



Pelo direito de transgredir: Virginia Woolf e história intelectual

For the right to transgress: Virginia Woolf and Intellectual History

Ana Carolina de Azevedo Guedesⁱ

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Resumo: O presente artigo busca promover uma breve incursão no ensaio *A torre inclinada* (1940), produzida por Virginia Woolf, a fim de traçar as possibilidades do texto literário como artefato para a escrita de uma história intelectual como compreendida por Dominick LaCapra. O objetivo é demonstrar como a literatura encontra caminho de colaboração com a história para a compreensão de um acesso ao ethos intelectual inglês em vias do início da Segunda Guerra Mundial (1939-1941).

Palavras-chave: Virginia Woolf; Dominick LaCapra; crítica literária; mimesis

Abstract: This article seeks to promote a brief incursion into the essay *The Leaning Tower* (1940), produced by Virginia Woolf, in order to outline the possibilities of the literary text as an artifact for the writing of an intellectual history as understood by Dominick LaCapra. The objective is to demonstrate how literature finds a way to collaborating with history for the understanding of an access to the English intellectual ethos in the wake of the beginning of the Second World War (1939-1941).

Keywords: Virginia Woolf; Dominick LaCapra; literary criticism; mimesis

Introdução

"History is like na owl that in its age-old wisdom knows it must stay close to the ground. Critical theory is like na eagle that soars skyward in quest of its prey. When the eagle tries to mate with the owl, the result is one loud screech." (LACAPRA, 1985, p. 136)

Dominick LaCapra é o grande nome quando se pensa sobre o tema da história intelectual, a qual destaco os trabalhos *History and Criticism* (1985) e *History, politics and the novel* (1987). Em ambos os trabalhos, o autor busca estabelecer o papel do artefato literário (romance) na história e na análise política dos tempos históricos ao mesmo tempo que reflete sobre a apreensão desse material pelos historiadores. A epígrafe inserida acima é justamente pensada para expor essa questão que move de perto os estudiosos de teoria crítica e de uma história da literatura. Como pensar a literatura e a história como campos de estudo irmanados? A pergunta não é nova, mas sempre retorna sob a égide da presença do ficcional na escrita histórica e da *mimesis* como questão.

São questões que mantêm sua atualidade quando nos propomos a pensar a ficção não como simples imitação da realidade, mas como caminho reflexivo sobre os diferentes campos tocados pelo texto literário. Começemos pela indagação acerca da mimesis e daí partimos para o romance como artefato questionador para a história.

Antonio Candido, em seu livro *Literatura e Sociedade* (2006), traz a sua definição de *mimese*, compreendendo-a como a relação arbitrária do trabalho artístico com a realidade.

A liberdade, mesmo dentro da orientação documentária, é o quinhão da fantasia, que às vezes precisa modificar a ordem do mundo justamente para torná-la mais expressiva; de tal maneira que o sentimento de verdade se constitui no leitor graças a esta traição metódica. Tal paradoxo está no cerne do trabalho literário e garante a sua eficácia como representação do mundo. Achar, pois, que basta aferir a obra com a realidade exterior para entendê-la é correr o risco de uma perigosa simplificação causal. (CANDIDO, 2006, p. 22)

Aqui, a *mimese* como referenciada no texto de Candido deixa bem clara a sua tentativa de plasmar a realidade nas páginas dos romances, indo completamente contra a ideia de mimesis como ação, e partindo do pressuposto da imitação da realidade como ocorrida. Nessa mesma obra, ele cita uma anedota referente Aluísio de Azevedo, que perguntara a Fernandes Figueira qual o tempo de ação da estricnina em pacientes, mas representando-a com ação mais rápida em seu romance *Veladuras*. Esse exemplo é bem claro sobre o tipo de representação que Antonio Candido buscava nos romances e nas suas análises, contando com elementos do que entendemos como real devessem ser transpostos para as páginas dos livros.

A mesma pergunta apresentada a Luiz Costa Lima ganha uma resposta diferente, na qual a *mimesis* compreendida como uma pré-identificação do desejo ao se tornar

representação, onde o agente ao realizar a representação de outro, no que se refere à representação-efeito, busca alteridade na recepção junto a uma tonalidade que pode ser mais ou menos intensa e que influirá diretamente no seu reconhecimento.

