



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

JOSENILDO FERREIRA TEÓFILO DA SILVA

O HUMANO E SUA VOZ: UM DIÁLOGO COMPARATIVO ENTRE *MRS. DALLOWAY* DE VIRGINIA WOOLF E *REI LEAR* DE WILLIAM SHAKESPEARE

FORTALEZA

2017

JOSENILDO FERREIRA TEÓFILO DA SILVA

O HUMANO E SUA VOZ: UM DIÁLOGO COMPARATIVO ENTRE *MRS. DALLOWAY*
DE VIRGINIA WOOLF E *REI LEAR* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Ceará (UFC). Área
de concentração: Literatura Comparada

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Odalice de Castro
Silva

FORTALEZA

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

- S58h Silva, Josenildo Ferreira Teófilo da.
O humano e sua voz : um diálogo comparativo entre Mrs. Dalloway de Virginia Woolf e Rei Lear de William Shakespeare / Josenildo Ferreira Teófilo da Silva. – 2017.
164 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2017.
Orientação: Prof. Dr. Odalice de Castro Silva.
1. Tradição. 2. Voz. 3. (Des)leitura. 4. Intertextualidade. 5. Humano. I. Título.

CDD 400

JOSENILDO FERREIRA TEÓFILO DA SILVA

O HUMANO E SUA VOZ: UM DIÁLOGO COMPARATIVO ENTRE *MRS. DALLOWAY*
DE VIRGINIA WOOLF E *REI LEAR* DE WILLIAM SHAKESPEARE

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do grau de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Ceará (UFC). Área
de concentração: Literatura Comparada

Aprovada em ____ / ____ / _____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Odalice de Castro Silva (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Rosiane de Sousa Mariano Aguiar
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Terezinha Marta de Paula Peres
Instituto Municipal de Pesquisa, Administração e Recursos Humanos (IMPARH)

A meus pais, José Teófilo e Maria do Carmo,
pelo apoio e força dados ao longo desses anos.

À memória de Virginia Woolf e William
Shakespeare, cujas obras me mostraram o que
significa ter amor à literatura e à arte.

AGRADECIMENTOS

Citar o nome de todos que, de uma maneira ou de outra, estiveram envolvidos com o desenvolvimento dessa pesquisa é uma tarefa árdua e difícil, mas ousou pelo menos destacar alguns nomes como o da Prof. Dra. Odalice de Castro Silva, minha professora e também orientadora, que desde o início tem depositado sua credibilidade e apoio em meu trabalho. Agradeço também aos meus companheiros, Juracy Oliveira, Sergiano Silva e Priscila Falcão, por terem compartilhado comigo a descoberta do mundo e do mais poético sentido daquilo que chamamos de amizade.

A Paulo César, por ter me mostrado que a felicidade não é algo que se adquire, mas que se vive a cada instante em que somos abençoados com a dádiva do existir, dessa sucessão de *instantes-já* que compõe a totalidade de nosso ser. Agradeço também à Edinaura Linhares, uma joia preciosa que tive a oportunidade de encontrar, amiga, companheira de trabalho, confidente e irmã, que me mostrou que viver, por mais perigoso que seja, é um ato de coragem e que deve ser enfrentado sempre de cabeça erguida.

Não poderia deixar de citar os nomes de Elisa Azevedo e Ícaro Araújo, por me mostrarem que mesmo nos momentos de tristeza é possível sorrir, e que todo e qualquer desafio, por maior que pareça ser, pode ser vencido com uma pequena ajuda dos amigos. Agradeço à Valquíria Haberman, Hemerson Thiago, Andrea Girão e Emanuelle Andrade, meus cúmplices de aventuras, amigos e companheiros de batalha, que todos os dias estão ao meu lado me ajudando na difícil tarefa de ensinar.

Por fim, agradeço aos professores Francisco Edi, Elimaquiel, Robert de Bröse, Emília Ferreira, Carlos Augusto e Vlória Borges, por serem minhas principais fontes de inspiração para o modelo de profissional que hoje busco ser. Agradeço, especialmente, aos professores Carlos Augusto, José Américo, Terezinha Marta e Rosiane de Sousa por terem aceitado os convites para fazer parte das bancas, respectivamente, de qualificação e defesa de minha dissertação de mestrado, dando-me uma honra imensurável.

“[...] um mundo capaz de existir – sem dúvida –, mas absolutamente desnecessário, tão difícil de se acreditar – Shaw e Wells e aqueles semanários baratos e sérios! O que é que pretendiam essas pessoas mais velhas, esfregando e demolindo? Jamais tinham lido Homero, Shakespeare e os elisabetanos? Via tudo claramente delineado contra as sensações que extraía da sua própria juventude e naturais inclinações” (Virginia Woolf, *O Quarto de Jacob*).

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo discutir de que forma a leitura da obra do poeta e dramaturgo inglês, William Shakespeare (1564 – 1616), influenciou o projeto literário desenvolvido pela escritora Virginia Woolf (1882 – 1941), buscando, principalmente, estabelecer um diálogo comparativo entre o romance *Mrs. Dalloway*, publicado em 1925, e a tragédia *Rei Lear*, escrita por Shakespeare em 1605. Acreditamos que através de um processo crítico expresso por meio da leitura que Virginia Woolf faz do texto shakespeariano, a voz do bardo inglês vai se dissolvendo dentro da escritura da autora e por ela vai sendo assimilada e transformada, ao ponto de se tornar uma voz única e distinta, a saber, a voz woolfiana. Para tanto, nos pautamos em algumas categorias fundamentais para o processo de análise, como o conceito de *tradição*, cunhado pelo crítico e também poeta T. S. Eliot, em seu texto “Tradição e talento individual” (1968); o de *intertextualidade*, apresentado pela professora Julia Kristeva (1974), com base nas teorias da *polifonia* e do *dialogismo* desenvolvidas por Mikhail Bakhtin (2002), além dos conceitos de *influência*, *(des)leitura* e de *humano*, discutidos pelo crítico norte-americano Harold Bloom, em seus livros *A angústia de influência: uma teoria da poesia* (1991) e *Shakespeare: a invenção do humano* (2000). Com isso em mente, traçamos nosso percurso comparativo a partir da análise dos dois personagens centrais do romance de Virginia Woolf, Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, dialogando-os diretamente com as figuras de Lear e de seu bobo da corte. Assim, mostramos de que forma a voz shakespeariana desses personagens vão sendo evocadas e transformadas pelos dois protagonistas do romance, constituindo, desse modo, um processo de *(des)leitura* da peça em questão. É nesse sentido, portanto, que concluímos que a voz shakespeariana de Virginia Woolf é uma voz que, ao mesmo tempo, possui uma consciência das novas necessidades exigidas por seu tempo presente, mas que também traz consigo o peso de séculos de tradição, expressos principalmente pelo legado deixado por Shakespeare para a literatura inglesa e universal.

Palavras-chave: Tradição. Voz. *(Des)leitura*. Intertextualidade. Humano.

ABSTRACT

The present dissertation aims at discussing how the reading of the work of the poet and also dramatist William Shakespeare (1564 – 1616) had influenced the literary project developed by the writer Virginia Woolf (1882 – 1941), in order to establish a comparative dialogue between the novel *Mrs. Dalloway*, published in 1925, and the tragedy *King Lear*, written by Shakespeare in 1605. We believe that by means of a critical process expressed in the reading Virginia Woolf did about the shakespearean text, the voice of the English bard dissolves into the poetic writing of the author and is assimilated and transformed by it, till the moment it becomes a single and distinct voice, namely, the woolfian voice. To support our analysis, we are based on some fundamental categories such as the concept of *tradition* discussed by the critic and also poet T. S. Eliot in his essay “Tradition and individual talent” (1968); of *intertextuality* presented by the professor Julia Kristeva (1974) based on the notions of *polyphony* and *dialogism* developed by Mikhail Bakhtin (2002); and the concepts of *influence*, *(mis)reading* and of *human* discussed by the American critic Harold Bloom in his books *The anxiety of influence: a theory of poetry* (1991) and *Shakespeare: the invention of human* (2000). With this in mind, we did our comparative analysis focusing on the two protagonists of Virginia Woolf’s novel, Clarissa Dalloway and Septimus Warren Smith, and their dialogue with the characters king Lear and his clown. This way, we intend to show how the shakespearean voice of these two characters are evoked and then transformed by the protagonists of the novel, constituting, therefore, a process of *(mis)reading* of the play studied. In this sense, we conclude that the shakespearean voice of Virginia Woolf is a voice that, at the same time, is conscious of the new necessities required by her present time and also of the importance of centuries of tradition expressed, mainly, by the legacy left by Shakespeare to English and universal literature.

Key-words: Tradition. Voice. *(Mis)reading*. Intertextuality. Human.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01 – Virginia Woolf lendo no nº 52 de Tavistock Square, 1939 (Foto de Gisèle Freund).	12
Figura 02 – Virginia e seu pai, sir Leslie Stephen, 1902.....	33
Figura 03 – Thoby Stephen, 1906.	35
Figura 04 - <i>A Anunciação</i> , c. 1150, de um evangelho manuscrito suábio. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.....	78
Figura 05 – Giotto di Bondone, <i>A lamentação de Cristo</i> , c. 1305, afresco, 200x185 cm, Capela Arena, Pádua.....	79
Figura 06 – Michelângelo Buonarroti, <i>A Criação de Adão</i> , 1508 – 1512, Afresco, 280cm x 570cm, Capela Sistina, Vaticano.....	94
Figura 07 – Primeiro in quarto de Rei Lear, 1608, STC22292, Houghton Library, Harvard University.	98
Figura 08 – Primeira edição de “The Tragicall Historie of Kinge Lear”, 1605, British Library, C.34.1.11.	101
Figura 09 – The Countess of Pembroke’s Arcadia, Sir Philip Sidney, 1590 (Disponível em: < www.pazzobooks.com >. Acesso em: 24 de maio de 2016).....	102
.....	105
Figura 10 – Robert Armin, artista desconhecido, xilogravura, 1609, 190x128mm, National Portrait Gallery, MPG B5626.....	105
Figura 11 – Robert Burbage, artista desconhecido, c.1600, óleo sobre tela, 30,3x26,2cm, Dulyich Picture Gallery, DPG395.....	105
Figura 12 – The History of King Lear, Nahum Tate, 1681, Horace Howard Furness Shakespeare Library.	106

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	13
2 VIRGINIA WOOLF: UMA VOZ NO MODERNISMO EUROPEU	23
2.1 A emergência de uma voz.....	23
2.2 Virginia Woolf e o Grupo de Bloomsbury.	39
2.3 O projeto modernista de Virginia Woolf.	53
3 O ENCONTRO DO EU COM O OUTRO: VIRGINIA WOOLF E WILLIAM SHAKESPEARE.....	66
3.1 Shakespeare e a visão do humano.....	66
3.2 Um espelho dentro de outro espelho: a <i>mimesis</i> shakespeariana.....	84
3.3 <i>Rei Lear</i> e seu contexto.....	96
4 A VOZ SHAKESPEARIANA DE VIRGINIA WOOLF	109
4.1 Virginia Woolf leitora de Shakespeare: um diálogo intertextual.....	109
4.2 Mrs. Dalloway e <i>Rei Lear</i> : o humano e seu silêncio.	121
4.3 Septimus: o trágico e o humano.....	132
CONSIDERAÇÕES FINAIS	146
REFERÊNCIAS	150
ANEXOS	157
ANEXO A - <i>HYDE PARK GATE NEWS</i> , EDIÇÃO DE 29 DE AGOSTO DE 1892.....	157
ANEXO B - A FARSA DO DREADNOUHT. PRIMEIRA PÁGINA DO <i>THE DAILY MIRROR</i> , 16 DE FEVEREIRO DE 1910 (LEHMANN, 1989, p. 27)	160
ANEXO C - CATÁLOGO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO PÓS-IMPRESSIONISTA, EM 1910 (BELL, 1993, p. 28).....	162
ANEXO D - CATÁLOGO DA SEGUNDA EXPOSIÇÃO PÓS-IMPRESSIONISTA, EM 1912 (BELL, 1993, p. 51).....	163
ANEXO E - PÁGINA DO REGISTRO DA PEÇA <i>REI LEAR</i> POR PARTE DOS STATIONER’S COMPANY OF LONDON, 1607 (SHELLARD, 1988, p. 71).....	164



Figura 01 – Virginia Woolf lendo no nº 52 de Tavistock Square, 1939 (Foto de Gisèle Freund).

1 INTRODUÇÃO

A obra de Virginia Woolf (1882 – 1941), sem sombra de dúvidas, sempre foi capaz de suscitar, seja naqueles leitores ditos como especializados ou mesmo naqueles pertencentes à categoria que a própria escritora denominou de “leitor comum”¹, as mais variadas sensações, desde admiração até um forte estranhamento. Sua obra, de fato, nos tem sido bastante desafiadora, na medida em que é capaz de nos “atingir em cheio” em nossos velhos hábitos de leitores ainda acostumados a uma literatura mais tradicional, isto é, com uma estrutura narrativa mais linear e ainda preocupada com uma ordenação lógica dos pensamentos de suas personagens.

Entretanto, basta nos defrontarmos, por exemplo, com um romance como *As Ondas* (1931), cujas estruturas espacial e temporal parecem fundir-se em meio a um emaranhado de vozes que vão sendo ecoadas ao longo de toda a narrativa e que, muitas vezes, fazem com que nos percamos por entre os caminhos de um verdadeiro labirinto que se forma entre uma consciência e outra. Ou como em um texto menos experimental, mas nem por isso menos questionador e, por que não dizer, vanguardista, como *Orlando* (1928), em que a escritora quebra com o enredo típico dos romances tradicionais ao fazer com que sua personagem principal viva por cerca de quatro séculos, e, além disso, sofra uma mudança de sexo em um determinado momento de sua jornada.

Mas, quem seria, afinal de contas, Virginia Woolf? Essa escritora que se inicia na literatura seguindo, em muito, os passos trilhados pelos grandes mestres do romance inglês, como William Thackeray (1811 – 1863) e Charles Dickens (1812 – 1870), mas que logo em seguida, ansiosa por encontrar sua própria voz, “rompe” com todos eles e, assim, acaba colaborando, junto com outros escritores de sua época, como James Joyce (1882 – 1941) e D. H. Lawrence (1885 – 1930), para o surgimento de uma revolução estética e formal na literatura inglesa da primeira metade do século XX?

Seria essa mulher solitária e introspectiva, cercada apenas pela presença “silenciosa” de alguns livros e de uma pintura, tal como vemos na foto de Gisèle Freund que abre esta

¹ Virginia Woolf, tomando como referência uma frase utilizada por Samuel Johnson (1709 – 1784), em seu livro *Lives of the English Poets* (1779 – 1881), define o leitor comum como sendo aquele desprovido de quaisquer “preconceitos literários” ou de “dogmatismos” provocados pela erudição. Em outras palavras, o leitor comum seria aquele que lê puramente pelo prazer da leitura, sem preocupações de ordem técnica ou estética, tão caras aos leitores especializados e aos críticos literários (WOOLF, 2014, p. 133-4).

dissertação (Figura 1)? Ou seria aquela mulher, tantas vezes aclamada pela crítica feminista, por seus ideais de comunhão e inter-relacionamento entre os sexos? Provavelmente, neste início de discussão, sejamos apenas capazes de afirmar que não existe uma única Virginia Woolf, mas várias, que vamos descobrindo e redescobrimo a cada novo passo que damos em direção a sua obra.

Em um texto que escreveu para ser apresentado ao Clube das Memórias², em 1º de dezembro de 1936, já no auge de sua carreira como escritora, Virginia Woolf lançou não só aos seus ouvintes como também a si mesma uma outra pergunta, no mínimo, intrigante: “Eu sou esnobe?”. Para muitos, a resposta seria positiva, levando-se em consideração alguns dos relatos que seus familiares e amigos mais próximos nos deixaram a respeito de sua personalidade, muitas vezes, descrita como “difícil” e “exigente”.

Um exemplo é o de John Lehmann (1907 – 1987), sócio da editora Hogarth Press e também biógrafo e amigo de Virginia Woolf, que, ao relembrar algumas dessas sensações que ela conseguia imprimir nas pessoas ao seu redor, a definiu como alguém que:

[...] sabia tecer comentários devastadores sobre as opiniões e gostos de outras pessoas, comentários que muitas vezes feriam mais do que era sua intenção; porque no fundo gostava de pessoas, gostava de conversas animadas e amistosas, repletas de piadas, e tinha uma curiosidade intensa a respeito da vida das pessoas com quem se encontrava. Ainda assim durante toda sua vida teve língua ferina – e pena ferina, também, o que muitas vezes apareceria em suas cartas e em seu diário (LEHMANN, 1989, p. 19-20).

Para Virginia Woolf, as relações sociais tinham um sabor especial, uma aura luminosa que a fascinava e que lhe servia como matéria-prima provocadora e instigante para sua imaginação. Quando se reunia com seus amigos, gostava de perguntar sobre cada detalhe, sobre cada aspecto, por mais aparentemente insignificante que fosse, de suas vidas, de seus pensamentos e opiniões (LEE, 1997, p. 06). Mesmo que depois tecesse comentários irônicos e ferinos sobre eles, gostava de sentir em seu espírito esse pulsar genuíno de vida, que tantas vezes buscou reproduzir em seus textos.

² O Clube das Memórias era composto por um grupo de amigos que se reuniam com o objetivo de ler e compartilhar seus textos autobiográficos. Esse clube foi uma espécie de desdobramento do velho Grupo de Bloomsbury, que havia suspenso seus encontros durante os anos da Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918). Segundo Quentin Bell (1976b, p. 83), sua primeira reunião ocorreu em 04 de março de 1920, se desenvolvendo ao longo de toda essa década e da seguinte. Dentre seus membros mais importantes, destacam-se os nomes de Molly (1882 – 1953) e Desmond MacCarthy (1877 – 1952), da própria Virginia e de seu marido, Leonard Woolf (1880 – 1969), Saxon Sydney-Turner (1880 – 1962), Maynard Keynes (1883 – 1946), Lytton Strachey (1880 – 1932), Duncan Grant (1885 – 1978), Clive (1881 – 1964) e Vanessa Bell (1879 – 1961).

Contudo, essa pergunta que Virginia Woolf faz em suas memórias não busca somente alcançar e apreender aspectos de sua personalidade ou mesmo de sua postura diante daqueles com quem convivia. Na realidade, é uma outra roupagem para uma velha e já conhecida pergunta que permeia toda sua obra, desde seus primeiros romances e contos, provenientes daqueles anos de aprendizagem e experimentação formal, até seus textos mais maduros: “Quem somos nós, afinal?”, ou ainda, “O que nos define enquanto humanos?”, “O que significa, de fato, *ser* humano?”, “O que há por trás da superfície aparente das coisas?”, “O que é a realidade e o que ela significa?” (BLACKSTONE, 1949, p. 10).

Para o crítico Mark Hussey (1986), que tenta analisar a obra de Virginia Woolf sob um viés mais fenomenológico e ontológico, essas indagações são um ponto de partida para uma possibilidade, dentre várias, de começarmos a compreender o pensamento woolfiano, apesar de elas estarem diluídas dentro de questões de outra natureza como, por exemplo, o problema do tempo e do espaço e dos limites de nossa própria linguagem, tão bem explorados por suas narrativas:

Virginia Woolf's novels are concerned with knowledge: knowledge of others, and knowledge of the world. The question of nature of self is at the heart of her thinking, and, I believe, is the dynamic of her fiction. Her novels uncover what Georges Poulet has called 'the essentially religious nature of human centrality'. Beginning with Woolf's ideas of self and identity, we are led eventually to realize that her concept of the essential nature of human being was religious *in character*. [...] Her point of departure is always a simple, but radical wonder in the face of being at all (what Heidegger called *Thaumazein*). This is a style of thought that places her in the company of such thinkers as Pascal, Kierkegaard, and Heidegger, tempered though it is by an English dryness (HUSSEY, 1986, p. xv).³

Em seus romances, é comum encontrarmos personagens que não conseguimos, por maiores que sejam nossos esforços, apreender em toda a sua completude. Seus contornos são, muitas vezes, imprecisos, fluidos, mutáveis. Quanto mais nos esforçamos para nos aproximar deles, mais parecem fugir ao alcance de nossas mãos (BLACKSTONE, 1949, p. 10). Da mesma forma como sua personagem-metáfora, Mrs. Brown, no ensaio crítico “Mr. Bennett

³ Os romances de Virginia Woolf preocupam-se com o conhecimento: conhecimento dos outros, conhecimento do mundo. A questão em torno da natureza do ser está no centro de seu pensamento, e, creio eu, determina a dinâmica de sua ficção. Seus romances revelam o que Georges Poulet chamou de ‘centralidade essencialmente religiosa da natureza do homem’. Partindo das ideias de Woolf acerca do ser e da identidade, somos levados a perceber que seu conceito de essencialidade da natureza humana foi religioso no que diz respeito a suas *personagens*. [...] Seu ponto inicial é sempre um desejo simples, mas ao mesmo tempo radical de encarar de frente esse ser (o que Heidegger chamou de *Thaumazein*). Este é um estilo de pensamento que a põe ao lado de grandes pensadores como Pascal, Kierkegaard e Heidegger, apesar de que com uma objetividade tipicamente inglesa. A partir desse ponto, todas as traduções utilizadas ao longo dessa dissertação de mestrado são de responsabilidade nossa.

and Mrs. Brown” (1924), eles parecem estar continuamente nos repetindo a mesma sentença, em um tom bastante desafiador – “Come and catch me if you can”⁴ (WOOLF, 1924, p. 03).

São indivíduos que se encontram em uma verdadeira jornada íntima em busca de si mesmos e do “verdadeiro” sentido de suas existências (se é que existe realmente algum sentido no final de tudo). Da mesma forma como Rachel Vinrace, a protagonista de *A Viagem* (1915), que, após ler uma das peças do dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 – 1906), se vê tomada por um desejo inquietante pela *verdade*, pelo modo próprio de ser das coisas: “– O que eu quero saber – disse ela em voz alta – é isso: qual é a verdade? Qual é a verdade de tudo? – Falava sempre em parte como ela mesma, e em parte como a heroína da peça que acabava de ler” (WOOLF, 2008a, p. 192). Seus personagens estão sempre em confronto direto com a própria vida, pois esta se mostra extremamente perigosa e cheia de inúmeros obstáculos os quais somos obrigados a enfrentar, dia após dia:

Chegara aos portões do Parque. Deteve-se um momento, olhando os ônibus de Piccadilly. Não, agora nunca mais diria, de ninguém neste mundo, que eram isto ou aquilo. Sentia-se muito jovem; e, ao mesmo tempo, indizivelmente velha. Passava como uma navalha através de tudo; e ao mesmo tempo ficava de fora, olhando. Tinha a perpétua sensação, enquanto olhava os carros, de estar fora, longe e sozinha no meio do mar; sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse (WOOLF, 1980a, p. 12).

Esse mergulho na vida, ao mesmo tempo tímido e tão cheio de coragem, que as personagens de Virginia Woolf realizam não almeja apenas a revelação de uma “verdade” sobre si mesmos, mas também sobre nós, seus espectadores ocultos, e por que não dizer até mesmo cúmplices, das peripécias e reviravoltas de suas tramas. De repente, nos vemos diante de um grande espelho – “As pessoas não deviam deixar espelhos pendurados em casa” (WOOLF, 1984, p. 107) – com nossa imagem refletida e, da mesma forma que Isabella Tyson, em “A Dama no Espelho – *Um Reflexo*”, nos deparamos com o real, mas aquele real que vai muito além da superfície, do ilusório invólucro que reveste a aparência das coisas. E é então que um pouco mais daquele véu, o qual nos habituamos a chamar de realidade, se rasga permitindo, assim, que um pequeno feixe de luz finalmente possa nos tocar a face e nos invadir o espírito:

Afinal ali estava ela, no vestíbulo. Deteve-se de súbito. Parada junto da mesa. Inteiramente imóvel. Logo o espelho entornou em cima dela uma luz que pareceu fixá-la; como um ácido que corroesse o supérfluo e o superficial e deixasse intacta apenas a verdade. Era um espetáculo deslumbrante. Tudo se desprendia dela –

⁴ “Venha e pegue-me, se for capaz”.

nuvens, vestido, cesta, diamante –, tudo o que chamamos de plantas rasteiras e convólulos. Embaixo existia a parede sólida. Ali existia a mulher. Nua sob a luz impiedosa. E nada existia. Isabella perfeitamente vazia. Sem nenhum pensamento. [...] Enquanto permaneceu ali, tinha a aparência velha e angular, coberta de veios e de linhas, com o nariz rebitado e a nuca enrugada [...]. As pessoas não deviam deixar espelhos pendurados em casa (WOOLF, 1984, p. 114).

