laudas. O nome do poeta concorre com a música de Bach ao piano, contrasta com a sonoridade do nome Hutton (marcado por duas vezes), reforça o conceito de cultura nas diversas vezes em que o professor é citado, e compete com o barulho adensado de uma festa muito animada. O passado era trazido à mente de Clarissa e revelado pelo narrador a nós leitores. Este segmento do romance ilustra os motivos poéticos explorados pela prosa woolfiana. São criados paralelismos, no sentido de reverberar padrões verbais. Invariavelmente, a prosa da Sra. Woolf traz os grandes nomes da literatura inglesa e universal. Acreditamos que esta é a maneira como a escritora presta homenagem às belas letras, em sua ficção.

A respeito dos valores da prosa woolfiana e reconduzindo nossa reflexão sobre *Kew Gardens* – o que também pode incluir *Mrs. Dalloway* – reestabelecemos intersecções poéticas com a obra *Alice no País das Maravilhas*, de Lewis Carroll. Em defesa de possíveis laços intertextuais, consideramos dois pontos de confluência. **O primeiro**, a questão do *nonsense* imortalizado pela obra Carroll, em rimas sem sentido e observações vagas que, segundo nossa liberdade de interpretação, equivalem à fragmentação verbal (*MD*, *KG*) e aos dísticos (episódio da mendiga, no romance *MD*) e palavras cadentes (*KG*) identificados, tanto no conto, quanto no romance de Virginia Woolf. O conceito da perda de sentido como intertexto (o *nonsense*, de Carroll) que parece marcar a escrita de Woolf não foge de nosso pensamento a cada vez que relemos a prosa woolfiana. Logicamente, semelhanças não representarão equivalências perfeitas, mas segundo nossas competências de leitura justificam a reflexão. **Em segundo lugar**, a hora do chá

maluco das fantasias da obra de Carroll parece, para nós, uma forte marca intertextual para os últimos parágrafos de *Kew Gardens* (WOOLF, 1989, p. 94-95), em que o último par de personagens procura um lugar onde tomarem seu chá vespertino. O diálogo entre esses dois personagens de Woolf parece não levar a lugar algum além de um ambiente para o chá – o “*twinkle, twinkle, twinkle, twinkle*” (pisca, pisca, pisca, pisca) (CARROLL, 2011, p. 85), em nossa percepção, equivaleria às “*voices, voices, wordless voices, ... voices cried aloud ...*” (vozes, vozes, vozes sem palavras, ... vozes gritavam alto) (WOOLF, 1989, KG, p. 95) (grifos nossos) – como se as vozes espolcassem, cintilassem na atmosfera. Novamente, defenderemos nossa livre interpretação como fruto de que cada leitor poderá associar textos entre si, conforme sua sensibilidade e suas competências individuais. Um elemento não é exatamente igual a outro, porém não se pode dizer que sua correspondência intertextual não exista, pois segundo nosso ponto de vista há equivalência. Afinal, a textualidade rítmica da obra de Carroll e Woolf é um ponto de confluência poética bastante considerável. Digressões à parte, nossa mente fica conjecturando a respeito desses detalhes intertextuais e buscando conjecturas que nos satisfaçam na recepção dos hipertextos woolfianos.

Como abordamos, anteriormente, a fragmentação discursiva, que já era evidente nos textos de Shakespeare (Cimbeline, na concepção de estudiosos como O’Shea e Heliadora, já mencionados), foi sendo burilada até chegar à prosa moderna. Desse modo, na ficção de Virginia Woolf, a segmentação narrativa provoca no leitor uma desestabilização inconvençional, diante da mescla de vozes – narrador em terceira pessoa sobreposto aos pensamentos em fluxo contínuo dos personagens, que se sobrepõem aos diálogos. Inúmeras vezes, a leitura desse tipo de prosa irá conduzir a recepção a formas inconclusas. São todos esses mecanismos, nos quais a literatura woolfiana apoia-se, que estarão sobrepostos à maneira de Woolf em aproximar-nos do trivial, do fato que transcorre em momentos fugidios de um único dia, do aspecto de uma forma jornalística, em que a crônica é evocada e justaposta aos anúncios, aos rótulos comerciais e culturais, ao ranço deixado pela coluna social e a celebração do que é fútil, e à sugestão de elementos tipográficos, ainda desarticulados para sua configuração impressa.

Na imagem poética de uma prensa, ainda borrada, de formas esquemáticas, fragmentos e recortes oriundos de múltiplas fontes, a literatura de Virginia Woolf

tangencia as colagens cubistas de Pablo Picasso (ilustrações anteriores). Os dois modos de representação assentam-se sobre elementos da trivialidade, que somente os impressos e a tipografia concentram. Ambas as expressões estéticas trabalham com excertos de outras fontes, com sugestões parodísticas, ecos empoeirados de textos pretéritos, com o resíduo verbal dos acontecimentos corriqueiros, a fugacidade dos eventos que ilustram a vida real. Enquanto a prosa de Woolf possui o ouvido e a voz como substrato evocador de múltiplas imagens cotidianas, as obras cubistas de Picasso fundamentam-se no olhar como lente que capta, por meio de imagens visuais, os recortes visíveis de discursos impressos – deslocados da realidade para a arte. Na maioria de suas colagens, o pintor não forja os recortes, apenas os empresta no intuito de refletir sobre a vida e a arte. O questionamento de Picasso concentra-se no que seria a vida e o que determinaria os limites da arte. De maneira análoga, Virginia Woolf promove questionamentos a respeito da vida moderna, com inúmeras ocorrências simultâneas, ao modo de uma central de notícias, de uma editora que não pára de organizar os pequenos rastros de eventos múltiplos.

Na literatura de Virginia Woolf, identificamos elementos extraídos, poeticamente, de uma vida que concorre com a tecnologia das máquinas, dos veículos motorizados e do aeroplano. Sua ficção evoca um sistema de engrenagens, emulando as maquinações das mentes humanas e a fragilidade das relações diante da corrosão do tempo. Enquanto a escritora concentra-se em sugestões, elementos que ressignificam a realidade – a partir do poético –, o pintor mostra recortes verdadeiros deixados como registros do dia que já passou. Por conseguinte, a literatura de Woolf forja estilhaços da vida humana, num embate poético-visual entre a matéria, a sensação corpórea e o sentimento.

O hùmus da ficção de Virginia Woolf é a voz e o ouvido, que residem nas formas discursivas de expressão livre e poeticamente desordenada. Na recepção dos textos woolfianos, balbuciamos signos sem sentido que evocam outras idades do tempo, articulamos o tom das palavras marcadas por itálicos, aspas e em formas maiúsculas que elevam o volume. Sua prosa tonal também verte, poeticamente, elementos visuais, sobrepondo sensações.

Depreendemos da literatura de Woolf, por meio de um ato intelectualivo, o que vocalizamos, a partir das ênfases de uma escritora que deixa impressa a gravação

de vozes – da voz que pretende registrar. Como leitores, corporificamos não apenas a tonalidade da prosa, mas sentimos a graxa de seu trabalho tipográfico ali sugerido, a tensão dos sentimentos de seus personagens que parecem correr contra o tempo.

Nós vivenciamos as formas poético-visuais woolfianas de uma ambiência de contrastes, de uma natureza ilhada pelo progresso tecnológico, da grande metrópole que, celeremente, chega até nós. São também caracteres de uma prosa que pode ser transposta à nossa concepção atual de mundo tecnológico: como se fosse uma realidade virtual de nossa rede aberta globalizada digital (*www*) com suas imagens e sua acústica semelhantes aos jogos eletrônicos de computador, ao som *Dolby Stereo*, aos avatares e RPGs (*role playing games* – formas de incorporações). Diante de tantos recursos sinestésicos, como poderíamos não reconhecer a escrita literária performática de Virginia Woolf?

Na prosa woolfiana a voz poetizada ilustra um registro da voz humana emulada a partir do cotidiano que, por sua vez, também está presente nos recortes de jornal de Picasso. As vozes configuram elos simbólicos entre o verbal e o visual, pois coexistem em meio a outros recortes do mundo real do pintor (jornais *El Diluvio* e *Le Figaro*), poeticamente agrupados como as figurações de nomes como os periódicos *Tatler*, *Times*, ou *Morning Post*, na ficção woolfiana.

Em *Mrs. Dalloway*, há inúmeras menções à leitura, o que inclui jornais ingleses da época da década de 1920 como o *Tatler*⁸² (WOOLF, 1928, p. 26), o *Morning Post* (WOOLF, 1928, p. 116) e, com maior frequência, o *Times* (WOOLF, 1928, p. 97, 156, 165, 166, 263, 273, 281). A referência aos textos de jornal, por parte de V. Woolf, proporciona uma intertextualidade com a obra de Picasso. Neste sentido, podemos afirmar que, ao deslocar o jornal para seu texto – em especial, no caso de Picasso – o artista empresta a voz do outro como sendo sua. Na recontextualização da colagem, o texto deslocado em colagem ganha novo autor e novo contexto. Também encontramos a questão dos anúncios já abordada, anteriormente, em *Glaxo*, ou como apresenta-se nas citações: (a) Na percepção de Rezia Smith, “*there were newspaper placards*” (havia anúncios de jornal) (WOOLF, 1928, p. 126 // 1980, p. 82); (b) “*In the street vans roared past him [Septimus]; brutality blared out on placards*”. Tradução: “Na rua, vans rangeram ao passar por

⁸² Periódico que tratava, em sua maioria, dos eventos sociais e das celebridades da época.

ele [Septimus]; a brutalidade exposta em placas de anúncios” (WOOLF, 1928, p. 136 // 1980, p. 88). No caso de Septimus, com o trauma de guerra, toda a atmosfera era de assombro, o que incluía as grandes placas de anúncios publicitários.

A partir de nossa abordagem, poderíamos pensar: (a) O que seria literatura e o que seria pintura com colagens? (b) O que seria de ambos, ficção e arte visual, sem a representação do mundo corriqueiro e sem o recurso das citações, efeitos de palimpsestos? Talvez, muitas páginas fossem necessárias para explicar, mas de modo sucinto poderíamos considerar toda a representação na poética de Picasso e Woolf como um modo de discutir a vida e a arte: a vida com seus valores e toda a sua sedimentação cultural e a arte com todas as suas formas de representação a serem resgatadas e confrontadas. Dentro dessa arena está presente tão somente a linguagem *per se*: a relevância do signo e do enunciado verbal. Falar, assim como escrever, representa recortar e colar, ou recitar tudo o que já ouvimos ou lemos. O arranjo poético é o diferencial na colagem das citações que organizamos e, dentro desse viés, a transgressão poético-visual está na recontextualização dos elementos comuns sob formas inconventionais. Nesse sentido, a arte de Picasso e V.Woolf irmana-se numa performance de recepção poético-visual. Todo o discurso existirá a partir daquilo que já foi construído anteriormente, porém com uma reapresentação inovadora.

Podemos considerar que literatura é performance, no sentido em que se revisita a vida comum, com um desenho inovador da gramática e da ortografia. De modo análogo, a ficção woolfiana assim como a arte de Picasso, revelam um projeto que repensa valores, num projeto existencial por meio de questões conflitantes levantadas por seus personagens, tais como a razão de viver, o consumo e a tecnologia, em contraste com as lembranças da guerra. Há uma ação performativa do(s) artista(s) em criar para refletir(em) a respeito de conteúdos que julga(m) relevantes. Existe uma performance verbo-visual que provoca uma pressuposta audiência diante de um objeto estético em questão e isso configura uma atitude de comunicação entre sujeitos (emissor e receptor). Esse teor enunciativo, de vozes em performance, caracteriza tanto a prosa de Woolf quanto as colagens de Picasso (ilustrações anteriores).

A ficção woolfiana existe como desvio inusitado dos códigos culturais comuns, assim como o cubismo de Picasso revisou a representação da figura humana e da natureza-morta (*Les Demoiselles d'Avignon / As senhoritas de Avinhão*) (**Ilustração 01 – p. 29**) – em que o geometrismo esquemático das linhas cria planos sobrepostos, a partir de evocações ancestrais (proto-arte africana), em resgate de um conceito de síntese renovadora. Seria como um giro de 361 graus, em que toda a volta pelo domínio de uma forma representacional revisita concepções preestabelecidas e gera um grau extra que somente a vanguarda modernista pode conceber, até então.

Todos sabemos que não existem palavras que, para nós leitores ou audiência, não infiram a sonoridade de vozes. As vozes que Woolf menciona em sua ficção representam tão somente palavras que, identificáveis ou não, configuram traços da comunicação humana. Faz-nos refletir a respeito do volume de palavras que produzimos em nosso discurso, em contraste com outros sons e com o silêncio. Analogamente, nas colagens de Picasso, palavras e mais palavras carregam sentidos embutidos e sua contemplação pelo observador das artes plásticas, nesse caso, será muito próxima da leitura e associações, ainda que vocalizadas mentalmente, por parte do receptor (leitor). Vozes woolfianas e palavras shakespearianas irmanam-se num teor que alcança o leitor como audiência e de modo plástico-visual convocam-no a estabelecer relações segundo suas vivências individuais.

O segmento da citação anterior apresenta grande ênfase na palavra *voices* (vozes) no conto *Kew Gardens*, de Virginia Woolf. Representa o alvo de nosso estudo não apenas pelas inúmeras repetições, mas devido à possibilidade da aproximação com o romance woolfiano (*MD*) estudado em nossa tese. Como já foi mencionado, o estilo da ficcionista revela uma prosa que valoriza os paralelismos, as tensões abstratas, mais comuns no campo da poesia. Para a Sra. Woolf, muitas vezes, prosa e poesia caminham juntas, numa mescla de gêneros literários, com uma proposta inovadora, própria da vanguarda modernista da primeira metade do século XX. A voz como elemento fundamental na concepção woolfiana torna-se o ponto de confluência entre sua arte verbal – conto e romance, foco de nossa pesquisa – e as artes plásticas que, neste caso, optamos por aproximá-la do Cubismo, de Pablo Picasso. Devemos observar que as palavras de ambos

(Picasso e Woolf) convocam uma ação comunicacional, cristalizada na voz (como marca de oralidade, como discurso). Mais propriamente, a escritora apoia-se no conjunto do que imagina só existir no plural, como o esquema de uma equação de vozes que nos arriscamos a esboçar:

voz emitida (por muitos personagens, por um comentador e pelo autor)

+

voz ouvida (pelos personagens, pelo narrador, pelo autor e pelos leitores)

= **vozes compartilhadas** (por personagens, narrador, autor e leitores) (grifos nossos).

Em *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf vai fazendo uso da palavra *voices* (vozes) como um componente que evoca, ao mesmo tempo, a sonoridade das palavras e o efeito de sua repetição, independente do que as vozes possam comunicar – como a impressão oral sem que, no entanto, possam ser identificadas as palavras. Elas são o registro vocal que marca o indivíduo como um documento de identidade, pois mesmo após mais de duas décadas Clarissa Dalloway lembra-se da peculiaridade da voz de sua amiga Sally Seton (Lady Rosseter). Com a exploração da voz como elemento poético, ao longo do romance woolfiano, temos as seguintes marcas:

(A) Diante da violenta explosão ocorrida em frente da floricultura, o ruído abrupto de um automóvel chamara a atenção de todos os transeuntes. O estrondo parecia anunciar um integrante da alta nobreza, como um brado para que todos reverenciassem o passageiro. Neste segmento, o componente da voz do outro tem o sentido ordenador de autoridade: “*But now mystery had brushed them with her wing; they had heard the voice of authority; the spirit of religion was abroad with her eyes bandaged tight and her lips gaping wide.*” (Mas agora o mistério havia-lhes tocado com sua asa; eles tinham ouvido a voz da autoridade; o espírito sagrado estava exposto com seus olhos bem vendados e seus lábios bem abertos) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 20 // 1980, p. 17).

(B) Ao quebrar uma agulha, o desabafo da chapeleira Rezia Smith rompe com seu silêncio, diante das vicissitudes que atormentam seus planos com o esposo,

Septimus (o perturbado e suicida herói de guerra; antagonista): “*Her voice died out in contented melody. ‘Ah, damn!’ she cried*” (Sua voz sumiu numa melodia contida. “Que droga!” ela exclamou) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 221 // 1980, p. 145).