Entendendo-se a *mimesis* não como *imitatio*, mas como uma correlação entre semelhança e diferença, ela é capaz de lançar o sujeito para fora de si. A complexidade dos estudos em torno da *mimesis* é um dos pontos de dificuldade na definição de sua concepção. Seguindo essa linha de raciocínio, o *mímema* pode se apresentar como *mimesis* de produção e *mimesis* de representação.

Ambas partem da mesma conjunção, mas diferem quanto ao seu caráter receptivo. Na segunda existe uma multivocidade de sentidos que se desenvolvem em território comum e são capazes de criar reconhecimento imediato. Na *mimesis* de produção, o enunciado precisa ser posto em movimento, no qual o enredo se desenvolve ao longo do desenrolar da narrativa, e é onde o leitor tem sua capacidade de percepção desafiada a compreender a dinâmica desenvolvida no texto. Logo,

O diferencial da *mimesis* da produção está na transformação das referências com que a obra é recebida em referências que nela mesma se constituem, transformação portanto efetuada pela própria linguagem, ajudada pela memória do leitor que a atualiza. (COSTA LIMA, 2000, p. 321)

Ela rompe com as expectativas do leitor, que terá que ressignificar constantemente o sentido do texto. Uma análise mais detida da obra de Virginia Woolf permite criar relações entre seu processo de escrita e o processo mimético proposto por Costa Lima. Como na seguinte frase de Woolf:

Mas não; com poucas exceções a literatura faz tudo o que pode para sustentar que sua preocupação é com a mente; que o corpo é uma placa de vidro liso, pela qual passa o olhar direto e claro da alma, e que o corpo, exceto no que toca a uma ou duas paixões, como o desejo e a ambição é nulo, negligenciável e não existente. Mas justamente é o contrário é que é a verdade. (WOOLF, 2014, p. 185)

A construção da narrativa que se inicia com uma analogia da doença como tema primordial da literatura passa à concepção de corpo que é ativo no processo de leitura, e que é pensado quando escolhemos uma obra dentre tantas. O corpo como uma placa onde a alma pode ser vista através de sua transparência é uma das metáforas da qual Virginia Woolf se utiliza, no que afirma ser sua escrita poética. O corpo não é mais que o receptáculo que deve

estar em plena forma, para que a mente possa apreender o que está presente na narrativa. Segundo Maurice Merleau-Ponty, em *O olho e o espírito*:

Visível e móvel, meu corpo conta-se entre as coisas, é uma delas, está preso no tecido do mundo, e sua coesão é a de uma coisa. Mas, dado que vê e se move, ele mantém as coisas em círculo ao seu redor, elas são um anexo ou um prolongamento dele mesmo, estão incrustadas em sua carne, fazem parte de sua definição plena, e o mundo é feito do estofado mesmo do corpo. (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 17)

Essa percepção do mundo através do corpo e do sensível que anima a carne, faz com que o olho veja o mundo e complete o que não lhe é permitido ver, ele é independente, ele é o primeiro que é sensibilizado pelo mundo, e restitui ao visível o perceptível, através da imaginação.

Essa mente é que produziria as imagens propostas para Virginia Woolf de compor uma cena com diferentes pontos de interseção sem necessariamente ligar os sentimentos ou os indivíduos de modo imediato. A impossibilidade de categorizar ou estabelecer um tipo de escrita à maneira de Woolf é o que torna seu uso de metáforas uma saída (de ordem) interessante.

Se lembrarmos o que foi dito sobre os escritos de Woolf, o alcance do real aqui proposto é feito através de metáforas. A dificuldade de apreensão de um acontecimento como a morte de Septimus e a necessidade de Clarissa Dalloway em atribuir sentido ao acontecimento a faz, de forma imediata, recorrer à linguagem metafórica:

A morte é um ato de rebeldia. A morte era uma tentativa de se comunicar; pois as pessoas sentiam a possibilidade de atingir o centro, o qual, misteriosamente, lhe escapava; a intimidade virava separação; o arrebatamento extingui-se, ficava-se só. Havia um abraço na morte. (WOOLF, 2012, p. 186)

A presença da morte em meio ao evento de sua festa faz com que Mrs. Dalloway encontre uma forma de transformar o acontecimento em algo com o qual pudesse lidar de forma breve e menos impactante, e ao mesmo tempo atribuir para si mesma algum significado para o ocorrido. O mesmo pode ser dito sobre a concepção da ficção como a autora gostaria que fosse feita e como o mundo seria perceptível e traduzível.