Em outras palavras, começamos a travar este difícil encontro com nós mesmos, com o nosso “verdadeiro” eu, completamente liberto de preconceitos ou amarras ideológicas. Ficamos nus diante dessa luz que nos faz entrar em comunhão com o que podemos chamar de *sentido do humano*. Para Virginia Woolf, este sentido será uma de suas matérias-primas mais importantes e terá grande parte de sua origem nas leituras de outros escritores que também se dedicaram a essa busca. Dentre eles, há aqueles que ela gostava de nomear de *espiritualistas*, por se preocuparem não com a casca, mas com o miolo, isto é, com o próprio estatuto da condição humana (WOOLF, 2014, p. 111). Fiódor Dostoiévski (1821 – 1881), Anton Tchekhov (1848 – 1904) e até mesmo James Joyce, apesar de sua relação conflituosa com este último, são alguns dos nomes mais prezados e citados pela autora.

Entretanto, há um outro nome que, apesar de não pertencer ao mesmo contexto temporal que Virginia Woolf, sempre lhe causou um profundo fascínio e, em muitos aspectos, a influenciou decisivamente no desenvolvimento dessa espécie de *filosofia do humano* que traçou ao longo de toda sua obra ficcional. Esse escritor foi justamente o poeta e dramaturgo inglês William Shakespeare (1564 – 1616), cujas peças foram apresentadas a Virginia ainda em sua adolescência, por intermédio de seu irmão mais velho, Thoby Stephen (1880 – 1906), na época estudante de Cambridge e também seu principal companheiro de leituras e discussões literárias (BELL, 1976a, p. 68).

Julia Briggs, em seu livro *Reading Virginia Woolf* (2006, p. 04), nos chama a atenção para o fato de que Virginia nunca escreveu um ensaio crítico especificamente sobre Shakespeare ou alguma de suas peças. Contudo, basta uma leitura, mesmo que superficial, de seus escritos para nos depararmos com a presença viva e latente não só do nome, mas também do pensamento complexo e, muitas vezes, enigmático de Shakespeare e suas personagens. Até seus últimos anos de vida, a imagem do poeta tomou conta de sua mente, de sua imaginação e esteve sempre presente em sua pena, inclusive nos momentos em que não o cita de maneira

explícita – “He is serenely absent-present; both at once; radiating round one; yes; in the flowers, in the old hall, in the garden; but never to be pinned down” (WOOLF, 1983, p. 219)⁵.

Virginia Woolf foi uma leitora assídua de Shakespeare, mas do modo como ela mesma aponta que devemos ler os grandes escritores de nossa tradição – deixando que eles nos verguem, nos quebrem, nos torçam e distorçam de todas as formas possíveis, de um lado para o outro, para que, assim, seus pensamentos possam encontrar os nossos e se misturar a eles, tal como em um processo de simbiose (WOOLF, 2015, p. 36). O crítico norte-americano Harold Bloom vai um pouco mais além dessa asserção feita pela escritora. Para ele, essa leitura é um dos pontos cruciais para que ocorra o processo que ele mesmo denominou de *influência poética*, isto é, a relação dialógica que se constata *dentro* de uma determinada obra literária com um ou vários textos pertencentes a outro escritor precursor a ele (BLOOM, s/d, p. 15).

De acordo com Bloom, quando se estabelece essa influência através da leitura, tem início uma outra relação, descrita como extremamente difícil e conflituosa, entre esse escritor e seu antecessor. Basicamente, surge neste primeiro um forte sentimento de ansiedade ou angústia (*anxiety of influence*) que só é superado se houver, após a consciência da importância e do sentido dessa influência, um desvio ou rompimento com este último (BLOOM, 2001, p. 18). E é justamente neste momento que se concretiza uma espécie de (*des*)leitura (*(mis)reading*) ou (*des*)escrita (*(mis)writing*) do texto precursor por parte do texto sucessor:

[...] a influência poética, termo que continuo *não* usando como a passagem de imagens e ideias de poetas para seus sucessores. A influência, como a concebo, significa que *não* existem textos, apenas relações *entre* os textos. Estas relações dependem de um ato crítico, uma desleitura ou desapropriação, que um poema exerce sobre outro, e isto não difere em gênero dos necessários atos críticos que todo leitor forte realiza com todo texto que encontra. A relação de influência governa a leitura assim como governa a escrita, e a leitura, portanto, é uma ‘desescrita’ assim como a escrita é uma desleitura (BLOOM, s/d, p. 15).

É neste sentido, portanto, que afirmamos que Virginia Woolf, assim como sua personagem Julia Hedge, a feminista de *O Quarto de Jacob*, que se vê tomada de uma energia misteriosa diante da abóbada do Museu Britânico, coberta pelos nomes dos grandes escritores de nossa tradição literária ocidental, dentre eles o do próprio Shakespeare – “Mas que droga –

⁵ “Ele está serenamente presente e ausente; tudo ao mesmo tempo; cercando-nos; sim; nas flores, no velho salão, no jardim; mas nunca para ser questionado”. Trecho extraído do diário de 09 de maio de 1934, após a visita de Virginia e Leonard ao túmulo de Shakespeare, em Stratford.

disse Julia Hedge –, por que não deixaram lugar para uma Eliot ou uma Brontë?” (WOOLF, 1980b, p. 123), tem a consciência de que não pode fugir ou negar totalmente de seu projeto artístico a importância e a influência do passado. Assim, Virginia Woolf, usando aqui uma expressão cunhada por Bloom, seria uma escritora “forte”, ou seja, que ao mesmo tempo reconhece o peso da tradição sobre si e busca encontrar o seu próprio caminho, a sua própria voz, uma voz onde ecoam outras vozes, mas que mesmo assim traz as marcas de sua identidade, de seu timbre único e inconfundível.

Desta maneira, a obra de Virginia Woolf torna-se uma (*des*)leitura da obra daquele mestre que sempre admirou e que lhe serviu como base para a criação de sua filosofia estética e moral – William Shakespeare. Para Harold Bloom, Shakespeare é o criador, no ocidente, da ideia moderna que temos de *humano*, ideia esta que vai abrir as portas para uma concepção de indivíduo como construtor de seu próprio destino, de alguém que busca não só compreender o mundo ao seu redor como também a si mesmo (BLOOM, 2000, p. xvii).

Em outras palavras, o homem se põe em busca do próprio homem e é justamente, no meio deste percurso, que ele vai se constituindo enquanto tal. Essa ideia será, para Virginia, um dos elementos centrais do teatro shakespeariano e sua fonte primordial para a elaboração de um novo sentido desse *humano*, considerando agora o cenário de crise e de guerras que marcaram todo o início do século XX e que se reverberará ao longo de seus romances e contos.

E é exatamente a partir desta perspectiva dialógica que esta Dissertação de Mestrado organiza sua proposta de pesquisa, buscando compreender como essa ideia do *humano*, “inventada” por Shakespeare, vai se integrando à voz de Virginia Woolf e sendo transformada, pouco a pouco, por ela. Nosso objetivo principal, portanto, se pauta em discutir de que forma Virginia Woolf vai realizando essa (*des*)leitura da obra de Shakespeare, mais especificamente em relação à peça *Rei Lear*, publicada em 1605. Assim, propomos não só uma aproximação como também um diálogo entre esta peça e o quarto romance da escritora, *Mrs. Dalloway*, de 1925, visto pela crítica como um divisor de águas em sua ficção, ao representar a passagem de uma escrita mais tradicional, isto é, mais próxima dos moldes do romance inglês oitocentista, para o início de uma escrita mais experimental e ousada.

No primeiro capítulo, intitulado “Virginia Woolf: uma voz no modernismo europeu”, situamos a escritora dentro de seu contexto sócio-histórico, discutindo algumas das principais

transformações que marcaram a passagem do século XIX para a primeira metade do século XX em uma Inglaterra que ainda tentava se desvencilhar de um modo de pensar e agir tipicamente vitorianos. Além disso, essas mudanças também proporcionaram uma verdadeira revolução estética, não só na literatura como em todas as outras artes de maneira geral. Foi justamente o advento do movimento modernista que começava a ganhar cada vez mais espaço no cenário artístico e intelectual da época, ditando através de seus manifestos e gritos de ordem a necessidade de se criar um novo caminho para as artes.

Com isso, buscamos relacionar o projeto literário de Virginia Woolf com as diretrizes que guiaram o modernismo, tanto na Inglaterra como em outras partes do continente europeu. Para tanto, relacionamos o desenvolvimento de sua produção literária e crítica com as reflexões sobre arte e literatura apresentadas pelo Grupo de Bloomsbury, grupo este do qual Virginia fez parte, tanto em sua primeira formação, conhecida como Old Bloomsbury, como também do grupo que começou a se organizar, retomando muitos dos ideais defendidos pelos primeiros membros, após a Primeira Guerra Mundial. Neste aspecto, dedicamos uma especial atenção às discussões realizadas, por exemplo, por Roger Fry (1866 – 1934), em torno da obra de alguns pintores, dentre eles, o francês Paul Cézane (1839 – 1906) e o holandês Vincent Van Gogh (1853 – 1890), que, na passagem do século XIX para o século XX, começaram a ter seus nomes difundidos no cenário artístico londrino, em grande parte, devido às duas exposições intituladas “Pós-Impressionistas” e organizadas por Bloomsbury.

Neste primeiro capítulo, ainda, nos debruçamos sobre a formação literária de Virginia Woolf até se tornar profissionalmente uma escritora, tomando como base seus textos autobiográficos, como cartas e diários íntimos, incluindo aqui os de sua adolescência, editados por Mitchell A. Leaska, em *A Passionate Apprentice: the early journals: 1897 – 1909* (1990), além de seus relatos organizados na coletânea *Momentos de vida* (1986). Biografias como a de seu sobrinho Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography* (1976), dividida em dois volumes, e a da professora Hermione Lee, *Virginia Woolf* (1997), foram de fundamental importância para compreendermos a construção de seu projeto literário, juntamente com as obras *Virginia Woolf: becoming a writer* (2010), de Katherine Dalsimer, e *Becoming Virginia Woolf: her early diaries & the diaries she read* (2014), de Barbara Lounsbury.

No que diz respeito a sua relação com a tradição literária ocidental, utilizamos categorias como a de “originalidade” e “tradição”, cunhadas pelo crítico e poeta T.S. Eliot, em seu ensaio “A Tradição e o Talento individual” (1968), “influência” e “desleitura”,

discutidas por Harold Bloom em suas obras *A angústia da influência: uma teoria da poesia* (1991), *O Cânone Ocidental: Os Livros e a escola do tempo* (2001) e *Um mapa da desleitura* (s/d), bem como de seu conceito de “humano” na obra de Shakespeare, apresentado em *Shakespeare: a invenção do humano* (2000).

No segundo capítulo, “O encontro do eu com o outro: Virginia Woolf e William Shakespeare”, discutimos, por sua vez, os principais aspectos de ordem histórica, social e filosófica que contribuíram para que Shakespeare desenvolvesse sua ideia do humano, dentro de um contexto de transição política marcado pela passagem da era elisabetana, considerada por muitos como a era de ouro da literatura inglesa, para o período chamado de jacobino, quando James VI, da Escócia, sobe ao trono inglês como James I. Tendo isso em mente, nos utilizamos dos trabalhos desenvolvidos pelos professores Theodor Spencer, em *Shakespeare and the nature of man* (1967), e John Gassner, em seu livro *Mestres do teatro I* (2007).

Buscamos ainda, neste capítulo, discutir a importância que a obra de Shakespeare teve não só para a história da literatura inglesa, como também da literatura universal, destacando o porquê, mesmo após quatro séculos de sua morte, de seu nome ainda ser lembrado e aclamado pela crítica até os dias de hoje. Além disso, apresentamos alguns fatos relativos à formação literária de Shakespeare e de sua promissora carreira enquanto ator e escritor de peças teatrais, analisando de que forma o contexto cultural em que ele estava inserido, a saber, o Renascimento, lhe foi decisivo para as renovações no campo da poesia e do teatro tão característicos de seu projeto artístico.

Por fim, encerramos o capítulo com uma descrição das principais fontes usadas por Shakespeare para a criação de sua tragédia *Rei Lear*, dando ênfase às mudanças que o autor fez em relação ao mito original, conhecido no imaginário cultural inglês da época. Para isso, nos apoiamos nas contribuições dadas pelo pesquisador Jay L. Halio, em sua obra *The tragedy of King Lear* (2005), principalmente no que diz respeito à sua análise genética da peça shakespeariana e de sua repercussão, seja no período em que foi produzida e encenada para a corte inglesa, como nos séculos seguintes quando sofreu alterações significativas.

No terceiro capítulo, “A voz shakespeariana de Virginia Woolf”, nos voltamos para o processo de influência, propriamente dita, que a leitura da obra de Shakespeare provocou no projeto literário desenvolvido por Virginia Woolf. Para tanto, buscamos analisar, a partir de um diálogo comparativo entre as obras *Mrs. Dalloway* e *Rei Lear*, de que maneira Virginia

Woolf se apropria da voz shakespeariana e a transforma em uma voz sua. Dessa forma, discutimos conceitos como o de “intertextualidade”, apresentado por Julia Kristeva, e de “polifonia” e “dialogismo”, de Mikhail Bakhtin, em seu livro *Problemas da poética de Dostoiévski* (2010), assim como as contribuições de Jorge Luis Borges (1899 – 1986) no que concerne a esse diálogo entre o “eu” e o “outro”, tão presente em seus escritos.

Através desse diálogo comparativo e intertextual, buscamos descrever de que forma as personagens Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith, tendo em vista o período de um único dia em que a narrativa de Virginia Woolf se desenvolve, empreendem uma espécie de jornada em busca de um sentido para suas existências e, conseqüentemente, para o que significa ser *humano* em um mundo ainda fortemente marcado pelas lembranças dos horrores vividos durante a Primeira Guerra Mundial. Em meio a essa jornada, as vozes de Lear e de seu bobo da corte são evocadas, através das palavras e dos pensamentos de Clarissa e Septimus, e por eles são ressignificados dentro da escritura singular de Virginia Woolf.

Nossa intenção nesta dissertação é de justamente contribuir para o desenvolvimento dos estudos sobre a obra de Virginia Woolf, especialmente, no que diz respeito às suas relações com a tradição literária ocidental. Virginia nunca negou a importância do passado para a formação intelectual de um escritor. Pelo contrário, sempre acreditou que para produzir algo genuinamente novo, era preciso ter uma consciência forte de nosso passado literário. Os mortos estão presentes e vivos em sua obra, pulsam sob o ritmo acelerado e frenético do mundo moderno, reinventados, recriados para fazerem parte de uma nova melodia, melodia esta representada pela voz, ao mesmo tempo, moderna e clássica de Virginia Woolf.

2 VIRGINIA WOOLF: UMA VOZ NO MODERNISMO EUROPEU

2.1 A emergência de uma voz.

Em um de seus ensaios mais famosos acerca da arte moderna – “A tradição e o talento individual” (1919) –, o escritor-crítico T. S. Eliot (1888 – 1965) buscou apresentar os caminhos necessários para encontrarmos aquilo que ele define como o que há de mais individual na obra de um escritor, a saber, a sua *originalidade*. Até então, este conceito vinha sendo subjugado a uma visão mais tradicional que concebia a ideia de *original* como sinônima de “diferente”, “exclusivo” e “puro” (NITRINI, 1997, p. 139). Era como se o processo de criação literária derivasse simplesmente do “nada”, de algo que fosse pensado sem a referência de um modelo anterior, sendo apenas produto da genialidade do artista e de sua capacidade intelectual.

Dessa forma, a originalidade de um escritor se definiria justamente a partir dos pontos de sua obra em que não pudéssemos identificar a presença de nenhuma influência externa, isto é, de nenhum outro traço que não fosse característico de sua própria voz. Para Eliot, no entanto, esta concepção acabava isolando o escritor não só de suas relações com a História como também com a Tradição Literária, reduzindo-o, assim, a uma espécie de nome vazio e datado, praticamente sem nenhum tipo de ligação com o passado histórico, e, nem mesmo, com o próprio momento presente (ELIOT, 1968, p. 190). Eliot acreditava que nenhum escritor ou artista poderia alcançar o seu valor sozinho, como se fosse ele o primeiro a se aventurar nesse vasto e complexo universo o qual chamamos de Literatura. Era preciso contrastá-lo, compará-lo com outros indivíduos, vivos ou mortos, dentro de um sistema global e, ao mesmo tempo, dinâmico, que Eliot denominou de *tradição*:

Nenhum poeta, nenhum artista de arte alguma alcança sozinho o completo significado das coisas. Este se encontra na apreciação de suas relações com os poetas e os artistas mortos. Sozinho, é impossível avaliá-lo; é indispensável contrastá-lo, compará-lo (ELIOT, 1968, p. 190).

Além disso, Eliot já conhecia bem a natureza dessa literatura que vinha emergindo desde os confins do século XIX, literatura esta que ia se constituindo a partir de um jogo dialético estabelecido entre passado e presente, entre a tradição literária e uma forte ansiedade pelo novo, isto é, por novas formas de se perceber e de se compreender a arte. Assim, o Modernismo, como esse movimento ficou conhecido, tinha como objetivo central realizar uma verdadeira “revolução estética” das velhas formas e estruturas consagradas pela tradição.

Um exemplo disso pode ser observado nas palavras de um de seus principais defensores, o poeta norte-americano Ezra Pound (1885 – 1972) que, em um ensaio de 1934, intitulado “*Make It New*”, acabou nos apresentando um dos imperativos mais representativos da revolução modernista – a necessidade de *tornar novo* (BRADBURY, 1989b, p. 19).

Pound acreditava que com o surgimento destes novos tempos, fazia-se urgente a criação de uma arte totalmente renovada e que fosse capaz de dialogar diretamente com as necessidades exigidas pelo momento presente. Entretanto, não podemos compreender esse “rompimento” com a tradição como uma espécie de negação total e absoluta de tudo aquilo que foi produzido na história da literatura até então. Na verdade, o modernismo buscou construir um novo olhar sobre essa tradição, revisando, ou melhor, revisitando, de maneira crítica, suas bases mais fundamentais. Ou seja, esta nova arte manteve, tal como na figura de Jano bifronte, seu olhar atento às mudanças que estavam ocorrendo no tempo presente, sem se esquecer, no entanto, de seu tempo passado, um *ontem* que ainda lançava suas sombras sobre um *agora* completamente marcado por gritos de demolição e reconstrução (BRADBURY & MCFARLANE, 1989a, p. 21).

Para Eliot, esse diálogo entre tempos implicava, principalmente, uma profunda transformação no núcleo que compõe nossa tradição literária. Ao presenciarmos o surgimento de uma nova obra capaz de questionar ou de romper com os paradigmas estabelecidos pela tradição vigente, vamos percebendo não apenas uma verdadeira reordenação das velhas estruturas, mas também um novo modo de compreender todas essas obras pertencentes ao passado. Isto é, da mesma forma que a tradição literária é importante para o novo escritor, pois este precisa conhecer os caminhos e as veredas percorridas por seus antecessores até então para que, assim, seja capaz de abrir espaço para uma nova possibilidade de criação poética, o presente modifica, ou melhor, reconfigura todo o passado, atribuindo-lhe um novo significado e uma nova interpretação:

[...] o que ocorre quando uma nova obra de arte é criada é algo que simultaneamente aconteceu a todas as obras de arte que a precederam. Os monumentos existentes no mundo formam uma ordem ideal entre si, a qual é modificada pela introdução ou surgimento de qualquer nova (realmente nova) obra de arte. A ordem existente está completa antes que a nova obra surja; para que a ordem persista após a superveniência de uma novidade, toda a ordem existente deve ser, ainda que tenuamente, alterada; e da mesma forma as relações, proporções, valores de cada obra de arte em relação ao todo são reajustados; isto é, a conformidade, a adaptação entre o velho e o novo. Aceita esta concepção de ordem, da forma da literatura europeia e inglesa, não se poderá chamar de absurdo o fato de se afirmar que o passado deva ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é dirigido pelo passado (ELIOT, 1968, p. 190-1).

Desse modo, Eliot foi delineando, pouco a pouco, os contornos dessa escritura moderna, uma escritura, acima de tudo, dotada de uma consciência, ou como ele mesmo gostava de afirmar, de um *sensu histórico – a historical sense* (ELIOT, 1968, p. 190). Este senso histórico possibilitava ao escritor moderno que não tomasse o passado como algo “morto”, fadado ao esquecimento, mas sim como algo que se fazia presente e vivo em sua atualidade, transformando-a e agindo diretamente sobre ela. Em outras palavras, para Eliot, era necessário escrever com um sentimento de “totalidade da literatura”, isto é, de Homero (c. 928 a.C. – 898 a.C.) até então, como se entre todas essas vozes que foram se constituindo ao longo dos séculos não houvesse mais nenhum tipo de barreira que pudesse separá-las; como se o passado pudesse ser reconhecido no presente tal como uma “cicatriz de Ulisses” (AUERBACH, 2011, p. 01), e este, por sua vez, pudesse encontrar a si próprio neste passado “redescoberto”:

O senso histórico envolve uma percepção, não só da consumação do passado, mas de sua permanente presença; o senso histórico faz com que o homem não escreva apenas tendo em vista sua própria geração e sim com o sentimento de que toda a literatura da Europa desde Homero até a literatura de seu próprio país nos dias presentes possui uma existência simultânea e compõe uma ordem global (ELIOT, 1968, p. 190).

O senso histórico, portanto, seria justamente esta consciência que, ao ser adquirida pelo escritor moderno, o interligaria com toda a tradição literária anterior a ele, estabelecendo, assim, uma relação de natureza dialógica e de influência mútua entre presente e passado. Todavia, para Eliot, esta tradição não poderia ser simplesmente herdada pelo novo escritor, mas somente conquistada depois de muito esforço e dedicação, o que o levaria a uma compreensão mais apurada de seu lugar no tempo e na história da literatura ocidental (ELIOT, 1968, p. 190).

Para o filósofo alemão Hans-Georg Gadamer (1900 – 2002), por exemplo, essa relação entre o novo escritor e a tradição se definiria por meio de um verdadeiro confronto, uma espécie de desafio crítico lançado pela própria tradição e que precisa ser superado e vencido para que, desta maneira, seja possível o surgimento do novo a partir do velho (GADAMER, 2006, p. 14). Gadamer ainda reforça a ideia da importância de se considerar a tradição como um grande livro que precisa ser lido e interpretado, de modo a conseguirmos apreender-lhe, ou melhor, extrair-lhe o seu sentido mais “puro”.

Essa leitura nos levaria, segundo Gadamer, a um encontro direto com essa tradição, mas não com a intenção de destruí-la, mas sim de confirmá-la ou modificá-la, de acordo com

as necessidades proclamadas pelo momento presente. Desse modo, nos dotaríamos de uma *consciência histórica*, ou seja, de uma capacidade crítica de interpretar esse passado a fim de transformá-lo dialeticamente em algo novo, atual:

A consciência moderna assume – precisamente como ‘consciência histórica’ – uma posição reflexiva com relação a tudo que lhe é transmitido pela tradição. A consciência histórica já não escuta beatificamente a voz que lhe chega do passado, mas, ao refletir sobre a mesma, recoloca-a no contexto em que ela se originou, a fim de ver o significado e o valor relativos que lhe são próprios. Esse comportamento reflexivo diante da tradição chama-se interpretação. [...] Em todos esses casos, o que queremos dizer é que o sentido daquilo que se oferece à nossa interpretação não se revela sem mediação, e que é necessário olhar para além do sentido imediato a fim de descobrir o ‘verdadeiro’ significado que se encontra escondido (GADAMER, 2006, p. 18-19).

Como vimos, esta consciência histórica seria justamente o que, de acordo com Eliot, definiria a originalidade do escritor moderno, um escritor que cria o novo a partir desse sentimento de completude, de estar escrevendo com séculos de literatura em sua pena. O escritor moderno, realmente moderno, é um *poeta forte*, nas palavras de Harold Bloom, é um homem consciente de que sua voz não possui nenhum valor sozinha, de que necessita das outras vozes da tradição para se expressar com toda sua intensidade, ou seja, ele precisa do *Outro* para poder reconhecer a si mesmo (BLOOM, 1991, p. 18).