(C) No ambiente de refeições, surge uma voz que fala, em meio às gargalhadas e vozerio que dominam o ambiente: “*(...) and there came a burst of laughter from the dining-room; a voice speaking; then another burst of laughter*” [(...) e então veio uma explosão de gargalhadas direto da sala de jantar; uma voz falando; depois irromperam mais gargalhadas] (WOOLF, 1928, *MD*, p. 252 // 1980, p. 159). Num ambiente social, entre nossas inúmeras vocalizações como risos e gargalhadas, ao surgir alguma voz que fala, imediatamente desperta-nos curiosidade em ouvir seu conteúdo, devido à uma característica própria aos humanos que é a audição seletiva. Portanto, mesmo diante de um turbilhão de sons, podemos identificar uma voz falando algo, bastando para isso ter um volume audível.

(D) Clarissa Dalloway parece reconhecer uma voz do passado, que lhe é familiar. O efeito provoca-lhe curiosidade: “*That voice!*” (Aquele voz!) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 260 // 1980, p. 164).

(E) A Sra. Dalloway reconhece a peculiaridade da voz de sua amiga de juventude, Sally Seton: “*But her voice*” (Mas sua voz) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 276 // 1980, p. 174).

(F) Observação a respeito de possuir uma boa voz, ou não: “*(...) singing Brahms without any voice*”. Tradução: “cantando Brahms sem ter voz alguma” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 277 // 1980, p. 175).

(G) Ao chegar à recepção dos Dalloway, a esposa do Dr. Bradshaw revela para a anfitriã a respeito do suicídio de um paciente do marido, motivo de seu atraso: “*Sinking her voice (...) murmured*”. Tradução: “Baixando sua voz (...) murmurou” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 279 // 1980, p. 176).

(H) Torna-se curioso observar a escolha de Virginia Woolf por certos termos que remetem ao lúdico e ao modo de pensarmos e formularmos frases, no que diz respeito à composição literária que a escritora realiza em sua prosa. Existem palavras que expressam a maneira como a protagonista recompõe suas lembranças, no intuito de repensar suas escolhas de vida – como um balanço de vida. O segmento destacado do romance almeja ilustrar nossas observações: “*It is Clarissa herself, he thought, with a deep emotion, and an extraordinarily clear, yet puzzling, recollection of her, as if this bell had come into the room years ago*” (Tradução: “É ela mesma Clarissa, ele pensou, com uma profunda emoção, e uma extraordinariamente clara, apesar de fragmentada, imagem dela, como se esse sino houvesse entrado no aposento, anos atrás”) (WOOLF, 1928, *MD*, p. 74 // 1980, p. 51) (grifos nossos). Nossa escolha por traduzir *yet puzzling* por algo fragmentada, evoca a imagem de um quebra-cabeças a ser montado pela memória. Talvez este termo seja uma das peças mais importantes para compreender o efeito que a ficcionista conseguiu transmitir, ou seja, de um discurso (sendo) fragmentado, de uma memória sendo composta por fragmentos, como uma colagem.

Em termos gerais, a arte verbal de Virginia Woolf representa uma grande reflexão a respeito das palavras, suas vocalizações, a flexibilidade de seus significados e o registro peculiar de uma voz ouvida – como na cantilena da mendiga (*MD*), das vozes ruidosas sem palavras (*KG*) – pelos personagens em seu ambiente da ação, ou mesmo as conjecturas realizadas a partir da leitura dos clássicos e da própria decodificação do valor da vida. Isso nos reporta ao pensamento do narrador sobre o antagonista do romance woolfiano: “*This was now revealed to Septimus; the message hidden in the beauty of words. The secret signal which one generation passes, under disguise, to the next is loathing, hatred, despair. Dante the same. Aeschylus (translated) the same*”. Tradução: “Isso agora era revelado a Septimus; a mensagem oculta na beleza das palavras. O sinal secreto passado por uma geração, de modo camuflado, a outra é repugnante, de ódio, desespero. Dante o mesmo. Ésquilo (traduziu) o mesmo” (WOOLF, 1928, *MD*, p. 134 // 1980, p. 87). Nesta citação do romance, podemos captar não apenas o conflito do herói de guerra, mas a ênfase que é colocada no sentido profundo das

palavras, na beleza e na densidade dramática das palavras. O segmento do romance estudado revela um momento epifânico do jovem, em que o teor de um sentido – já expresso em palavras – que caminha através dos tempos chega-lhe como Dante havia decodificado e, também, Ésquilo traduzira em sua obra. É a voz do outro que chega ao pensamento que procura decodificar o sentido da vida, por meio da lembrança daquilo que foi lido nos grandes clássicos – na *Divina comédia* (no episódio do “Inferno”, de Dante Alighieri), nos versos de Ésquilo. Enfim, Virginia Woolf traz para sua história um efeito de maior densidade ao mencionar nomes como Dante e Ésquilo. Esse desdobramento intertextual empresta à cena não apenas um teor trágico, mas simboliza um valor cultural – de que a literatura é um espaço democrático, que pode ser compartilhado por todos, na identificação pura com os sentimentos expressos na beleza das palavras.

O tecido verbal de Woolf e Picasso instigam o olhar do leitor-espectador, desafiando-o para uma performance no ato de sua decodificação, ou da tentativa de efetuar-la. A provocação de nosso olhar na produção artístico-literária do pintor e da escritora convida à inteligência proposta pelas artes poéticas. Na narrativa de ficção, percebemos o recurso técnico da colagem, com planos sobrepostos e recortes trazidos de outras artes, ou ainda de outras mídias. Nesse sentido, defendemos que na literatura e nas artes plásticas ocorre uma escrita performática. Desse modo, promove o pensamento proposto por Paul Zumthor como escrita literária performática, no qual está em jogo a vocalidade do texto poético. Tal fenômeno de recepção ocorre no momento em que o texto verbal é corporificado pelas sensações e inteligência do receptor do texto. Por conseguinte, a linguagem é articulada no rito da vivência de leitura. A experiência de leitura como ato de fala do autor-emissor do texto – ou escritor-pintor – dirigida ao leitor-receptor instaura uma dinâmica interpretativa singular a cada momento e, portanto, performativa. No esfacelamento das estruturas linguísticas, presentes na ficção da escritora, podemos argumentar em favor de sua associação com os conceitos da arte pictórica de vanguarda – a partir do Impressionismo, com a sobreposição de planos, ou faixas de cor que atingem seu apogeu com a concepção da colagem cubista que contempla a desarticulação da linguagem verbal como reflexão a respeito do cotidiano.

Em sua ficção, Virginia Woolf pondera sobre o emprego quase imperceptível de estruturas pré-verbais, a partir de nossos processos de consciência – como o fluxo de consciência. A paisagem urbana cosmopolita de atmosfera fugaz e fragmentada representa um reforço estilístico da escritora para uma literatura performática. De caracterização múltipla e seccionada, o texto verbal woolfiano convoca imagens visuais da pintura moderna, configurando um iconotexto. As relações intertextuais e intratextuais presentes na prosa de Virginia Woolf incorporam um complexo sistema de referências. Em diversos segmentos da ficção woolfiana, o aspecto de fragmentos verbais oferece uma proposta lúdica de tentativa de ressignificação e releitura, no sentido amplo dos termos. A matriz literária que recorre aos elementos verbais e proto-verbais dialoga com a ação de emular componentes do substrato vocal das ruas, do modo de falar do cidadão inglês, da linguagem de propaganda e de jogos de palavras. Dentro desta concepção, foi proposta uma leitura das relações entre as artes literárias e a pintura, num momento em que ambas sugerem uma provocação ao leitor-espectador, a partir de um influxo de transgressão dos seus valores estéticos convencionais.

De modo geral, as imagens verbo-visuais configuram presenças enunciativas abstratas que complementamos por meio de nossa experiência, nosso arcabouço cultural. Neste sentido, podemos considerar que preenchemos uma lacuna cultural entre o contexto no qual o enunciado imagético foi composto e o nosso tempo. No ato de leitura, cristalizamos o discurso do outro e performatizamos suas formas poéticas. A recepção do enunciado de ficção ou de artes plásticas jogará com os signos poéticos do emissor (escritor/artista), deslocando para nosso âmbito e nossa realidade todo o seu teor representacional subjetivo.

Dentro do espírito indagador de um leitor irá pesar toda sua vivência de mundo, toda sua experiência como decodificador de imagens poéticas. Ao longo da leitura, o olhar perscrutador que recebe o enunciado inerte passará a aguçar sua percepção. Portanto, será a partir do receptor do enunciado que o propósito da poética será concretizado. O sucesso da ficção ou das artes plásticas, em geral, dependerá muito daquele sujeito que recebe o conteúdo. Quanto mais experiente o

público leitor maior serão as chances de sucesso na decodificação do conteúdo estético.

A maneira como nos relacionamos, na condição de leitores ou espectadores, pesará em nossa relação problematizadora de todos os enunciados que acolhemos ou rejeitamos. Nas artes plásticas é comum o impacto, a rejeição, a dificuldade diante do que a poética representa. O teor simbólico da arte de Picasso pode proporcionar uma gama extensa de interpretações e, analogamente, ocorre o mesmo com a ficção de Virginia Woolf. No curso da recepção, a intimidade com as mídias verbo-visuais poderá representar maior êxito, pois o sujeito receptor terá desenvolvidas inúmeras competências em prol da percepção, ou desvendamento, da materialidade sugerida. No romance *Mrs. Dalloway*, a imagem das letras é pintada/escrita no céu de Londres. Tudo parece ser rotulado para o consumo: a vida, a arte, a literatura, o leite em pó.

Observamos na prosa literária woolfiana uma espécie de resgate da noção representacional de perspectiva, com profundidade e aproximação: (a) poeticamente, os avanços seriam representados por meio da evocação de cores quentes como amarelos, vermelhos e tons de terra, bem como no tempo presente da ação narrativa, (b) ao passo que os recuos teriam sua representação por intermédio da sugestão de cores frias como azuis e verdes, e também do tempo passado, como as lembranças. Portanto, a ficção de Virginia Woolf evoca princípios artísticos de perspectiva, que já existiam nos tempos do Renascimento. São imagens que também representam arquétipos, palimpsestos, resquícios fossilizados em nossa cultura. De forma similar, há fragmentos como citações seriam como recortes sobrepostos deslocados para compor um outro plano textual, nos moldes das colagens de Picasso.

A concepção de fragmentos que compõem a tecitura das obras da escritora e do pintor sugere a pluralidade de elementos, a vocalidade dos signos e símbolos do cotidiano e a profusão de (re)arranjos textuais que sugerem uma escolha ocasional falseada. Os dois estetas forjam o que poderíamos chamar de engano para os olhos, trazendo princípios da perspectiva dos grandes mestres, como de Da Vinci, que foram resgatados nas pesquisas elaboradas por Cézanne, em prol de uma forma representacional que valorizaria as formas geométricas basilares da composição, nas artes da modernidade. Em complemento, o recurso estético de

recortar e colar presente nos textos verbo-visuais de Woolf e Picasso não apenas restringe-se a palavras, expressões ou versos, mas abrangem também a decomposição das palavras em signos cuja tradução, muitas vezes, torna-se desafiadora. Neste caso, por parte da ficcionista, temos um reforço ao seu trabalho que se assenta no monólogo interior como fluxo de consciência. Destarte, a decodificação verbo-visual nem sempre garante o sucesso da leitura, em termos semânticos, entrando numa proposta de jogo verbal em que o desafio é lançado, mas não completamente concluído. Portanto, podemos considerar que, a cada leitura, temos a possibilidade de novas percepções.

O estilo de narrativa prosaica verbo-visual woolfiana sugere elementos de sobreposição e planos como se fossem – sem, na verdade, serem – uma colagem ou quadro cubista, criando um *iconotexto*, texto verbal que convoca imagens visuais e, dentro dessa percepção, pode-se afirmar que a escritora elabora uma *transposição intersemiótica*, com o sentido de nova interpretação, ou absorção de um sistema de códigos para outro, como sugere sua narrativa fragmentária na evocação da obra cubista (grifos nossos).

No envolvimento da leitura, ler não se resume a ver e interpretar, mas expande-se em performatizar. Portanto, ler é performatizar, é entrar fisicamente – corporalmente – na cena narrada, na cena pintada. Por exemplo, nós performatizamos, vivenciamos a leitura, vocalizamos ao tentar decodificar a presença de signos verbais na pintura de Picasso. O detalhe nos capta o olhar e nos convida ao jogo da leitura. Nesta visão, ler significa habitar a cena, vivenciando-a pelo enredamento que a literatura proporciona. Mas ler é também sentir o que está ao redor: o espaço como cenário em torno dos personagens, a atmosfera da cidade e seus lugares em que há natureza cultivada e compartilhada entre concidadãos. Esses indivíduos, de diferentes classes sociais e origens étnicas, dividem conosco seus estados de consciência e a sensação inusitada do convívio com as máquinas e inovações próprias da modernidade. Toda a descrição de Londres e seus recantos, como o Real Jardim Botânico de Kew, configura um misto de curiosidade, lembranças e expectativas que são produzidas a partir do escritor, veiculadas por meio dos personagens e vivenciadas por meio da leitura em ação dialógica.

O conjunto de sensações e sentimentos provocado pela ação dialógica da leitura é, portanto, construído pela vivência e imaginação, que vibram do âmago dos personagens e fazem emergir suas identidades, suas vocalidades⁸³ – voz(es) – compartilhadas como um mosaico de experiências com a linguagem e a reflexão sobre a lógica humana sobre a vida. Por meio do fluxo de pensamentos e sobreposição de discursos que compõem o caldo narrativo woolfiano percebemos uma produção ficcional empenhada em favorecer nossos sentidos sob múltiplas faces, num conjunto de sinestesia, vibração de felicidade, liberdade, vida e melancolia, trauma e crise. São momentos de perturbação e esmorecimento que tentam vencer os ânimos de Clarissa, no romance, mas o sentimento de perseverança e resignação reconduzem seu pensamento que evoca uma citação dos versos de William Shakespeare, como foi exposto na discussão. A vocalização da poética shakespeariana transpõe para o modernismo um texto clássico. Virginia Woolf nos apresenta Clarissa e outros personagens que foram leitores do bardo. Particularmente, Clarissa relê, de forma silenciosa e recorda-se dos versos shakespearianos, segredados a si mesma. A protagonista performatiza a vocalização dos versos de Shakespeare e, como leitores, nós o fazemos. O texto modernista joga com elementos do passado e nos desafia a um novo olhar em que a vocalização é presentificada, corporificada, a cada leitura, de Clarissa como personagem à nossa realidade como leitores.

A poética de Virginia Woolf compõe uma soma de elementos que caracterizam a vida em toda sua plenitude. É o que alguns teóricos consideram de consciência compartilhada, ou nas palavras da própria V.Woolf (1928), consciência em festa, que envolve o leitor, o modo de expressão de diversos estratos sociais: classe alta, com o tratamento impessoal (*one*), e formas mais populares como a linguagem das marcas de consumo industrial (*Glaxo, Kreemo, Toffee*), os rótulos culturais como Shakespeare ou, ainda, a sonoridade de letras justapostas sem

⁸³ Esse campo dialógico tensionado entre narrador, personagens, leitor e autor, personificado na escrita modulada de entonações variadas, sentimentos e sensações compartilhados, arranjos poéticos ou que sugerem o gênero da poesia levada à prosa (prosa lírica), que estende-se do conjunto de não-palavras às palavras – som emitido pela mendiga, em *Mrs. Dalloway* – que, podem ser considerados vocalizes plenos de sentido porque corporificam as emoções e sensações captadas pelos sentidos dos personagens e são levados aos leitores no afã do deleitar-se entre as ruas e canteiros cultivados de Londres, segundo Virginia Woolf. Evocam forças telúricas, ancestrais, por sua capacidade de reproduzir a linguagem inarticulada, representada pela anciã ligada ao solo, que ainda perdura a despeito da urbanidade de Londres. A vocalização registrada na literatura é o que nos conduziu para o assentamento teórico em Paul Zumthor.

nenhum sentido, mas com sonoridade que remete ao primitivo ao embargo da voz que não comunica com a perfeição formal da escrita. De forma transgressora e irônica, ela enfatiza o modo peculiar de expressão verbal (vocal) dos falantes ingleses de Londres, como em “*Projime*” (*Prime*) (Primeiro), “*Kyar*” (*car*) (carro) e “*Hullo*” (*Hello*) (Olá), anteriormente abordados na análise como socioletos vertidos para a literatura (grifos nossos).