O real que propõe ser apreendido não é possível como uma imitação, mas sim como algo que aguçasse os sentidos de seu leitor com a construção de meios de provocar o leitor a um processo de criação e produção de si, ampliando a capacidade da obra. O real aqui

proposto se conforma aos escritos de Wolfgang Iser, em que só pode ser transposto através dos mecanismos da imaginação e dos limites estabelecidos pelo imaginário.

Em *O fictício e o imaginário*, Iser atribui o uso indiscriminado das categorias do real, imaginário e fictício ao saber tácito presentes no cotidiano social. O real é o que acontece no mundo, o que pode ser transposto para o ficcional. Se considerarmos o ato de criação como inerente ao homem, o imaginário não transformaria o fictício em real, mas daria a aparência mais próxima possível através de seu ato de fingir, transgredindo todos os limites a fim de realizar seu intento.

O labirinto formado pelo real e pelo ficcional, mimético e a imitação, são elaborações que não se põem como final de trajetória, e sim como caminho. É importante ter em vista que o trabalho desses teóricos (Wolfgang Iser, Luiz Costa Lima, Hans Vaihinger) não supõem um ponto final no questionamento na mimesis (ou pelo menos, não deveriam ser). São indagações que extrapolam para outros campos além da teoria da literatura e da compreensão histórica, chegando ao campo filosófico. Como fixar o real como conceito quando normalmente ele se atrela à ideia de verdade categórica? A própria ideia de conceito como tomado usualmente é congelada, e raramente repensada. Requestionar a mimesis é um exercício intelectual de grande esforço, mas com importante papel formador para os intelectuais que se aventuram na pesquisa literária.

O ensaio como artefato de investigação

Virginia Woolf foi uma grande ensaísta, mas é importante salientar que sua produção foi em grande parte publicada em revistas literárias londrinas, ganhando maior circulação já na década de 1930, passando a ter espaço em revistas americanas. Isso posto, não é estranho o fato de a literatura woolfiana ser mais conhecida do que sua produção ensaística, até pela associação feita comumente ao ato da ensaística como algo colado à produção contista. A separação que encontro entre essas duas formas narrativas está na visão de um trabalho com a ficcionalidade através da linguagem.

O ensaio como fruto da modernidade pressupõe o 'nascimento' do gênero em Montaigne. No campo do ensaio literário, a expressividade é a marca principal, estabelecendo uma relação de cumplicidade e aceitação entre enunciador e enunciatário. O gênero abre-se para a crítica literária, mas nos ensaios de Virginia Woolf o assunto é tratado

de modo amplo e subjetivo, reforçando essa característica dos ensaios literários. Logo, o “eu” tem lugar de interlocução nessa modalidade discursiva.

O ensaio tem que guardar um aspecto de uma conversa se não quiser mergulhar no vazio consequente à esterilização da linguagem: escrever como quem fala, elevadamente, de assuntos vários, como quem tivesse o dom da eloquência natural e singela, como se o escritor não perdesse de vista o homem que se dirige a seus semelhantes por meio do diálogo.

O ensaísta é um personagem importante na construção da relação entre leitor e autor e, neste sentido, Virginia Woolf dedicou parte importante da sua fortuna crítica na organização de sua visão sobre leitura e escrita, através de seus ensaios publicados em revistas literárias.

En términos de historia literaria, los ensayos de Woolf ocupan un punto de transición tanto para el ensayo como género literario como para el ensayo como vehiculo histórico. La autora publicó seus ensayos entre 1904 e 1941, por lo que su carrera coincide con um periodo que padecía el culto al ensayo personal o familiar pero que presenció el surgimiento de estudios que vieron el renacimiento del ensayo como un instrumento para la crítica literária. (SACHÉZ-CUERVO, 2007, p. 263)

Segundo Sachéz-Cuervo, a ordenação sintática do texto e a seleção dos tópicos são processos criacionais simultâneos em um esquema abstrato que organiza as partes do texto e seu conteúdo. Resgatando o modelo que Roland Barthes esboçou, a autora dispõe os elementos da seguinte forma:

Se trata das partes orationis o secciones em que la dispositio distribuye la matéria que se há ido seleccionando em la inventio. Las partes orationis se establecen tanto em el espacio semántico-extensional como en el espacio sintáctico del texto, y pueden considerarse las categorías esenciales de la configuración de las superestructuras argumentativas. (SACHÉZ-CUERVO, 2007, p. 264)

Na exordio a intenção é incluir alguns tópicos para trazer a atenção do leitor, com elementos de fundo ficcional ou uma comparação como um argumento introdutório. A estrutura argumentativa da narração/exposição tem a função de ilustrar o argumento através de um evento ou apresentação. Em um segundo caso, quando se trata de uma análise do autor da obra, a narração se funde à argumentação. Nos ensaios analisados existe a predominância de definições normativas e descritivas, principalmente por se referirem ao tópico dos gêneros literários e sobre seus autores.

n sus ensayos, el contenido está ligado indisolublemente a la forma em una conjunción de argumentos y figuras retóricas que se manifiestan em la dimensión textual, y que permiten al lector disfrutar de la expresividad artística o delectare al mismo tiempo que puede enriquecerse con los puntos de vista ofrecidos mediante el docere. Esta persuasión para la reflexión de la que puede disfrutar un lector de su contexto modernista y un lector de la época actual, que es capaz de percibir una crítica a la cultura y, en su caso, de la situación social de la mujer a lo largo de la historia, permite calificar sus ensayos como literarios. (SACHÉZ-CUERVO, 2007, p. 275)

A seleção dos ensaios literários que falem sobre a atividade de Virginia Woolf em uma das modalidades discursivas retomadas pelo século XX foi motivada pela percepção que poucos ensaios fora do campo analíticos de qualidade são publicados atualmente. Mesmo sendo um dos modelos mais interessantes de escrita e de criação para o ambiente acadêmico, o ensaio foi relegado a um objeto de análise e com forte peso conceitual, se propondo a uma completude que a sua forma não comporta. Enquanto isso os ensaios de Virginia Woolf são de fácil compreensão e leitura, correlacionando o saber do autor com o saber do leitor, de modo a construírem uma experiência única, por dar ao autor a oportunidade de estar perto de um linguajar menos formal e mais próximo ao literário.

Um escritor é uma pessoa que, sentando-se à mesa de trabalho, mantém o olhar fixado, tão atentamente como consegue, sobre determinado objeto – essa figura de linguagem talvez contribua para manter-nos firmes em nosso caminho, se por um instante o olharmos. Ele é um artista que, sentado com uma folha de papel à sua frente, tenta copiar o que vê. (WOOLF, 2014, p. 427)

O escritor retratado no ensaio “A torre inclinada”, tem em vista um modelo que se pretende cobrir o que ele entende como a vida humana, mas pouco se sabe sobre a figura por trás dessas narrativas. Para o político, o escritor é um produto da sociedade que vive, o pintor vê no escritor algo mágico, que aparece rapidamente para se esvanecer em seguida; todos possuem teorias sobre o que é o escritor. O ponto que Woolf marca é: “qualquer um pode fazer sua teoria; o vírus de uma teoria é quase sempre o desejo de provar aquilo que o teórico quer que ele creia”. Existiria nos escritores de um determinado século ou geração um caráter genealógico? Seriam todos os livros filhos de outros livros? Se isso é verdade, escritores como James Joyce e Marcel Proust seriam filhos rebeldes de Jane Austen e Walter Scott, passando a valorizar a interioridade que seus antepassados ignoravam.

Virginia Woolf utiliza o exemplo da guerra como elemento demonstrativo da diferença entre as gerações. Em Austen, as Guerras Napoleônicas (1803 - 1815) não são

mencionadas mesmo com a proximidade temporal e física dos combates, já na literatura woolfiana os combates são diários e fazem parte do cotidiano.