Paul Valéry (1871 – 1945), um dos nomes de maior peso da poesia do século XX, retoma em alguns de seus escritos críticos muitas dessas ideias defendidas por Eliot. Para ele, a originalidade de um escritor também não pode ser compreendida através de uma noção de pureza, mas sim a partir de um contato criador, isto é, de uma influência mútua entre o que ele chama de “espírito” das obras e que, através da leitura, descrita por Valéry como uma espécie de choque, tem suas estruturas estilísticas modificadas progressivamente:

Rien toutefois dans l'examen de nos productions qui intéresse plus philosophiquement l'intellect, et le doive plus exciter à l'analyse que cette modification progressive d'un esprit par l'œuvre d'un autre. Il arrive que l'œuvre de l'un reçoive dans l'être de l'autre une valeur toute singulière, y engendre des conséquences agissantes qu'il était impossible de prévoir, et qui se font assez souvent impossibles à déceler. Nous savons, d'autre part, que cette activité dérivée est essentielle à la production dans tous les genres (VALÉRY, 1960, p. 634).⁶

⁶ “No entanto, não há nada no exame de nossas produções que interesse mais filosoficamente o intelecto e o excite mais à análise do que esta modificação progressiva de um espírito pela obra de um outro. O que acontece é que a obra de um recebe no ser do outro um valor bastante singular, que engendra consequências que são impossíveis de serem previstas e, muitas vezes, impossíveis de serem detectadas. Sabemos, por outro lado, que esta atividade derivada é essencial para a produção de todos os gêneros”.

Em outras palavras, o que Valéry nos apresenta nesta passagem é justamente o princípio fundamental que gera a dinamicidade da tradição literária, ou seja, a *leitura*. Contudo, vale ressaltar a que tipo de leitura o poeta se refere. Não é apenas o simples ato de ler, mas o de ler criticamente, “assimilando” e “digerindo” o máximo possível toda a “substância nutritiva” existente em uma obra para que, assim, possa ser, posteriormente, transformada em algo completamente novo.

Valéry, em uma metáfora famosa que utilizou para descrever esse processo de influência, e que foi de essencial importância para a construção do pensamento modernista – a do leão feito de carneiro assimilado –, afirma que não há nada mais original para um artista do que “nutrir-se” dos outros, digerindo o que há de mais substancial em suas obras para, depois, transformá-lo em algo totalmente seu, ou seja, próprio de sua voz individual: “Rien de plus original, rien de plus soi que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé” (VALÉRY, 1941, p. 19).⁷

No entanto, o ato de devorar o *Outro* não pode e nem deve ser interpretado como uma leitura superficial do passado, vazia em seus impulsos e que nada tem a acrescentar à História da Literatura. Como vimos, não consiste simplesmente em ler, mas em digerir e se apropriar desse *Outro* para criar o novo. O texto moderno, então, passa a ser visto não como um depósito onde residem pedaços mal digeridos de outros textos, ou como compara Julio Cortázar (1914 – 1984), em *Valise de cronópio*, como um avestruz com seu “papo” e “hábitos de xexéu” que simplesmente vai se alimentando de tudo o que encontra pela frente sem nenhuma consciência daquilo que está ingerindo (CORTÁZAR, 2006, p. 68), mas sim como um espaço onde as vozes do passado são absorvidas e recriadas pelas vozes do presente.

E é dentro desse contexto que irá emergir, em meio a tempos de crises ideológicas e artísticas, um conjunto de vozes marcadas por essa consciência da tradição e que irá mudar radicalmente os rumos de toda literatura ocidental. Dentre essas vozes, destaca-se uma que, em primeira instância, parece ser dotada de uma suavidade, de um tom calmo e sereno, mas que na medida em que mergulhamos mais profundamente em sua obra, percebemos a força de suas palavras. Palavras estas que vão dando à vida um rápido toque de negro-violeta, tal como faz o pintor Steele, em *O Quarto de Jacob* (1922), e que vão dando a essa grande

⁷ “Nada mais original, nada mais particular do que se nutrir dos outros. Mas é preciso digeri-los. O leão é feito de carneiro assimilado”.

“composição pálida” de nossa existência um efeito de negro e um ar do mais completo horror – “[...] era exatamente *aquela* nota que dava unidade ao resto, e assim, tendo encontrado a tonalidade certa, olhou para cima e viu com horror uma nuvem sobre a baía” (WOOLF, 1980b, p. 06).

Essa voz, como diz Peter Gay (2009, p. 202), que atinge seu alvo com “tiros de alta precisão”, é a voz de Virginia Woolf, uma dama da sociedade londrina que conquistou o seu lugar no cânone ocidental ao lado de outros *poetas fortes* como James Joyce, William Faulkner (1897 – 1962), Franz Kafka (1883 – 1924), Marcel Proust (1871 – 1922) e o próprio T. S. Eliot, com quem manteve uma grande relação de amizade. Mas podemos nos perguntar: O que faz dessa escritora uma voz importante na História da Literatura? O que há de significativo em suas narrativas que faz com que ela ainda seja uma figura importante em nossos dias?

A originalidade de Virginia Woolf reside justamente em sua ideia de que a escrita está longe de ser um ato solitário, em que o escritor afasta de si toda e qualquer presença, seja ela proveniente do passado ou mesmo de sua própria contemporaneidade. Basta lembrarmos, por exemplo, do prefácio que escreveu a *Orlando* (1928), que se constitui como uma verdadeira declaração de “dívida”, sendo esse termo usado aqui no sentido de amor e respeito aos grandes mestres, já mortos ou ainda vivos, que tanto a ajudaram no processo de construção de seu projeto literário:

Muitos amigos me ajudaram a escrever este livro. Alguns, mortos, e tão ilustres que mal me atrevo a citá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem estar em perpétua dívida com Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lorde Macaulay, Emily Brontë, De Quincey e Walter Pater – para citar apenas os primeiros que me ocorrem. Outros, embora talvez igualmente ilustres, vivem ainda – e essa é a razão de serem menos formidáveis (WOOLF, 1978, p. 05).

A escrita, para a autora inglesa, é, portanto, uma questão de leitura, no sentido em que o escritor e crítico argentino Jorge Luis Borges discute em seu famoso ensaio “Kafka e seus precursores” (1951), em que mostra que o presente modifica a nossa forma de encarar e sentir o passado, como se este fosse uma criação daquele (BORGES, 2000, p. 98). Em outras palavras, a leitura, na concepção de Virginia Woolf, é um ato de criação, indispensável para a sobrevivência da própria literatura, é um diálogo que se trava entre as diferentes vozes de nossa tradição, entre um ontem e um hoje que se cruzam dando vida e dinamicidade à criação poética e artística:

Se *Orgulho e preconceito* é importante, e também *Middlemarch*, *Villette* e *O Morro dos Ventos Uivantes*, então é muito mais importante que eu possa provar em um discurso de uma hora que as mulheres em geral, e não apenas as aristocratas solitárias encerradas em suas casas de campo, entre seus folhetins e seus admiradores, se dedicaram a escrever. Sem essas precursoras, Jane Austen, as Brontës e George Eliot não poderiam ter escrito nada, da mesma forma que Shakespeare não teria escrito nada se não fosse por Marlowe, ou Marlowe por Chaucer, ou Chaucer pelos poetas esquecidos que abriram caminho e domaram a ferocidade natural da língua. Pois as obras-primas não nascem de eventos únicos e solitários; são o resultado de muitos anos de pensamento comum, de pensamento coletivo, de forma que a experiência da massa está por trás de uma voz única (WOOLF, 2014, p. 96).

Em seu romance *Noite e Dia* (1919), por exemplo, Virginia Woolf nos mostra através de sua heroína, Katharine Hilbery, que a voz dos mortos ainda ressoa com toda intensidade sobre os nossos espíritos, ou, como em *Mrs. Dalloway* (1925), que, por maiores que sejam nossos esforços, não podemos escapar da presença esmagadora do *Outro*. Na verdade, para Virginia, não existe um *Eu* sem que haja a existência de um *Outro* com o qual possa se relacionar e se contrastar. Esta é uma das premissas fundamentais da estética de Virginia Woolf e que é perfeitamente representada naquela confluência de vozes, que ao mesmo tempo se comportam como uma unidade e uma diferença, em seu romance *As ondas* (1931):

E agora indago: “Quem sou eu?”. Falei em Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda e Louis. Sou todos eles? Sou um e distinto? Não sei. Sentamo-nos aqui juntos. Mas agora Percival está morto, e Rhoda está morta; estamos divididos; não estamos aqui. Ainda assim não encontro qualquer obstáculo a nos separar. Não há divisão entre mim e eles. Enquanto falava, eu sentia – “Sou vocês” (WOOLF, 1981a, p. 215).

Desta forma, a História da Literatura se configura como este grande sistema que está a todo o momento se deslocando. E isto se dá justamente por meio da leitura que as novas obras fazem daquelas já existentes. A História da Literatura é, portanto, a história dos diálogos entre essas várias obras, entre esses autores e suas vozes poéticas; é o encontro do espírito criativo com sua própria natureza; é a sensação provocada por aquele momento em que o sabor de uma *madeleine* embebida no chá nos remete a um universo de lembranças de um tempo que se encontrava até então perdido em nossa mente. – “It is one brain, after all, literature; and it wants change and relief. [...] Literature is all one brain”⁸ (WOOLF, 2008b, p. 243).

Em seu ensaio “A Torre Inclinada”⁹, por exemplo, apresentado para a Associação Educacional de Trabalhadores, em maio de 1940, Virginia reforça essa ideia de que a

⁸ “É um só cérebro, afinal de contas, a literatura; e ela requer transformação e acomodação. [...] A literatura é apenas um só cérebro”.

⁹ Virginia Woolf utiliza essa expressão “Torre Inclinada”, em inglês, “*The Leaning Tower*”, para se referir ao escritor moderno, mais especificamente em relação àquele que tenta produzir algo em meio aos destroços

literatura, desde suas origens até o momento atual, compõe um todo, uma unidade, cujas partes estão sempre em constante confronto e transformação. Assim, a literatura seria como uma grande família, na qual vamos reconhecendo, a partir das várias leituras que realizamos, as infinitas possibilidades de “parentesco” existentes entre esses novos escritores e seus antepassados:

Tão logo falamos de tendências ou movimentos, comprometemo-nos com a crença de que existe uma força, uma influência, uma pressão externa que é forte o suficiente para estampar-se em todo um grupo de escritores diversos, de modo que tudo o que eles escrevem tem uma certa aparência comum. Precisamos então de uma teoria que se relacione ao que essa influência é. Mas lembremo-nos sempre de que as influências são infinitamente numerosas; e os escritores, infinitamente sensíveis; cada um deles tem uma sensibilidade distinta. Por isso é que a literatura está sempre mudando, como o tempo e as nuvens no céu. Tente ler uma página de Scott; depois, de Henry James; e tente calcular sob a ação de quais influências foi uma página transformada em outra. [...] Os livros descendem de outros livros como as famílias descendem de outras famílias. Alguns, de Jane Austen; outros, de Dickens. Como as crianças se parecem com os pais, os livros guardam semelhanças com seus ascendentes; são porém diferentes, como diferentes são os filhos, e se rebelam como os filhos se rebelam (WOOLF, 2014, p. 429-30).

Percorrer a obra de Virginia Woolf significa, portanto, ler a tradição sob o olhar moderno de uma mulher consciente de seu papel como escritora. A todo instante, estamos dialogando direta ou indiretamente com os grandes nomes da tradição ocidental: Píndaro (522 a.C. – 443 a.C.), Ésquilo (c. 525 a.C. – 455 a.C.) e Sófocles (c. 496 a.C. – 405 a.C.), Dante (1265 – 1321) e Montaigne (1533 – 1592), Shakespeare e John Donne (1572 – 1631), Jane Austen (1775 – 1817) e as irmãs Emily (1818 – 1848) e Charlotte Brontë (1816 – 1855), Marcel Proust (1871 – 1922) e James Joyce, todos evocados e transformados por meio de sua linguagem poética.

Virginia Woolf seria, assim, o que o filósofo italiano Giorgio Agamben (1942 –) denomina de *contemporâneo*, ou seja, ela seria uma escritora dotada de uma consciência crítica – o que Eliot chamaria de *senso histórico* – de seu tempo presente, capaz de manter com ele uma relação tão singular que, mesmo inserida no fluxo contínuo de sua própria época, consegue criar, em alguns momentos, uma certa distância para observar, não as luzes, mas as trevas e as obscuridades de sua atualidade:

O contemporâneo [...] é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro. [...] Contemporâneo é, justamente, aquele que

deixados pela Primeira Guerra Mundial e que, agora, se vê diante dos horrores gerados pelos regimes totalitaristas que surgiram com o advento da Segunda Grande Guerra (1939 – 1945), no início da década de 1940.

sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente. [...] Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade [...] O contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho das trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 62-64).

Desta maneira, o contemporâneo seria justamente aquele que consegue sentir as necessidades de seu tempo presente para, assim, buscar a construção de novas formas e estruturas. Virginia Woolf, portanto, pode ser descrita como quem vislumbrou o seu contemporâneo, na medida em que compreendeu que o momento histórico que estava vivendo exigia uma profunda renovação dos princípios fundamentais que organizavam a tradição literária vigente, isto é, necessitava-se de um novo impulso criador que pudesse abrir o espaço para novos atos de experimentação.

Apesar de ter vivido grande parte de sua juventude em uma Inglaterra fortemente influenciada pelos padrões rígidos e conservadores da era vitoriana (1837 – 1901), principalmente no que diz respeito à educação e à formação intelectual das mulheres, Virginia Woolf soube reconhecer e transformar, desde cedo, muitas dessas adversidades que enfrentou em substância motriz para a construção de seu caminho como escritora. Sua educação literária se deve não só a seu ambiente familiar, sempre rodeado de escritores e nomes importantes do cenário intelectual da época¹⁰, como também a seus amigos, principalmente aqueles pertencentes ao grupo de Cambridge que se reuniam todas as quintas-feiras, no número 46 da Gordon Square, no bairro de Bloomsbury, para discutir sobre arte, filosofia, política e economia.

Virginia Woolf não frequentou a escola, nem mesmo teve o direito de acesso, da mesma forma que sua personagem feminina no ensaio *Um teto todo seu* (1929), à universidade e a todas as vantagens que a vida acadêmica poderia proporcionar, em especial, para uma jovem que apresentava uma sede insaciável por conhecimento e erudição. Toda sua educação se deu praticamente em âmbito doméstico, fato que não a impediu de se aventurar nos labirintos da Literatura.

¹⁰ Dentre os nomes que se destacam no círculo de amizades da família Stephen, podemos citar os romancistas George Meredith (1828 – 1909), Thomas Hardy (1840 – 1928) e Henry James (1843 – 1916), os poetas vitorianos Lord Alfred Tennyson (1809 – 1892) e Robert Browning (1812 – 1889), além do crítico Matthew Arnold (1822 – 1888), todos amigos muito próximos dos pais de Virginia, Leslie (1832 – 1904) e Julia Stephen (1846 – 1895).

Em sua família, duas figuras tiveram fundamental importância em sua formação como leitora e, posteriormente, como escritora. A primeira, sem sombra de dúvidas, foi a de seu pai, o crítico e também principal editor do *The Dictionary of National Biography*, sir Leslie Stephen, muitas vezes descrito, de maneira equivocada, como um homem conservador e intransigente, mas que acabara abrindo-lhe as portas para um mundo mágico – a sua biblioteca particular – onde Virginia passava horas lendo textos dos mais variados gêneros e estilos:

Mesmo hoje pode haver pais que questionem o acerto de permitir que uma garota de 15 anos vasculhe à vontade uma biblioteca vasta e sem qualquer censura. Mas meu pai permitia. [...] “Leia o que quiser”, dizia ele, e todos os seus livros, “ensebados e sem valor”, como ele gostava de dizer, mas eles certamente eram muitos e variados, eram para ser desfrutados sem lhe pedir permissão. Ler o que a gente gostava, nunca para fazer de conta que admirava o que a gente não admirava – esta era sua única lição sobre a arte da leitura (WOOLF, 2015, p. 33).

Em uma carta endereçada a sua amiga íntima Vita Sackville-West (1892 – 1962), de 19 de fevereiro de 1929, Virginia relembra um desses momentos em que ia até o escritório de seu pai à procura de mais um livro para ler. Em suas palavras, não percebemos nenhum tom de ressentimento ou mesmo de ódio manifestado pela filha em relação ao pai. Pelo contrário, notamos uma profunda gratidão por aquele gesto que lhe foi tão significativo e decisivo para sua formação como escritora e crítica literária:

I am sometimes pleased to think that I read English literature when I was young; I like to think of myself tapping at my father’s study door, saying very loud and clear ‘Can I have another volume, father? I’ve finished this one’. Then he would be very pleased and say ‘Gracious child, how you gobble!’ [...] I have a great devotion for him – what a disinterested man, how high minded, how tender to me, and fierce and intolerable (WOOLF, 2008b, p. 243).¹¹

Já em outro texto, publicado três anos após esta carta, na edição de 28 de novembro de 1932 do jornal britânico *The Times*, Virginia fez uma verdadeira declaração de amor e de respeito por aquele homem, ao mesmo tempo, tão “silencioso” e “reservado” (Figura 02), mas que guardava em seus gestos um misterioso sentido das coisas que era apreendido apenas no pano de fundo que deixava pairando no ar daquela casa sombria e melancólica, do número 22, do Hyde Park Gate, no distinto bairro de Kensington.

¹¹ “Às vezes sinto-me agradecida por ter tido contato com a Literatura Inglesa quando mais jovem. Gosto de pensar em mim batendo à porta do escritório de meu pai, dizendo em alto e bom tom: ‘Posso pegar outro volume, pai? Eu já acabei este’. Então ele ficava feliz e me respondia: ‘Minha adorável criança, que devoradora você é!’ [...] E eu tenho uma grande devoção por ele – que homem desinteressado, tão culto, tão amável comigo, intenso e intolerável”.



Figura 02 – Virginia e seu pai, sir Leslie Stephen, 1902.

Aos 50 anos de idade, depois de ter tido contato direto com as leituras fundamentais da teoria freudiana, Virginia Woolf tenta resgatar mais uma vez a imagem difusa de seu pai, para assim, tentar compreender um pouco da dor e do sofrimento de seus últimos dias de vida, quase surdo e inconsolado pela perda de sua esposa, Julia Stephen. O que Virginia retoma neste texto, entretanto, não é um sentimento de rancor, mas sim de amor e liberdade que Leslie tanto prezava e dedicava a cada um de seus filhos, principalmente no que se referia a suas escolhas de vida:

Mas se liberdade significa o direito de ter os seus próprios pensamentos e seguir as suas próprias metas, então ninguém respeitava a liberdade – na verdade, insistia nela – mais completamente do que ele. Os filhos, com exceção do exército e da marinha, podiam seguir a profissão que quisessem; as filhas, embora ele valorizasse muito pouco a educação superior para as mulheres, deviam ter a mesma liberdade. Se em algum momento ele repreendia severamente uma filha por fumar um cigarro – fumar não era, em sua opinião, um hábito adequado para o outro sexo – ela só precisava perguntar-lhe se ela podia se tornar uma pintora para ele lhe assegurar que, desde que ela levasse seu trabalho a sério, ele lhe daria todo o apoio possível. Ele não tinha nenhum amor especial pela pintura; mas ele mantinha sua palavra. Uma liberdade como essa valia por mil cigarros (WOOLF, 2015, p. 32-33).

Quentin Bell (1976a, p. 27), em sua biografia sobre Virginia Woolf, se refere a um velho hábito adotado por Leslie durante a infância de seus filhos. À noite, quando todos se reuniam na sala de estar, Leslie caminhava até a biblioteca e escolhia um romance ou um pequeno livro de poesias que pudesse ler ou recitar em voz alta na sala de estar para todos presentes. Dentre suas escolhas mais frequentes, destacam-se as obras de Sir Walter Scott (1771 – 1832), Jane Austen, Thomas Carlyle (1795 – 1881), Nathaniel Hawthorne (1804 – 1864), William Shakespeare, William Wordsworth (1770 – 1850), Alfred Tennyson, John Keats (1795 – 1821), Matthew Arnold, John Milton (1608 – 1674), George Meredith e Rudyard Kipling (1865 – 1936) (GAY, 2006, p. 13).

Virginia e seus irmãos se mantinham bastante atentos, sempre esperando o momento em que o pai os perguntaria sobre suas impressões e opiniões pessoais a respeito de algum detalhe da trama ou sobre alguma das personagens daqueles romances, ou sobre algum verso que lhes tivesse chamado a atenção durante a leitura.

Em uma entrevista concedida a Frederic William Maitland, historiador e velho amigo de Leslie que, desde sua morte em 1904, vinha se dedicando a escrever uma biografia sobre ele, intitulada *The Life and Letters of Leslie Stephen* (1906), Virginia descreve uma dessas noites em que o pai buscava não apenas “moldar” a educação literária e poética de seus filhos, como também ter um momento de maior proximidade com todos eles:

Every evening we spent an hour and a half in the drawing-room, and, as far back as I can remember, he found some way of amusing us himself. [...] Then when we were old enough he spent the time in reading aloud to us. I cannot remember any book before “Tom Brown’s School Days” and “Treasure Island”; but it must have been very soon that we attacked the first of that long line of red backs – the thirty-two volumes of the Waverly Novels, which provided reading for many years of evenings, because when we had finished the last he was ready to begin the first over again. At the end of a volume my father always gravely asked our opinion as to its merits, and we were required to say which of the characters we liked best and why. I can remember his indignation when one of us preferred the hero to the far more life-like villain (MAITLAND, 1906, p. 474).¹²

A segunda figura importante para sua formação como leitora foi a de seu irmão mais velho, Julian Thoby Stephen (1880 – 1906) (Figura 03), um espírito vivo e apaixonante que lhe apresentou alguns dos nomes mais significativos da tradição literária inglesa e ocidental, dentre eles o do poeta e dramaturgo de Stratford, que era quem mais admirava, William Shakespeare.

¹² Toda noite, nos reuníamos por cerca de uma hora e meia na sala-de-estar e, do que consigo recordar agora, ele sempre procurava algum meio de divertir a todos. [...] Depois, quando já estávamos um pouquinho maiores, ele dedicava um tempo lendo em voz alta para nós. Eu não consigo me lembrar de nenhum livro antes de *Os dias de escola de Tom Brown* e *A ilha do tesouro*; mas, deve ter sido muito rápido a transição para o primeiro de uma extensa série de lombadas vermelhas – os trinta e dois volumes dos romances de *Waverly*, que em si já ofereciam inúmeras noites de longos anos, pois quando terminávamos o último, ele estava preparado para retomar o primeiro novamente. Ao final de um volume, nosso pai sempre nos perguntava nossa opinião acerca dos méritos daquela leitura, e logo éramos requeridos sobre qual personagem tínhamos gostado mais e o porquê. Eu consigo lembrar sua indignação quando um de nós preferia muito mais o herói do que o vilão”.

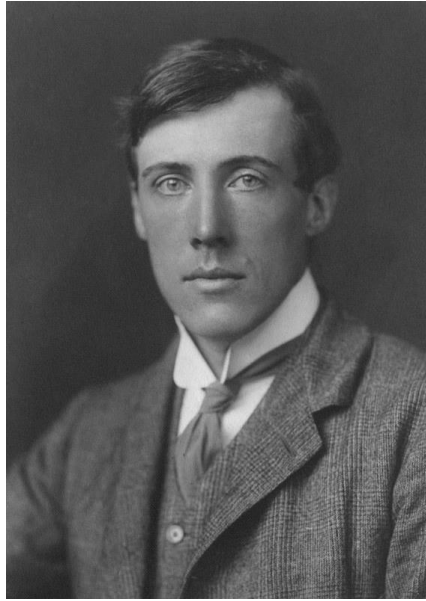


Figura 03 – Thoby Stephen, 1906.

Em 05 de novembro de 1901, a jovem Virginia, que na época contava apenas com dezenove anos de idade, escreveu uma carta para seu irmão, descrevendo-lhe suas experiências mais recentes de leitura com algumas peças renascentistas, dentre elas “Cymbeline” (1609–10), de Shakespeare, que lhe causou, usando aqui a expressão de Paul Valéry, um verdadeiro choque:

Why aren't they more human? Imogen and Posthumous and Cymbeline – I find them beyond me. [...] But really they might have been cut out with a pair of scissors – as far as humanity goes – Of course they talk divinely [...]. Imogen says – Think that you are upon a rock, and now throw me again! And Posthumous answers – Hang there like fruit, my Soul, till the tree die [*Cymbeline*: V. v. 262 – 5]! Now if that doesn't send a shiver down your spine, even if you are in the middle of cold grouse and coffee – you are no true Shakespearian! (WOOLF, 2008b, p. 08).¹³

De início, esta carta poderia ter seu valor restrito apenas às impressões pessoais de uma jovem que estava descobrindo um pouco mais sobre a literatura inglesa. Entretanto, ao contrário do que pode transparecer, esta carta já trazia em si uma importante discussão sobre os sentidos da obra shakespeariana que tanto influenciaria, e de maneira incisiva, a escritura de Virginia Woolf, dando-lhe algumas das bases fundamentais para a construção de seu projeto literário.