O emprego do Discurso Indireto Livre, por Virginia Woolf, envolve os segmentos com o monólogo interior, nos quais formas rudimentares do pensamento dos personagens emergem em fluxo de palavras. No caso do estilo que marcou o conto *Kew Gardens*, temos uma forma discursiva ainda em processo, quanto ao trabalho estilístico de Woolf. A partir desse conto, a ficcionista expande suas pesquisas na expressão do discurso livre que culminaria em romances como *Mrs. Dalloway*. Certamente, temos uma lacuna temporal entre a produção do conto e do romance analisados, pois *Kew Gardens* foi escrito entre 1917 e 1919, enquanto que *Mrs. Dalloway* foi escrito entre 1923 e 1925. Logicamente, para nosso estudo números não deveriam ser tão relevantes, pois tratamos das letras, porém reconhecemos que nos quatro anos que separam a criação do conto e do romance a escritora evoluiu bastante. Foi na introdução à nova edição do romance (*MD*), em 1928, que constatamos a primeira manifestação de Woolf a respeito de seus métodos narrativos. Talvez, de todos os seus recursos aplicados em sua prosa de ficção, o discurso como é manipulado pela Sra. Woolf pluraliza ainda mais o sentido múltiplo do termo, segundo o contexto em que está inserido.

No caso da literatura woolfiana o conflito psicológico é, invariavelmente, o foco central, embora muitos sejam os tópicos de suas obras. E na exploração do Discurso Indireto Livre a escritora torna a densidade do conflito humano ainda mais evidente pela forma que o apresenta, pois tal configuração discursiva engloba: (A) A interferência, ou contribuição, da voz do narrador em 3ª. pessoa, onisciente, por meio do Discurso Indireto, à maneira de um jornalista que narra uma matéria; (B) A fala dos personagens, seus diálogos, por intermédio do Discurso Direto, ora marcado por aspas, ora por travessões, sugere vozes reportadas pelo narrador que tenta enriquecer seu texto de jornal; (C) as lembranças e pensamentos dos personagens sob forma de Monólogo Interior – para Woolf, na forma indireta –

também chamado de Fluxo de Consciência, conferem a pluralidade discursiva que faz a ficção evocar a crônica periódica. Esse conjunto discursivo remete à estrutura de uma colagem irregular, ou ainda de uma pintura cubista. Podemos pensar a esse respeito se considerarmos cada um dos itens acima como planos diferentes: Plano A (Discurso Indireto), Plano B (Discurso Direto), Plano C (Monólogo Interior). Obviamente, não estaríamos tratando de uma literatura com uma marcação muito rígida, desses planos narrativos. Mas, sim, de uma mescla quase indivisível de discursos sobrepostos que se torna muito atrativa ao leitor, pois requer maior atenção.

A recepção dos textos de Woolf demandam maior empenho não apenas por outras marcas já abordadas, como as ênfases de aspas e dos itálicos, entre outras, mas por seu apelo performático de tons discursivos, insinuações de ironia, humor e introspecção, em vocalizações bastante evidenciadas. Com tamanha complexidade, a leitura da prosa woolfiana sugere um processo envolvente, em que o receptor encontra-se diante de uma arena de instabilidades: Quem falou? Quem disse? Quem pensou? De quem é a voz? Será fala, ou pensamento? Talvez, a sugestão de uma prosa em desníveis – que evoca uma geometria heterogênea – seja o modo de equivalência mais próximo que nos remete à obra de Picasso. O texto woolfiano nos causa estranheza, instabilidade, e sugere um desnivelamento narrativo, o que faria de sua tentativa de leitura uma espécie de percurso entre altos e baixos, com obstáculos, à maneira de um *parkour* (percurso em níveis diferentes). Vejamos os exemplos que possam contribuir à nossa reflexão a respeito do Discurso indireto Livre:

Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself. For Lucy had her work cut out for her. The doors would be taken off their hinges; Rumpelmayer's men were coming. And then, thought Clarissa Dalloway, what a morning—fresh as if issued to children on a beach.
What a lark! What a plunge! For so it had always seemed to her, when, with a little squeak of the hinges, which she could hear now, she had burst open the French windows and plunged at Bourton into the open air. How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was in the early morning; like the flap of a wave; the kiss of a wave; chill and sharp and yet (for a girl of eighteen as she then was) solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to

happen; looking at the flowers, at the trees with the smoke winding off them and the rooks rising, falling; standing and looking.

(WOOLF, 1928, p. 3) (grifos nossos)

A Sra. Dalloway disse que ela própria iria comprar as flores. Quanto a Lucy, já estava com o serviço determinado. As portas seriam Retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoa de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia!

Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir de gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhazinha; como o tapa de uma onda; como o beijo de uma onda; frio, fino, e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo, como sentia, parada ali, que alguma coisa de terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos, de onde se desprendia a nevoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando.

(WOOLF, 1980, p. 7) (Tradução de Mario Quintana) (grifos nossos)

Conforme os grifos empregados para marcar os segmentos da citação anterior, destacamos no início do romance Mrs. Dalloway, em negrito há o discurso direto, por meio do qual a protagonista expressa sua emoção diante daquela manhã de verão (junho, Hemisfério Norte). Fizemos uso do traço sublinhado para destacar, por dedução, os pensamentos da protagonista (monólogo interior), em contraste com todo o restante que ilustra as observações do narrador. No entanto, poderíamos considerar que existe apenas a sua voz no texto e ler, sem entender bem quem expressou o discurso. Num fragmento tão pequeno, nossos sentidos são despertados e a leitura nos convoca a uma atenção maior. Encontramos três níveis discursivos e saltamos de um a outro em nosso percurso de leitura. Performatizamos as exclamações que expressam vitalidade, surpresa e satisfação (Discurso Direto). O romance prossegue e reportamo-nos ao conceito de planos discursivos sobrepostos que evocam a colagem de uma obra cubista.

But how strange, on entering the Park, the silence; the mist; the hum; the slow-swimming happy ducks; the pouched birds waddling; and who should be coming along with his back against the Government buildings, most

appropriately, carrying a despatch box stamped with the Royal Arms, who but Hugh Whitbread; her old friend Hugh—the admirable Hugh!
"Good-morning to you, Clarissa!" said Hugh, rather extravagantly, for they had known each other as children. **"Where are you off to?"**
"I love walking in London," said Mrs. Dalloway. **"Really it's better than walking in the country."**
They had just come up—unfortunately—to see doctors. Other people came to see pictures; go to the opera; take their daughters out; the Whitbreads came "to see doctors."
 (WOOLF, 1928, p. 6-7) (grifos nossos)

—
 Mas que estranho, ao entrar no Parque, o silêncio; a obscuridade; o sussurro; o lento nadar dos patos satisfeitos; as papudas aves meneando-se; e quem era que vinha vindo lá dos edifícios do governo, carregando uma pasta com as armas reais, senão Hugh Whitbread? Seu velho amigo Hugh – admirável Hugh!

– **Olá, Clarissa!** – disse Hugh, alvoroçadamente, pois conheciam-se desde crianças. – **Aonde vais?**

– **Gosto de passear por Londres. Sempre é melhor do que passear pelo campo.**

Os Whitbreads acabavam de chegar – infelizmente – para ver médicos. Outros vinham para ver exposições; ir à ópera; passear as filhas; os Whitbreads vinham *ver médicos*.

(WOOLF, 1980, p. 9) (Tradução de Mario Quintana) (grifos nossos)

No segmento em destaque, conseguimos apontar dois planos que se distinguem. Em negrito, marcamos o discurso direto, o diálogo de Clarissa e seu velho amigo Hugh. No mais, não conseguimos distinguir o que é discurso indireto (narrador) e o que representa o monólogo interior. Entretanto, nossa leitura corre solta, sem que nos preocupemos. Afinal, o narrador nos informa sobre o que pensam e o que sentem os dois personagens envolvidos na cena. Nós mesmos não precisamos distinguir o discurso indireto (voz do narrador) e o monólogo interior (pensamentos do personagem). Tal característica é comum na prosa de Virginia Woolf e, também, poderíamos chamar de vozes em confluência as sobreposições discursivas.

Existem elementos do romance woolfiano (*MD*) que reforçam nossa reflexão a respeito do caráter evocativo da ficção de V.Woolf a partir de formas jornalísticas. A prosa de Woolf não apenas remete à crônica, mas também a outras seções que figuram num jornal, como é o caso da nota fúnebre. Na história que trata da recepção da Sra. Dalloway, chegam os Bradshaw com a notícia de que um jovem, herói de guerra (Septimus), acabara de suicidar-se. Tal elemento não poderia faltar

nesse mosaico de acontecimentos que bombardearam um único dia, relatado em minúcias, trazendo para o conjunto de fatos reportados a nota a respeito da tragédia. Sobre este tema, destacamos a seguinte passagem do romance, que faz lembrar a nota fúnebre, a secção de obituário, o registro do trágico na narrativa trivial:

Sinking her voice, drawing Mrs. Dalloway into the shelter of a common femininity, a common pride in the illustrious qualities of husbands and their sad tendency to overwork, Lady Bradshaw (poor goose – one didn't dislike her) murmured how, "just as we were starting, my husband was called up on the telephone, a very sad case. A young man (that is what Sir William is telling Mr. Dalloway) had killed himself. He had been in the army." Oh! Thought Clarissa, in the middle of my party, here's death, she thought.
(WOOLF, 1928, *MD*, p. 279)

—
Baixando a voz, atraindo a Sra. Dalloway para o campo de uma comum feminice, de um comum orgulho pelas qualidades ilustres dos respectivos maridos, e o seu triste pendor para o excesso de trabalho, Lady Bradshaw (pobre tola ... não havia por que lhe ter antipatia) segredou-lhe que “justamente quando íamos sair, telefonaram para meu marido, um caso tristíssimo”. Um jovem (era o que Sir William estava contando ao Sr. Dalloway) se havia suicidado. Oh! pensou Clarissa, no meio da minha festa aparece a morte, pensou.
(WOOLF, 1980, *MD*, p. 176) (Tradução de Mario Quintana)

Em *Kew Gardens*, a mescla de vozes que se tornaria marcante na narrativa de Virginia Woolf já está presente e esta ilustra sua primeira figuração na obra da escritora. O conto ganhou edição exclusiva, pelo amadurecimento percebido por todos os intelectuais que o leram antes de vir a público, pois levava dois anos para ter seu potencial considerado pela própria escritora. A publicação do conto viria a coincidir com o término da Primeira Guerra Mundial e, neste mesmo ano (1919), receberia outra edição. Para melhor apreciar o recurso do Discurso Indireto Livre em *Kew Gardens*, extraímos alguns segmentos:

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 scrutinised 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."

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.
 (WOOLF, KG, 1989, p. 93) (grifos nossos)

— 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.
 (WOOLF, KG, 2014c, p. 10-11) (grifos nossos) (Tradução do autor)

No segmento anterior, em destaque, podemos observar que há um narrador onisciente, de terceira pessoa, que contribui para nosso entendimento dos eventos em torno dos personagens envolvidos (nesta cena), o que configura o Discurso

Indireto (Plano A), como se fosse um jornalista a narrar uma crônica, ou matéria de jornal impresso. O diálogo das duas mulheres foi sublinhado, em destaque, para ilustrar o uso do Discurso Direto (Plano B), sugerindo vozes colhidas em entrevistas, como registro diário, cotidiano. Nomeamos de Discurso Indireto Livre a soma dessas duas formas narrativas – a soma dos planos discursivos A e B – em que identificamos a mescla de discursos numa liberdade poética adotada pelos escritores das gerações a partir do século XX. Virginia Woolf foi uma das pioneiras na exploração desta forma discursiva, que parece assemelhar-se com a pluralidade das matérias de um jornal. A cena também evoca o sentido de dismantelar palavras e remontá-las como uma atividade gráfica que lembra a tipografia. Invariavelmente, a obra de Woolf apresenta recursos que sugerem a disposição tipográfica, o arranjo diagramático, como se o texto woolfiano tivesse acabado de sair de uma prensa editorial. Esse é um ponto de confluência com a disposição dos elementos gráficos presentes na obra de Picasso (Cubismo Sintético, colagens).

Nas artes da vanguarda modernista da Europa, como no caso da obra de Virginia Woolf e do Cubismo de Picasso, enquanto a literatura saiu em busca de novas formas poéticas, também as artes plásticas almejaram modos inovadores de comunicar a instabilidade e o progresso, que marcaram as primeiras décadas do século XX. Essa desarticulação progressista, pautada no consumo e na tecnologia, sensibilizou os artistas da época para a produção de uma arte mais engajada e desafiadora das convenções vigentes. Diante dessa reação dos estetas, como Woolf e Picasso, o apelo performático verbo-visual pautou-se no recurso estético do múltiplo – fragmentação – como imagens e eventos simultâneos, em estilhaços, configurando um adensamento transgressor do modo como esses artistas expressaram os elementos da vida corriqueira. A linguagem coloquial da prosa woolfiana apresentava contrações, abreviações, e rearranjos verbais, em equivalência aos traços esboçados pelos impressionistas que evoluíram para a síntese cubista de Picasso, com recortes e seccionamento de planos análogos à poética textual, além do deslocamento de citações e registros impressos – mostrados no pictórico e sugeridos na literatura.

Com grandes esforços, Woolf já havia se destacado no campo da crônica e da extensa produção de resenhas literárias que escrevera, ao longo de toda sua vida, para os mais renomados periódicos ingleses como *The Times Literary*

Suplement e *The Atheneum*, desde 1904 até sua morte, em 1941. Houve inúmeras contribuições da prosa woolfiana nos centros culturais mais desenvolvidos da Europa. Os textos de Woolf sempre foram muito apreciados pelos franceses, o que culminaria em convites importantes como o da revista literária francesa *Commerce*, que publicou uma versão inédita⁸⁴ de um dos capítulos do romance *To The Lighthouse* (*Ao farol*) (*Rumo ao farol*) (1927).

A partir de 1917, com o registro de sua editora, a *Hogarth Press*, paulatinamente, Virginia Woolf conseguiu sentir-se mais segura para desenvolver seus arroubos estilísticos, sem sofrer censura. De início, arriscou-se com uma proposta ficcional de conto em *Kew Gardens*, publicado 1919 e reeditado no mesmo ano. Ela voltara-se para seus apontamentos e produzira inúmeros contos que, ao longo de sua vida, seriam lapidados mais e mais até atingir o apogeu de seu método de criação prosaica. Na realidade, a partir do sucesso do conto mencionado, a escritora libertava-se do fracasso de seus primeiros romances, *A Viagem* (*Voyage Out*, 1915) e *Noite e dia* (*Night and Day*, 1919). A estrela da ficcionista ainda não havia brilhado no gênero do romance até produzir *O Quarto de Jacob* (*Jacob's Room*, 1922). Foi com este romance que ela começou a desenvolver o que ela mesma chamaria de seu método. Logo, em seguida, a Sra. Woolf produziria seu romance mais famoso *Mrs. Dalloway* (1925) e daí em diante seria só sucesso. Temos, então, reunidos em nosso estudo, um de seus melhores contos e um dos melhores romances de Woolf. Desde *Kew Gardens*, a escritora propõe um estilo que mescla vozes, em prol do discurso indireto livre – já, com um narrador onisciente, em terceira pessoa. De modo a aperfeiçoar seu método e enfatizar tal recurso narrativo – de mesclar discursos – Woolf elabora um conjunto de recursos literários que marcaria sua obra e a projetaria no cenário literário mundial.

Como já observamos, analogamente ao estilo de Henry James, a ficção de Woolf buscava sempre uma centralidade para a qual, dentro da história, iriam confluir todos os acontecimentos. Em favor da ênfase ao cerne narrativo, a Sra. Woolf iria aperfeiçoar seu método de estabelecer uma trama em rede, como uma teia, em torno dos personagens que estariam em torno de um personagem central

⁸⁴ O capítulo publicado em março de 1927 (revista literária francesa *Commerce*) intitula-se “*Time Passes*” (*O tempo passa*) e configura uma versão muito diferente da forma definitiva que integrou seu romance (*To The Lighthouse*) (1927) (WOOLF, 2013 (b), p. 119).