Perguntemo-nos então se existe alguma relação entre essa prosperidade material e a criatividade intelectual. Teria uma conduzido à outra? Como é difícil dizê-lo, sendo tão pouco o que sabemos sobre os escritores e se as condições lhe eram propícias ou se impunham barreiras. Faz-se aqui apenas uma suposição imperfeita; entretanto eu penso que existe uma relação. “Eu penso” – e talvez fosse mais fiel à verdade dizer “eu vejo”. (WOOLF, 2014, p. 433)

A visão que ela aponta está relacionada à questão da paz e em como escritores do século XIX possuíam um sistema dominante que não exigiam mudanças nas divisões entre os indivíduos/personagens, em seus trejeitos, modos de vestir e falar. O trabalho do escritor do século XX é criar situações em que os personagens possam demonstrar uma vida interior que se comunique com o leitor, conectando-os, estabelecendo condições para que a abertura do texto funcione para ambos os lados.

Assim acontece com o escritor. Depois de um dia duro de trabalho, em que dá voltas e mais voltas, vendo tudo, sentido tudo o que puder, tomando notas inumeráveis no próprio livro da mente, o escritor se torna – caso consiga – inconsciente. Seu subconsciente trabalha em alta velocidade, de fato, enquanto a consciência cochila. Feita então essa pausa, o véu se ergue; e eis que a coisa – a coisa sobre a qual ele deseja escrever – surge simplificada e serena. (WOOLF, 2014, p. 435)

O processo de escrita de cada escritor, na perspectiva de Woolf passa por sua capacidade de ver apesar o autobiográfico e encontrar um modo de tornar sua escrita porosa e capaz de realizar uma troca real com a sua audiência. O escritor do século XX é uma mistura entre indivíduo de ação e o culto, em que a sua cadeira é a peça mais importante do seu mobiliário, já não preso à poltrona de colecionador, buscando nos elementos que não se desenvolvem na vida externa o movimento de sua narrativa.

O escritor senta-se numa torre erguida acima do restante de nós; uma torre que se construiu com base na condição social de seus pais, primeiro, e depois na riqueza da família. E é uma torre da mais profunda importância; ela determina seu ângulo de visão; ela afeta seu poder de comunicação. (WOOLF, 2014, p. 440)

A torre era apoiada na estrutura sociocultural, construída durante séculos e que no início da Primeira Guerra Mundial deixa de ser sólida. O que antes configurava uma torre de conhecimento que era passada de forma verticalizada de um escritor para outro, começa a

se inclinar e ruir, quando sua segurança é posta em risco. O seu passado e sua condição não seriam mais certas, e ele tem que descer do alto da torre e se tornar mais próximo das outras camadas da classe trabalhadora para continuar a ser lido. Ao baixarem o olhar do horizonte, os escritores começaram a ver as mudanças que assomavam de outros países e que caminhavam em sua direção. Virginia Woolf cita revoluções na Itália, Espanha, o fascismo e o comunismo, como exemplos das mudanças que ocorriam por toda a parte.

Mas até mesmo na Inglaterra as torres antes construídas com estuque e ouro não eram mais tão estáveis. Eram torres inclinadas. Os livros foram escritos sob a influência das mudanças, sob a ameaça de guerra. É talvez por isso que os nomes se liguem tão intimamente; havia uma influência que afetava a todos e os fazia organizar-se, mais do que seus antecessores, em grupos. (WOOLF, 2014, p. 443)

Interessante perceber na narrativa de Woolf que existe uma percepção dela mesma como parte clandestina na torre inclinada, por seu gênero, mas um reconhecimento que as pavimentações que permitiram à torre manter-se em pé até 1914 passam por sua linhagem familiar e de seus amigos. Ao constatar que a geração que passou pela Primeira Guerra Mundial (1914-1918) não se posicionava politicamente, já que a torre não se inclinava nem para a esquerda nem para a direita, a chegada de 1930 demanda uma mudança de comportamento. Encontrar na política um interesse mais premente do que na filosofia faz com que essa geração saia da contemplação estética e reaja.

Não podiam confinar sua leitura aos poetas; tinham de ler os políticos. E leram Marx. Tornaram-se comunistas; tornaram-se antifascistas. Deram-se conta de que a torre se assentava na tirania e na injustiça; estava errado que uma pequena classe tivesse uma educação pela qual outras pessoas pagavam; errado plantar-se sobre a riqueza que um pai burguês tinha feito com sua profissão burguesa. Estava errado; mas como eles poderiam consertar isso? (WOOLF, 2014, p. 445)

A entrada de indivíduos que não pertencem a essa classe em Oxford e a influência de poetas como Yeats e Eliot abrem caminhos para uma literatura que não se preocupa somente com sua recepção nas classes superiores. O poeta da década de 1930 é um ser político, tornando a torre inclinada um escape da realidade. O desejo de se aproximar de outros seres humanos, de se aproximar da massa, toma uma dimensão de constante ataque, da mente criadora bombardeada por necessidades crescentes.