¹³ “Porque eles não são mais humanos? Imogênia, Póstumo e Cimbeline – eles estão além de mim. [...] Mas realmente parecem ter sido recortados com uma tesoura – até onde a humanidade alcança – É claro que eles falam divinamente [...]. Imogênia diz – ‘Imagine que você está sobre uma rocha e, então, jogue-me ao chão novamente!’. E Póstumo responde – ‘Permaneça aí, tal como um fruto, minha Alma, até que esta árvore sucumba’. [*Cymbeline*: V. v. 262-5]! Agora, se isto não te dá um frio na espinha, mesmo que você esteja no meio de um prato frio de frango e café – você não é um verdadeiro Shakespeariano!”

Thoby introduziu Virginia ao mundo da literatura clássica, repleto de personagens e narrativas que foram aos poucos tomando conta de sua imaginação. Foi com ele, por exemplo, que a pequena “Ginia” ou “Goat” (“cabra”, em português), como seus irmãos gostavam de lhe chamar, ouviu falar pela primeira vez dos grandes poetas da Grécia antiga e de nomes, cercados de um mistério singular, como o de Troia e de Heitor:

No dia seguinte à sua chegada de Evelyns, a primeira vez, mostrou-me muito tímido; e estranho; ficamos subindo e descendo juntos a escada; e ele me contou a história de Heitor e de Troia. Eu sentia que ele era tímido demais para contá-la sentado; ficamos então, os dois, subindo e descendo a escada sem parar; e ele me contou a história com interrupções, mas de maneira animada (WOOLF, 1986, p. 145-6).

Durante o período em que Thoby esteve na Clifton School e, posteriormente, no Trinity College, Virginia seguia assiduamente as indicações de leitura feitas pelo irmão mais velho. Quando ele retornava, era um de seus momentos de maior expectativa, pois sabia que poderia, agora pessoalmente, tirar suas dúvidas ou expressar suas opiniões críticas acerca de um trecho de um poema de Homero ou de uma peça de Sófocles:

I had meant on my own account to write to you. Father has begun to say “We must talk about what you are to read at Fritham”. I have told him that you have promised to help me with a Greek Play or two – Sophocles I think. Father wants to get for me from the Library Jebbs Sophocles, only it is in seven volumes. So he says would you send a line with your invaluable advice – which play it had better be? I have read the Antigone – Edipus [sic] Coloneus – and I am in the middle of the Trachiniae. I should rather like to read the Antigone again – and any others you advise. I find to my immense pride that I really enjoy not only admire Sophocles. So after all there is hope for Shakespeare (WOOLF, 1975, p. 42).¹⁴

Por volta de 1891, Virginia, que na época contava com apenas nove anos de idade, produziu, juntamente com Thoby, um jornalzinho doméstico intitulado *Hyde Park Gate News* (Anexo A). Apesar da parceria com o irmão, a edição e a produção do jornal ficou praticamente nas mãos de Virginia, já que Thoby passava a maior parte de seu tempo na escola, enquanto os outros irmãos Stephen, Vanessa e Adrian (1883 – 1948), ajudavam com ilustrações ou com um texto sobre algum fato familiar importante.

¹⁴ “Eu mesma quis escrever-lhe por conta própria. Nosso pai começou a dizer: ‘Devemos falar sobre o que você lerá em Fritham’. Eu lhe contei que você havia prometido ajudar-me com uma ou duas peças gregas – Sófocles, eu creio. Nosso pai quer pegar, na biblioteca de Jebbs, algum Sófocles para mim, apenas se for em sete volumes. Então ele disse você poderia enviar um verso com seus estimáveis conselhos – qual peça seria melhor? Eu já li *Antígona*, *Édipo em Colono*, e ainda estou na metade de *Traquínias*. Eu deveria ler *Antígona* novamente – e tantas outras vezes que você achar melhor. Eu descobri, para meu imenso orgulho, que eu realmente gosto, não apenas admiro, Sófocles. E, então, depois de tudo, ainda há esperança para Shakespeare”.

A primeira edição do jornal, segundo Quentin Bell (1976a, p. 28), provavelmente data de 09 de fevereiro de 1891, tendo seguido semanalmente, às segundas-feiras, com algumas interrupções até 19 de dezembro de 1892, e depois, com um último número em 07 de janeiro de 1895, tendo em vista que quatro meses depois, mais precisamente em 05 de maio de 1895, Julia Stephen, mãe de Virginia, morreria devido a uma febre reumática.

Nesse jornal, encontramos fatos relativos ao cotidiano da família Stephen. Tudo que pudesse servir como notícia a respeito daquele círculo familiar – a visita de uma tia ou de um primo distante, um incidente no parque ao fim de tarde, uma ida ao zoológico da cidade, um piquenique, ou mesmo os preparativos para as tão esperadas férias de verão em St. Ives, na região da Cornualha, – não passava despercebido aos olhos atentos daqueles jovens, prontos para despertar o interesse dos adultos com seus textos e opiniões que, muitas vezes, acabavam surpreendendo por seu olhar crítico e aguçado (DALSIMER, 2001, p. 25).

Além de uma imagem da vida doméstica de uma família de classe média-alta durante os últimos anos do século XIX, podemos encontrar, em algumas edições do *Hyde Park Gate News*, as primeiras tentativas (lembramos que ainda marcadas pelo espírito tímido de uma criança) de Virginia na arte da ficção. Pequenas narrativas, como “The Midnight Ride”, em que narra a história de um menino que se aventura em uma jornada perigosa para poder encontrar o irmão doente, ou como na coletânea ficcional de cartas de amor entre as personagens Tom Comton e Nora Howard, em que Virginia tenta expor a sua ideia sobre o amor e os sentimentos que as pessoas devem nutrir em seus corações, são exemplos desses primeiros passos, ainda cheios de tropeços, que essa jovem aspirante a escritora almejava dar (BELL, 1976a, p. 30; DALSIMER, p. 26).

Para John Lehman, *Hyde Park Gate News* não pode ser visto como uma mera brincadeira de crianças que escreviam como uma forma de chamar a atenção dos adultos ocupados e, muitas vezes, distantes que faziam parte do círculo familiar dos Stephens. Nessa obra, encontramos as sementes que darão origem às primeiras experiências no campo da literatura e da arte, tão caras, principalmente, para Virginia e sua irmã Vanessa:

Como muitas vezes acontece em lares literários, onde as crianças se esforçam por emular os mais velhos, Virginia e Thoby iniciaram uma pequena publicação, manuscrita, o *Hyde Park Gate News*, que saía ou deveria sair uma vez por semana. Virginia tinha apenas nove anos quando foi planejado o primeiro número e – como Thoby estava na escola na maior parte do tempo – pode-se dizer, sem grande receio de errar, atribuir a Virginia a autoria de tudo o que nele se escrevia. Só sobreviveram alguns números, mas parece que chegaram definitivamente ao fim em abril de 1895.

Um aspecto particularmente interessante (e comicamente ingênuo) dos primeiros números era a inclusão de histórias em séries escritas por Virginia, intituladas ‘A Cockney’s Farming Experience’ e ‘The experiences of a Paterfamilias’ – que se saiba sua primeira tentativa de ‘romance’ – dificilmente houve outra antes (LEHMAN, 1989, p. 11).

O próprio estilo com que os fatos cotidianos eram contados por Virginia, segundo Lehman, já expressavam características típicas de sua escrita e que encontramos no decorrer de vários de seus romances. No trecho retirado da edição de 12 de setembro de 1892, Lehman destaca, por exemplo, uma descrição muito parecida com que encontraremos muitos anos depois como elemento central para a construção do enredo de *Passeio ao Farol*, publicado em 1927:

No sábado de manhã, Master Hilary Hunt e Master Basil Smith vieram até Talland House e pediram a Master Thoby e Miss Virginia Stephen que os acompanhassem até o farol, já que o barqueiro Freeman lhes dissera que o vento e a maré estavam perfeitos para se chegar até lá. Master Adrian Stephen ficou muito desapontado por não ter obtido licença para ir junto (WOOLF *apud* LEHMAN, 1989, p. 12).

Em sua autobiografia, “Um esboço do passado”, Virginia relembra a emoção que sentia quando sua mãe encontrava no sofá da sala de estar ou sobre a mesa de jantar, um novo exemplar do *Hyde Park News*, colocado um pouco mais cedo por Vanessa, antes mesmo que todos da casa acordassem, e nele, se deparasse com algum texto escrito por Virginia:

Como eu ficava alvoroçada quando o *Hyde Park Gate News* era colocado na sua bandeja na manhã de segunda-feira, e ela gostava de alguma coisa que eu tinha escrito! Nunca vou me esquecer da enorme alegria que senti – foi como ser um violino e ser tocado por alguém – quando soube que ela havia mandado uma história minha para Madge Symonds; ela disse que era muito criativa; era sobre almas vagando no ar e escolhendo corpos nos quais encarnar (WOOLF, 1986, p. 110).

Virginia Woolf pode não ter tido o direito, diferentemente de seus irmãos Thoby e Adrian, de frequentar a escola ou a universidade, de ter tido uma educação acadêmica nos moldes de Cambridge ou Oxford, de ter estado frente à frente e discutido com os grandes mestres que habitavam os muros desse mundo que lhe foi negado simplesmente por ser mulher, mas sua determinação e verdadeira paixão pela literatura, já evidenciada desde a infância, lhe mostraram um outro caminho que poderia seguir para alcançar seus objetivos.

Virginia criou suas próprias condições; se lhe foi proibido usar determinados instrumentos, pois estes eram inapropriados para uma jovem que deveria se preocupar apenas em conseguir um casamento que lhe trouxesse comodidade e estabilidade financeira, Virginia escolheu pena e tinta como suas armas principais. Sua luta foi por liberdade, pelo direito de ter um quarto só seu, quarto esse que não é apenas físico, mas também simbólico – é o

mundo, é a vida que começou a experimentar, principalmente, após a morte de seus pais. Virginia deixaria para trás, assim como seus irmãos, aquela “jaula”, como ela mesma descreveu Hyde Park Gate, e começaria a se lançar em direção ao desconhecido. A pequena Virginia estava abrindo espaço para uma outra Virginia, que cada vez mais sentia em sua pena o peso e a responsabilidade da escolha que havia tomado.

2.2 Virginia Woolf e o Grupo de Bloomsbury.

Malcolm Bradbury, em seu livro *Modernismo: guia geral* (1989a, p. 136), chega a afirmar que em Londres não houve nenhum grupo ou comunidade artística que pudesse ser considerada como genuinamente autêntica e determinante para o desenvolvimento da arte modernista ao longo das primeiras décadas do século XX. Entretanto, se levarmos em consideração as contribuições daquele grupo de amigos que ficou conhecido como “Old Bloomsbury”, não só para a construção de uma nova postura estética diante do romance inglês, ainda preso aos velhos padrões vitorianos, como também para a difusão de alguns dos mais importantes movimentos de vanguarda que estavam emergindo nos demais centros culturais da época, veremos que a afirmação de Bradbury precisa, no mínimo, ser reconsiderada ou revista.

Segundo Quentin Bell (1993, p. 21), as origens de Bloomsbury remontam ao outono de 1899, quando um pequeno grupo de universitários do Trinity College, dentre eles, Leonard Woolf, futuro marido de Virginia, Lytton Strachey e Saxon Sydney Turner, que faziam parte da então chamada “Sociedade dos Apóstolos”, conheceram e se uniram a Thoby Stephen e Clive Bell, membros de uma outra agremiação conhecida como “Sociedade da Meia Noite”. Apesar de sabermos pouco a respeito do que acontecia nesses encontros dos “Apóstolos”, é muito provável que se reunissem para ler e discutir as obras e o pensamento ético-filosófico difundido pelo professor britânico G. E. Moore (1873 – 1958), prática essa que seria herdada posteriormente pelos membros de Bloomsbury.

Após a morte de sir Leslie Stephen, em 22 de fevereiro de 1904, os quatro irmãos (Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian), agora órfãos de pai e mãe, decidiram deixar aquele verdadeiro “mausoléu” em que havia se tornado o número 22 do Hyde Park Gate, e se mudar para outro endereço, o número 46 da Gordon Square, no bairro de Bloomsbury, distante do olhar conservador de seus outros familiares e dos velhos amigos de seus pais. Henry James, amigo próximo da família Stephen, por exemplo, considerou essa mudança para Bloomsbury,

cuja fama não era nem um pouco respeitável, como extremamente imprópria e inadequada, principalmente para duas jovens, como Vanessa e Virginia, que haviam recebido de seus pais uma educação distinta e digna de verdadeiras damas da sociedade londrina (BELL, 1976a, p. 99).

Não demorou, então, para que muitos daqueles amigos que Thoby havia feito em Cambridge começassem a frequentar seu novo endereço, em Londres, transferindo para lá o núcleo de suas reuniões, antes restritas apenas aos muros da universidade. Pouco a pouco, os encontros nas noites de quinta-feira foram se tornando cada vez mais constantes e com um número crescente de frequentadores. Além disso, ainda havia a presença das duas irmãs de Thoby, que rapidamente se integraram àquela atmosfera intelectual e crítica, formada, em sua grande maioria, por homens. Assim, Virginia se refere, em suas memórias, sobre esses encontros:

Essas reuniões de quinta-feira à noite foram, na minha opinião, o germe de tudo aquilo que veio a ser chamado – nos jornais, nos romances, na Alemanha, na França – ouso dizer até na Turquia e nos Tombuctu –, pelo nome de Grupo de Bloomsbury. Elas merecem ser registradas e descritas. Mas como é difícil – impossível! O que se diz – mesmo a respeito do efeito extraordinário das conversas sobre as vidas e personalidades das duas Srtas. Stephen –, mesmo o que se diz a respeito desse interesse e dessa importância, é evanescente como fumaça. Sai pela chaminé e some (WOOLF, 1986, p. 214).

Para Quentin Bell, este fato se constituiu como uma das primeiras investidas do grupo de Bloomsbury contra uma espécie de moralismo convencional, o qual a sociedade inglesa defendia como um de seus principais pilares:

O que sei é que nunca houve uma aventura moral desse tipo, na qual as mulheres se encontrassem totalmente em pé de igualdade com os homens. Neste sentido, Bloomsbury era feminista. Era também mais ou menos feminista num sentido mais corriqueiro e mais amplo; mas, ao passo que o feminismo do século dezanove era puritano e esperava ver a licenciosidade masculina refreada pelas guardiãs do lar, o feminismo de Bloomsbury era libertário e, ao mesmo tempo em que desafiava a ética de uma sociedade que encontrava no homem a fonte natural de poder e autoridade, desafiava também todo o sistema de moralidade no qual tal poder se baseava. Para os membros do grupo, a santidade do lar não era justificável, a não ser por mútua afeição (BELL, 1993, p. 42).

Em um de seus primeiros contos, “Phyllis e Rosamond”, escrito entre 20 e 23 de junho de 1906, Virginia Woolf nos descreve algumas das principais características desses encontros “fervorosos” e tomados de uma “franqueza” e “sinceridade” tão singulares. A partir da perspectiva de duas jovens, Phyllis e Rosamond Hibbert, filhas de um oficial de grande

prestígio de Londres, vamos sendo confrontados com um retrato que Virginia faz de uma sociedade altamente conservadora e patriarcal.

No texto, as duas irmãs, que possuem respectivamente 24 e 28 anos de idade, se preocupam apenas em encontrar um bom marido que possa lhes proporcionar uma vida de conforto e luxo, não importando se há o envolvimento de algum sentimento em meio a esta transação. Para elas, a arte da conquista, uma verdadeira batalha que precisa ser travada até se atingir a vitória, deve ser vista exatamente como um tipo de negócio, em que todos os dias é preciso fazer o balanço dos ganhos e perdas adquiridos:

[...] as outras duas a natureza fez frívolas, domésticas, de temperamentos mais sensíveis e simples. Essas últimas estão condenadas a ser o que, no jargão do século, chama-se de “filhas caseiras”. [...] Parecem nativas da sala de visitas, como se, nascidas em vestidos de seda para a noite, jamais tivessem posto o pé num solo mais irregular do que o tapete turco, ou reclinado em superfície mais áspera do que a poltrona ou o sofá. Vê-las na sala cheia de mulheres e homens bem trajados é como ver um negociante na Bolsa, ou um advogado no Fórum. Esta, proclamam cada gesto e palavra, é sua inata aparência; este é o seu local de trabalho, sua arena profissional. Claramente é aqui que elas praticam as artes nas quais foram desde a infância instruídas. Aqui talvez ganhem seu pão e obtenham suas vitórias (WOOLF, 2005, p. 14-5).

Contudo, esta imagem começa a ser abalada e desconstruída em uma quinta-feira à noite, quando as duas irmãs decidem visitar alguns amigos, os Tristrams, que moravam em um bairro mais afastado do centro, conhecido pelo nome de Bloomsbury. Ao se aproximarem do bairro, vamos tendo uma ideia, não só da condição social menos favorável da região, como também do sentimento de liberdade que a própria Virginia, representado aqui pelos pensamentos de Phyllis, nutria por aquele lugar tão simbólico:

Foi-se assim Phyllis sozinha para aquele bairro de Londres, distante e fora de moda, onde moravam os Tristrams. Esse era um dos muitos invejáveis aspectos da sorte deles. As fachadas em estuque, as filas impecáveis de Belgravia e South Kensington pareciam a Phyllis tipificar a sua: uma vida adestrada a desenvolver-se em padrões feios que correspondessem à tão sóbria feiura dos seus iguais. Mas quem vivia aqui em Bloomsbury, começou ela a teorizar, acenando com a mão enquanto o coche de aluguel que tomara passava pelas grandes praças tranquilas, sob o pálido verde de umbrosas árvores, poderia desenvolver-se como bem quisesse. Aqui não faltava espaço, nem liberdade, e do esplendor e estrépido do Strand ela absorvia as realidades vivas do mundo, do qual suas colunas e estuques a resguardavam tão completamente (WOOLF, 2005, p. 22).

Para Virginia, Bloomsbury trazia consigo uma ideia de liberdade, de refúgio de um passado marcado por perdas e sofrimentos¹⁵. Era uma forma de fugir daquela escuridão

¹⁵ Além das mortes de Julia Stephen, em 1895, e de sir Leslie Stephen, em 1904, a meia-irmã de Virginia, Stella Duckworth, que havia herdado as funções da mãe após seu falecimento, morreu em 19 de julho de 1897, dois

natural e, em alguns momentos, extremamente densa que cobria Hyde Park Gate – “aquele beco sem saída”. Bloomsbury indicava não só o início de uma nova fase, de um novo ciclo em sua vida, como também uma chance de reconstrução a partir dos pedaços que haviam sobrado de seu passado:

Mas é a casa que gostaria que vocês imaginassem por um instante, pois, embora Hyde Park Gate pareça tão distante de Bloomsbury agora, a sua sombra atinge este. 46, Gordon Square nunca teria tido o significado que teve, se 22, Hyde Park Gate não o tivesse precedido (WOOLF, 1986, p. 208).

Tal como suas personagens, Rosamond e Phyllis, frutos de uma sociedade que já não mais se encaixava com as novas necessidades que o século XX proclamava, a velha Virginia, aquela tímida e insegura dos últimos anos de 1800, tinha agora que dar lugar a uma outra Virginia, mais segura de suas opiniões e posicionamentos críticos, mais eloquente e pronta para discutir em pé de igualdade com qualquer um daqueles que compunham o grupo de Bloomsbury. Lá era a arena em que agora deveria lutar, seu campo de batalha, onde deveria começar a descobrir os limites de sua própria voz para que, assim, pudesse ultrapassá-los e criar outros limites – “se pudesse fazer alguma coisa, teria de fazer por si mesma” (WOOLF, 2005, p. 28).

Mas qual o principal objetivo de Bloomsbury? Logo adiante, em seu conto, Virginia nos apresenta uma possível resposta para essa pergunta. Ao se depararem com *Miss Tristram*, que mais parece ser um retrato de sua irmã Vanessa na época, Phyllis e Rosamond veem tudo aquilo em que acreditavam constituir a pedra basilar de suas existências ser posta em cheque por uma visão “libertadora” sobre o amor e o casamento, muito à frente do pensamento “antiquado” e, por que não dizer, vitoriano, das duas jovens:

Ainda mais espantosa para elas foi contudo a maneira como ali faziam transações em sua área particular de negócios; pois as senhoritas supunham que mesmo nessa atmosfera excêntrica “os fatos da vida” tivessem sua importância. *Miss Tristram*, uma jovem de grande beleza e artista de fato promissora, discorria sobre o casamento com um homem que aliás talvez tivesse, pelo que se podia julgar, um interesse pessoal na questão. Mas a liberdade e a franqueza com que ambos expunham suas opiniões e teorizavam sobre o amor e o casamento pareciam pôr a coisa sob uma luz nova e suficientemente alarmante. O fascínio das moças, diante disso, foi maior do que tudo que elas já tinham visto ou ouvido. Acreditavam-se até então sabedoras de todas as maneiras de ver, todos os lados desse assunto; aqui

meses depois de seu casamento com Jack Hills (1867 – 1938). Esta série de mortes teve um grande impacto sobre a saúde mental de Virginia. Em 1904, ela viria a cometer sua primeira tentativa de suicídio, tentando jogar-se da janela de seu quarto, depois de ter ouvido pássaros no jardim cantando em grego e o próprio rei Eduardo VII escondido entre arbustos, proferindo frases em um linguajar indecente (BELL, 1976a, 89 – 90).

porém estava algo que não só era novo, como também inquestionavelmente legítimo (WOOLF, 2005, p. 24).

Em Bloomsbury, como podemos observar neste trecho, podia-se falar livremente e abertamente sobre qualquer assunto, desde a questão do bem e da beleza como elementos essenciais da arte e da virtude, como também sobre o sentido do amor e do casamento dentro da esfera social e íntima. Virginia Woolf relembra uma cena que ocorreu em um desses encontros, quando Lytton Strachey, ao ver uma mancha no vestido de Vanessa, que na época já estava casada com Clive Bell, lhe perguntou se aquilo não seria esperma:

Vanessa estava calada, fazendo algo misterioso com a agulha ou com a tesoura. Eu falava, muito animada e convencida, sobre mim mesma, sem dúvida alguma. De repente a porta se abriu e a figura comprida e sinistra de Lytton Strachey apareceu, parada na soleira. Ele apontou com o dedo para uma mancha no vestido branco de Vanessa e perguntou: – Esperma? Isso é coisa que se diga? – pensei comigo, e nós desatamos a rir. Com essa palavra, todas as barreiras de reserva e reticência caíram. Uma torrente do fluido sagrado pareceu nos submergir. O sexo passou a permear a nossa conversa (WOOLF, 1986, p. 224).

Sexo, amor, ética, moral, política, estética, literatura e pintura, estes eram os principais assuntos discutidos de maneira fervorosa pelos membros de Bloomsbury, sempre indo a fundo em suas raízes com o objetivo de investigar suas causas e efeitos dentro de uma sociedade que ainda, em muitos aspectos, se encontrava estagnada por seu conservadorismo e preconceito. Bloomsbury, como afirma Quentin Bell, estava “comprando muito barulho”, principalmente para aqueles que faziam parte da chamada *sociedade respeitável* de Londres. Suas investidas nasciam de uma necessidade de reavaliar os velhos pilares corroídos que ainda sustentavam a sociedade inglesa no início do século. Aos poucos, a modernidade começava a emergir e a modificar todo cenário ao redor com sua revolução tecnológica. Mas isso não era o suficiente. Era preciso ir além e fazer uma verdadeira reformulação dos valores éticos e morais antiquados e incompatíveis com o novo espírito daqueles tempos:

Por volta de 1900, parecia que chegara o tempo de um reexame das emoções humanas. A geração mais velha havia proclamado a importância de se buscar a verdade [...]. Ainda assim, no começo do século vinte parecia apropriado fazer-se perguntas de outra natureza. O que era preciso era uma nova honestidade e um novo desprendimento nas relações pessoais, e eu acho que todos os que participavam daquilo que viria a se tornar Bloomsbury sentiam o mesmo, embora sem dúvida houvesse alguns que também encaravam o problema em termos mais políticos (BELL, 1993, p. 27).