– protagonista. Ao discorrer sobre suas estratégias narrativas Woolf observou, em 30 de agosto de 1923, sobre seu *tunnelling process* (processo de escavação de túneis): “*I dig out beautiful caves behind my characters. I think that gives exactly what I want: humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, & each comes to daylight at the present moment*” (“Eu escavo belos túneis por trás de meus personagens. Acredito que isso confere exatamente o que desejo: humanidade, humor, profundidade. A ideia é que os túneis possam conectar-se, & cada qual venha à tona no momento presente”) (WOOLF, Diary II, 1980, p. 263). Esse efeito é que produz uma centralidade dentro da narrativa woolfiana. Portanto, o leitor é conduzido ao fulcro da história pelo laborioso método desenvolvido pela escritora.

Na obra *Mrs. Dalloway*, podemos perceber uma disposição textual em camadas⁸⁵, que são resultantes de uma forma de expressão poética da onisciência múltipla, ou seja, contendo uma sobreposição discursiva com as consciências de mais de um personagem. Nesse romance, a escritora expõe ao leitor a consciência dos personagens, sem comentários autorais. Desta forma, diversos personagens do romance como Peter Walsh, Rezia Smith, Lady Bruton e a protagonista, Sra Dalloway vertiam pensamentos que criavam uma narrativa de múltiplos planos, como uma rede, que desembocavam numa centralidade – a protagonista e sua recepção. Um bom exemplo é o segmento a seguir: “Lady Bruton preferia Richard Dallow[ay] naturalmente. Era feito de material muito mais fino. Mas não deixava que criticassem o seu pobre querido Hugh. Não podia esquecer a sua bondade: fora realmente muito bom... não se lembrava em que ocasião. Mas mostrava-se muito bom, mesmo.” (WOOLF, 1980, p. 101). Esses três personagens secundários presentes num único segmento ilustram, em parte, a maneira como Virginia Woolf criava redes, ou planos interconectados, em torno da protagonista, a Sra.

⁸⁵ William James descreveu esse termo para indicar que a consciência não é fragmentada em segmentos sucessivos, mas sim num fluxo contínuo. Em sua descrição, flui como um rio, ou um mar de sargasso. Com a adoção do termo pelos literatos, o fluxo de consciência vem de encontro com o que procura-se expressar por meio da técnica literária de monólogo interior. A literatura moderna prestou-se bem a empregar o fluxo de consciência para designar os padrões do pensamento ainda *em processo*, com *arroubos ilógicos na forma ainda rudimentar de construção gramatical e ortográfica* de um pensamento que vem emergindo do âmago do ser – personagem. Em particular, V. Woolf escreveu três romances de fluxo de consciência: *Mrs. Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931), sendo o último o mais hermético de todos. O aperfeiçoamento de seu método narrativo, bastante laborioso, distancia Virginia Woolf da excessiva liberdade de estilo de outros artistas de Bloomsbury.

Dalloway, e como consequência o ponto central que culminaria na grande recepção noturna estava ligado – ainda que de forma indireta – aos eventos transcorridos ao longo do dia.

No discurso indireto que marca o início do romance *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, podemos observar o discurso indireto (3ª. pessoa): “*Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself*” (1ª. linha do romance) (WOOLF, 1928, p. 3) (nosso grifo). O que supõe um narrador onisciente (ou semi-onisciente) (heterodiegético) que nos revela a ação da protagonista. Hipoteticamente, se o discurso fosse direto, teríamos: *I’ll buy the flowers myself*. Mas isto não ocorre. A partir do início da história produzida por Woolf, podemos ainda depreender que não era uma atitude frequente na vida da Sra. Dalloway, uma socialite, o fato de ir comprar as flores sozinha, a pé, atravessando a cidade. Além do mais, como o texto nos revelaria mais adiante, ela era convalescente de uma forte influenza que a fizera passar um longo período enclausurada. Por todo o texto, a ficcionista explora a forma indireta de discurso, mesclada com as falas diretas dos personagens, o que caracteriza o emprego do discurso indireto livre.

“O Céu era conhecido pelos antigos como o paraíso 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? – isolar? –, vamos deixar de lado os detalhes, não adianta entrar em detalhes que não seriam entendidos – e em suma a maquininha fica em qualquer posição conveniente na cabeceira, digamos, num nicho de mogno claro. Todos os ajustes sendo corretamente acertados por trabalhadores sob minhas ordens, a viúva acura seu ouvido e chama o espírito por um sinal conforme o combinado. Mulheres! Viúvas! Mulheres de preto – ”

Do lugar, 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 conteve 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, recobertas 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. (WOOLF, KG, 2014c, p. 9-10) (mantidos os grifos) (Tradução do autor)

O segmento acima ilustra o modo como Virginia Woolf intercala, em *Kew Gardens*, tanto o discurso direto (entre aspas), quanto o discurso indireto, no qual o narrador observa as ações dos personagens e nos transmite suas impressões. Arriscamo-nos a elaborar esta citação, no intuito de tentar elucidar a forma de Monólogo Interior Indireto, ainda que de modo bastante traiçoeiro para com o estilo grandioso da ficcionista.

No estilo⁸⁶ de Virginia Woolf, em particular no romance *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse* e *The Waves*, a técnica do Monólogo Interior Indireto mostra-se combinada com o Monólogo Direto. Diante dessa complexa estratégia de monólogos é a comparação do estilo da escritora com os outros ficcionistas que exploram o fluxo de consciência que a caracteriza como sendo majoritariamente uma escritora que explora a técnica do Monólogo Interior Indireto. O monólogo interior é utilizado o bastante para conferir, aos romances citados acima, a característica especial de se constituírem dentro da consciência dos principais personagens. Ocorre, como já descrevemos, a onisciência do narrador que nos revela a complexidade da mente dos personagens. A trama é densa e nesse turbilhão de pensamentos, lembranças e sentimentos, a história vai progredindo até uma revelação maior – ou momento total – percebida pelos personagens centrais.

O aspecto de uma arte com camadas textuais/enunciativas – como temos na ficção Woolf e nas obras de arte de Picasso – reflete as formas da complexidade da mente humana, na ação decodificadora da vida. Dentro desse espírito inovador, escritores como Woolf passaram a sentir o efeito do que suas obras causavam nos leitores. No caso da ficção woolfiana, temos o exemplo do estrondoso sucesso que foi *Kew Gardens*, com duas edições em 1919 e relançamento com nova edição em 1927. O conto já possui seus primeiros passos em prol do aperfeiçoamento de sua técnica narrativa. Em poucas páginas, a escritora criou uma sobreposição de

⁸⁶ Virginia Woolf traz em sua ficção aspectos oriundos do caminho deixado por Henry James. De forma sucinta, a técnica da prosa de H. James envolve os seguintes fundamentos: (a) A ação psicológica exige maior atenção do leitor, no intuito da tentativa de escrutinar as divagações mentais do personagem. (b) Em consequência disso, o leitor passa a compreender os detalhes da cena a partir do plano mental do personagem.

histórias que se entrecruzam, em discurso indireto livre, já com a figura do narrador em terceira pessoa. Os arroubos sinestésicos trabalhados em *KG* ilustram as intenções da ficcionista em conduzir sua prosa num ritmo muito próximo da poesia e com efeitos narrativos fragmentados como uma provocação aos sentidos do leitor. Comungamos da concepção barthesiana em que a noção de *texto vivo* é o ponto sobre o qual nos debruçamos. A postura – que é nossa invenção – que imprimimos ao texto no momento da leitura é do que tratamos em nossa reflexão. Assentados nessa concepção textual, almejamos avaliar a proposta da transgressão poético-visual presente na escrita literária performática de Virginia Woolf, no romance *Mrs. Dalloway* e no conto *Kew Gardens* (grifos nossos).

Dentro do método de narração em fluxo de consciência, Virginia Woolf cria elipses em meio à fragmentação discursiva. O emprego do monólogo interior indireto que configura a aplicação, na literatura, do fluxo de pensamentos – fluxo de consciência – somado à mescla de discursos direto e indireto – discurso indireto livre. Esses recursos narrativos, acrescido do processo de escavar túneis, em redes que conduzem à uma centralidade, caracterizam a lapidação atingida pela ficção woolfiana. Insatisfeita com o rigor formal da sintaxe, a escritora rompe com a lógica do texto, opondo entre o sujeito – por vezes, oculto – e a ação, inúmeros artifícios verbais como enumerações, além de maciça presença de classes de palavras (advérbios, pronomes, substantivos e adjetivos) em sentenças longas, complexas e descentralizadas. Em detrimento de seu processo de escrita, o texto woolfiano apresenta-se complexo e, ao mesmo tempo, carente de maior atenção por parte do leitor. Tal efeito coloca-a em dia com seus pares modernistas, da estatura de um nome como o de James Joyce, no cenário da literatura universal. A Sra. Woolf ainda apresenta um tecido verbo-visual que se apoia em contrastes, assonâncias e aliterações, principalmente pelo paralelismo das repetições, o que é mais evidente em seus contos (*KG*) do que seus romances (*MD*). De modo a explicitar o exposto, destacamos alguns segmentos da ficção woolfiana:

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.
(WOOLF, 1989, KG, p. 94-95) (mantidos os grifos)

— Pausas imensas entrelaçaram cada uma dessas observações; eram pronunciadas em vozes inexpressivas e muito monótonas. O casal ficou parado na beirada do leito de flores e, juntos, empurraram a ponta da sombrinha dela afundando-a na terra macia. A ação e o fato de a mão dele estar pousada sobre a dela expressavam seus sentimentos de uma forma esquisita, 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 transparecendo por trás das palavras dela, e erguendo-se vasto e sólido por trás delas; e a névoa, subindo muito vagarosamente, 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 verdadeiramente 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 o chá.” “Onde será que a gente toma chá?” ela argumentou 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,

relembrando orquídeas e garças entre flores selvagens, um pagode chinês e um pássaro de topete carmim; mas ele a levou adiante.
(WOOLF, 2014c, *KG*, p. 12-13) (mantidos os grifos) (Tradução do autor)

Na citação extraída de *Kew Gardens*, podemos observar a mescla de discursos que ocorre na ficção de Virginia Woolf. Nos trechos sem grifos está a voz do narrador onisciente, em terceira pessoa. Este narrador revela-nos não apenas a visão geral que possui de todas as cenas da ação do conto. Ele nos deixa a par dos pensamentos dos personagens, como segue: “*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?*”. [Tradução: “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?”] (WOOLF, 1989, *KG*, p. 94-95).

O emprego do discurso direto, ou seja, a fala dos personagens, neste conto permanece entre aspas, ou com o uso do travessão, além da endentação de parágrafo, diferente de muitos segmentos que ocorreriam em seus romances. Para ilustrar esse cuidado em situar o leitor, durante a leitura, transcrevemos o pequeno diálogo entre os personagens (marcado entre aspas, como no original): “*Come along, Trissie; it's time we had our tea.*” “*Wherever DOES one have one's tea?*” (“Vamos, Trissie; é hora de tomar o chá.” “Onde será que a gente toma chá?”) (WOOLF, 1989, *KG*, p. 94-95) (mantidos os grifos). Naturalmente, a ficcionista enfatiza o verbo auxiliar *does* (presente do indicativo para o verbo ser, neste caso) que recebe um tom mais distinto, em volume mais elevado, pois o emprego das letras capitulares (capitais, maiúsculas), ou em caixa-alta, propõe uma elevação do volume vocalizado. Notemos que isso interfere na leitura e representa um traço peculiar na prosa de Virginia Woolf. Talvez, sem que observássemos essa ênfase do texto original, em nosso comentário, o leitor distraído não se apercebesse do detalhe. Isso confirma nossa opinião de que a ficção woolfiana foi criada para ser lida em voz alta e encerra muitas sutilezas, que representam um atrativo maior para a leitura e, em particular para nosso estudo.

Torna-se relevante observar que Virginia Woolf cria em *Kew Gardens* oposição entre formas naturais exuberantes (início do conto) e as máquinas que

dominavam o cenário urbano das primeiras décadas do século XX (final do conto), como na citação seguinte:

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. (...) 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.
(WOOLF, 1989, KG, p. 90-95)

Do leito de flores em forma 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 rija na ponta. 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. (...) 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 milhares de flores manchavam suas cores no ar do sereno.
(WOOLF, 2014c, KG, p. 05-14) (Tradução do autor)

Diante da citação anterior, notemos que nas linhas finais do conto há clara oposição entre a natureza e as máquinas. Virginia Woolf cria uma atmosfera em que os elementos botânicos são contrapostos ao maquinário dos tempos modernos (séc. XX). Invariavelmente, a ficcionista explora oposições binárias em sua prosa. O sentido de perspectiva com que focaliza o cenário do horto botânico evidencia-se na evocação do “jogo de caixas chinesas”. O dinamismo de *Kew Gardens* provoca o leitor de maneira a sentir um conjunto de sensações sugeridas por sua poética. A leitura da obra woolfiana promove uma performatização do conteúdo escrito, devido à acentuada evocação sinestésica. Esse aporte de performance literária, em seu sentido mais amplo, não apenas pela vocalidade, mas também pelo teor

semântico, representa o que poderíamos chamar de amplitude de recepção performática.

A prosa de ficção modernista apresentou novos recursos discursivos com infusão de aspectos da oralidade e de ritmos que a aproximaram da poesia, como é o caso de Virginia Woolf. De forma similar, as artes plásticas bidimensionais revisaram seu papel no mundo, deslocando fragmentos da realidade trivial, com novas interpretações no âmbito da representação das imagens visuais.

Presente nas formas artísticas bidimensionais, como o Cubismo – na visão de Picasso –, a representação dos elementos visuais parece ter desafiado as artes da elocução – como na voz de Woolf –, fazendo com que a literatura pretendesse formas análogas de expressão. Nesse ponto de confluência, em que o discurso é múltiplo e impreciso, com sobreposição de planos narrativos e desmantelamento de signos poético-visuais.

No momento histórico em que o mundo reorganizava seus estilhaços, devido a beligerância, e se convertia ao progresso do Deus-tecnológico, Woolf e Picasso promoviam questionamentos que desestabilizavam a visão estética e o papel do observador-consumidor da produção estética. Essa foi a época em que o texto passou às mãos do leitor-consumidor, com as marcas deixadas pelo escritor-produtor e (re)inseriu-se no cenário cultural, ou no mercado consumidor. As marcas poético-visuais do cotidiano negociável trouxe à luz aspectos de instabilidade e registros de um determinado dia, que traduzem eventos fugazes.

A emulação do tempo que se esvai, rapidamente, e da mescla de vozes, traduz-se em imagens cambiantes de um mundo impreciso e carente de um olhar que mais absorva do que decodifique os registros estéticos do trivial. São vozes, discursos, imagens e novidades que são registrados, poeticamente, a partir de recortes colhidos no desespero diário da luta em ressignificar o humano e sua expressão cultural. Ao leitor-consumidor de registros estéticos e ideológicos caberá sempre despertar os múltiplos discursos latentes, depositados nos textos empoeirados de uma biblioteca, ou de um museu. Se o ponto de confluência da literatura de Woolf e da arte cubista de Picasso foi o registro do trivial, da voz, do tom das palavras e dos discursos sobrepostos, os impressos configuram o substrato comum da matéria de ambos os estetas. Registros impressos diários incidem de maneira análoga, conforme as mídias representadas pelas obras de

Woolf e Picasso. Na literatura, esses registros figuram no âmbito da evocação, da sugestão poética, e na pintura tais elementos aparecem sob a forma de recortes colados numa composição visual que abrange componentes verbais. Dentro dessa concepção, a evocação de impressos mostra-se evidente na poética de Woolf, que traz para sua prosa de ficção imagens poéticas de anúncios comerciais, nomes de escritores ao modo de rótulos culturais, citações verbais como recortes colados e transpostos para novos contextos, alusões a periódicos populares, além de arranjos e reordenação de palavras como se fossem elementos tipográficos dispostos sobre uma prensa, ou resultantes de uma impressão gráfica. De modo análogo, a arte de Picasso traz recortes de jornal para seus quadros, além de componentes que evocam signos tipográficos, e revisa nosso olhar a respeito do que seria a arte, segundo sua desafiadora concepção. Em suas expressões artísticas, Virginia Woolf e Pablo Picasso, de forma indireta, discutem conceitos da estética verbal (a escritora) e visual (o pintor), além de promover uma reflexão a respeito do cenário cultural de sua contemporaneidade.

De modo geral, Virginia Woolf e Picasso tratam do fato corriqueiro em suas mídias. Na poética woolfiana, o acontecimento trivial é tratado de forma a assemelhar-se a secções de um jornal como: uma crônica sobreposta aos anúncios de propaganda, como as novidades do comércio, as marcas industriais, os rótulos culturais e as colunas sociais, nos comentários sobre a recepção noturna e seus preparativos.