Quando tudo oscila ao redor, o único ser que se mantém relativamente estável é a própria pessoa. Quando todos os rostos se obscurecem e mudam, apenas um, o próprio rosto, pode ser visto com clareza. E eles assim

escreveram sobre si mesmos – em suas peças, em seus poemas, em seus romances. Nenhuma outra década produziu tantas autobiografias quanto a que se estende de 1930 a 1940. E ninguém, fosse qual fosse sua classe ou sua insignificância, parece ter chegado aos trinta anos de idade sem escrever sua autobiografia. (WOOLF, 2014, p. 455)

Esse olhar autocentrado é uma das marcas do período de conflito mundial que será mais duradouro. O homem da torre inclinada em decadência não saiu desse estágio de autoelogio, buscando em seu egocentrismo uma resposta à crise instaurada do lado externo. A sinceridade posta nesses escritores pressupõe uma crítica que não se realiza no espaço de sua vida, postando-se à avaliação de seus descendentes. O tom crítico do ensaio é em grande parte direcionado aos escritores que se dirigem ao campo de batalha por um ideário, muito similar ao utilizado por ela em carta a John Lehmann publicada sob o nome “Carta a um jovem poeta”, dedicada também ao seu sobrinho Julian Bell. Ele é um dos jovens que parte para os conflitos na Espanha, morrendo na explosão da ambulância que dirigia para os revolucionários. Para John Lehmann, que publicava seu primeiro livro de poemas ela escreve:

Nunca se tome por único, nunca pense que a sua situação é muito pior que as dos outros. Admito que a época que estamos vivendo torne as coisas difíceis. Pela primeira vez na história existem leitores – um grupo enorme de pessoas que se ocupam de negócios, de esportes, de cuidar dos avós, de amarrar embrulhos atrás dos balcões – e todos agora leem; querem que lhes diga como ler e o que ler; e seus orientadores – os resenhistas, os conferencistas, os homens do rádio – devem com toda a urbanidade lhes tornar a leitura fácil; garantir-lhes que a literatura é violenta e excitante. (WOOLF, 2014, p. 347)

O compromisso com uma literatura que seja excitante e inovadora traz a responsabilidade de não renegar o passado literário que traz consigo, mas de apreendê-lo. De um ponto de vista nacionalista, Woolf aponta que dentro de cada novo escritor inglês existe um pouco de Shakespeare e Pope. Frente à frase de Lehmann: “nunca foi tão difícil escrever poesia como hoje”, Virginia Woolf afirma que o que faz o poeta e o escritor continuarem sua atividade é não se apartarem da vida externa.

Mas estamos em outubro de 1931, e não é de hoje que a poesia vem se esquivando ao contato com – como vamos chamá-la? Abreviada e, sem dúvida inaccuradamente, vamos chamá-la de vida? E virá você em minha ajuda, entendendo o que eu quero dizer? Pois então; foi isso e não é pouco, o que a poesia deixou para o romancista. Por aí, você vê como seria fácil para mim escrever dois ou três volumes para louvar a prosa e escarnecer do verso; dizer como são amplos e abertos os domínios de uma, enquanto o pequeno bosque do outro, não se desenvolvendo, define. (WOOLF, 2014, p. 353)

O problema está no esforço que o poeta tem que fazer para correlacionar a beleza e a realidade, desfazendo o encanto inicial que o poema contemporâneo a ela deveria influir, fazendo com que o poema se desfça em suas mãos, surgindo apenas o sentimento de desgosto frente à essa tentativa falha. Essa não é a morte da literatura, pois “não preciso lhe dizer quantas vezes a literatura já morreu neste país”, mas é um sinal de que os resquícios da velha forma ainda se antevê nas conexões do que seria o novo. O tipo de ensaio crítico escrito por Woolf, particularmente na década de 1940 se preocupa em estabelecer um legado para que as mudanças feitas por sua geração não se percam com os regimes totalitários na Europa.