A era vitoriana havia finalmente chegado ao fim em 1901, com a morte de sua principal representante. Contudo, sua sombra ainda insistia em pairar sobre a sociedade inglesa, dominando seus costumes e pensamentos, até que os primeiros sinais da Primeira

Guerra, em 1914, começassem a surgir. Esse intervalo de tempo, que ficou conhecido como período eduardiano, foi a era de ouro de Bloomsbury, quando seus membros expressaram com toda sua força a aversão e o desprezo que sentiam por aquele convencionalismo “fora de moda”.

Um exemplo pode ser visto no episódio cômico do navio “Dreadnought”, em 1910, quando Virginia, juntamente com seu irmão mais novo, Adrian Stephen, e seus amigos Horace Cole (1881 – 1936), Duncan Grant, Anthony Buxton (1881 – 1970) e Guy Ridley (1885 – 1947) enganaram toda a marinha britânica, fingindo ser o Imperador da Abissínia com sua comitiva real (Anexo B). Vestidos com roupas típicas e utilizando frases retiradas de poemas de Homero e Virgílio, os jovens conseguiram não só ter acesso a todo o navio, como também a detalhes secretos de projetos militares do governo inglês. No dia seguinte, quando a farsa havia sido descoberta, a foto da falsa comitiva já estampava vários jornais da cidade, colocando em dúvida, principalmente, o nível de segurança de dados nacionais que tinham sido adquiridos com tanta facilidade:

The hoax combined all possible forms of subversion: ridicule of empire, infiltration of the nation’s defences, mockery of bureaucratic procedures, cross-dressing [...]; but the fact that one of the Abyssinians was a woman was the greatest source of indignation (LEE, 1997, p. 283)¹⁶.

Esse ano de 1910 foi de fundamental importância para Bloomsbury, mas por outro motivo. Roger Fry, pintor e ex-diretor do Metropolitan Museum, que havia então se juntado ao grupo, era um grande admirador da arte francesa, não só dos grandes mestres já consagrados pelo movimento impressionista, como também dos novos nomes que estavam emergindo e se destacando no cenário artístico da época. Paul Cézanne (1839 – 1906), Georges Seurat (1859 – 1891), Édouard Manet (1832 – 1883), Paul Gauguin (1848 – 1903) e o holandês Vincent Van Gogh tornaram-se o principal assunto das reuniões de Bloomsbury, especialmente para Vanessa e Clive Bell, interessados nos diferentes estilos e técnicas utilizadas por esses artistas.

Foi assim que entre 08 de novembro de 1910 a 15 de janeiro de 1911, Roger Fry organizou a primeira exposição de artes visuais que traria para Londres as novidades que estavam sendo difundidas além do canal da Mancha. A exposição chamada “Manet e os Pós-

¹⁶ “A farsa combinou todas as formas possíveis de subversão: ridicularização do império, obtenção de informações das defesas nacionais, zombaria com os procedimentos burocráticos, travestismo [...]; mas o fato de um dos membros da comitiva abissínia ser uma mulher foi o maior dos motivos de indignação”.

Impressionistas” (Anexo C), apresentada nas Galerias Grafton, contava, segundo Hermione Lee, com inúmeros quadros pertencentes aos pintores acima referidos, além de três pinturas de Henri Matisse (1869 – 1954), duas de Pablo Picasso (1881 – 1973) e outras obras de artistas franceses, como Paul Signac (1863 – 1935), Georges Rouault (1871 – 1958), André Derain (1880 – 1954) e Odilon Redon (1840 – 1916) (LEE, 1997, p. 805).

Seu impacto sobre a sociedade local teve um alcance tão grande e polêmico quanto o do caso do navio Dreadnought. O público, ainda acostumado com a pintura acadêmica e realista do final do século XIX, estranhou completamente aquela intensidade de cores e formas presentes, por exemplo, nas obras de um Cézanne e ou de um Van Gogh. As pessoas reagiam rindo e se enfurecendo com aqueles quadros que mais pareciam ter sido produzidos por algum homem saído de um manicômio. Descravam suas obras com uma ira profunda, categorizando-as como altamente indecentes e anárquicas (BELL, 1993, p. 111).

Bloomsbury, que até aquele momento havia centralizado a maior parte de seus esforços em atacar a hipocrisia e preconceito dos velhos costumes ingleses, agora começava a se aventurar nas possibilidades de experimentação proporcionadas pela arte moderna:

Bloomsbury had become an object of public disapproval, a centre of disaffection, of Abyssinian Emperors and of incomprehensible aesthetics. Also, the intellectual character of Bloomsbury itself began to change. The doctrine of G. E. Moore no longer seemed quite so important when Cézanne was the chief topic of conversation, and Lytton Strachey might seem less pre-eminent when compared with Roger Fry (BELL, 1976a, p. 168)¹⁷.

Em 1939, em seu penúltimo trabalho publicado em vida, Virginia escreveu *Roger Fry: a biography*. Neste texto, ela relembra o desconforto causado pela exibição para um público que, inicialmente, via as obras de Cézanne e dos demais franceses como esboços que poderiam muito bem ser produzidos por crianças ou por alguém dotado de algum transtorno mental. Poucos anos depois, este mesmo público que antes estivera apedrejando furiosamente essa nova arte, se tornaria seu grande admirador e defensor, vendo no grupo dos pós-impressionistas o verdadeiro símbolo de renovação da arte do século XX:

¹⁷ “Bloomsbury havia se tornado um objeto de desaprovção pública, um centro de desafetos, de Imperadores Abissínicos e de estéticas incompreensíveis. Também, o caráter intelectual de Bloomsbury em si começou a mudar. A doutrina de G. E. Moore não mais parecia tão importante quando Cézanne tornou-se o assunto principal de todas as conversas, da mesma forma que Lytton Strachey parecia menos preeminente quando comparado a Roger Fry”.

It is difficult in 1939, when a great hospital is benefiting from a centenary exhibition of Cézanne's works, and the gallery is daily crowded with devout and submissive worshippers, to realise what violent emotions those pictures excited less than thirty years ago. The pictures are the same; it is the public that has changed. [...] The public in 1910 was thrown into paroxysms of rage and laughter. They went from Cézanne to Gauguin and from Gauguin to Van Gogh, they went from Picasso to Signac, and from Derain to Friesz, and they were infuriated. The pictures were a joke, and a joke at their expense. [...] One gentleman, according to Desmond MacCarthy, laughed so loud at Cézanne's portrait of his wife that "he had to be taken out and walked up and down in the fresh air for five minutes". The secretary had to provide a book in which the public wrote down their complaints [...]. The pictures were outrageous, anarchistic and childish. They were an insult to the British public and the man who was responsible for the insult was either a fool, an impostor or a knave. [...] Parents sent him childish scribbles which they asserted were far superior to the works of Cézanne (WOOLF, 1940, p. 153-4)¹⁸.

Nas palavras de Quentin Bell, Roger Fry havia se tornado, juntamente com o restante do grupo de Bloomsbury, "o inimigo público número um do mundo das artes londrino" (BELL, 1993, p. 50). A segunda exposição pós-impressionista, que veio logo em seguida, realizada entre 05 de outubro de 1912 a 31 de dezembro do mesmo ano, também não teve uma repercussão nada favorável. Em seu catálogo (Anexo D), como Virginia nos descreve em sua biografia sobre Fry, já apontava para diferenças significativas em relação à exibição de dois anos atrás. Seu objetivo não se centrava apenas em apresentar os "velhos mestres" que haviam dado vida ao movimento, apesar da designação pós-impressionismo não representar propriamente um movimento em si, sendo apenas um termo para designar diferentes artistas com estilos próprios e singulares e que não se enquadravam em nenhuma categoria estética particular¹⁹. Agora, era preciso definir até que ponto essas novas ideias sobre arte tinham conseguido se expandir:

¹⁸ "É difícil crer, em pleno ano de 1939, quando um grande hospital está se beneficiando de uma exibição centenária dos trabalhos de Cézanne, e a galeria está diariamente lotada com devotos e adoradores submissos, para entender que as emoções violentas daquelas pinturas excitavam menos do que trinta anos atrás. As pinturas são as mesmas; foi o público que mudou. [...] O público em 1910 estava mergulhado em paroxismos de raiva e pilhéria. Eles iam de Cézanne a Gauguin e de Gauguin a Van Gogh, eles iam de Picasso a Signac, e de Derain a Friesz, e ficavam totalmente enfurecidos. As pinturas tornavam-se verdadeiras piadas. [...] Um cavalheiro, de acordo com Desmond MacCarthy, riu tão alto de um retrato de sua esposa feito por Cézanne que "ele teve que ser retirado do salão para pegar ar fresco por cinco minutos". A secretária teve que providenciar um livro em que o público poderia escrever suas reclamações [...]. Os quadros eram ofensivos, anarquistas e infantis. Eles eram um insulto ao público britânico, e o homem que foi responsável por este insulto era também uma farsa, um impostor, uma mentira. [...] Pais enviaram a Roger rabiscos feitos por crianças que eles acreditavam ser bem mais superiores do que os trabalhos de Cézanne".

¹⁹ Da mesma forma, como no Brasil, foi adotado o termo "Pré-modernismo" para designar, em uma perspectiva temporal, os escritores do final do século XIX e início do XX que antecederam a Semana de Arte Moderna, de 1922, e cujas obras não pertenciam a nenhuma das escolas consagradas do fim do século (Simbolismo, Parnasianismo, etc.), o termo "Pós-impressionismo" foi utilizado para se referir a um conjunto de artistas, em

“[...] Now the idea has been to show it in its contemporary development not only in France, its native place, but in England where it is of very recent growth, and in Russia where it has liberated and revived the old native tradition.” This time, though English artists of established reputation had refused to co-operate, works by young English artists – Spencer, Grant, Gill, Etchells and Miss Etchells, Vanessa Bell, Adeney, Wyndham Lewis, and Gore – were included (WOOLF, 1940, p. 177)²⁰.

A intenção era a de proporcionar ao público uma nova experiência, tanto formal como estética. Seu propósito não era mais simplesmente o de apresentar as novidades, mas sim de pôr em discussão a validade dos velhos preceitos que ainda dominavam a arte do período. A pintura realista, que se preocupava em representar a realidade tal como a vemos, da maneira mais “fidedigna” possível, deveria agora abrir o espaço para uma arte cujo objetivo principal não era o de imitar, mas o de criar novas formas, isto é, uma nova maneira de vermos e encarmos a realidade circundante:

“Now these artists”, he went on, “do not seek to give what can, after all, be but a pale reflex of actual appearance, but to arouse the conviction of a new and definite reality. They do not seek to imitate form, but to create form, not to imitate life, but to find an equivalent for life. By that I mean that they wish to make images which by the clearness of their logical structure, and by their closely-knit unity of texture, shall appeal to our disinterested and contemplative imagination with something of the same vividness as the things of actual life appeal to our practical activities. In fact they aim not at illusion but at reality” (WOOLF, 1940, p. 177)²¹.

A própria realidade em si passou a ser questionada – a maneira como ela se apresenta para cada um de nós não é a mesma, tendo em vista que o sujeito da experiência também não é o mesmo. Desta forma, qual seria a finalidade, então, de se representar o real, se este não estava na superfície aparente das coisas, mas sim em uma camada mais profunda que se refletia neste sujeito? Os fundamentos da arte moderna estavam sendo lançados, e não

sua maioria franceses, que estavam surgindo desde a década de 1890 e que possuíam um estilo totalmente próprio e único.

²⁰ “[...] Agora a ideia é mostrá-la em seu desenvolvimento contemporâneo, não apenas na França, seu lugar de nascimento, mas na Inglaterra onde tem recentemente se difundido, e na Rússia onde tem sido liberada e revitalizada a velha tradição local”. Neste período, embora os artistas ingleses com uma reputação já estabelecida tenham se recusado em cooperar com o movimento, trabalhos de artistas ingleses mais jovens – Spencer, Grant, Gill, Etchells e Miss Etchells, Vanessa Bell, Adeney, Wyndham Lewis, e Gore – foram incluídos”.

²¹ “Agora estes artistas”, ele continua, “não procuravam apresentar o que poderia ser, no final das contas, mais do que um reflexo pálido de aparência atual, de uma convicção de uma realidade mais nova e mais definida. Eles não procuravam imitar formas, mas criar formas, não queriam imitar a vida, mas encontrar um equivalente para ela. Com isso eu quero dizer que eles almejavam criar imagens que, pela clareza de suas estruturas lógicas, e por suas texturas bem determinadas, poderiam trazer para nossa imaginação desinteressada e contemplativa algo com a mesma vivacidade com que as coisas da vida atual surgem em nossas atividades práticas. De fato, eles desejam atingir não uma ilusão, mas a realidade em si”.

demorou muito para que esses questionamentos atingissem todas as demais linguagens artísticas e, dentre elas, a própria literatura.

Para Fry, a arte não deveria se subjugar a uma necessidade de representar a natureza, como se fosse um espelho, mas sim, através da criação de novas formas, de novas imagens e novas configurações, tal como os pós-impressionistas haviam realizado, apresentá-la, não como algo fixo e imutável, mas como algo que parte do sujeito e de sua relação com o mundo a seu redor (MARDER, 2011, p. 413).

O real não é algo pronto e acabado, mas construído e reconstruído constantemente em função de uma sensibilidade, de um ser que também não é fixo, e que está a cada momento se afirmando e se negando, em uma oscilação entre um “ser” e um “não-ser”, entre um sim e um não. Daí a necessidade de ir além da representação mimética e, assim, captar o invisível aos olhos, isto é, o que está atrás da superfície material das coisas. Virginia busca, acima de tudo, em sua obra não o objeto em si, mas sua experiência, seu modo de ser em consonância com nosso modo de sentir.

Virginia, que ao longo deste período já havia publicado seu primeiro romance, *A Viagem* (1915), e estava se preparando para o seu segundo, *Noite e Dia* (1919), iria ser influenciada por toda esta atmosfera intelectual e questionadora proposta em Bloomsbury por meio de Roger Fry. Nos romances seguintes, como *O Quarto de Jacob* (1922) e *Mrs. Dalloway* (1925), vemos um novo tratamento não só na organização e estrutura destes textos, como também nas técnicas utilizadas no desenvolvimento de suas narrativas. Basta nos depararmos, por exemplo, com seu romance *Passeio ao Farol*, em que Virginia põe em prática muitos desses ensinamentos de Fry sobre a nova arte, refletido, principalmente, no modo como a escritora explorou, em seu texto, as categorias do tempo e do espaço, vistos não mais como elementos acessórios e subsidiários à ação, mas sim como os próprios objetos da representação:

Assim, com todas as luzes apagadas, a lua escondida e uma fina chuva tamborilando no telhado, desabou um temporal de infinita escuridão. Parecia que nada sobreviveria a essa enchente, a essa profusa escuridão que, insinuando-se pelas fendas e fechaduras, esgueirando-se pelas venezianas, entrava nos quartos, e engolia aqui uma bacia e um cântaro, adiante um vaso de dalias vermelhas e amarelas ou as quinas retas e a massa sólida de uma cômoda. Mas a densa penumbra não atingira apenas a mobília. Quase nada restava de corpo ou de espírito que permitisse afirmar: “É ele” ou “é ela”. Por vezes, alguém erguia a mão para agarrar algo ou afastar algum empecilho do caminho, ou resmungava, ou ria alto – como se compartilhasse um dito engraçado com o vazio (WOOLF, 1987, p. 127-8).

Em 1906, com a morte prematura de Thoby, provocada por uma febre tifoide, adquirida após uma viagem dos irmãos Stephen à Grécia, o grupo de Bloomsbury sofreria seu primeiro abalo e divisão. Vanessa, que já tinha recebido uma proposta de casamento por parte de Clive Bell, decide se casar no mesmo ano, enquanto Virginia e Adrian, se mudam para outro endereço, o número 29 da Fitzroy Square, onde o dramaturgo Bernard Shaw (1856 – 1950) havia morado anteriormente com sua mãe entre aos anos de 1887 a 1898 (LEE, 1997, p. 237). Desta forma, as reuniões do grupo começaram a se dividir, ora no antigo endereço de Bloomsbury, ora na nova casa alugada por Virginia e Adrian.

Neste período, Virginia tentava se recuperar da perda do irmão tão querido e amado e de sua irmã, separada dela “fisicamente” pelas imposições do casamento. Entretanto, a leitura e a escrita se tornaram seus grandes aliados contra a dor e o sofrimento. Desde 1904, Virginia se dedicava religiosamente à produção de ensaios e artigos para as colunas críticas e literárias de alguns dos principais jornais de Londres. O primeiro deles foi *The Guardian*, em cuja seção feminina, Virginia começava a construir sua carreira como escritora:

Toward the end of November, Mrs. Lyttelton [editor of *The Guardian*] sent her William Dean Howell's novel *The Son of Royal Langbrith*, and Woolf's review appeared in the *Guardian* of December 14, 1904. It was her first work to be published. And on December 21 it was followed by an essay on Haworth Parsonage (DALSIMER, 2001, p. 87)²².

Em uma carta de 30 de setembro de 1904, para sua amiga íntima Violet Dickinson (1865 – 1948), Virginia esboça seu desejo em escrever um livro, ideia que já estava sendo traçada desde o início do mesmo ano quando, em uma viagem para a cidade de Manorbier, com o objetivo de se recuperar de suas crises psicológicas, Virginia decide que iria seguir a profissão de escritora: “I am longing to begin work. I know I can write, and one of these days I mean to produce a good book. What do you think? Life interests me intensely, and writing is I know my natural means of expression” (WOOLF, 1975, p. 144)²³.

²² “Em torno do final de novembro, a Sra. Lyttelton [editora do *The Guardian*] lhe enviou o romance de William Dean Howell, *The Son of Royal Langbrith*, e a resenha de Woolf apareceu na edição de 14 de dezembro de 1904 do *The Guardian*. Este foi seu primeiro trabalho a ser publicado. E, em 21 de dezembro, ele foi seguido por um outro ensaio sobre Haworth Parsonage (casa onde as irmãs Brontë viveram e que hoje é um museu)”.

²³ “Não posso esperar para começar a trabalhar. Eu sei que posso escrever e, qualquer dia desses, ainda quero produzir um bom livro. O que você acha? A vida me interessa intensamente, e escrever é, eu sei, meu modo natural de expressão”.

A escrita se tornou para ela uma espécie de antídoto que poderia ajudá-la a “acalmar os nervos” por meio de foco e concentração. Todavia, foi também uma forma de adquirir independência financeira, transformando aquilo que mais gostava de fazer desde criança em um meio de vida – “Making a living, as I do, by the pen” (WOOLF, 1975, p. 189)²⁴. Não demorou muito para que os trabalhos de Virginia começassem a se expandir para outros jornais da época. No ano seguinte, 1905, ela estava escrevendo para pelo menos quatro jornais diferentes – *The Times Literary Supplement*, *The Academy*, *The National Review* e *The Guardian*.

Contudo, observamos ao longo desses primeiros escritos uma certa marca de imaturidade proveniente de uma jovem que ainda estava tentando descobrir sua própria identidade enquanto escritora. Seus ensaios críticos nos revelam uma voz que, na medida em que tentava analisar a arte de outros escritores, buscava também compreender e encontrar as bases que definiam a sua própria. A este respeito, Katherine Dalsimer, afirma que Virginia vivia mergulhada em uma alternância de sentimentos, ora orgulhosa e ansiosa por sua produção, ora totalmente insegura e descrente de ter produzido algo digno de ser lido (DALSIMER, 2001, p. 89).

Em outra carta endereçada a Violet Dickinson, Virginia expressa um pouco desta insegurança que iria fazer parte de seu processo de criação até seu último romance, *Entres os Atos*, publicado postumamente em 1941:

I have written quite a lot, always with your stern eye searching me out across the world. I wish I had you here to encourage. No one really takes very much interest, why should they, in my scribblings. Do you think I shall ever write a really good book? Anyhow I can manage rather better than I did though there are still awful bare and unprolific patches. Also I have read a good deal, mostly 18th century; that was my weak point. Writing is a divine art, and the more I write and read the more I love it (WOOLF, 1975, p. 208-9)²⁵.

Virginia continuava lendo e escrevendo vorazmente. Em algumas passagens de seus diários de juventude, reunidos sob o título de *A Passionate Apprentice* (1990), temos uma

²⁴ “Fazer a vida, como eu faço, através da caneta”.

²⁵ “Eu tenho escrito muito ultimamente, sempre com seu olhar severo me procurando através do mundo. Eu queria que você estivesse aqui me encorajando. Ninguém se interessa muito em meus escritos, por que eles deveriam se preocupar? Você acha que um dia escreverei algum livro realmente bom? De qualquer forma, eu consigo lidar melhor do que antes, embora ainda haja passagens ruins e improlíficas. Eu tenho lido muito também ultimamente, na maioria, livros do século 18; está aí meu ponto fraco. Escrever é uma arte divina e, quanto mais eu escrevo e leio, mais eu amo tudo isso”.

visão mais detalhada das principais leituras que estava fazendo ao longo dos primeiros anos do século XX e da variedade de sua produção escrita. Suas leituras não se restringiam apenas à literatura, mas também à história e à filosofia. Para Quentin Bell, isso era uma forma de compensação em relação a sua falta de “educação formal”, isto é, de uma educação regida pelos princípios da universidade (BELL, 1976a, p. 93). Entretanto, essa experiência trazia, de certa forma, para Virginia, uma oportunidade de avaliar o desenvolvimento de sua escrita, em todos os seus erros e acertos, o que Bloomsbury também já estava ajudando-a a fazer.

Nomes como o de Clive Bell e Lytton Strachey começaram a habitar cartas e trechos de diários, com referência às suas críticas e opiniões sobre aquilo que poderia ser mudado em relação a seu estilo. Seus amigos lhe deram suporte, especialmente nos momentos de crise provocados pela ansiedade da publicação de um ensaio ou de um romance. Um dos principais exemplos foi, sem sombra de dúvidas, o de seu romance *A Viagem*. Virginia o reescreveu exaustivamente em, pelo menos, 05 versões diferentes (outras haviam sido queimadas pela própria escritora), ao longo dos anos de 1909 a 1913. E em alguns casos, como afirma Hermione Lee, lidando muito provavelmente com duas versões ao mesmo tempo (LEE, 1997, p. 326). Antes de que Leonard Woolf entregasse a versão final do romance, até então intitulado de *Melymbrosia*, em 09 de março de 1913, para o meio-irmão de Virginia, Gerald Duckworth, que possuía na época sua própria editora, Duckworth & Co., ela já o havia datilografado, inteiramente, no mínimo, três vezes:

The Voyage Out was the only one of Virginia’s novels in which she worked more or less in public, asking for advice, showing portions of her manuscript to others and discussing her progress with her friends. In the later stages of writing the book she was, I think less communicative. No one was allowed to see anything of her later novels until they were finished (BELL, 1976a, p. 136-7)²⁶.

Virginia, contudo, havia recebido críticas positivas em relação a seu primeiro romance. Resenhas, como a de Edward Garnett, foram altamente favoráveis à escritora estreante, e antecipavam as críticas que seriam publicadas em vários jornais de 1915, anunciado o surgimento de uma escritora extremamente promissora que estava emergindo no cenário literário britânico. Assim, em 12 de abril do mesmo ano, Virginia recebera a notícia de que seu romance seria finalmente publicado (BELL, 1976b, p. 11). O fato, porém, a fez

²⁶ “A *Viagem* foi o único dos romances de Virginia em que ela trabalhou, mais ou menos, de maneira pública, pedindo conselhos, mostrando partes de seus manuscritos para outras pessoas e discutindo seu progresso com amigos. Em estágios mais avançados da escrita do livro, ela já estava, eu acredito, menos comunicativa. Ninguém tinha a permissão de ver nada de seus romances posteriores antes que eles estivessem terminados”.

entrar em um estágio de ansiedade ainda maior, comprometendo, inclusive sua saúde mental, e também o atraso da publicação oficial do romance:

She was staggering on the brink of breakdown. Vanessa, Leonard and Jean Thomas (who had looked after her in 1910 and 1912) all said that ending the book brought on the illness. Because of it, Duckworth decided not to publish the novel until the first year of the war, on 26 March 1915. But when at last *The Voyage Out* was published, weeks after her thirty-third birthday, and Leonard registered her, under the National Registration Act of 1915, as an “author”, she was in the dark cupboard of her mental illness, and did not emerge until the autumn of that year (LEE, 1997, p. 327)²⁷.