Nas obras cubistas de Picasso, os fragmentos de jornal são partes de uma realidade que é deslocada para integrar-se às suas pinturas (bidimensionais). O pintor não evoca, mas sim mostra o recorte de um periódico. Destarte, ele insere elementos da propaganda comercial, dos serviços profissionais e de diversas matérias de capa. Os rótulos de serviços e propaganda deslocados para o contexto das obras de Picasso são marcas de uma realidade que interfere na criação, ou seja, o artista não inventa simplesmente, mas ressignifica amostras da realidade em suas obras. Como consequência, Picasso revisa conceitos da composição pictórica e propõe uma reflexão a respeito do que vem a ser a arte. De forma semelhante, a presença da propaganda comercial e o uso do nome como um símbolo de consumo cultural, ou similar, estão presentes em cada uma das mídias (literária e pictórica). Em ambas as expressões estéticas – poética e visual –

podem ser percebidos diferentes planos de narração, com rupturas em recortes, fragmentação de elementos (como palavras e sentenças). Todas essas evidências de intermedialidade, da ampla concepção intertextual, estão latentes nas obras de Woolf e Picasso, carecendo apenas de um receptor/leitor que se permita performatizar os elementos que integram as composições dessas mídias, verbal e visual. Em nossa percepção, a Sra. Woolf absorve essas formas de representação das colagens cubistas, não podendo ser apenas relacionada à estética descompromissada, heterogênea e libertária de seu círculo social.

A escritora expande seu trabalho na prosa de ficção e equipara-se aos grandes nomes do cenário cultural de sua época. Ela desenvolve um complexo estilo de prosa, na qual o Discurso Indireto Livre evoca sobreposição de planos cubistas, além de remeter aos elementos gráficos de impressos (jornalísticos) diversos como os rótulos (comerciais e culturais) mencionados em nossa análise. Não satisfeita, a ficcionista deixa marcas tipográficas de fragmentação vocabular e frasal e, ainda, convoca-nos a performatizar os vocalizes textuais, segundo suas ênfases em itálicos. Por todos esses elementos desestabilizadores de uma leitura convencional, Virginia Woolf promove uma escrita literária performática, desafiadora, provocativa e marcadamente tonal e poético-visual. Seus textos produzem um enredamento incomum à prosa de ficção, elevando-a uma posição reconhecida pelo cânone da literatura universal (moderna).

CONCLUSÃO

Em nossa pesquisa almejamos discutir a respeito da evocação poético-visual na literatura performática de Virginia Woolf, no romance *Mrs. Dalloway* e no conto *Kew Gardens*. Na narrativa woolfiana, foram estudados o emprego de recursos narrativos de vocalização, citação e fragmentação poético-visual, e como tais elementos aproximam-se dos conceitos da colagem cubista. Embora as conjecturas ideológicas sejam quase inevitáveis, nossa reflexão concentrou-se no campo da estética.

O que nos moveu ao encontro da performance como processo de leitura foi a ausência de trabalhos que tratem do tema, na ficção de Virginia Woolf. Ressaltamos nosso intento em perceber a prosa de Woolf fora do âmbito de Bloomsbury. Ao contrário dos artistas de seu círculo social mais próximo, Virginia Woolf lapidou arduamente seu estilo de ficção e evoluiu ao longo de sua carreira. Em notoriedade, graças ao estilo peculiar que desenvolveu, a ficcionista projetou-se mundialmente, atingindo na literatura o patamar equivalente a artistas como Pablo Picasso nas artes plásticas. Ambos os estetas em suas trajetórias não podem estar atrelados a interpretações viciadas, tampouco a estilos libertários imprecisos. Embora de comportamento gregário, Woolf e Picasso marcharam solitários em sua jornada profissional. Assim como Picasso foi muito além do círculo de pintores de Montmartre, Woolf transgrediu os limites de Bloomsbury. De forma semelhante, a escritora e o pintor concentraram-se em criações de forte densidade psicológica.

O texto literário de Woolf por seu aspecto fragmentário remete às formas da percepção da mente através do olhar. Em sua época, houve grandes avanços no âmbito dos estudos da mente e do comportamento humanos. Esse período

coincidiu com a I Guerra Mundial, cujas cicatrizes marcaram o povo europeu. Como consequência, a Europa mais do que qualquer continente sentiu o impacto que resultaria em imagens estilhaçadas. São referências marcantes – mentais e concretas – que iriam ser associadas ao modo como o olhar registra as cenas do cotidiano, vertendo-as para as artes em segmentação de planos. Tal modo de representação ilustra a forma como os artistas passaram a conceber suas criações. Assim sendo, tanto a literatura quanto a pintura registraram esse modo de expressão estética que envolve conceitos de fragmentação e sobreposição de planos.

Diante de um cenário de fortes imagens, em uma atmosfera de instabilidade e prosperidade tecnológica, os artistas inspiraram-se no espírito de renovação. O *ethos* moderno proporcionou uma articulação entre o passado e a contemporaneidade. No âmbito desses contrastes, ao olharem para o passado, os modernos resgataram ideias que no deslocamento foram recontextualizadas. O forte teor de resignificação dos valores estéticos fez com que as artes se voltassem para as formas de expressão remotas na busca por uma renovação em sua arte. Esse olhar não visitou apenas as formas clássicas, pois também mergulhou nas culturas ancestrais, deslocando para os tempos modernos produtos que requeriam modos renovadores de recepção. Dentro desse espírito, a literatura de Virginia Woolf e a pintura de Pablo Picasso almejaram expressar o novo a partir do velho.

Assim sendo, V. Woolf buscou novas formas de expressão verbal, encontrando no Discurso Indireto Livre seu campo de renovação nas artes literárias. Não apenas ela trouxe para seus textos as características de fragmentação discursiva, mas também ilustrou sua prosa com algumas peculiaridades inglesas próprias dos cidadãos de Londres, como as formas coloquiais. Desse modo, a literatura woolfiana apresenta signos verbais que ora se desmantelam e ora ressoam ao longo do texto, em um ritmo de rupturas e retomadas. Em sua prosa percebemos marcas, paralelismos e, ao mesmo tempo, cortes e estilhaços, resultando em ênfases e desníveis textuais que convocam o leitor para uma leitura performática.

De forma análoga, Picasso recodifica em sua arte as formas de mascarar as imagens ordinárias que norteiam a vida humana. Ele converge para o plano

bidimensional das telas artísticas os recursos ancestrais das máscaras dos povos africanos e as práticas milenares orientais da colagem e do papel. Sua arte cubista de ressignificar os valores que desafiam a representação marcaram a arte moderna. Ele revisita os padrões da arte tribal ao retomar as formas geométricas elementares e verte para suas telas os tons terrosos e os traços fugazes associando a arte moderna à corporeidade bruta e matricial. Destarte, o pintor escavou sua memória para finalizar o *Retrato de Gertrude Stein* (c. 1905-1906), sendo a poeta um modelo matriarcal da arte moderna. A obra que detém o germe protocubista no modo como expressa uma representação escultórica na pintura, parece ter despertado o nascimento de um novo estilo. O pintor evolui seu trabalho e cristaliza em *Les Femmes d'Alger (O Jovem Orelha)* (1907) seus novos conceitos de representação da figura humana nas telas. Esta fase do Cubismo Analítico (c. 1907-1912) expande a percepção do humano por meio da reconfiguração da imagem da mulher como fonte geradora de uma raça. Neste marco inicial do Cubismo, o símbolo supremo é feminino. De modo geral, na observação da pintura devemos atentar para a sugestão imagética de máscaras que já evocam o aspecto da colagem.

Ambos, Virginia Woolf e Pablo Picasso, realizam de forma semelhante uma leitura da representação nas artes a partir das imagens do cotidiano e da mulher. Enquanto que a ficcionista desenvolve uma escritura palimpséstica, carregada de ecos intertextuais e intermediais, por meio da evocação poética, o pintor esboça na arte visual registros das formas elementares na reconfiguração das representações dos gêneros da figura humana e da natureza-morta.

As obras dos dois estetas dialogam com imagens triviais e convergem para a evocação (no caso de Woolf) e a mostra (Picasso) de formas verbo-visuais a partir dos textos impressos de jornais. A poética de Woolf roça a crônica e as formas jornalísticas e tipográficas através de sua vocalidade abstraída das ruas e dos salões de Londres. Em sua ficção, há registros poéticos da oralidade londrina e da cultura inglesa, como as aglutinações e as citações de versos clássicos, em meio a marcas de produtos comerciais que expressavam a modernidade. Analogamente, Picasso desenvolve um olhar progressista a revisar em suas colagens cubistas os conceitos representacionais da natureza morta. Nesses quadros, em meio às cores das tintas e traços de carvão e nanquim, o pintor

sobrepõe planos com recortes de jornais. Dessa maneira, ele integra a pintura ao texto impresso que traz a realidade colada em meio a arte. O artista também provoca o olhar do receptor diante dos desníveis mostrados em suas telas. Por meio do Cubismo Sintético (c. 1912-1915) a arte picassiana resgata da fase anterior os aspectos de mostrar e ocultar imagens e, em seus papéis colados, o pintor traz para a obra de arte bidimensional a sua forma de reconfigurar o cotidiano. Deste modo, ao colar fragmentos de jornal e impressos nas telas, Picasso extrai do mundo real a voz dos tablóides, os reclames de propaganda e as crônicas. Ressaltamos que a imagem dos impressos periódicos e suas formas peculiares da diagramação tipográfica representam referências intermediais para as obras de Woolf e Picasso.

A colagem como recurso técnico que moveu Picasso a expressões de arte tão peculiares e que parece ter representado uma referência para V. Woolf configura uma ferramenta de deslocamento de textos, que são transpostos e transcriados em diferentes contextos. Dessa maneira, ao visitarmos um museu com as colagens e outras obras cubistas de Picasso, nós poderemos encontrar vestígios de inscrições e outras formas intertextuais que remetem ao trabalho de outros pintores e de outras mídias, como os impressos de jornal, mostrados na arte bidimensional. De forma semelhante, reconheceremos nas obras de Virginia Woolf fragmentos de outras fontes, que foram transpostos para sua ficção, como os rótulos de propaganda e de produtos culturais que evocam a tipografia e a literatura, poetizados pela escritora. Ênfases como itálicos, aspas e maiúsculas, que interferem na recepção do texto, compõem marcas gráficas evidenciadas pela ficção de Woolf, que tangencia as colagens e as obras cubistas de Picasso.

Como já dissemos, enquanto a literatura woolfiana, poeticamente, evoca o ritmo e as ressonâncias da oralidade e dos rótulos comerciais e culturais que norteiam o cotidiano, as colagens cubistas de Picasso mostram a voz que os periódicos ostentavam, com suas marcas que envolviam o comércio e a cultura em torno dos signos tipográficos. As imbricações estéticas das formas palimpsésticas de V. Woolf e Picasso trazem registros de uma vocalidade – a historicidade da voz como matéria, instrumento de articulação de sonoridades significantes – que em sua movência desloca-se no rito da leitura (recepção) sob a forma de um evento desafiador que nos convoca para uma apreensão de performance verbo-visual.

Na recepção de uma obra poética como a de Virginia Woolf, o leitor rende-se ao trabalho da escritora. Ela, como ficcionista, tem na literatura a constituição de seu ato de fala a partir da presentificação do conteúdo no ato da recepção. Nessa leitura, o receptor irá decodificar o teor da fala, que no caso vem por meio da escrita literária. O sucesso dessa ação receptiva envolve o risco diante da obra ali presentificada, em que o leitor figura como um performer, corporificando o conteúdo poético. Nesse ponto, o corpo do leitor é visto como uma figura inserida numa cena em que a linguagem é o veículo articulador de experiências: ouvir, imaginar, sentir e viver as sensações a partir do poético. Não existe a menor possibilidade de um ensaio daquilo que o leitor irá sentir, pois a cada leitura ocorre uma nova recepção, uma nova vivência. Essa característica confirma o ineditismo do momento de leitura, a cada introspecção favorecida pela poética.

Por intermédio da imersão na leitura, como processo, a performance é estabelecida como trânsito entre territórios: (A) literatura e drama, (B) literatura e cartazes de propaganda, (C) literatura e formas impressas como o jornal, (D) literatura e colagens cubistas. Tudo isso envolve signos verbais, cromáticos, gráficos, como percebemos na poética woolfiana. Diante do conteúdo literário, o receptor permite-se o questionamento do juízo de valor, que abarca questões estéticas e ideológicas, numa dinâmica performática da ação de performance. Isso engloba o ritmo, a fluidez da textualidade e da plasticidade poética. A literatura possui a estratégia de forjar identidades e criar eventos crítico-reflexivos e, neste caso, a ficção woolfiana promove esta ação performática. Como já verificamos nas concepções a respeito da performance literária, a voz humana não representa, simplesmente, a oralidade. Ela ultrapassa o sentido de comunicação linguística por meio da fala, que fundamenta-se na própria história do ser humano, que remonta as origens vocais da poesia através dos cantos, rituais e transcendem para as narrativas míticas. Através dos mitos, essa voz humana ultrapassa a barreira dos tempos e dos corpos que a pronunciaram.

Nossa proposta de reflexão da escritura literária performática de Virginia Woolf, por suas evocações poético-visuais, foi justificada em nossa tese, pela análise de: (a) motivos verbais e seus efeitos fragmentários; (b) da multiplicidade de elementos poético-visuais; (c) vozes em camadas de vários planos (discursivos) como colagens; (d) palavras estilhaçadas e rearticuladas que evocam o Cubismo

como referência intermediária; (e) sugestão de recortes e formas impressas, na tradução de uma realidade trivial de intensa complexidade psicológica, em tangência com a referencialidade das colagens cubistas de Picasso.

Na ação ativa da leitura, podemos admitir que somos seduzidos pela beleza do vocabulário, das referências e possibilidades de enredamento que a amplitude expressa pela literatura e pelas artes em geral, podem nos proporcionar. Compreendemos que isso ocorre nos enunciados pictórico-verbais de Picasso e Virginia Woolf. São formas de expressão em que a poética é direcionada ao leitor/espectador, mas que provém de uma matriz-criadora que é o escritor ou artista. No caso de Picasso, temos condições de perceber a indicação de alguns elementos geométricos, que reconfiguram as temáticas tradicionais e desestabilizam o olhar do espectador.

Acreditamos que a pesquisa da escritura palimpséstica que representa a ficção de Virginia Woolf, pelo viés da performance e da colagem, venha contribuir com o conjunto de pesquisas em torno da obra da escritora. Percebemos que o texto que Woolf gerou e gestou, tipograficamente, traço a traço, letra a letra, em sua latência, chega ao leitor necessitando de seu calor vital, seu aconchego, seu afeto e sua conversa. Segundo nossa visão, a literatura entre páginas impressas ou digitais está no mundo para ser despertada e tomar uma forma mais dinâmica de vida, sendo incorporada pelo leitor. Portanto, da maternidade textual de Woolf até chegar a ser escolhida para a leitura, sua prosa de ficção necessitou que alguém viesse com o intento de revitalizá-la, abrindo essa espécie de alternativa para que sua produção, plena de ecos intertextuais e intermediais, ganhasse fôlego no momento da leitura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Elizabeth. Narrative Structure(s) and Female Development: The Case of *Mrs. Dalloway*. In: **Virginia Woolf – A Collection of Critical Essays**. Edited by Margareth Homans. Englewood Cliffs (NJ): Prentice Hall, 1993. (p. 93-114).

ALVES, Soraya Ferreira. **A Escritura semiótico-diagramática de Virginia Woolf**. Área de Pesquisa: Interface da literatura e das artes na ficção de Virginia Woolf. São Paulo: PUC-SP, 2002. (Tese de Doutorado).

ANNAN, Noel Gilroy. **Leslie Stephen**. New York: Arno Press, 1977.

ARISTÓTELES [et al]. **A poética clássica: a arte poética**. Tradução Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.

AUSTIN, John L. **How to Do Things with Words**. London: Oxford, 1962.

BACHELARD, Gaston. **The Poetics of Space**. Boston: Beacon Press, 1994.

_____. **A água e os sonhos**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**. Tradução Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (a).

_____. **O ar e os sonhos**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001. (b).

_____. **A poética do espaço**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução do russo por Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARTHES, Roland. **Image, Music, Text**. London: Fontana Press, 1977.