La Capra e Woolf

O texto woolfiano, como apresentado acima, traz consigo uma característica forte que é o uso de imagens a fim de trazer o leitor junto ao escritor no caminho reflexivo sobre o tema.

A imagem da torre inclinada nos remete não só a uma lenta queda de antigos paradigmas e de grandes famílias intelectuais, conectadas por herança, mas também nos remete diretamente à Itália, que no momento de produção desse texto (1940), na ascensão ao fascismo naquele país. Ao impelir o leitor à transgredir, Virginia Woolf o convida a pensar com seus próprios meios.

Pensar sobre essa característica da escrita woolfiana, traz consigo a necessidade de rever alguns pontos sobre as relações linguísticas utilizadas no contexto do início do século XX.

Dominick LaCapra retoma essa ambição e o caráter único da escrita entre guerras pondo em contraste dois teóricos que analisam *To the Lighthouse*: Erich Auerbach e Joseph Frank. Enquanto Frank busca estabelecer qual o papel das obras modernistas no que se refere ao tempo histórico que se inscreve através da linguagem, Auerbach se preocupa na análise filológica em destrinchar o livro com uma conexão com o período conturbado em que ele vivia, de crise e de não-lugar. É importante afirmar que ambos se preocupam em selecionar as obras literárias produzidas entre 1918 e 1945 a fim de encontrar nos modernistas e em sua produção uma referência, não apenas na crítica literária, mas também uma experimentação que se torna possível pelo momento histórico em que se dão.

Virginia Woolf trata de modo breve essa mesma peculiaridade na escrita ao notar que a obra de Jane Austen e de Woodsworth não são obras que se movem na direção de um tempo explicativo. Melhor dizendo, o tempo em que esses autores se inscrevem pode alongar-se entre todo o século XVIII, sem mencionar nenhum conflito claro como as guerras napoleônicas, são feitas apenas menções quanto às cartas trocadas, mas nunca enquanto centro da narrativa, e não se preocupam em falar sobre esses acontecimentos históricos. Eles são apenas mencionados (quando são), e não vividos ou experienciados pelos personagens. É o que LaCapra (1987) chama de eventos, que não tocam de forma profunda seus personagens e muito disso se deve à distância em que se dão os conflitos e à comunicação ainda demorada entre local de conflito e vida familiar.

A vida externa leva um tempo longo até entrar na intimidade dos indivíduos. Historicamente são conflitos sentidos e representados de forma politizada, sem um envolvimento psicológico profundo. O conflito que se dá na Grande Guerra ou na Primeira Guerra Mundial é diretamente sentido pelos envolvidos. Até pela proximidade dos embates, nos combates nas trincheiras, mas também pela literatura da junção do poético com o político tornando relevante e engajando muitos desses artistas de diferentes campos.

Existe claramente uma colocação da percepção de autor e de vivente da Segunda Guerra Mundial (1939-1941) ao deixar claro o apego de marcar as experiências novas como algo sem comparação com outros conflitos e temporalidades, no qual LaCapra compreende como “the moment of apocalyptic hope”.

And it is most concretely visible now in the unprejudiced, precise, interior and exterior representation of the random moment in the lives of different people. So the complicated process of dissolution which led to fragmentation of the exterior action, to reflection of consciousness, and to stratification of time seems to be tending toward a very simple situation. (LACAPRA, 1987, p. 136)

O que LaCapra intui em seu texto é a demanda que o conflito gerou de novas técnicas para escrita na literatura moderna, e a necessidade do autor modernista em quebrar o desenvolvimento temporal e a emergência de eventos aleatórios como dobras da temporalidade desenvolvida no romance. Nesse sentido, tanto no romance quanto nos ensaios, a memória emerge como uma tentativa de parar o tempo com um movimento de repetição com pequenas mudanças. Os espaços deixados pela narrativa entre os eventos apresentam-se com modulações de narração e de posicionamento do leitor frente ao texto

dado pelo condutor narrativo. Como afirma LaCapra: "Nothing is simply one thing, it is algo something else – say, death and life". (LACAPRA, 1987, p. 145).