Nessa época, Bloomsbury já tinha interrompido suas atividades e praticamente perdera grande parte de seu fervor. A guerra, que havia estourado nos últimos meses de 1914, separou muitos daqueles velhos amigos que ficavam madrugada adentro discutindo e conversando sobre os mais variados assuntos. A Inglaterra mergulhava cada vez mais fundo em um sentimento irracional e inconsequente que ditava um amor doentio à pátria e um ódio exacerbado ao inimigo. Escritores e intelectuais defendiam em seus textos as causas da guerra, muito provavelmente, como aponta Quentin Bell, influenciados “por escritores católicos franceses que pregavam a violência e o antissemitismo” (BELL, 1993, p. 68).

Para Bloomsbury só restara a possibilidade de defender seus ideais pacifistas, agora de maneira individual. O grupo só retomaria suas atividades novamente, abrindo o espaço para o surgimento de uma nova geração, depois do fim da guerra, em 1918. Mesmo assim, Bloomsbury não era mais o mesmo. Os destroços deixados pelo conflito trouxeram cicatrizes profundas, que seriam depois reabertas novamente em 1939. Virginia entraria em uma nova fase de sua produção literária, se aventurando em um processo de experimentação formal, que marcaria o início de sua inserção na literatura modernista inglesa. Era a hora de aplicar muito do que havia aprendido com seus amigos e com as experiências profissionais que tivera até então. Virginia percebia, cada vez mais, a necessidade de seguir novos rumos, de ousar e de testar novas formas. Mas para tanto, era preciso, primeiramente, adquirir a consciência de que o passado e o presente precisavam ser urgentemente reavaliados.

²⁷ “Ela estava ainda sob o efeito de sua crise mental. Vanessa, Leonard e Jean Thomas (que havia cuidado dela em 1910 e 1912), todos disseram que terminar o livro lhe trouxera a doença. Por este motivo, Duckworth decidiu não publicar o romance antes do primeiro ano da guerra, em 26 de março de 1915. Mas quando, finalmente, *A Viagem* foi publicado, semanas depois de seu aniversário de 33 anos, e Leonard a registrou no Ato de Registro Nacional de 1915 como uma “autora”, ela ainda se encontrava mergulhada na escuridão de sua doença mental, e não saiu de lá até o outono daquele ano”.

2.3 O projeto modernista de Virginia Woolf.

Se tomarmos como referência alguns de seus ensaios mais importantes acerca da natureza da arte moderna, principalmente aqueles desenvolvidos ao longo de toda a década de 1920, veremos que Virginia Woolf já vinha apresentando uma postura crítica e, na maioria das vezes, nem um pouco amigável, em relação ao que estava sendo produzido desde os primeiros anos do século XX. Como vimos anteriormente, durante o período eduardiano, ainda era comum encontrarmos romances que estavam ligados a uma estética vitoriana, e cujas narrativas, como aponta a própria escritora, se preocupavam, em sua maior parte, em explorar apenas o exterior, isto é, a camada mais superficial que compunha o universo ficcional do qual suas personagens faziam parte (WOOLF, 2014, p. 105).

Ao se referir, por exemplo, à obra do escritor britânico Arnold Bennett (1867 – 1931), um dos nomes de maior prestígio do cenário literário da época, Virginia destaca sua grande habilidade em construir enredos sólidos e consistentes, quase que impenetráveis, e com uma linguagem impecavelmente bem construída e organizada. Ela inclusive compara seu trabalho ao de um carpinteiro ou arquiteto pela destreza e esplendor com que apresenta os mínimos detalhes de seus cenários e as vestimentas de suas personagens (WOOLF, 1924, p. 13).

Mas seria esse o único e principal propósito da ficção? E onde se encontraria a vida em toda sua complexidade? Seria apenas isso o importante a ser dito sobre ela? Para Virginia Woolf, é justamente neste ponto em que a obra de Bennett fracassa, assim como a de muitos outros escritores contemporâneos, por não conseguir, apesar do domínio linguístico e narrativo, se aproximar daquele que seria o principal objeto de representação do romance – a vida:

Mas Bennett talvez seja o maior culpado dos três, na medida em que é, de longe, o melhor artesão. É capaz de fazer um livro tão bem construído e sólido em sua carpintaria que se torna difícil, para o mais exigente dos críticos, ver por que fenda ou greta pode a decomposição se arrastar para adentrá-lo. Não há sequer uma folga nos caixilhos das janelas, sequer uma rachadura nas tábuas. E se a vida se negasse no entanto a viver lá? [...] Os personagens dele vivem profusa e até imprevisivelmente, mas falta perguntar como vivem, e para quê? Parece-nos cada vez mais que eles, abandonando até mesmo a vivenda bem construída em Five Towns, passam o tempo todo em algum vagão estofado da primeira classe de um trem, apertando botões e campainhas sem conta; e o destino para o qual viajam assim com tanto luxo inquestionavelmente se torna, cada vez mais, uma eterna bem-aventurança passada no melhor hotel de Brighton (WOOLF, 2014, p. 106).

Desta forma, essa escrita tradicional, de natureza realista, e da qual Bennett seria um de seus principais praticantes, já não se mostrava mais suficiente para a realização de tal

tarefa e a grande questão em torno da ficção moderna passou a se direcionar, pouco a pouco, para a problemática da *mimesis* e de seu caráter representacional. Era preciso, antes de mais nada, ir além da realidade objetiva, isto é, aparente que constitui o modo de ser das coisas ao nosso redor, mergulhar em um mundo, em sua maior parte, desconhecido e ainda inexplorado, de nosso íntimo.

Em outras palavras, não bastava somente conhecer o nome e o sobrenome de uma personagem, sua origem familiar ou o meio em que vivia, era necessário, também, conhecê-lo os pensamentos, os sentimentos mais obscuros e secretos, ou seja, o conteúdo de sua consciência, de um mundo interior que tem tanta importância quanto o exterior e que começava agora a ser explorado pelo romance moderno:

Olhe para dentro e a vida, ao que parece, está muito longe de ser “assim como isso”. Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo (WOOLF, 2014, p. 109).

É nesse sentido que, para Virginia Woolf, a representação dessa realidade objetiva como um sistema, cuja estrutura se organizava a partir de um encadeamento lógico de diferentes ações em uma tessitura narrativa linear e cronológica, isto é, com um começo, meio e fim, não era mais capaz de “capturar” a vida em sua plenitude. É como se o romance tradicional, em sua dependência com o mundo material e sensível, não fizesse mais do que apenas tocar as camadas mais superficiais e externas de nossa existência:

A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar, com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse (WOOLF, 2014, p. 110).

Com isso, torna-se necessário, então, que se produza um novo tipo de ficção, com outras ferramentas diferentes daquelas que haviam sido adotadas até o momento presente. Ou seja, é preciso que se modifique a forma como essa literatura se aproxima e aborda o seu objeto de análise, objeto esse que, como ela afirma em seu ensaio “Torre Inclinada”, está em constante movimento e transformação (WOOLF, 2014, p. 427). Ao definirmos que o objeto

de representação da literatura, e da arte de maneira geral, é a natureza ou a realidade, é importante que tenhamos em mente que o vem a ser, de fato, essa natureza ou realidade:

O escritor é uma pessoa que, sentando-se à mesa de trabalho, mantém o olhar fixado, tão atentamente como consegue, sobre determinado objeto [...]. Ele é um artista que, sentado com uma folha de papel à sua frente, tenta copiar o que vê. E o que constitui seu objeto – seu modelo? Nada tão simples quanto o modelo de um pintor; não é uma jarra de flores, não é uma figura nua, nem um prato com maçãs e cebolas. [...] O escritor tem de manter seu olhar sobre um modelo que se move, que muda, sobre um objeto que não se limita a ser um, mas que de fato é um conjunto de inumeráveis objetos. Apenas duas palavras cobrem tudo aquilo para que o escritor olha – quais sejam, vida humana (WOOLF, 2014, p. 427).

O modernismo trouxe consigo um sentimento de crise, de questionamento sobre muitas certezas que antes serviam como base para o pensamento racionalista e humanista ocidental e que agora pareciam não mais ser capazes de sustentar nenhuma crença de maneira sólida e concreta. O núcleo, como afirma Malcolm Bradbury ao se referir à poesia de W. B. Yeats (1865 – 1939), não tem mais forças para segurar, para manter firme a estrutura (BRADBURY & MCFARLANE, 1989a, p. 19). Os átomos, então, começam a cair e a se decompor, e nem mesmo a própria realidade é capaz ainda de nos ajudar a conservar alguma coisa em seu devido lugar:

Tudo poderia acontecer, e o que quer que acontecesse – um passo lá fora, uma voz gritando (“Não está no armário; está no patamar” – alguém gritou) – constituía para ela uma dúvida, como se o laço que geralmente ligava as coisas tivesse sido cortado e agora elas flutuassem aqui, mais adiante, no exterior, em qualquer lugar: como era inútil, caótico, irreal, pensou, olhando sua xícara de café vazia (WOOLF, 1987, p. 150).

Para Virginia Woolf, o real não podia ser considerado como algo uno, estático e pré-estabelecido. O escritor não olha fixamente para um objeto acabado, do qual deve apenas descrever-lhe os contornos e as principais características de sua forma, tal como fazia, na opinião de Virginia, Arnold Bennett. Assim como Orlando, que se vê diante de um loureiro debaixo de sua janela e tenta traduzi-lo, ou melhor, reproduzi-lo com a máxima exatidão possível para um poema que estava compondo, como se quisesse transpor ou recriar a sua natureza própria e particular em linguagem puramente verbal e poética, depara-se com o desafio de capturar um real que lhe foge por entre os dedos, mutável, múltiplo e plurissignificativo:

Mas afinal fez uma pausa. Estava descrevendo, como todos os poetas jovens sempre descrevem, a natureza, e, para determinar precisamente um tom de verde, olhou (e nisso mostrou mais audácia que muitos) para a própria coisa, que era um loureiro por baixo da janela. Depois disso, naturalmente, não pode mais escrever. Uma coisa é o verde na natureza; outra coisa, na literatura. Entre a natureza e as letras parece

haver uma natural antipatia; basta juntá-las para que se estraçalhem. O tom de verde que Orlando agora via estragou-lhe a rima, quebrou-lhe o metro (WOOLF, 1978, p. 09).

Como podemos observar, Virginia considera que o trabalho do escritor de ficção reside justamente em mergulhar não nas exterioridades dos acontecimentos e das relações humanas, mas, principalmente, em algo que se encontra muito além, na consciência dos indivíduos. A realidade objetiva e externa, como vinham mostrando os trabalhos de importantes pensadores como William James (1842 – 1910), irmão do escritor Henry James, e Sigmund Freud (1856 – 1939), não podia ser posta como algo à parte de uma subjetividade, isto é, de um sujeito que também era construtor e elemento integrante desse real. Interior e exterior, estes eram os polos em que a ficção moderna deveria a partir de então transitar e discutir em suas narrativas ficcionais.

E é dentro desta perspectiva, por exemplo, que Virginia Woolf irá estabelecer uma proposta de divisão dos escritores modernos em dois grandes grupos – o dos chamados *materialistas*, que corresponderiam aos escritores do período eduardiano, e o dos *espiritualistas*, que pertenceriam ao período georgiano (WOOLF, 2014, p. 105). Os primeiros estariam preocupados apenas com o corpo, isto é, com o que existe externamente à consciência humana, e os espiritualistas, por sua vez, visariam justamente esse olhar para dentro das obscuridades da alma humana, mesmo que esta seja tão conturbada como a do “homem subterrâneo”, em *Memórias do Subsolo* (1864), de Fiódor Dostoiévski, ou como a de Septimus Warren Smith, em *Mrs. Dalloway*.

Para Virginia Woolf, escritores como Arnold Bennett, H. G. Wells (1866 – 1946) e John Galsworthy (1867 – 1946) constituem-se como modelos exemplares daquilo que podemos chamar de um escritor materialista. Em suas opiniões acerca dessa tríade, na maioria das vezes, marcadas por uma profunda ironia, notamos a sua aversão por uma literatura estagnada e extremamente atrasada em relação às exigências do tempo presente. Além disso, esses escritores, segundo a autora, desperdiçariam uma enorme energia dedicando-se a produzir romances que trariam para o leitor uma sensação ilusória de uma realidade, que nada mais é do que “trivial” e “transitória” (WOOLF, 2014, p. 107).

Desta forma, seus romances não seriam capazes de alcançar o principal objetivo de toda e qualquer obra de ficção – apreender a vida e o espírito humano no que eles têm de mais essencial e valioso –, e quanto mais cedo a literatura inglesa do início do século XX se

afastasse de suas influências, mais rápido ocorreria a renovação proposta pelo movimento modernista. Bennett, Wells e Galsworthy seriam, para Virginia, tudo aquilo que a literatura moderna não deveria seguir. O objeto da literatura havia mudado, adquirido um novo modo de ser, e seus romances se apresentavam como inadequados para representá-lo em suas estruturas ainda fortemente tradicionais e preocupadas apenas com a matéria:

Now it seems to me that to go to these men and ask them to teach you how to write a novel – how to create characters that are real – is precisely like going to a bootmaker and asking him to teach you how to make a watch. [...] To drop metaphor, I think that after the creative activity of the Victorian age it was quite necessary, not only for literature but for life, that someone should write the books that Mr. Wells, Mr. Bennett, and Mr. Galsworthy have written. Yet what odd books they are! Sometimes I wonder if we right to call them books at all. For they leave one with so strange a feeling of incompleteness and dissatisfaction. [...] That done, the restlessness is laid, the book finished; it can be put upon the shelf, and need never be read again (WOOLF, 1924, p. 12)²⁸.

Em outras palavras, Virginia Woolf considera a consciência como um objeto que possui em si um determinado valor estético e que deve, portanto, ser explorado pelo romancista por meio das diferentes relações que se estabelecem dentro do romance. Um exemplo claro desta tese pode ser observado em seu ensaio crítico “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, publicado e apresentado entre os anos de 1923 e 1924, em que a escritora, através da figura de Mrs. Brown, uma personagem fictícia criada a partir de uma senhora que conheceu em uma viagem de trem de Richmond a Waterloo, sugere caminhos que o romancista pode percorrer para se aproximar de uma escrita dita como mais “realista” e “verdadeira”, isto é, mais *verossímil*:

But now I must recall what Mr. Arnold Bennett says. He says that it is only if the characters are real that the novel has any chance of surviving. Otherwise, die it must. But I ask myself, what is reality? And who are the judges of reality? A character may be real to Mr. Bennett and quite unreal to me. [...] There is nothing that people differ about more than the reality of characters, especially in contemporary books (WOOLF, 1924, p. 10)²⁹.

²⁸ “Neste momento me parece que ir ao encontro destes homens e, assim, pedir a eles para que lhe ensinem como se escreve um romance – como se cria personagens que são reais – é precisamente como ir a um sapateiro para perguntar-lhe como se faz um relógio. [...] Pondo a metáfora de lado, acredito que depois da atividade criativa do período vitoriano era extremamente importante, não apenas para a literatura, mas para a própria vida, que alguém deva escrever livros como os do Sr. Wells, Sr. Bennett e o Sr. Galsworthy. Mas que livros estranhos! Às vezes fico me perguntando se é correto chamá-los de livros realmente. Tendo em vista que eles nos deixam com uma sensação de incompletude e de insatisfação. [...] Assim feito, quando chegamos ao fim do livro, ele pode finalmente ser colocado na estante para nunca mais voltarmos a lê-lo novamente”.

²⁹ “Mas agora eu devo retomar o que o Sr. Bennett diz. Ele diz que somente se as personagens forem reais que o romance terá alguma chance de sobrevivência. Caso contrário, ele morrerá. Mas eu me pergunto, o que é a realidade? E quem são os juízes dessa realidade? Um personagem pode ser real para o Sr. Bennett e bastante

Entretanto, este realismo a que Virginia Woolf adere não é, de forma alguma, da mesma natureza daquele realismo que encontramos no romance tradicional, pautado ainda em uma estrutura espaço-temporal bem definida e linear. Pelo contrário, o romance moderno que a escritora tanto proclama representa a vida e a realidade por uma outra óptica, a partir de uma perspectiva que se volta muito mais para o íntimo de cada personagem, para seus dramas e conflitos internos, ou seja, para seus modos de ver e sentir o mundo no qual estão inseridos (BRADBURY & MACFARLANE, 1989a, p. 334).

Desta forma, ela nos adverte para uma espécie de inserção nas regiões mais profundas e escondidas da *psiquê* de suas personagens, deixando, desta maneira, que a narrativa siga um fluxo dinâmico de seus pensamentos e emoções acerca da realidade circundante. Para Arnold Bennett, como Virginia aponta em seu ensaio, não havia nenhum bom escritor, nas primeiras décadas do século XX, que fosse capaz de criar romances com personagens “realistas”, “verdadeiros” e “convincentes”. Mas o que seria, afinal de contas, um personagem convincente e realista? Para Virginia, a resposta estaria justamente naquela velha senhora sentada no vagão do trem, Mrs. Brown, cuja vida deveria ser investigada a fundo e apresentada pelo romancista através de sua narrativa.

Contudo, muitos conseguem apenas uma breve e rápida impressão de Mrs. Brown, um pequeno pedaço de seu vestido, um fio de cabelo, ou um detalhe de seu chapéu, tudo, menos a própria Mrs. Brown em si – “My name is Brown. Catch me if you can”³⁰ (WOOLF, 1924, p. 03). Quanto mais tentamos nos aproximar dela, mais distante ela parece ficar de nós, é um fantasma que ora se ergue diante de nós, ora desaparece sem deixar nenhum vestígio. Mrs. Brown não é uma simples mulher. Ela é, acima de tudo, o próprio objeto da escrita ficcional, a base fundamental que constitui a natureza humana, isto é, a consciência fugidia que o escritor deve buscar a todo custo apreender em sua obra:

There she sits in the corner of the carriage – that carriage which is travelling, not from Richmond to Waterloo, but from one age of English literature to the next, for Mrs. Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out –

irreal para mim. [...] Não há nada que as pessoas diferenciem mais do que a realidade das personagens, especialmente nos livros contemporâneos”.

³⁰ “Meu nome é Brown. Pegue-me se você for capaz”.

there she sits and not one of the Edwardian writers has so much as looked at her (WOOLF, 1924, p. 16)³¹.

Como podemos observar, os escritores eduardianos ou materialistas foram, na opinião de Virginia Woolf, capazes somente de olhar, a uma certa distância, Mrs. Brown, não conseguindo, desta forma, se aproximar mais do que tangencialmente da natureza íntima de seu ser. Contudo, havia um pequeno grupo de escritores que estavam, por volta da década de 1910, estreando no cenário da literatura de língua inglesa com uma proposta totalmente diferente da desenvolvida pelo romance materialista. Esses escritores que traziam consigo um desejo de renovação não só das velhas formas e estruturas do romance realista, como também do próprio conteúdo dessa ficção (BLACKSTONE, 1949, p. 15).

Para Virginia, esse grupo de escritores, que ela denominou de espiritualistas ou georgianos, seriam aqueles que teriam a coragem de confrontar cara a cara Mrs. Brown, não se restringindo somente à sua superfície aparente e mutável, mas também ao mundo interior e caótico de sua consciência, isto é, de sua subjetividade. Entre os principais nomes, destacam-se os de James Joyce, que já havia publicado sua coletânea de contos, *Dublinenses*, em 1914, e seu romance *Retrato do artista quando jovem*, em 1916, D. H. Lawrence, filho de um mineiro, que teve uma grande parte de seus romances publicados entre os anos de 1911 e 1919, E. M. Forster e Lytton Strachey, amigos de Virginia e membros do grupo de Bloomsbury (apesar do primeiro ser considerado apenas como um frequentador esporádico), e T. S. Eliot, que havia se instalado em Londres em meados de 1915.

Em contraste com os materialistas, os escritores espiritualistas produzem obras que não se interessam somente no que existe exteriormente ao personagem, mas também com toda a gama de impressões e formas que são emitidas na direção desse sujeito e, depois, absorvidas e interpretadas por meio de sua consciência: “Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência” (WOOLF, 2014, p. 110).

³¹ “Lá está ela sentada no vagão do trem – um trem que está viajando, não de Richmond a Waterloo, mas de uma era da literatura inglesa para outra, pois a Sra. Brown muda apenas em sua superfície, e os romancistas apenas entram e saem de seu vagão. Lá está ela sentada e nenhum dos escritores eduardianos conseguiram mais do que somente observá-la de longe”.

Esses escritores, antes de mais nada, seguem os passos dos grandes mestres da ficção ocidental, como Jane Austen e Lawrence Sterne, cujos romances, na visão de Virginia, são completos, ou seja, não deixam ao leitor nenhuma impressão de incompletude, nenhuma lacuna que tivesse sido deixada para trás devido à falta de habilidade de seu autor. Contudo, para que isso possa ser concretizado, é preciso escolher as ferramentas certas, os instrumentos mais apropriados para a realização de sua tarefa mais importante – a de apreender a vida em seu fluxo dinâmico.

Os eduardianos, por sua vez, já haviam escolhido as ferramentas erradas. Agora era o momento de experimentar, de buscar novas formas e caminhos para a narrativa moderna, antes que fosse tarde demais, antes que Mrs. Brown se levantasse de seu assento naquele vagão de trem e partisse para nunca mais ser vista: “Something had to be done. At whatever cost of life, limb, and damage to valuable property Mrs. Brown must be rescued, expressed, and set in her high relations to the world before the train stopped and she disappeared for ever” (WOOLF, 1924, p. 20)³².

D. H. Lawrence, por exemplo, em um ensaio de 1923, intitulado “Surgery for the novel – or a bomb”, se questiona se há ou não um futuro para o romance, se os velhos pilares da literatura tradicional ainda continuariam, com sua abordagem superficial sobre a vida e a existência humana, a sobreviver ou se uma nova literatura surgiria trazendo consigo a esperança de uma renovação. Para ele, escritores como James Joyce e Dorothy Richardson (1873 – 1957) já anunciavam o advento de uma nova era na história da literatura de língua inglesa, de uma era, como afirma Virginia Woolf, em que se ouviam os sons da ruptura, da quebra e da destruição (WOOLF, 1924, p. 20).

Para Lawrence, portanto, a literatura moderna deveria ser como uma espécie de bomba, capaz de criar um grande buraco na parede para que, desta forma, o fresco do modernismo pudesse finalmente entrar e tomar conta do leitor ainda acostumado à literatura materialista:

The novel has a future. It's got to have the courage [...]; it's got to present us with new, really new feelings, a whole line of new emotion, which will get us out of the emotional rut. Instead of snivelling about what is and has been, or inventing new sensations in the old line, it's got to break a way through, like a hole in the wall.

³² “Algo deveria ser feito. A qualquer custo, a Sra. Brown deve ser resgatada, expressa, e posta em suas relações mais altas com o mundo, antes que o trem pare e ela desapareça para sempre”.

And the public will scream and say it is sacrilege: because, of course, when you've been jammed for a long time in a tight corner, and you get really used to its stuffiness and its tightness, till you find it suffocatingly cosy; then, of course, you're horrified when you see a new glaring hole in what was your cosy wall. You're horrified. You back away from the cold stream of fresh air as if it were killing you. But gradually, first one and then another of the sheep filters through the gap and finds a new world outside (LAWRENCE, 1964, p. 117-8)³³.

Para Virginia Woolf, o início dessa nova era remonta ao ano de 1910, um pouco antes da eclosão da Primeira Guerra, em agosto de 1914, quando o espírito vitoriano começa a se dissolver e todas as relações referentes à vida e à sociedade humana começaram a se transformar. O modernismo não estava apenas adentrando nos domínios da arte e da literatura, mas também no modo de vida e nas concepções morais e religiosas do povo britânico de maneira geral. Escritores como Samuel Butler (1835 – 1902) e Bernard Shaw já traziam em suas obras os primeiros sinais de mudança, da mesma forma, como vimos no tópico anterior, que as pinturas de Cézanne e Van Gogh:

The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910. The first signs of it are recorded in the books of Samuel Butler, in *The Way of All Flesh* in particular; the plays of Bernard Shaw continue to record it [...]. All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year of 1910 (WOOLF, 1924, p. 04-5)³⁴.