_____. **A câmara clara.** Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **A aventura semiológica.** Tradução Maria de Sta Cruz. Lisboa: Edições 70, 1985.

_____. **O rumor da língua.** Tradução Mário Larajneira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **O prazer do texto.** Tradução J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BECKETT, Wendy. **História da pintura.** Tradução Mário Vilela. São Paulo: Ática, 1997.

BECKS-MALORNY, Ulrike. **Cézanne.** Colônia: TASCEN GmbH, 2005.

BEER, Gillian. **Virginia Woolf: The Common Ground.** Edinburgh: EUP, 1996.

BEIGUI, Alex. Performances da escrita. In: **ALETRIA: revista de estudos de literatura.** (21) (jan.-abr.) Belo Horizonte: UFMG, 2011. (p. 27-36).

BELL, Quentin. **Virginia Woolf, a biography.** New York: Harcourt Brace, 1972.

_____. **Bloomsbury.** Tradução Suely Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

BENZEL, K.N. (ed.). **Trespassing boundaries.** New York: Palgrave MacMillan, 2004.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNADAC, Marie-Laure; BOUCHET, Paule Du. **Picasso, o sábio e o louco.** Tradução Adalgisa Campos da Silva. São Paulo: Gallimard-Objetiva, 1986.

BLOOM, Harold. **Shakespeare: a invenção do humano.** Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer. Die Wirklichkeit im Zeitalter ihrer technischen Fingierbarkeit. In: BOHN, Rainer; MÜLLER, Eggo; RUPPERT, Rainer. (org.). **Ansichten einer künftigen Medienwissenschaft.** Berlim: Sigma-Bohn, 1988. (p. 7-27).

BORGES, Jorge Luis. **Labyrinths.** Trad. Donald A. Yates e James E. Irby. New York: New Directions, 1964.

BRADBURY, Malcolm. [et al]. **Modernismo: guia geral 1890-1930.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1989 (1999).

BRADLEY, A.C. **Shakespearean tragedy**. London: Penguin, 1991.

BRAGANÇA, Maurício. Literatura comparada e estudos de performance: tendências, diálogos e desafios no limiar da transdisciplinaridade. In: **Revista Aletria**. n. 1. v. 20. Jan.-Abr., 2010. (p. 63-75).

BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin – dialogismo e construção do sentido**. Campinas: Unicamp, 2005.

BRAZIL, David. **A Grammar of Speech**. Oxford, 1995.

BROWER, Reuben. Something Central Which Permeated: *Mrs. Dalloway*. In: **Virginia Woolf**. Edited by Harold Bloom. New York: Chelsea House Publishers, 1986. (p. 07-18).

BUENO, Maria Lúcia. **Artes plásticas no século XX – Modernidade e Globalização**. Campinas: UNICAMP, 1999.

BURGESS, Anthony. **A literatura inglesa**. Tradução Duda Machado. São Paulo: Ática, 2001.

BURROUGHS, William S. The cut-up method of Brion Gysin. In: **Re/Search (4/5)**. San Francisco: Vale-Search, 1960. (p. 35-37).

CAGE, John. **A cor na arte**. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CAREY, Gary. (ed.). **Cliffs Notes on Woolf's Mrs. Dalloway**. Lincoln, Nebraska: Cliffs Notes, 1994.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Tradução Thaís Flores Diniz. Belo Horizonte: Humanitas: UFMG, 2010.

CARROLL, Lewis. **The Complete Illustrated Works of Lewis Carroll**. London: Chancellor Press, 1982.

_____. **Aventuras de Alice no País das Maravilhas. Através do espelho**. Tradução: Maria Luiza X. de A. Borges. Introdução e notas: Martin Gardner. Ilustrações: John Tenniel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

_____. **Alice's Adventures in Wonderland. Through the Looking Glass**. Illustrated by John Tenniel. Introduction by Anna South. London: Collector's Library, 2011.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. **Foco narrativo e fluxo de consciência**. São Paulo: UNESP, 2012.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.

CAWS, Mary Ann. Collage. In: **Collage**. New York: NYMUR, 1983. (p. 52-56).

CÉZANNE, Paul. **Correspondência**. Tradução Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

CHEVALIER, Jean. [et al]. **Dicionário de símbolos**. Tradução Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. Rio de Janeiro: José Olympio, 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. (p. 37-55).

_____. Inter textus / inter artes / inter media. In: **Aletria: revista de estudos de literatura**. (14) (jul-dez) Belo Horizonte: UFMG, 2006a. (p. 11-41).

_____. Da transposição intersemiótica. In: **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Organização Márcia Árbex. Belo Horizonte: UFMG, 2006b. (p. 107-166).

_____. Intermidialidade. In: **Pós: Belo Horizonte**. (V. 1. n. 2). Belo Horizonte: UFMG, 2011. (p. 8-23).

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2011.

COMPAGNON, Antoine. **O trabalho da citação**. Tradução Cleonice P.B.Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

COSGROVE, Denis E. **Social Formation and Symbolic Landscape**. Madison: The University of Wisconsin press, 1998.

_____. [et al]. **The Iconography of Landscape**. Madison: The University of Wisconsin Press, 2007.

COTTINGTON, David. **Cubismo**. Tradução Luiz Antonio Araújo. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

CRYSTAL, David. **Linguistics**. Harmondsworth: Pelikan Books, 1978.

_____. **The Cambridge Encyclopedia of the English Language**. Cambridge: CUP, 2004.

CULLER, Jonathan. **Literary theory: A Very Short Introduction**. Oxford: OUP, 2000.

CUNNINGHAM, Michael. **The hours**. New York : Picador, 1998.

_____. **As horas**. Tradução de Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DAVENPORT-HINES, R.P.T. [et al]. **Glaxo: a History to 1962**. Cambridge : CUP, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DIAS, Corie. Pieces of Virginia: Pos-Impressionism and Cubism in the Works of Virginia Woolf. In: **Undergraduate Review**. Volume 2. Bridgewater: Bridgewater State University Press, 2006. (p. 22-31). Disponível em: http://vc.bridgew.edu/undergrad_rev./vol2/iss1/9. (Acesso: 08/04/2017).

DICIONÁRIO LATINO-PORTUGUÊS. Florianópolis: UFSC, 1998.

DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA. São Paulo: Instituto Houaiss: Objetiva, 2004.

DICK, Susan. Literary Realism in *Mrs. Dalloway, To the Lighthouse, Orlando and The Waves*. In: **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge, 2004. (p. 50-71).

DICKINSON, Emily. **Grandes poetas da língua inglesa do século XIX**. Edição bilíngue. Tradução José Lino Grünwald. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

DONALDSON, Emily. **Translating Painting: Virginia Woolf and the Cubist Aesthetic**. Montreal: Concordia University, 1993. (Master Thesis) (174 p.).

DUNN, Jane. **A Very Close Conspiracy – Vanessa Bell and Virginia Woolf**. Boston: Little Brown, 1999.

ECO, Umberto. **Postscript to The Name of the Rose**. Trad. William Weaver. San Diego: Harcourt Brace, 1984.

ELIAS, Norbert. **A solidão dos moribundos, seguido de, Envelhecer e morrer**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **A peregrinação de Watteau à ilha do amor**. Tradução Antonio Carlos Santos e André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

ELIOT, T.S. **Ensaio**. Tradução Elide-Lela Valarini. Rio de Janeiro: Art Editora, 1989.

_____. **The Waste Land**. New York: Norton, 2001.

ELLESTRÖM, Lars. **Media Borders, Multimodality, and Intermediality**. New York: Palgrave-McMillan, 2009.

EVANS, E.F.; CORNISH, S.E. (ed.). **Woolf and the city**. Clemson University, 2010.

FARMERS, Royal Association of British Dairy Farmers. **The Consumption of Milk**. London: RABDF, 1904. (XVIII-XX) (p. 136-137).

FARTHING, Stephen (ed.). **Tudo sobre arte**. Tradução Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2011.

FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth. (org.). **Bakhtin – outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2008. (p. 161-193).

FOUCAULT, Michel. **Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews**. Trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1977.

_____. **Estética**: literatura e pintura, música e cinema. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense, 2006.

FRANCES, Mary. Collage and cut-ups: the art of re-arrangement. In: **Personal Construct Theory & Practice**. (6). Leamington, UK: Leamington Spa Journal, 2009. (p.15-21).

FROULA, Christine. **Virginia Woolf and Bloomsbury avant-garde**. Columbia University, 2005.

FRYE, Northrop. **T.S.Eliot**. Tradução Elide-Lela Valarini. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

_____. **Sobre Shakespeare**. Tradução de Simone Lopes de Mello. São Paulo: EDUSP, 1999.

FRY, Roger. **Visão e forma**. Tradução Cláudio Marcondes. Introdução e notas de J.B. Bullen. Prefácio de Robert Kudielka. São paulo: Cosac & Naify, 2002.

GASKELL, Elizabeth. **Cranford**. London: Collector's Library, 2008.

GEDDES & GROSSET. **The complete works of William Shakespeare**. New Lanark: Geddes & Grosset, 2001.

GENETTE, Gérard. **A obra de arte I**. Tradução Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Litera Mundi, 2001.

_____. **Palimpsestos**: a literatura de segunda mão. Edição bilingue. Tradução Luciene Guimarães; Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

GILLESPIE, Diane Filby [et al]. (ed.). **Julia Duckworth Stephen: Stories for Children, Essays for Adults**. Syracuse: Syracuse University Press, 1987.

- _____. **The sister's arts**. Syracuse University, 1991.
- _____. (ed.). **The multiple muses of Virginia Woolf**. University of Missouri, 1993.
- GIANNOTTI, Marco. **Breve história da pintura contemporânea**. São Paulo: Claridade, 2009.
- GLAXO. Glaxo advertisement. 19/09/1920. (p. 08). In: **The Observer**. London: The Observer, 1920.
- GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- GOLDMAN, J. **The feminist aesthetics of Virginia Woolf**. Cambridge University, 2001.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- GORDON, Lyndall. **Virginia Woolf: A Writer's Life**. Oxford: OUP, 1991.
- GRAHAM, John. Time in the Novels of Virginia Woolf. In: LATHAM, J.E.M. (ed.). **Critics on Virginia Woolf**. London: George Allen, 1970. (p. 28-33).
- GREENBLATT, Stephen. [et al]. **The Norton Anthology of English Literature**. New York: Norton Co, 2006.
- GRIMM, The Brothers. **Little Red Riding Hood**. Illustrations by Daniel Egnéus. New York: Harper Collins, 2011.
- GRODEN, M. [et al.] (ed.) **The Johns Hopkins Guide to Literary Theory and Criticism**. Maryland: The Johns Hopkins Press, 1994.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. **Histórias em quadrinhos & cinema: adaptações de Alan Moore e Frank Miller**. Curitiba: UTP, 2012.
- HAGSTRUM, Jean H. **The Sister Arts**. Chicago:London: The University of Chicago Press, 1968.
- HALLIDAY, F.E. **Shakespeare**. Tradução de Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- HELIODORA, Barbara. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- _____. **Reflexões shakespearianas**. Rio de Janeiro: Lacerda, 2004.
- _____. **Por que ler Shakespeare**. São Paulo: Globo, 2008.

- HERBERT, Robert L. **Impressionism: Art, Leisure, & Parisian Society**. New Haven: Yale U. Press, 1991.
- HEWINGS, Martin. **Advanced Grammar in Use**. Cambridge: CUP, 2010.
- HIGGINS, Dick. **Horizons: The poetics and theory of the intermedia**. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1984. (p. 18-28).
- HIGH, Peter B. **An Outline of American Literature**. New York: Longman, 1986.
- HIGOUNET, Charles. **História concisa da escrita**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2003.
- HOBBSAWM, E.J. **Era dos extremos: século XX**. Tradução Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- HOCKNEY, David [et al]. **Hockney on Art**. London: Little, Brown & Co., 1999.
- HOFFMAN, Michael; MURPHY, Patrick D. (ed). **Essentials of the Theory of Fiction**. Durham: Duke University Press, 1988.
- HOPE, Jonathan. Shakespeare and language. In: **The New Cambridge Companion to Shakespeare**. Edited by Margreta de Grazia [et al]. Cambridge, 2012. (p. 77-90).
- HORACIO. [et al]. **Arte poética**. São Paulo: Cultrix, 2005.
- HOCHULI, Jost. **O detalhe na tipografia**. Tradução Karina Jannini. São Paulo: WMF-Martins Fontes, 2013.
- HOUAISS, Antonio. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: objetiva, 2004.
- HUGHES, Robert. **The Portable Picasso**. New York: Universe, 2003.
- HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**. Tradução João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HUMPHREY, Robert. **Stream of Consciousness in the Modern Novel**. Berkeley: UCLA Press, 1968.
- HUTCHEON, Linda. **Narcissistic narrative**. Ontario: Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- _____. **Uma teoria da paródia**. Tradução Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1985.
- _____. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção**. Tradução Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Uma teoria da adaptação.** Tradução André Cechinel. Florianópolis: UFSC, 2011.

JACOBSON, Roman. **On Linguistic Aspects of Translation.** (2). The Hague: Mouton, 1971. (p. 260-266).

JAEGER, Werner. **Paidéia: a formação do homem grego.** Tradução Artur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

JAMES, Henry. **A arte da ficção.** São Paulo: Imaginário, 1995.

_____. **A vida privada e outras histórias.** São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

JANSON, H.W. [et al]. **Iniciação à história da arte.** Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009.

JEAN, Goerges. **A escrita – memória dos homens.** Tradução Objetiva Editorial. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

JOSEPH, Miriam. **Shakespeare's Use of the Arts of Language.** New York: Columbia University Press, 1947.

JOYCE, James. **Ulisses.** Tradução Bernardina da Silveira Pinheiro [Seleção, elaboração e tradução das notas de capítulos Flavia Maria Samuda]. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

KANDINSKY, W. **Do espiritual na arte.** Tradução Álvaro Cabral; Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **Ponto e linha sobre plano.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. **Do espiritual na arte.** Tradução Álvaro Cabral; Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **Ponto e linha sobre plano.** Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática.** Tradução Valerio Rohden. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **A metafísica dos costumes.** Tradução Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2003.

_____. **Crítica da faculdade do juízo.** Tradução Valerio Rohden; António Marques. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

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

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

_____. **Fundamentação da metafísica dos costumes e outros escritos.** Tradução Leopoldo Holzbach. São Paulo: Martin Claret, 2008.

KARL, Frederik R. **O moderno e o modernismo:** a soberania do artista 1885-1925. Tradução Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

KERMODE, Frank. **A linguagem de Shakespeare.** Tradução Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Record, 2006.

KOSTELANETZ, Richard (ed.). **The Gertrude Stein Reader.** New York: Cooper Square Press, 2002.

KRÄMER, Sybille. Erfüllen Medien eine Konstitutionsleistung? Thesen über die Rolle medientheoretischer Erwägungen beim Philosophieren. In: MÜNKER, S.; ROESLER, A.; SANDBOTHE, M. (ed.). **Medienphilosophie:** Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt am Main: Fischer, 2003. (p. 82).

KRAUSS, Rosalind E. **Os papéis de Picasso.** Tradução Cristina Cupertino. São Paulo: Iluminuras, 2006.

KRISTEVA, Julia. **História da linguagem.** Tradução Maria Margarida Barahona. Lisboa: Edições 70, 1969.

_____. **Introdução à semanálise.** Tradução J.Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. La Révolution du langage poétique – L'Avant-garde à la fin du dix-neuvième siècle : Lautréamont et Mallarmé. Paris : Editions AA.VV.-Tel Quel, 1974 (p. 64). In: **Colletions "TEL QUEL"**. Paris : Tel Quel, 1974. http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task...link...intertextualidade-E-Dicionário-de-Termos-Literários-de-Carlos-Ceia (Acesso em: 04/07/2013).

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

LEAL, Juliana H. G. **Literatura e performance.** Belo Horizonte: UFMG, 2013. Disponível em: www.letras.ufmg.br/.../TEXTO%20%JULIANA%20%LEAL.pdf (Acesso em: 08/10/2014).

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

LESSING, Gotthold Ephraim. **Laocoonte.** Tradução Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LEVI-STRAUSS, Claude. **O pensamento selvagem.** São Paulo: EDUSP, 1970.

LEWIS, Michael. **Implementing the Lexical Approach**. London: LTP, 1997.