Logo, o texto de Virginia Woolf traz elementos historiográficos que abrem caminho para interpretações que não se prendem ao simples âmbito documentário ou ficcional, mas enriquecedor justamente pela capacidade de união entre esses dois ambientes. A insistência do historiador de excluir a literatura de seu arcabouço intelectual resulta em uma ignorância narrativa quanto a comunicabilidade de seu texto e quanto às possibilidades argumentativas que apenas a literatura possui. Ao impor o documento como fonte inabalável com status de verdade e a literatura como decorativo com status de falseador, o historiador cai na própria falácia de impor como ciência apenas o que pode tocar, criando a sua própria passagem dogmática que parafraseia São Tomé ("Ver para crer").

Em todas as instâncias não é possível prender-se a esse posicionamento, principalmente se entendermos como coerente a passagem de Reinhart Koselleck que afirma que estabelecidos os tipos de narrativas elaboradas a partir de um evento, coloca-se o hiato como campo de possibilidades onde se desenvolvem narrativas do campo factual, do campo ficcional e do campo histórico (no que Koselleck propõe como ficção fática). No entanto, o historiador sempre se aproximará mais do campo do ficcional quando se propõe a falar sobre a experiência humana, por ser um tipo de narrativa que não pode ser cerceada apenas pelo conceito, até pela sua temporalização. Considerando que aquilo que já foi vivido por um indivíduo, não foi testemunhado sempre pode ser tema da ficção, seja por aqueles que testemunharam o evento ou que não podem testemunhar por ele privilegia o humano em uma variedade de aspectos. Seja na elaboração de mecanismos de criação onde a apresentação de uma situação dada causa um reconhecimento e um dado de estranhamento, na capacidade de conexão entre o vivido e o narrado.

O que estaria em pauta então seria a capacidade do historiador de trabalhar essas dimensões e criar o grito mencionado por LaCapra, que abre esse artigo. É nesse grito que se encontram as reais capacidades de colaboração que o texto ficcional tem para o ofício histórico. Ao compreender-se como um escritor, o historiador pode enfim escrever tendo em mente não somente o seu entendimento frente a uma abordagem científica da história, mas também, o papel que seu receptor tem no jogo de leitura. Ou como Virginia Woolf entendia a atividade do escritor como:

Um escritor, mais do que qualquer outro artista, precisa ser crítico porque as palavras são tão comuns, tão familiares, que ele tem que peneirá-las com cuidado para fazê-las durar. Escrever diariamente; escrever livremente; mas não deixemos de comparar o que escrevermos com o que foi escrito pelos grandes escritores. É humilhante mais necessário.

[...] Lembremo-nos porém do pequeno conselho de um eminente vitoriano, que era também um andarilho eminente, deu certa vez a quem caminha: "Sempre que você encontrar uma tabuleta dizendo 'Os transgressores serão processados', transgrida logo". (WOOLF, 2014, p. 462)

Referências

- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 9ª edição, Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- COSTA LIMA, Luiz. **Limite**. Rio de Janeiro: ed. PUC-Rio; Belo Horizonte: Relicário Edições, 2019.
- KOSELLECK, Reinhart. **Uma latente filosofia do tempo**. Tradução de Luiz Costa Lima. São Paulo: Editora Unesp, 2021.
- LACAPRA, Dominick. **History and Criticism**. New York: Cornell University Press, 1985a.
- LACAPRA, Dominick. **History, Politics and the Novel**. New York: Cornell University Press, 1987b.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- SÁNCHEZ CUERVO, Margarita Esther. The Literary Essay as Encomium in Virginia Woolf's "The Enchanted Organ". **International Journal of Applied Linguistics and English Literature**, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 39-46, sep. 2014a. Available at: <https://www.journals.aiac.org.au/index.php/IJALEL/article/view/1125>
- SÁNCHEZ CUERZO, Margarita Esther. "Elementos del ensayo en Virginia Woolf. Valoración argumentativa" In: **Boletín Millares Carlo**, n. 26, pp. 261-277, 2007b.
- WOOLF, Virginia. "A torre inclinada" In: **O valor do riso e outros ensaios**. Tradução e organização: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. P. 427-463.

ⁱ Doutora em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), em 2021. Mestre em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2014, bolsista CAPES. Graduada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - RJ em 2011.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2561-3175>

E-mail: anaazevedoguedes@gmail.com

Recebido em 15/04/2022

Avaliado em 01/07/2022



Esta obra está licenciada sob uma licença [Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).