D. H. Lawrence, na abertura de seu romance *O amante de Lady Chatterley* (1928), nos chama a atenção para essa consciência de um novo presente que se fazia surgir, principalmente a partir de 1914, com o advento da guerra e de todo o arsenal de horrores que

³³ “O romance tem um futuro. É preciso ter coragem [...], é preciso apresentar novos, realmente novos, sentimentos, um conjunto inteiro de novas emoções que sejam capazes de nos tirar da rotina emocional. Ao invés de chorarmos sobre o que é e o que tem sido, ou criarmos sensações no velho estilo. É preciso forçar um novo caminho, como um buraco na parede. E o público irá gritar e dizer que isso é um sacrilégio: por que, é claro, quando você se encontra encurralado, por um longo tempo, em uma esquina estreita, você acaba suportando esta situação, até se sentir sufocado e não aguentar mais; desta forma, você fica horrorizado quando se depara com um buraco em sua parede. Você está horrorizado. Você recua com o ar fresco que entra como se ele estivesse lhe matando. Mas, aos poucos, primeiro uma e depois outra das correntes de ar filtra-se por entre os espaços, atravessando-os e encontrando um mundo totalmente novo lá fora”.

³⁴ “A mudança não foi tão repentina e definida. Mas houve uma mudança, apesar de tudo; e, desde que devemos ser, de certa forma, arbitrários, estipulemos a data dessa mudança em torno do ano de 1910. Os primeiros sinais estão presentes nos livros de Samuel Butler, em *The Way of All Flesh*, em particular; as peças de Bernard Shaw continuaram a marcar esta mudança [...]. Todas as relações humanas haviam mudado – aquelas entre patrões e empregados, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, há ao mesmo tempo uma mudança na religião, nos padrões de comportamento, na política e na literatura. Vamos considerar que estas mudanças começaram a ocorrer em meados de 1910”.

com ela veio junto: “Mas então bruscamente, como enorme fenda numa estrada lisa, veio a guerra” (WOOLF, 2014, p. 437). As coisas não eram mais como antes, o tempo, usando aqui uma expressão de Carlos Drummond de Andrade (1902 – 1987), era um “tempo partido”, um “tempo de homens partidos” (2000, p. 29). Tudo estava se fragmentando, se diluindo. A arte não podia mais continuar alheia a tudo o que estava acontecendo, a ficção não podia se eximir de seu compromisso com o *agora*. Tudo estava seguindo um rumo diferente, o modernismo batia à porta, e a guerra estava deixando suas cicatrizes:

Vivemos numa época essencialmente trágica; por isso nos recusamos a tê-la como tal. O grande desastre aconteceu; achamo-nos entre ruínas, forçados a reconstruir novos *habitats*, a criar de novo pequeninas esperanças. Trabalho bastante duro. Já não há caminhos fáceis à nossa frente: temos de contornar os obstáculos, pular por cima deles – e isso porque *temos* de viver, seja qual for a extensão do desastre havido (LAWRENCE, 1972, p. 09).

Todavia, o projeto modernista de Virginia Woolf não ficou restrito apenas ao campo teórico e crítico. Pelo contrário, ao mesmo tempo que a escritora lutou por uma nova forma de se fazer ficção, mais adequada às transformações políticas, sociais e históricas que se mostravam fundamentais nos primeiros anos do século passado, ela também o colocou em prática através de sua ficção. Basta tomarmos como exemplo alguns de seus principais romances produzidos ao longo das décadas de 1920 e 1930, como *Mrs. Dalloway*, *Passeio ao Farol* e *As Ondas*.

Em todos eles, observamos esta sua busca pelo sentido de nossa existência, pelo que está escondido além das aparências sensíveis dos objetos e dos instantes que nos perpassam. Temos a sensação de que existe algo, um sentido secreto, que reside por trás de seus enredos, de suas personagens (BLACKSTONE, 1949, p. 10). Seu projeto é, antes de tudo, poético, estético, funda-se em uma filosofia de vida, cuja principal intenção é a de integrá-la a uma concepção de mundo como uma obra de arte. A literatura, assim como a música e a pintura, é tudo, constitui-se como toda a verdade em si de tudo aquilo que existe. E é neste sentido que Virginia Woolf, juntamente com alguns de seus colegas contemporâneos, pode ser tomada como uma escritora espiritualista, ou ainda, como uma das grandes engrenagens do movimento modernista em solo inglês e no próprio Ocidente:

Talvez essa seja o maior prazer que eu conheça. É o êxtase que sinto quando, ao escrever, tenho a impressão de estar descobrindo o que faz parte do quê; fazer uma cena ficar boa; fazer um personagem tomar forma. Disso, extraio o que eu chamaria uma filosofia; de qualquer modo, é uma ideia fixa minha; que por trás do algodão cru está escondido um desenho; que nós estamos – isto é, todos os seres humanos estão – ligados a isso; que o mundo todo é uma obra de arte; que nós somos parte de

uma obra de arte. Hamlet ou um quarteto de Beethoven é a verdade a respeito dessa imensidão que chamamos mundo. [...] nós somos as palavras; nós somos a música; nós somos a própria coisa (WOOLF, 1986, p. 85).

Em seus romances, nos deparamos com personagens reais, no sentido que ela dá ao termo em seu ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, e cujas vidas vão se desenvolvendo em nossas mentes de maneira orgânica, isto é, elas vão crescendo, se transformando, amadurecendo. Não são lineares nem planas, usando aqui um termo cunhado por E. M. Forster (1969, p. 54-5). Ao contrário, elas possuem uma autonomia e uma independência próprias, encontram-se em um constante processo de descobertas de si mesmas, ou como aponta Bernard Blackstone, elas vão nos mostrando a vida por intermédio de seus olhos, de suas consciências e impressões, ou seja, elas fazem parte de nós, estão dentro de nós. E é justamente neste ponto que reside o principal aspecto de sua genialidade:

Virginia Woolf's *dramatis personae* too are ideas, but not abstract. [...] They are not single ideas, but organisations of intuitions, sensations, and emotions, projected into a semi-dramatic medium; and at the same time they are real human beings. In the novel, that is, we apprehend them as living persons. There is no philosophy jutting out of the frame. But in retrospect we apprehend them as persons plus an aura of consciousness in which we ourselves find it possible to participate. We share the lives, the points of view, the intuitions of these men and women and children: we look with their eyes, and feel with their emotions (BLACKSTONE, 1949, p. 11)³⁵.

As personagens em seus romances, mesmo naqueles escritos ainda com algumas das ferramentas da narrativa tradicional, como *A Viagem e Noite e Dia*, proclamam uma certa liberdade, uma postura que requer, não só de sua autora como também de nós leitores, uma ida às regiões mais profundas de suas consciências. Para Virginia Woolf, o verdadeiro escritor é aquele que está sentado e com o olhar fixo diante da vida humana, mas não para reproduzir-lhe um retrato vazio, sem aquele “halo” luminoso que deve fazer parte de toda ficção, mas sim para revelar, por detrás da simplicidade do cotidiano, o mistério, a beleza que compõe nossa existência passageira (BRADBURY & MCFARLANE, 1989a, p. 328). Ou como diz seu personagem Terence Hewet, em *A Viagem*, é preciso escrever um romance sobre o Silêncio, sobre aquilo que as pessoas não dizem, ou não querem ver. Ou seja, é preciso “querer ser as coisas” e não apenas “poder vê-las” (WOOLF, 2008a, p. 326).

³⁵ “As *dramatis personae* de Virginia Woolf são exatamente ideias, mas não ideias abstratas. [...] Elas não são ideias isoladas, mas organizações de intuições, de sensações, de emoções, projetadas através de um meio semi-dramático; e, ao mesmo tempo, elas são seres humanos reais. No romance, nós as apreendemos como pessoas vivas. Não há nenhuma filosofia que se projete fora desse esquema. Mas, em retrospecto, nós as apreendemos como pessoas com uma aura de consciência em que, nós mesmos, fazemos parte. Nós compartilhamos as vidas, os pontos de vista, as intuições daqueles homens e mulheres e crianças; nós vemos através de seus olhos, e sentimos através de suas emoções”.

Desta forma, em suas narrativas não observamos mais as relações somente do lado de fora, como testemunhas distantes de um determinado acontecimento, mas as desvendamos de um âmbito mais profundo, a partir da alma e dos sentimentos humanos. Não há mais uma realidade externa que não esteja diretamente relacionada à realidade interna de cada personagem (AUERBACH, 2011, p. 482). Tudo está interligado – tempo, espaço e enredo – a esta teia de subjetividades que está a todo o momento os confrontando. Com isso, percebemos, portanto, que o romance moderno não é composto de uma única voz, mas de várias, de vários “eus” e “outros” que vão dialogando constantemente entre si e compondo a “própria tessitura de nosso ser”.

Vamos caminhando, a cada desenrolar da narrativa, de uma consciência para outra, partindo de um ponto de vista sobre a realidade que logo vai se ligando a outro, muitas vezes, completamente diferente. É como se fôssemos juntando as peças de um mosaico, peças irregulares e disformes, mas que mesmo assim conseguem se interligar e constituir juntas uma imagem coerente (AUERBACH, 2011, p. 483; BRADBURY; MACFARLANE, 1989a, p. 334). São, portanto, múltiplas perspectivas sobre o mesmo objeto de experiência que vão se sobrepondo e nos dando, durante o ato vivo da leitura, uma visão que, acima de tudo, tem a pretensão de ser mais livre e próxima do que se chama verdadeiramente de vida.

Esta liberdade, entretanto, não começou a ser experimentada em seus romances. Muito antes da publicação de seu terceiro livro, *O quarto de Jacob*, Virginia já buscava criar novas formas de narrar através de um outro gênero, menor em extensão e perfeito para explorar os domínios desse fluxo entre consciências – o conto. Em sua coletânea, intitulada *Monday or Tuesday*, organizada e publicada em 1921, vemos uma Virginia muito mais ousada e segura de suas decisões e caminhos do que a de seus dois livros anteriores. No conto que dá título à coletânea, “Segunda ou Terça-feira”, por exemplo, nos deparamos com uma verdadeira explosão poética de impressões e imagens, muito próximas daquelas que encontraremos em 1931, em *As Ondas*, ou em 1928, no segundo capítulo, “O Tempo passa”, de *Passeio ao farol*:

Lenta e indiferente, vibrando o espaço facilmente com as asas, sabendo seu curso, a garça voa sobre a igreja sob o céu. Branco e distante, absorto em si mesmo, o céu eternamente cobre-se e descobre-se, move-se e demora-se. Um lago? Que se apaguem suas margens! Uma montanha? Ah, perfeito – o ouro-sol no seu dorso. Lá, ele declina. Fetos, depois, ou brancas plumas, para sempre e sempre. Desejando a verdade, aguardando-a laboriosamente destilando umas poucas palavras, para sempre desejando – (à esquerda começa um clamor, outro à direita. Rodas arrancam divergentes. Ônibus conglomeram-se em conflito) – para sempre desejando – (com doze batidas distintas, o relógio assevera ser meio-dia; a luz irradia escamas douradas; crianças fervilham) – para sempre desejando a verdade. A cúpula é rubra;

moedas pendem das árvores; a fumaça arrasta-se das chaminés; clamor, brado, pregão – “Vende-se ferro” – e a verdade? (WOOLF, 1984, p. 13).

Como podemos observar, em seus textos não existe apenas uma única consciência, uma única voz a ecoar, um sujeito exclusivo e solitário, mas vários que vão nos ajudando a desvendar o grande enigma da vida, a revelar o mistério do que há por trás das cortinas deste palco em que estamos sempre atuando; e isto tudo na medida em que eles próprios vão tentando encontrar o sentido de suas existências (AUERBACH, 2011, p. 483). Basta lembrarmos, por exemplo, do momento em que Peter Walsh encontra Mrs. Dalloway parada no salão de sua festa – “É Clarissa, descobriu. Pois ela ali estava.” (WOOLF, 1980a, p. 187) – um momento de verdadeira excitação e horror, ou o instante em que Mrs. Ramsay defronta a si mesma diante do espelho – “Era preciso achar um meio de escapar a tudo aquilo” (WOOLF, 1987, p. 12).

É justamente esta visão pluripessoal e sensível que faz com que os romances de Virginia Woolf sejam considerados originalmente modernos. Seus personagens são humanos, *demasiadamente humanos* e é neste ponto que nos encontramos diretamente com sua escritura e nos reconhecemos em todas as nossas virtudes e falhas. A cicatriz aqui não é externa, mas interna, marcada nas regiões mais sombrias e distantes de nosso ser. A luminosidade que muitos afirmam identificar em seus textos não passa de uma ilusão ingênua, uma espécie de armadilha para aqueles leitores despreparados. Vamos mergulhando no íntimo de seus personagens e, pouco a pouco, abrindo pequenas frestas, por onde, neste meio caminho entre a luz e as trevas, conseguimos então, finalmente, nos encontrar.

3 O ENCONTRO DO EU COM O OUTRO: VIRGINIA WOOLF E WILLIAM SHAKESPEARE

3.1 Shakespeare e a visão do humano.

A pergunta inicial que norteia todo este terceiro capítulo poderia ser justamente esta: “Quem é Shakespeare, afinal?”; que figura é essa que, mesmo depois de mais de quatro séculos de sua morte, ainda mantém a sombra de sua glória sobre nós? Quem é esse que, como Virginia Woolf tão bem definiu, está ao mesmo tempo presente e ausente, isto é, distante e, mesmo assim, tão próximo ainda de nós?

Para o escritor e crítico Anthony Burgess (1917 – 1993), não podemos falar apenas de um único Shakespeare, mas sim de vários, que foram emergindo na medida em que sua obra foi sendo explorada e decifrada sob a luz de diferentes perspectivas ao longo de todos esses séculos de existência. O Shakespeare do século XVIII não é o mesmo do século XX, e muito menos o do século XXI. Sua obra tem se mostrado inesgotável, sempre há algo novo a ser descoberto, a ser discutido e rediscutido. Nenhum de seus textos teve o seu sentido esgotado ou fechado em si mesmo. Eis aí o que define, para muitos, Shakespeare como uma espécie de “gênio”, como um dos melhores e mais significativos escritores da história da literatura ocidental e, por que não dizer, da literatura universal, até os dias de hoje:

And yet each age, perhaps even each decade, can find some new aspect of a great writer, simply because, being great, no one age, no one person can see all of him. The twentieth-century Shakespeare is different from the nineteenth-century Shakespeare; the Shakespeare of the 1970s is different from the Shakespeare of the 1960s. So it will go on as long as civilisation lasts; and every new aspect of Shakespeare will be as true as any other (BURGESS, 1979, p. 73)³⁶.

Mas o que caracterizaria um gênio? O que faria de Shakespeare uma voz ainda hoje tão importante para a literatura? Harold Bloom, um dos principais estudiosos na contemporaneidade da obra de Shakespeare, ao tentar delinear uma possível definição de gênio, retoma algumas das ideias difundidas pelo poeta norte-americano Ralph Waldo Emerson (1803 – 1882) a este respeito. De acordo com Emerson, inserido em uma tradição romântica fascinada com essa noção de genialidade, o gênio seria justamente como uma

³⁶ “E ainda a cada era, talvez, até mesmo a cada década, podemos encontrar algum novo aspecto de um grande escritor, simplesmente por que, sendo grande, nenhuma era, nenhuma pessoa pode ver tudo sobre ele. O Shakespeare do século XX é diferente do Shakespeare do século XIX; o Shakespeare da década de 70 é diferente do Shakespeare dos anos 60. E assim por diante, enquanto existir a ideia de civilização. E cada novo aspecto de Shakespeare será tão verdadeiro quanto qualquer outro”.

espécie de divindade, de um deus interior que habitaria as regiões mais profundas e obscuras de nosso ser. Ou seja, seria como um outro “Eu” que, no momento da criação artística, emergiria diretamente de nosso interior para se unir ao “Eu” exterior, constituindo, assim, uma consciência unificada e particular de uma voz que não pode ser confundida com nenhuma outra (BLOOM, 2003, p. 35).

Seria, então, esta a voz individual e inconfundível do grande gênio que domina os pensamentos do professor Herman Soergel, personagem de Jorge Luis Borges, que recebe magicamente, de um misterioso homem chamado Daniel Thorpe, que conhecera em um congresso shakespeariano, todo o peso da memória de Shakespeare? “– Ofereço-lhe a memória de Shakespeare desde os dias mais pueris e antigos até os do início de abril de 1616” (BORGES, 1999, p. 446).

Da mesma forma que Pierre Menard, outro personagem borgiano conhecido por seu ousado empreendimento em querer reescrever, palavra por palavra, o famoso *D. Quixote de La Mancha* (1602), de Miguel de Cervantes (1547 – 1616), Soergel também almeja escrever um livro, em que possa narrar todas as memórias do poeta inglês, que agora habitam sua mente ao lado de suas próprias memórias: “– Tenho, ainda, duas memórias. A minha pessoal e a daquele Shakespeare que parcialmente sou. Ou melhor, duas memórias me têm. Há uma zona em que se confundem. Há um rosto de mulher que não sei a que século atribuir” (BORGES, 1999, p. 446).

Contudo, tal tarefa se mostra completamente inviável, ou até mesmo impossível, tendo em vista que a conclusão a que chega Soergel é que a memória de Shakespeare não pode ser reduzida a contornos precisos e fechados. Na verdade, a mente de nenhum outro grande escritor o pode. Soergel tenta fugir, tenta desistir inúmeras vezes desta tarefa hercúlea que está além de suas capacidades, mas a única coisa que consegue é compreender que para onde quer que olhe, sempre encontra a presença viva de Shakespeare:

Declarei as condições da dádiva. Paradoxalmente, sentia ao mesmo tempo a nostalgia do livro que eu deveria ter escrito e que me foi proibido escrever e o temor de que o hóspede, o espectro, nunca me deixasse. Desliguei o telefone e repeti como uma esperança estas resignadas palavras: *Simply the thing I am shall make me live* [...] Esse e outros caminhos foram inúteis; todos levavam-me a Shakespeare (BORGES, 1999, p. 451).

Desta forma, a memória de Shakespeare não pode ser apagada, nem muito menos destruída pelo tempo. Ela sobrevive, mantém-se viva e firme, passando de uma consciência

para outra através das gerações. Contudo, Borges aponta o modo como esta permanência deve ocorrer, evocando o pensamento de outro grande escritor, De Quincey (1785 – 1859), que afirma que a memória (ou seria ela a ideia de *tradição* eliotiana que vimos no capítulo anterior?) funciona como um *palimpsesto*, ou seja, como uma leitura que vai encobrindo outra, absorvendo a memória/escrita anterior e transformando-a numa nova leitura, numa nova forma de ver e compreender esta imagem de Shakespeare que vem perdurando ao longo dos séculos (BORGES, 1999, p. 448).

Infelizmente, o que sabemos a respeito de sua vida ainda é muito escasso. Da mesma forma que Homero, Shakespeare também tem sua existência contestada. Para alguns intelectuais, ele não passaria de uma lenda, de um símbolo criado para exaltar e cantar o espírito nacionalista da nação inglesa. Entretanto, de acordo com Claude Mourthé (1931 –), em sua biografia *Shakespeare* (2010), essas teses, defendidas por aqueles que poderíamos chamar de *antistratfordianos*, acabam sendo postas em cheque quando nos deparamos com algumas das fontes³⁷ que conseguiram chegar até nós e que atestam para a existência do dramaturgo e de sua obra (MOURTHÉ, 2010, p. 09).

Segundo Mourthé (2010, p. 11), a grande maioria das peças de Shakespeare foram impressas no formato *in-quarto*, isto é, na forma de um livreto que é dobrado duas vezes, formando, assim, um conjunto de oito páginas, e assinadas pelo próprio poeta ainda em vida. Além do mais, existem referências ao nome de Shakespeare por parte de seus contemporâneos, como no caso de Francis Meres (1565 – 1647), que em seu livro *Palladis Tamia Wit's Treasury*, de 1598, faz a primeira menção que temos sobre Shakespeare e suas peças, ou como em Ben Jonson (1572 – 1637), seu grande amigo e companheiro de trabalho, que dedicou, após a morte de Shakespeare, em 23 de abril de 1616, uma homenagem no prefácio do primeiro Fólho (coletânea) de suas peças, em 1623, intitulado “To the memory of my beloved the author, Mr. William Shakespeare”. Vejamos um trecho:

[...]
 I therefore will begin. Soul of the age!
 The applause, delight, the wonder of our stage!
 [...]
 Thou art a monument without a tomb,
 And art alive still while thy book doth live

³⁷ Algumas dessas provas foram alegadas a partir de cópias e manuscritos com assinaturas do dramaturgo inglês, além das referências a seu nome por parte de intelectuais e artistas do meio teatral que conviveram com Shakespeare, ou conheceram sua fama como poeta e ator.

And we have wits to read and praise to give.
 [...]

Tri'umph, my Britain, thou hast one to show
 To whom all scenes of Europe homage owe.
 He was not of an age but for all time!
 And all the Muses still were in their prime,
 When, like Apollo, he came forth to warm
 Our ears, or like a Mercury to charm!
 Nature herself was proud of his designs
 And joy'd to wear the dressing of his lines,
 Which were so richly spun, and woven so fit,
 As, since, she will vouchsafe no other wit.
 [...]

Sweet Swan of Avon! What a sight it were
 To see thee in our waters yet appear,
 And make those flights upon the banks of Thames,
 That so did take Eliza and our James!
 But stay, I see thee in the hemisphere
 Advanc'd, and made a constellation there!
 Shine forth, thou star of poets, and with rage
 Or influence, chide or cheer the drooping stage.
 (JONSON *apud* SHELLARD, 1998, p. 97)³⁸.

As palavras de Jonson parecem prever o grande futuro que é reservado para a obra de Shakespeare. O “Sweet Swan of Avon”, o qual “todos os teatros da Europa devem aplaudir”, logo se tornaria um dos poetas mais aclamados da literatura inglesa, ao lado de outros “gigantes” como Geoffrey Chaucer (1340? – 1400) e John Milton. O célebre verso “He was not of an age but for all time!”³⁹ traduz perfeitamente o sentido que o nome de Shakespeare foi adquirindo no decorrer de todos estes séculos após sua morte. O jovem William, filho de um comerciante de Stratford, John Shakespeare, e apaixonado pelo universo do teatro desde sua infância, quando trupes de atores passavam por sua cidade natal, viria a produzir algumas das peças mais brilhantes e enigmáticas da literatura ocidental, como *Hamlet* (1601), *Otelo* (1603), *Macbeth* (1606) e *Rei Lear* (1605), que será posteriormente um de nossos objetos de estudo.

³⁸ “[...] Eu, portanto, irei começar. Espírito de nossa era! / O aplauso, a alegria, a maravilha de nossos palcos! [...] Tu és um monumento sem túmulo, / E a arte se manterá viva enquanto tua obra existir / E tivermos sabedoria para lê-lo e te elogiar. [...] / Triunfo, minha Grã-Bretanha, tu tens um para mostrar / Para que todas as cenas da Europa devam homenagear. / Ele não pertence a uma era, mas a todos os tempos! / E todas as Musas ainda estavam em seu auge, / Quando, como Apolo, ele veio para iluminar / Nossos ouvidos, ou como Mercúrio, para encantar! / A própria Natureza tem orgulho de seus feitos / E esteve feliz em se travestir em seus versos, / Que são tão ricamente tecidos, e tão bem modelados / E dessa forma a nenhum outro concederia sabedoria / [...] / Belo Cisne de Avon! Que visão esta / de vê-lo aparecendo em nossas águas, / Voando sobre o Tâmis / Tal como fizeram Elizabeth e nosso James! / Porém fique, te vejo no hemisfério / À frente de todos, construindo uma constelação! / Brilhe, estrela dos poetas, e com fúria / Ou influencie, ou repreenda ou anime os palcos em declínio”.

³⁹ “Ele não pertence a uma era, mas a todos os tempos!”.

Este Fólho, em que Ben Jonson viria a homenagear seu grande amigo – “My gentle Shakespeare” –, foi organizado em 1623, por dois sócios (*sharers*) do teatro *The Globe*, onde Shakespeare apresentou grande parte de suas peças e veio a se tornar coproprietário em meados de 1599. John Heminges (1556 – 1630) e Henry Condell (1576 – 1627) foram os responsáveis por reunir 36 peças de Shakespeare, entre comédias, tragédias e dramas históricos, apesar de terem omitido, como afirma Dominic Shellard (1998, p. 96), dois outros textos, a saber, *Pericles*, escrito em 1608, e *Os Dois nobres parentes*, de 1613-14.