LOCKE, John. **Ensaio sobre o entendimento humano**. Tradução Pedro Paulo Garrido Pimenta. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LODGE, David. Some Verbal Features of Virginia Woolf's Novels. In: LATHAM, J.E.M. (ed.). **Critics on Virginia Woolf**. London: George Allen, 1970. (p. 26-27).

LOUVEL, Liliane. A descrição « pictural »: por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia. (org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006. (p. 191-220).

_____. **Les tiers pictural**. Poitiers: PUR, 2010.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira. (org.). **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

LOYOLA, Juliana Silva. Literatura infantil: o objeto livro como performance estética do contador. In: **Revista FronteiraZ**. São Paulo: PUC-SP, n. 6, abril de 2011. Disponível em: www4.pucsp.br/revistafronteiraz/números_anteriores/.../lit_inf_lago.pdf (Acesso: 08/10/2014).

MACHIAVELLI, Niccolò. **Il principe**. Roma: R.C.Mores, 1515. Disponível em www.jahr.org (Acesso em 08/08/2016).

MAJUMDAR, Robin; MCLAURIN, Allen. (ed.). **Virginia Woolf – The Critical Heritage**. London: Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Tradução Márcia Aguiar. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. **A estrutura do comportamento**. Tradução Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MICHAELIS DICIONÁRIO PRÁTICO INGLÊS-PORTUGUÊS/PORTUGUÊS-INGLÊS. São Paulo: Melhoramentos, 1993.

MILLER, J.Hillis. *Mrs. Dalloway*: Repetition as the Raising of the Dead. In: BLOOM, Harold (ed.). **Virginia Woolf**. New York: Chelsea House Publishers, 1986. (p. 169-190).

MILTON, John. **The Complete Poems**. London: Longman, 1998.

MIRANDA, Célia Maria Arns de. **Estou te escrevendo de um país distante: uma re-criação cênica de Hamlet por Felipe Hirsch**. São Paulo: USP, 2004. (Tese de Doutorado).

- _____. O entrelaçamento textual no pós-modernismo. In: **Scripta Uniandrade Intertextualidades**. N. 3. Curitiba: UNIANDRAGE, 2005. (p. 143-150).
- MITCHELL, W.J.T. (ed.). **The language of images**. University of Chicago, 1980.
- _____. **Iconology: image, text, ideology**. University of Chicago, 1986.
- _____. **Picture theory**. University of Chicago, 1994.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOORE, George Edward. **Principia ethica**. Tradução Márcio Pugliesi; Divaldo Roque de Meira. São Paulo: Ícone, 1998.
- MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Lisboa: Publicações Europa-América, 1976.
- MULHERN, Francis. **Virginia Woolf and Cultural Criticism**. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, 1997.
- NEWALL, Diana. **Segredos do Impressionismo**. Tradução Rosemarie Ziegelmaier. São Paulo: Publifolha, 2011.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada**. São Paulo: EDUSP, 2000.
- NOCHLIN, Linda. **The politics of vision**. New York: Harper & Row: Icon, 1989.
- NONHOFF, Nicola. **Paul Cézanne: Vida e obra**. Lisboa: Könemann, 2005.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **Perdida entre signos: Literatura, Artes e Mídias, hoje**. Belo Horizonte: UFMG, 2012.
- OLIVEIRA, Maria Rosa Duarte [et al] (org.). **Agamben, Glissant, Zumthor: voz, pensamento, linguagem**. São Paulo: EDUC, 2013.
- OSTROWER, Fayga. **A grandeza humana**. Rio de Janeiro: Campus, 2003.
- OXFORD LEARNER'S WORDFINDER DICTIONARY**. Oxford, 1997.
- OXFORD LEARNER'S DICTIONARY OF ENGLISH IDIOMS**. Oxford, 1999.
- PARISIER-PLOTTEL, Jeanine. (ed.). **Collage**. New York: NYMUR, 1983.
- PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PERLOFF, Marjorie. Collage in Literature. In: **Collage**. New York: NYMUR, 1983. (p. 06-10).

PHILLIPS, Sarah Latham. Virginia Woolf as a 'Cubist Writer'. In: **Bloomsbury Heritage Series Pamphlet**. London: Cecil Woolf Publishers, 2012. (p. 1-43).

PICARD, Michel. **La lecture comme jeu**. Paris : Éditions des Minuit, 1986.

PRAZ, Mario. **Mnemosyne**: parallel between literature and arts. Princeton University, 1974.

RAJEWSKY, Irina. Intermediality, intertextuality and remediation. In: **Intermédialités/Intermedialities** (6). Tradução de Thaïs Flores Nogueira Diniz e Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: UFMG, 2005. (p. 43-64).

_____. The problematic of status of media borders in the current debate about intermediality. In: ELLESTRÖM, Lars. (org.). **Media Borders, Multimodality, and Intermediality**. New York: Palgrave-McMillan, 2009. (p. 108-123).

_____. Intermedialidade, intertextualidade e “remediação”: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira. **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. (p. 15-46).

REDMOND, William Valentine. **O processo poético Segundo T.S.Eliot**. São Paulo: Annablume, 2000.

RESTANY, Pierre. **Contra-arte**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2011.

RIFFATERRE, Michael. Intertextual Representation: On Mimesis as Interpretive Discourse. In: **Critical Inquiry**. Nr. 11. (I). (p.141-162).

ROE, Sue. [et al]. **The Cambridge Companion to Virginia Woolf**. Cambridge University Press, 2000.

RÖHL, Ruth Cerqueira de Oliveira. **O teatro de Heiner Müller**: modernidade e pós-modernidade. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROTHENBERG, Jerome. **Etnopoesia no milênio**. Tradução Luci Collin. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2002.

SCARAMUZZA-FILHO, M. **A morte em Mrs. Dalloway e em As horas**. Curitiba: UTP, 2002 (Monografia).

_____. **Kew Gardens, de Virginia Woolf**: relações interartes pelo prisma de Bloomsbury. Curitiba: UFPR, 2009. (Dissertação de Mestrado).

_____. (ed.) **Woolfiana**: Apresentação dossiê temático Virginia Woolf. Curitiba: Woolfiana, 2014 (a).

_____. Virginia Woolf e o episódio bunga-bunga: a performance em Bloomsbury. In: **WOOLFIANA Dossiê Temático 1 Virginia Woolf**. Curitiba: Woolfiana, 2014 (b) (1). (p. 68-76).

_____. **Recursos narrativos da ficção de Virginia Woolf**. Curitiba: Do Autor, 2014 (c).

SCHNEIDER, Michel. **Ladrões de palavras**: ensaio sobre o plágio, a psicanálise e o pensamento. Tradução Luiz Fernando P.N.Franco. Campinas: Editora UNICAMP, 1990.

SCHOLES, Robert [et al]. **Elements of Literature**. New York: Oxford University Press, 1978.

_____. In the Brothel of Modernism. In: **American Journal of Semiotics**. Nr. 8 (1/2) New York: Brown University, 1991. (p. 5-25).

SCHWARZ, Daniel R. **Reconfiguring Modernism**. New York: St.Martin's Press, 1997.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. London: Penguin Books, 1994.

_____. **Hamlet ; Macbeth**. Tradução de Hamlet [por] Anna Amélia Carneiro de Mendonça. Tradução de Macbeth [por] Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

_____. **Rei Lear**. Edição bilíngue. Tradução Aíla de Oliveira Gomes. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

_____. **Hamlet**. Tradução Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2001. (a)

_____. **The Complete Works of William Shakespeare**. New Lanark (Scotland): Geddes & Grosset, 2001. (b)

_____. **Cimbeline, rei da Britânia**. Tradução, notas José Roberto O'Shea. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SHIELDS, E.F. The American Edition of *Mrs. Dalloway*. In: **Studies in Bibliography**. (27). New York: NYUP, 1974. (p. 157-175).

SHONE, Richard. **Bloomsbury Portraits**. London: Phaidon, 1999.

SIDDALL, Stephen. **Landscape and Literature**. Cambridge University Press, 2009.

SIMIC, Charles. **Dime store alchemy: the art of Joseph Cornell.** New York: NYRB, 1992.

SNAITH, A. (ed.). **Locating Woolf.** New York: Palgrave MacMillan, 2007.

STANFORD ENCYCLOPEDIA OF PHILOSOPHY. Stanford, 2008.

STEIN, Gertrude. **Selected Writings of Gertrude Stein.** Notes and Edition by Carl Van Vechten. New York: Modern Library, 1962.

_____. **The Gertrude Stein Reader.** Introduction and Edition by Richard Kostelanetz. New York: Cooper Square Press, 2002.

STEINBERG, Leo. The Philosophical Brothel. In: **The MIT Press.** Volume 44 (October/Spring). New York: MIT Press, 1988. (p. 7-74).

STERNE, Laurence. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy.** Tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

STRATHERN, Paul. **Virginia Woolf.** Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

SYIPHER, Wylie. **Rococo to Cubism in Art and Literature.** New York: Vintage, 1960.

TAYLOR, Gary. [et al]. **Oxford Shakespeare: The Complete Works.** Oxford: Clarendon Press, 1994.

THE BLACKWELL COMPANION TO THE ENLIGHTENMENT. John W. Yolton [et al]. (ed.). Oxford (UK): Cambridge (USA) : Blackwell Publishers, 1996.

THE CAMBRIDGE THESAURUS OF AMERICAN ENGLISH. New York : Cambridge University Press, 1994.

THE NORTON ANTHOLOGY OF ENGLISH LITERATURE. General Editor Stephen Greenblatt. New York: Norton & Company, 2006.

THE NORTON ANTHOLOGY OF AMERICAN LITERATURE. General Editor Nina Baym. New York: Norton & Company, 2008.

THOMPSON, B. **Pós-impressionismo.** Tradução Luiz Araújo. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

THOREAU, Herni David. Walden – Life in the Woods “Economy”. In: **THE NORTON ANTHOLOGY OF AMERICAN LITERATURE.** General Editor Nina Baym. New York: Norton & Company, 2008. (p. 847).

TROTTER, David. The Modernist Novel. In: **The Cambridge Companion to Modernism**. Cambridge, 2007. (p.70-99).

UBERSFELD, Anne. A representação dos clássicos reescritura ou museu. In: **Folhetim Teatro do Pequeno Gesto**. n. 13. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2002. (abril a junho) (p. 8-37).

WALTHER, Ingo F. **Picasso**. Tradução Fernando Tomaz. Köln, GER: TASCHEN, 2000.

WARNCKE, Carsten Peter. [et al.]. **Picasso**. Tradução Fernando Tomaz. Köln, GER: TASCHEN, 2002.

WEBSTER'S II NEW RIVERSIDE DICTIONARY. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1987.

WOOLF, Cecil. **Bloomsbury Heritage Series Catalogue – 2011**. London: Cecil Woolf Publishers, 2011.

_____. **Bloomsbury Heritage Series Catalogue – 2015**. London: Cecil Woolf Publishers, 2015.

WOOLF, Virginia. **Modern Fiction**. London: Hogarth, 1919.

_____. **The common reader**. London: Hogarth, 1925.

_____. **To the lighthouse**. London: Harcourt, 1927.

_____. **Mrs.Dalloway**. New York: Random House, 1928.

_____. **A Room of One's Own**. London: Hogarth, 1929.

_____. **Orlando**. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Abril, 1972.

_____. **Mrs. Dalloway**. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Abril, 1972.

_____. **Mrs. Dalloway**. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. (a).

_____. **Diary II-III**. New York: Harcourt Brace, 1980. (b).

_____. **A Writer's Diary**. Org. Leonard Woolf. New York: Harcourt, 1981.

_____. **The Second Common Reader**. Orlando: Harcourt, 1986.

_____. **The complete shorter fiction of Virginia Woolf**. Orlando: Harcourt, 1989.

_____. **To the lighthouse**. London: Harcourt, 1990.

- _____. **Mrs. Dalloway**. Hertfordshire: Wordsworth Classics, 1996. (b).
- _____. **Orlando**. London: Penguin, 2000.
- _____. **O quarto de Jacob**. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. (a).
- _____. **Mrs. Dalloway**. London: Collector's Library, 2003. (b).
- _____. **The Waves**. London: Collector's Library, 2005.
- _____. **The Selected Works of Virginia Woolf**. Hertfordshire (UK): Wordsworth Library Collection, 2007. (a).
- _____. **O leitor comum**. Tradução Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007. (b).
- _____. **Mrs. Dalloway**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (a).
- _____. **O tempo passa**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (b).
- _____. **Um teto todo seu**. Trad. Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. (a).
- _____. **O valor do riso e outros ensaios**. Organização, tradução e notas de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. (b).
- _____. **Os jardins de Kew**. Tradução, Ensaio e Notas de Mauro Scaramuzza Filho. Curitiba: Mauro Scaramuzza Filho (Editor), 2014. (c).
- _____. **O sol e o peixe – prosas poéticas**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. **Complete Works**. <<http://gutenberg.net.au>> (Acesso: 07/02/2014) (a).
- _____. **Complete Works**. <<http://www.feedbooks.com>> (Formato PDF *copyright*) (Acesso: 07/02/2014) (b).
- WRIGHT, Glenn. The Raverat Proofs of *Mrs. Dalloway*. In: **Studies in Bibliography**. (39). New York: NYUP, 1986. (p. 241-261).
- ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a "literatura" medieval**. Tradução Amálio Pinheiro; Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

_____. **Introdução à poesia oral.** Tradução Jerusa Pires Ferreira; Maria Lúcia Diniz Pochat; Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

THE INTERNATIONAL VIRGINIA WOOLF SOCIETY: <<http://www.utoronto.ca/IVWS>> (Acesso: 15/06/2016).

THE INTERNATIONAL VIRGINIA WOOLF SOCIETY: <<http://library.vicu.utoronto.ca/special/F51ivwoolfsocietyfonds.htm>> (Acesso: 15/06/2016).

THE INTERNATIONAL VIRGINIA WOOLF SOCIETY: <http://library.vicu.utoronto.ca/collections/special_collections/f51_intl_v_woolf_society> (Acesso: 15/06/2016).

THE INTERNATIONAL VIRGINIA WOOLF SOCIETY: <<http://library.vicu.utoronto.ca/special/F51ivwoolfsocietyfilelist.htm>> (Acesso: 15/06/2016).

THE INTERNATIONAL VIRGINIA WOOLF SOCIETY: <<https://viriniawoolfmiscellany.wordpress.com/>> (Acesso: 04/08/2016).

<http://www.studiointernational.com> (*Radical Bloomsbury*) (Acesso: 06/12/2016).

<http://www.googlefreearchivesimages.BloggingWoolf.Blog.at.WordPress.com>. (Acesso: 11/03/2017).

<http://www.ibict.br> (Acesso: 31/03/2017).

http://www.brown.edu/scholes_thebrothel (Acesso: 03/04/2017).

<https://philpapers.org/go.pl?id=SCITB-8&proxyId=&u=http%3A%2F%2Fdx.doi.org%2F10.5840%2Fajs199181%2F223/s/Robert%20Scholes> (Acesso: 05/04/2017).

<http://www.jstor.org/stable/778974/philosophicalbrothel> (Acesso: 07/04/2017).

ANEXOS

ANEXO I



“THE EMPEROR OF ABYSSINIA” AND HIS SUITE.

Names from left to right:

Virginia Stephen, Duncan Grant, Adrian Stephen, Anthony Buxton,
Guy Ridley, Horace Cole.

Ilustração 11 – O imperador da Abissínia e sua comitiva. Fotografia (p/b) oficial tirada a bordo do navio de guerra *HMS Dreadnought*, 1910 (Evento de Performance do Grupo de Bloomsbury, 1910). (A primeira da esquerda para direita: Virginia Stephen (sobrenome de solteira de Virginia Woolf) e companheiros do Grupo de *Bloomsbury*).

(Fonte: <http://www.openculture.com/2013/virginia-woolf-and-friends>, em consulta ao site de 23.06.2014).

ANEXO II



Ilustração 12 – Xilogravuras (Datas diversas).

Pintor: Vanessa Bell. Modernismo inglês.

Dimensões não especificadas. Técnica: Xilogravura.

Acervo: Coleção particular. Fonte: DUNN (1990, p. 278-279).

Observação: Diversas obras de ilustração para capas de livros da Hogarth Press.

ANEXO III



Ilustração 13 – *A Conversation (Uma conversa)* (c. 1913-1916).

Artista: Vanessa Bell. Modernismo inglês.

Pintura: Óleo sobre tela (dimensões não especificadas).

Acervo: Instituto das Galerias Courtauld, Londres.

Fonte: DUNN (1990, p. 178).

ANEXO IV

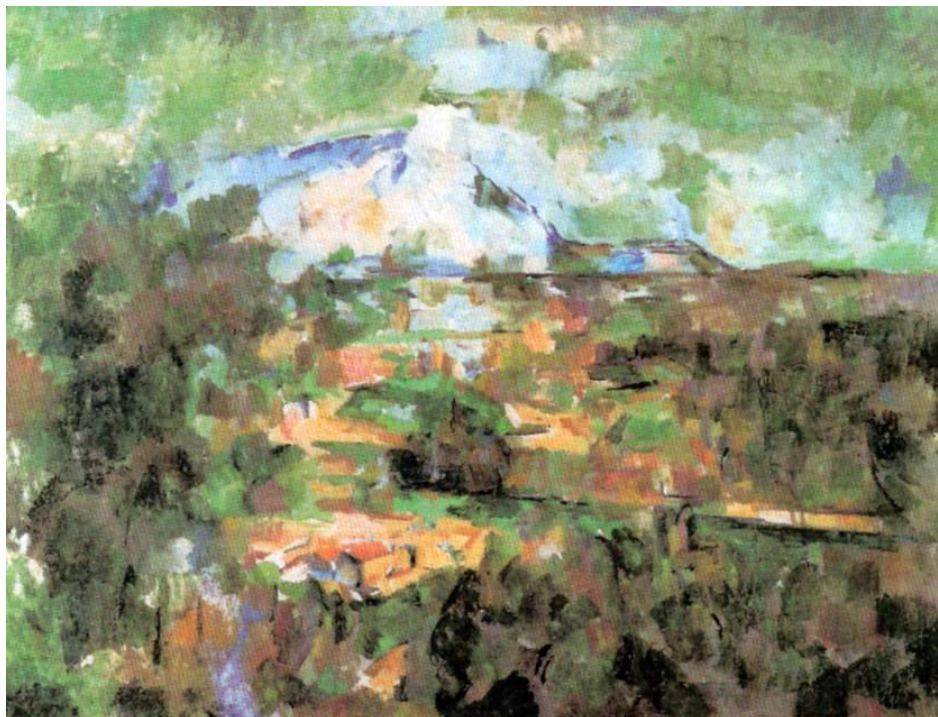


Ilustração 14 – *A Montanha de Sainte Victoire* (Paul Cézanne)⁸⁷ (1904-1906).

Impressionismo tardio. Técnica: Pintura. Material: óleo sobre tela.

Dimensões: 0,60 x 0,73 m. Coleção: Kunstmuseum Basel. Fotografia: TASCHEN.

Fonte: BECKS-MALORNY (2005, p. 75).

⁸⁷ Observações do autor: O conjunto de obras sob o título *A Montanha de Sainte-Victoire*, de Paul Cézanne (1839-1906), está entre os mais importantes do Impressionismo. Cézanne esboçou e pintou inúmeros trabalhos bidimensionais sob o mesmo título. Em sua empreitada por atingir a perfeição e o apogeu de seu método pictórico, o mestre valeu-se de materiais como a aquarela e, principalmente, os trabalhos em óleo sobre tela. Cézanne refugiou-se na região interiorana da Provença (França) e pintou paisagens, naturezas-mortas e cenas do gênero. Seu empenho na pesquisa pictórica levou-o ao conceito do geometrismo, com base em círculos, cones e esferas. Ele acreditava na retomada da perspectiva, que a maioria dos impressionistas havia deixado em segundo plano. Para conseguir o efeito de profundidade, o pintor inspirou-se na progressão tonal, tendo os princípios da música como sedimento. As obras que foram inspiradas na imagem da montanha pintada por Cézanne levaram em torno de vinte e cinco anos (1881-1906) para compor o conjunto. Embora de caráter individual, as pinturas de *Sainte-Victoire* ilustram o quanto a paisagem foi-se transformando ao redor dela, devido à modernização, habitação, linhas férreas, estradas e fábricas. As pinturas realizadas a partir de 1890 foram tornando-se cada vez menos nítidas e temos a impressão de que o elemento principal, a montanha, foi-se diluindo em meio à paisagem. Nos últimos trabalhos sobre a montanha, o pintor registrou a decomposição da paisagem, por meio de pinceladas soltas e diagonais, de aspecto escovado, em tons que ora aproximam o objeto estético por meio de cores terrosas e quentes, ora distanciam-no através do emprego de cores frias, como azuis, tons de cinza e branco. Pela qualidade de seus trabalhos pictóricos, Cézanne serviu de inspiração aos pintores que integraram os movimentos artísticos que vieram depois do apogeu do Impressionismo, tais como o Cubismo.

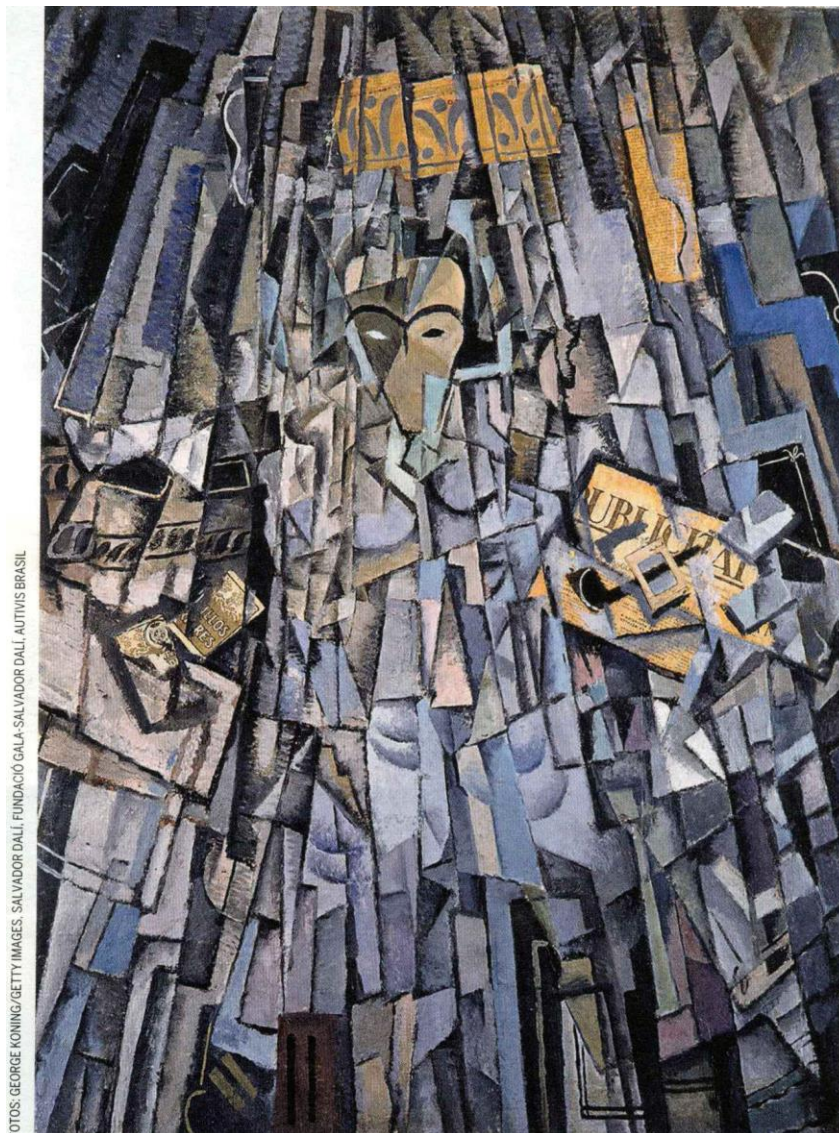
ANEXO V

Ilustração 15 – Fotografia da prensa de impressão manual da Editora Hogarth (Hogarth Press).

Fonte: Google Free Archives/Images: Blogging Woolf Blog at WordPress.com. (Acesso: 11/03/2017).

Observação: A Hogarth Press (1917 – 1946) pertenceu a Virginia e Leonard Woolf, editores, revisores, jornalistas e tipógrafos. Em 1938, a escritora abriu mão de seus direitos em favor de seu esposo. Após o término de suas atividades, em 1946, a Hogarth foi comprada por companhias maiores. Hoje em dia, o nome Hogarth é um selo literário da Random House Co. e dedica-se a revelar novos talentos literários.

ANEXO VI



FOTOS: GEORGE KONING/GETTY IMAGES; SALVADOR DALÍ, FUNDACIÓ GALA-SALVADOR DALÍ, AUTÍVIS BRASIL

Ilustração 16 – *Auto-retrato con La Publicitat* (Salvador Dalí) (c. 1923).

Salvador Dalí (1904-1989). Cubismo Sintético. (dimensões não especificadas).

Técnica: óleo e colagem sobre tela.

Acervo: Museu Reina Sofia – Fundació Gala-Salvador Dalí (Espanha).

Fonte: www.google (rede aberta internet). Fotografia: George Koning/Getty Images.

Observação: Os tons melancólicos de azul sugerem um teor de conflito íntimo do sujeito diante dos estilhaços deixados pela guerra. O pintor registra sua imagem como uma máscara e estabelece intertexto com o periódico *La Publicitat*.

ANEXO VII

FORTUNA CRÍTICA – VIRGINIA WOOLF

FONTE: www.ibict.br (Acesso: 31/03/2017) .



1

UFRGS
DISSERTAÇÃO

Virginia Woolf, apropriação e dramaturgia : um procedimento de escrita textual para o teatro

por Virgínia Maria Schabbach

Publicado em 2016

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia, 1882-1941..."

Obter o texto integral

Dissertação

2

UFRGS
TESE

Reinscrevendo a responsabilidade : figurações da alteridade entre o humano e o animal

por Fábio Prikladnicki

Publicado em 2015

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia, 1882-1941. Flush : Crítica e interpretação..."

Obter o texto integral

Tese

3

UNESP
TESE

Vida e morte em diálogo com a voz narrativa, o tempo e o espaço em Mrs. Dalloway, To The Lighthouse e Between the Acts de Virginia Woolf por Attie, Juliana Pimenta [UNESP]

Publicado em 2015

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia 1882-1941 Crítica e interpretação..."

Obter o texto integral [Obter o texto integral](#)

Tese

4

UERJ
TESE

Imagens do feminino na vida e obra de Virginia Woolf por Davi Ferreira de Pinho

Publicado em 2014

Assuntos: '; "...Virginia Woolf..."

Obter o texto integral [Obter o texto integral](#)

Tese

5

UFBA
TESE

Literatura como memória, memórias como literatura: entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional em textos de Judith Grossmann e Virginia Woolf por Pereira, Fernanda Mota

Publicado em 2013

Assuntos: '; "...Virginia Woolf..."

Obter o texto integral [Obter o texto integral](#)

Tese

6

USP
TESE

A forma do ensaio e a construção do tempo ficcional em Lucia Miguel Pereira e Virginia Woolf

por Elisabete Vieira Camara

Publicado em 2012

Assuntos: '; "...Virginia Woolf..."

Obter o texto integral [Obter o texto integral](#)

Tese

7

UFU
DISSERTAÇÃO

Escavações: a metalinguagem nos contos de Virgínia Woolf

por Rodrigues, Tereza Cristina Tófolis

Publicado em 2012

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia, 1882-1941 - Crítica e interpretação..."

Obter o texto integral

Dissertação

8

UFC
DISSERTAÇÃO

Orlando e a tradução da personagem para as telas

por Francisco Rafael Silva Barros

Publicado em 2012

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia, 1882-1941. Orlando - Adaptações para cinema..."

Obter o texto integral

Dissertação

9

UERJ
DISSERTAÇÃO

Of angels and demons: Virginia Woolfs homicidal legacy in Sylvia Plaths: The bell jar.

por Davi Ferreira de Pinho

Publicado em 2011

Assuntos: '; "...Woolf, Virgínia, 1882-1941 Crítica e interpretação..."

Obter o texto integral

Dissertação

10

UNESP
DISSERTAÇÃO

Vida e morte em To the Lighthouse: o conflito dos opostos tramado entre o jogo com o tempo e a intertextualidade

por Attie, Juliana Pimenta [UNESP]

Publicado em 2010

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia, 1882-1941. To the lighthouse - Crítica e interpretação..."

Obter o texto integral

Dissertação

11

UFPR
DISSERTAÇÃO

Kew Gardens, de Virginia Woolf

por Scaramuzza Filho, Mauro

Publicado em 2009

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia, 1882-1941 - Crítica e interpretação..."

Obter o texto integral

Dissertação

12

UFRGS
TESE

Literatura e pintura : correspondências interartísticas em Passeio ao Farol, de Virginia Woolf

por Neurivaldo Campos Pedroso Júnior

Publicado em 2009

Assuntos: '; "...Woolf, Virginia, 1882-1941. Passeio ao farol..."

Obter o texto integral

Tese

13

UFPE
TESE

Que mergulho! O espaço vertiginoso da subjetividade feminina do livro/filme As Horas

por TAVARES, Ana Adelaide Peixoto

Publicado em 2008

Assuntos: '; "...Virginia Woolf..."

Obter o texto integral

Tese

14

PUC_SP
DISSERTAÇÃO

Pinturas narrativas: Clarice Lispector e Virginia Woolf entre tela e texto

por Barreiros, Douglas Paulino

Publicado em 2008

Assuntos: '; "...Virginia Woolf..."

Obter o texto integral

Dissertação

15

UNESP
DISSERTAÇÃO

O processo de revisão e reescrita em Melymbrosia e The voyage out, de Virginia Woolf

por Galbiati, Maria Alessandra [UNESP]

Publicado em 2008

Assuntos: '; "...Woolf, Virgínia, 1882-1941, Melymbrosia - Crítica e interpretação..."

Obter o texto integral

Dissertação

16

UFPE
TESE

Aspectos do duplo em Orlando de Virginia Woolf e em Orlanda de Jacqueline Harpman

por Vila Nova de Moraes Hazin, Marli

Publicado em 2003

Assuntos: '; "...Virginia Woolf..."

Obter o texto integral

Tese


www.ibict.br (Acesso: 30/03/2017) .

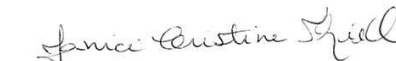
ANEXO VIII



Universidade Federal do Paraná
Setor de Ciências Humanas
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Letras
Tel./Fax: +55 41 3360-5102

Ata septingentésima nonagésima quinta, referente à sessão pública de defesa de tese para a obtenção de título de doutor a que se submeteu o doutorando **MAURO SCARAMUZZA FILHO**. No dia trinta de março de dois mil e dezessete, às catorze horas, na sala 1005B, 10º andar, no Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, foram instalados os trabalhos da Banca Examinadora, constituída pelos seguintes Professores Doutores: Célia Maria Arns de Miranda, Presidente, Janice Cristine Thiel, Luci Maria Dias Collin, Anna Stegh Camati e Paulo César Venturelli designados pelo Colegiado do Curso de Pós-Graduação em Letras, para a sessão pública de defesa de tese intitulada **“EVOCAÇÃO POÉTICO-VISUAL NA LITERATURA PERFORMÁTICA DE VIRGINIA WOOLF, EM MRS. DALLOWAY E KEW GARDENS”**, apresentada por **MAURO SCARAMUZZA FILHO**. A sessão teve início com a apresentação oral do doutorando sobre o estudo desenvolvido. Logo após, a senhora presidente dos trabalhos concedeu a palavra a cada um dos examinadores para as suas arguições. Em seguida, o candidato apresentou sua defesa. Na sequência, a Professora Célia Maria Arns de Miranda retomou a palavra para as considerações finais. Na continuação, a Banca Examinadora, reunida sigilosamente, decidiu pela aprovação do candidato. Em seguida, a senhora Presidente declarou **APROVADO** o candidato, que recebeu o título de **Doutor em Letras**, área de concentração **Estudos Literários**. A versão final da tese deverá ser encaminhada à Coordenação em até 60 dias. Encerrada a sessão, lavrou-se a presente ata, que vai assinada pela Banca Examinadora e pelo candidato. Feita em Curitiba, no dia trinta de março de dois mil e dezessete.


Dr^a Célia Maria Arns de Miranda


Dr^a Janice Cristine Thiel


Dr^a Luci Maria Dias Collin


Dr^a Anna Stegh Camati


Dr. Paulo César Venturelli


Mauro Scaramuzza Filho