O Fólho teve uma importância fundamental não só para a manutenção do nome de Shakespeare para outras gerações, como também para solucionar algumas dúvidas referentes a peças apócrifas, isto é, sem uma autoria definida. Vale salientar que muitas dessas peças atribuídas a Shakespeare, principalmente aquelas pertencentes ao início de sua carreira, não foram produzidas apenas por ele, mas em parceria com outros dramaturgos, como no caso das três partes de *Henrique VI*, de 1590, considerada como sua primeira obra, e escrita, provavelmente, em conjunto com os poetas Thomas Nashe (1567 – 1625) e George Peele (1558? – 1597?) (MOURTHÉ, 2010, p. 30).

Shakespeare era conhecido por seu fôlego invejável no que diz respeito à escrita de suas peças. Ele era conhecido por ser capaz, em curto espaço de tempo, de produzir uma quantidade enorme de versos, e com um alto nível de qualidade, fato que desde cedo provocou uma profunda admiração por parte de uns, e o ciúme, por parte de outros. Um exemplo desta última reação, pode ser visto no caso do poeta Robert Greene (1558 – 1592), um dos mais famosos dramaturgos da Inglaterra do final do século XVI. Em 1592, quando sua carreira começou a entrar em declínio e ele passou a experimentar os infortúnios da pobreza, Greene escreveu um texto, conhecido como *Groat's Worth of Wit*, em que criticava a atuação no campo do teatro de poetas sem formação acadêmica (Shakespeare não frequentou a universidade, como a maioria de seus companheiros de profissão), e que se aproveitavam do talento de verdadeiros “mestres” do verso, para ganhar dinheiro e fama facilmente (GASSNER, 2007, p. 245).

Shakespeare é descrito por Greene como um “corvo oportunista”, que usufrui da pior maneira possível da glória de outros escritores, como, por exemplo, Christopher Marlowe (1564 – 1593), que na época já contava com um grande prestígio oriundo da apresentação de peças como *Doutor Fausto*, de 1588, e *Eduardo II*, de 1591, e a quem, possivelmente, Greene se dirigia em seu texto:

Base-minded men all three of you, if by my mysery you be not warned; for unto none of you (like me) sought those burrs to cleave, those puppets (I mean) that spake from our mouths, those anticks garnished in our colours. Is it not strange that I, to whom they all have been beholding: is it not like that you, to whom they all have been beholding, shall (were ye in that case as I am now) be both at once of them forsaken? Yes, trust them not: for there is an upstart crow, beautified with our feathers, that with his Tiger's heart wrapt in a player's hide, supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the best of you; and being an absolute *Johannes Factotum*, is in his own conceit the only shake-scene in a country (GREENE *apud* SHELLARD, 1998, p. 41)⁴⁰.

Outra referência direta a Shakespeare, de acordo com Mourthé (2010, p. 13), está na frase “[...] with his Tiger's heart wrapt in a player's hide”, uma paráfrase de um dos versos da terceira parte de *Henrique VI*: “O Tiger's heart wrapp'd in a woman's hide!”⁴¹ (SHAKESPEARE, 1988, p. 137). Neste trecho, notamos que a crítica de Robert Greene não se restringia apenas ao trabalho de poeta e dramaturgo que Shakespeare já vinha desenvolvendo, na época, em uma das companhias teatrais mais influentes do final do século XVI e início do XVII, a *Chamberlain's Men*, mas também ao seu trabalho como ator, que realizava com pequenas participações em muitas de suas próprias peças, assim como nas de terceiros, como foi o caso de algumas apresentações de obras escritas por seu amigo Ben Jonson.

Em outras palavras, Shakespeare, na visão de Greene, não passava de um pretencioso, de um falastrão que queria ganhar fama e dinheiro à custa do talento de escritores mais velhos e experientes como ele; um verdadeiro ‘shake-scene’ que fingia ter qualidade, mas que se tratava apenas de um farsante, de um enganador que “acreditava ser tão bom em construir versos brancos como qualquer um de vocês”. Virginia Woolf, em *Orlando*, irá retomar a figura de Robert Greene através de seu personagem Nicholas (Nick) Greene, mas de uma maneira totalmente inversa, atribuindo a ele as características negativas que antes foram utilizadas pelo mesmo para atacar Shakespeare.

⁴⁰ “Todos vocês três, homens sensatos, se minha miséria pode servir como aviso; pois nenhum de vocês (como eu) procurou os infortúnios do destino, aquelas marionetes (eu quero dizer) que falam por meio de nossas bocas, aqueles que se enfeitam com nossas cores. Não é estranho que eu, a quem todos costumavam contemplar, como hoje fazem com vocês, tenha sido abandonado? Sim, não confiem nesses novos poetas: tendo em vista que há um corvo entre eles, embelezado com nossas penas, que com seu coração de tigre envolto na pele de um ator, supõe-se hábil na arte de criar versos brancos tão bem como vocês; e sendo um autêntico *Johannes Factotum*, é em seu próprio conceito o único agitador de cenas de nossa nação”.

⁴¹ “Oh tigre envolto em pele de mulher!”.

No romance, Nick Greene é visto como um dos melhores poetas de sua geração, geração esta que Virginia irá comparar, em seu ensaio “Notas sobre uma peça elisabetana”, a uma “mata virgem”, cheia de mistérios extraordinários e desconhecidos, prontos para serem explorados. Eis o território representado pela poesia e pelo drama elisabetanos, do qual a figura de Shakespeare, em sua opinião, assume uma posição privilegiada, sobressaindo-se, sem, no entanto, apagar o brilho e a luz dos outros importantes nomes que marcam esta *era de ouro* da história da literatura inglesa (WOOLF, 2007, p. 13).

Orlando, que está começando a se aventurar no universo da literatura, vê-se fascinado pela ideia de conhecer o famoso poeta Nick Greene. Desta forma, decide convidá-lo a seu castelo a fim de mostrar-lhe alguns de seus poemas, produzidos desde sua adolescência. Contudo, a primeira impressão que este lhe causou não foi a esperada por Orlando, principalmente pelo fato daquele se mostrar como um poeta arrogante e presunçoso em relação a uma suposta glória no campo das letras que afirmava possuir em todo o território londrino:

Era inevitável que Orlando, apressando-se a cumprimentá-lo, ficasse um pouco desapontado. O poeta não ia além da estatura média; tinha uma figura mesquinha, magra e um pouco curvada; e ao entrar tropeçou num mastim, que lhe ferrou os dentes. Além disso, Orlando, apesar de todo o seu conhecimento da humanidade, não sabia como classificar. Havia nele alguma coisa que não correspondia nem ao servo, nem ao nobre, nem ao cavaleiro. A cabeça, de testa arredondada e nariz bicudo, era bela; mas o pendiam e babavam; a expressão do rosto, porém, em seu conjunto, é que era inquietante. Não tinha nada dessa plácida compostura que torna os rostos nobres tão agradáveis de contemplar [...]. Embora poeta, parecia mais acostumado a repreender que a adular; a alterar do que a acarinhar; a trepar do que a ascender; a lutar do que a repousar; a odiar do que a amar. Isso também se depreendia da vivacidade de seus movimentos, e de algo ardente e desconfiado nos seus olhos. Orlando ficou um pouco decepcionado. Mas foram jantar (WOOLF, 1978, p. 48).

Quando Orlando o questiona a respeito de sua opinião sobre a natureza da arte poética e de sua importância para a literatura de seu tempo, Greene vê-se tomado, de repente, por um sentimento violento de indignação e revolta. Para ele, jovens poetas, como Shakespeare, representavam não só um declínio do esplendor da poesia inglesa, como a própria morte da mesma: “Tudo que podia dizer, concluiu, dando uma punhada na mesa, é que a arte da poesia estava morta na Inglaterra” (WOOLF, 1978, p. 49). Greene acreditava que a verdadeira arte só poderia ser encontrada na Antiguidade Clássica, principalmente, na poesia grega que, em sua opinião, seria superior à própria literatura elisabetana, da qual fazia parte:

Não, decidi, a grande época da literatura passou; a grande época da literatura era a grega; a época isabelina era inferior à grega, em todos os aspectos. Naquele tempo

os homens acariciavam uma divina ambição que ele chamava de *La Gloire* (pronunciava ‘Glor’, de modo que, a princípio, Orlando não percebia o que queria dizer). Agora todos os jovens escritores estavam a soldo dos livreiros, e iam dando vazão a toda sandice que se pudesse vender. Shakespeare era o principal culpado disso, e já estava sofrendo as consequências. Aquela época, dizia, se caracterizava por conceitos preciosistas e experiências grosseiras – coisas que os gregos não teriam tolerado um só momento. Embora muito lhe custasse dizê-lo – porque amava a literatura tanto quanto a sua própria vida –, não via nada de bom no presente e não tinha esperanças no futuro (WOOLF, 1978, p. 50).

Com isso, Greene afirma que o principal objetivo que um bom poeta deve buscar atingir em sua obra é justamente o da glória (“*Glor*”), isto é, de uma *fama* que não traz em si a ideia de prestígio ou poder, mas que resgata aquela acepção tão difundida entre os gregos antigos e que pode ser traduzida através da palavra *kléos*. Será esta mesma *kléos* que, por exemplo, Aquiles desejará alcançar, ao tomar a decisão de fazer parte da Guerra de Troia, ou que Píndaro (522 a.C. – 443 a.C.) cantará em suas olímpicas, após a vitória de algum importante atleta nos jogos esportivos. Em outras palavras, para os gregos, *kléos* significa, antes de mais nada, permanência, lembrança. Aquele que consegue conquistá-la por meio de seu esforço e dedicação, não terá apenas o reconhecimento e o respeito por parte de seus contemporâneos, mas, principalmente, terá seu nome e sua obra (ou feitos) lembrados, mesmo depois de sua morte, ou seja, para toda a posteridade. E em uma sociedade, como a grega, em que a memória assumia uma função tão fundamental no que se refere à preservação de valores e de sua própria identidade cultural, ser lembrado representava não só uma questão de sobrevivência, como também simbolizava uma das maiores honrarias que um mortal poderia possuir.

Para Greene, portanto, a única poesia que valeria a pena de ser lida e venerada era a antiga. Os poetas elisabetanos, mesmo aqueles que são considerados como maiores, não são mais do que centelhas de luz frente ao esplendor e à força dos versos antigos. Shakespeare, em sua opinião, apesar de ter criado algumas cenas passíveis de admiração, não passava de uma sombra de Christopher Marlowe, e a maioria de suas peças, uma cópia imperfeita e sem qualidade da obra deste. De Marlowe em si, não poderia criar nenhum juízo, tendo em vista sua morte prematura em 1593. E de Ben Jonson, preferia não expressar nenhuma opinião, pelo simples fato de ele ser seu amigo e companheiro de trabalho:

Uma grande época, a isabelina. Uma grande época! Assim pois, meu caro senhor – prosseguiu, acomodando-se confortavelmente na cadeira e alisando com os dedos o copo de vinho –, não nos resta senão venerar o passado e honrar aqueles escritores – ainda existem alguns – que tomam por modelo a antiguidade e escrevem, não por dinheiro, mas por ‘Glor’. – Orlando desejava que a pronúncia fosse melhor. – A ‘Glor’ – disse Greene – é o acicate das grandes almas (WOOLF, 1978, p. 51).

Orlando, encantado com as palavras do poeta sobre a arte de seu tempo, decide então mostrar-lhe um pequeno drama, *A Morte de Hércules*, que havia escrito já há alguns anos, para saber sua opinião sobre que aspectos ainda deveria melhorar. Além disso, Orlando promete-lhe pagar trimensalmente uma pensão para que, assim, possa se dedicar exclusivamente à sua poesia e à busca da “Glor” dos antigos, como a de Cícero (106 a.C. – 43 a.C.), a quem almeja imitar o estilo, até o ponto em que não possamos mais diferenciar um do outro (WOOLF, 1978, p. 51). Nick Greene, da mesma forma que seu referente Robert Greene, escreve um panfleto ridicularizando Orlando e sua produção, mesmo depois deste ter-lhe oferecido uma proteção típica de um mecenas:

O tema estava feito para ele. Um fidalgo em sua casa. Visita a um nobre no campo – seu novo poema devia ter um título mais ou menos assim. Agarrando a pena com a qual o seu filhinho estava fazendo cócegas nas orelhas do gato, e mergulhando-a no copinho de ovo que servia de tinteiro, compôs imediatamente uma espirituosíssima sátira. De tal modo a compôs que ninguém podia ter dúvidas de que o jovem nobre ridicularizado não fosse Orlando; seus ditos e atos mais secretos, seus entusiasmos e loucuras ali estavam ao vivo, junto com a cor exata do seu cabelo e o seu modo estrangeiro de pronunciar os rr. E se alguma dúvida pudesse haver, Greene dissipava-a, intercalando quase sem disfarce passagens daquela aristocrática tragédia *A Morte de Hércules*, que, como tinha previsto, lhe parecia extremamente palavrosa e bombástica” (WOOLF, 1978, p. 53-4).

Orlando sente-se profundamente humilhado e ofendido pelas palavras daquele que antes lhe configurava a imagem de um verdadeiro ídolo, de um grande mestre conhecedor não só da poesia do presente, como também da do passado. Orlando pede a um de seus lacaios para que jogue o panfleto, preso na extremidade de uma pinça, tamanha a indignidade de seu conteúdo, no “ponto mais fétido do mais asqueroso montão de imundícies do seu domínio” (WOOLF, 1978, p. 54). Mesmo assim, Orlando, agora recluso em seu castelo devido à vergonha que sentiu após ter visto seu nome exposto daquela maneira, mantém sua promessa e continua a pagar pontualmente ao seu difamador.

Apesar das críticas ferrenhas, tanto Shakespeare quanto Orlando irão encontrar seus próprios caminhos no que diz respeito à arte da poesia. Mesmo Shakespeare não tendo frequentado a universidade, assim como Virginia Woolf, ele soube encontrar no conforto dos clássicos as ferramentas necessárias para a criação de suas obras, que nada deixavam a desejar em comparação à de seus companheiros de trabalho, conhecidos pelo nome de *University Wits*. Esse grupo, constituído por nomes como o do próprio Robert Greene, John Lily (1554 – 1606) e George Peele, todos oriundos de Oxford ou Cambridge, presavam por uma erudição que beirava o preciosismo, principalmente em relação ao domínio da língua (MOURTHÉ, 2010, p. 48).

Além disso, Shakespeare trouxe para sua obra a presença viva de importantes escritores não só da antiguidade greco-latina, como também próximos ou contemporâneos à sua época, como Chaucer e Montaigne. Segundo John Gassner, a biblioteca de Shakespeare era constituída em grande parte por aqueles escritores que eram considerados como essenciais para uma formação dita como erudita e humanista, e que Shakespeare lerá vorazmente como uma forma de suprir a falta de uma educação formal. Esses textos, que começavam a ser traduzidos para o inglês, serão uma de suas principais fontes de inspiração:

Ainda que sua educação formal fosse imperfeita, sua idade e as condições de sua vida podiam suprir a deficiência de forma notável. Os clássicos começavam a ser encontráveis em inglês através de um número sempre crescente de esplêndidas traduções como a versão de North das *Vidas* de Plutarco, já editada em 1579, e diversas transcrições de Ovídio, Sêneca, Virgílio e outros autores básicos de uma educação humanista. Um pouco mais tarde, em 1598, também já lhe era possível familiarizar-se com o *Homero* de Chapman e as traduções de Florio dos provocantes ensaios de Montaigne. O conhecimento de línguas estrangeiras é um desiderato mas não uma condição indispensável para o talento criativo. Ademais, muitos ensinamentos podiam ser colhidos nas conversas com atores e boêmios, bem como em numerosas peças mais antigas que o jovem Will leu ou adaptou. Shakespeare se tornou um filho da erudição humanista por adoção (GASSNER, 2007, p. 246).

Esse “humanista por adoção”, a que Gassner irá se referir, procurou acrescentar à sua formação outras leituras, que tiveram uma importância singular, especialmente para a composição de suas peças históricas. Livros que tentavam recontar o passado e as raízes do povo inglês, bem como de sua realeza, eram cada vez mais famosos na Inglaterra do início dos anos de 1600, o que pode ser observado, segundo Mourthé, na enorme quantidade de peças que foram produzidas nessa época e que abordavam esse conteúdo em específico:

As peças históricas eram inumeráveis: *Eduardo II*, de Marlowe, *A duquesa de Amalfi*, de Webster, *A tragédia do vingador*, de Tourneur, sem contar os livros de história pura, como os de Thomas Morus (*História de Ricardo III*, 1513), de Edward Hall (*Crônicas*, 1547) e, sobretudo, essencial, de Holinshed (*Crônicas da Inglaterra, da Escócia e da Irlanda*, 1587) (MOURTHÉ, 2010, p. 25).

Todavia, era preciso tomar cuidado, principalmente em uma época em que a situação política há muito já vinha se mostrando delicada e, acima de tudo, perigosa. Desde o reinado de Henrique VIII (1509 – 1547), pai da atual monarca, Elizabeth I, com Anne Bolleyn, e mentor da reforma anglicana que ficou conhecida por romper com a cúpula papal de Roma, os ingleses presenciaram uma sucessão de reis e rainhas, ora protestantes, ora católicos, cujos reinados foram marcados por incontáveis mortes e execuções.

Escrever sobre a linhagem real poderia ser uma escolha arriscada, mas ao mesmo tempo, interessante como uma forma de celebração, tendo em vista que tal atitude

corroboraria com a construção de uma imagem mais aceitável e popular que Elizabeth estava tentando construir (MOURTHÉ, 2010, p. 29). Essa propaganda política pode ser observada, por exemplo, na ideia que foi difundida do fato de Elizabeth não ter se casado, assim, impossibilitando que houvesse um herdeiro direto ao trono da Inglaterra. “The Virgin Queen”, como ficou conhecida, havia abdicado ao casamento em nome dos interesses de sua pátria. Sua união não era com um homem em específico, mas com todo o seu reino e súditos (SHELLARD, 1998, p. 19). Com isso em mente, Shakespeare começará sua sequência de peças históricas, iniciando com *Henrique VI*, em 1590, e terminando justamente com *Henrique VIII*, escrita em 1613, dez anos após a morte de Elizabeth.

Para Gassner, a obra de Shakespeare reflete, ou melhor, “capta”, usando aqui uma expressão poundiana, tal como uma antena as principais características de seu tempo, tempo este, que da mesma forma que o de Virginia Woolf, marca uma transição não só de um século para outro, como também de um modo de pensamento, centrado ainda em uma concepção de mundo dominada pela filosofia cristã, para outro, em que é a figura do homem que começa a assumir, pouco a pouco, uma posição central em relação ao *logos* que ordena o mundo:

O conteúdo intelectual podia ser aspirado do próprio ar da sociedade elisabetana por uma inteligência tão aguda quanto a sua. Problemas de governo; os triunfos e fracassos das personagens históricas; o divino direito dos reis, o direito de rebelião e os direitos dos indivíduos; questões religiosas, aspirações nacionais, política exterior, filosofia humanista, indagações científicas e especulações metafísicas [...]. Shakespeare é singular apenas em sua imensa faculdade de assimilar o fermento intelectual de seu tempo, de associá-lo convincente e apropriadamente a personagens vivos, e de fixá-lo no molde de suas situações dramáticas com um considerável efeito de justeza e de inevitabilidade dramática. E porque esses pensamentos são captados com a intensidade de algo recém-descoberto, porque tudo é sentido por ele com êxtase, paixão e singularidade, Shakespeare parece um dramaturgo mais abrangente que qualquer outro que o tenha seguido. Ele assimila a Renascença elisabetana como que por osmose (GASSNER, 2007, p. 247).

A Renascença, ou Renascimento, como o próprio nome já indica, traz consigo uma ideia de renovação, de ressurgimento de algo antigo, a partir de uma nova perspectiva. No caso em questão, houve uma retomada do pensamento clássico, grego e latino, com a redescoberta de incontáveis textos, que durante toda a Idade Média ficaram restritos aos domínios de monastérios ou de entidades que estivessem vinculadas à Igreja Católica Romana (GREENBLATT, 2011, p. 10).

Com o advento de uma filosofia de natureza cristã, muitos desses textos foram guardados sob o pretexto de seus conteúdos não estarem condizentes com os princípios da filosofia cristã. Textos, como os de Platão, ainda continuaram vigentes, mas através de

releituras que se conjugassem com os interesses ideológicos defendidos pela Igreja. Daí, por exemplo, o surgimento de uma filosofia dita como neo-platônica, em que se associava à imagem de Deus, criador supremo de toda a ordem, de todo o cosmos, o conceito platônico de Ideia, como fonte transcendental de perfeição.

Entretanto, vale salientar que esta mudança, que marca a passagem dos longos séculos de Idade Média para a Idade Moderna, não ocorreram de maneira repentina, mas gradualmente, sendo possível, portanto, encontrar algumas das raízes da gênese do Renascimento ainda no século XIV, ou mesmo, em pleno século XVII, resquícios do pensamento medieval. Um dos casos mais importantes se refere às transformações provocadas pela obra do pintor florentino Giotto di Bondone (c. 1267 – 1337), que aos olhos da História da Arte hoje, não só mostrou uma nova forma de composição e de entendimento para a pintura, que na época encontrava-se ainda regida pelos padrões conservadores da arte bizantina, como também abriu o espaço para uma série de mudanças que logo em seguida, em pleno século XV, começariam a ser vistas nas demais linguagens artísticas, dentre elas, o próprio teatro (GOMBRICH, 2013, p. 150).

Uma das principais contribuições da obra de Giotto pode ser vista, por exemplo, em seu uso de novas técnicas que tentavam explorar, a partir de uma superfície plana que compunha a tela de um mural ou de um afresco (composição feita em parede, quando esta ainda está úmida), a ilusão de profundidade, isto é, de uma região mais próxima do espectador e outra mais distante, ao fundo. Na verdade, essa inserção da figura do espectador como ponto de referência para a leitura e composição da obra já era em si uma importante quebra que começava a se desenvolver com a ideia da *perspectiva*, como elemento capaz de criar não só uma ilusão de imagem muito mais realista, se a compararmos com as pinturas sacras da Idade Média, como também tridimensional.

Basta compararmos uma obra como *A Anunciação* (c. 1150) (Figura 04), retirado de um evangelho encontrado em uma região que hoje pertence à Alemanha, com *A lamentação de Cristo* (c. 1305) (Figura 05), de Giotto. Nessa primeira, percebemos claramente o quanto o espaço é verticalizado para o plano superior da composição, leitura que podemos fazer sob o ponto de vista religioso que dominava o pensamento medieval (GOMBRICH, 2013, p. 150). As figuras são representadas sem uma preocupação excessiva quanto às suas formas e proporções. Tudo deve ascender para o plano superior, onde se encontra Deus. O plano inferior representa o nível terreno, em que pecados cercam o homem a fim de corromper-lhe a

alma. O realismo medieval é, acima de tudo, simbólico. Seu espaço plano bidimensional e meio que “chapado” simboliza o eterno. Pois a Deus cabe o infinito, o não-tempo, e ao homem, a sucessão dos dias e dos anos, o começo e o fim, a vida e a morte.



Figura 04 - *A Anunciação*, c. 1150, de um evangelho manuscrito suábio. Württembergische Landesbibliothek, Stuttgart.

Na pintura de Giotto, por sua vez, o espaço torna-se mais idealizado, na medida em que representa um retorno aos princípios da representação visual da arte greco-romana, principalmente, no que diz respeito as regras que, posteriormente, serão denominadas de padrões clássicos de representação, bem como a ideia de proporção da figura humana e de uma verossimilhança que proporcionava aos espectadores uma sensação de ilusão. Nesta obra, vemos um homem representado não mais como um símbolo, mas sim como uma idealização humana que emerge a partir do modo que se dispõem as figuras dentro do espaço da pintura, e que, pouco a pouco, vai construindo uma atmosfera dramática que tece um universo no qual o homem torna-se o centro do nosso olhar:

É uma pintura que cria a ilusão de tridimensionalidade. Observem-se o encurtamento dos braços para criar perspectiva, o contorno do rosto e pescoço, as sombras profundas nas dobras flutuantes das vestes. Não se via nada parecido havia mil anos. Giotto redescobriu a arte de criar uma ilusão de profundidade numa superfície plana. Para Giotto, tal descoberta não era um mero truque a ser ostentado como tal. Ao contrário, ela lhe permitiu modificar toda a concepção de pintura. Em vez de usar o método da escrita pictórica, ele podia causar a sensação de que a história sacra estava acontecendo diante dos olhos do espectador. [...] Não sossegou enquanto não conseguiu reformular cada detalhe: como um homem se poria de pé, como se comportaria, como se moveria, se tomasse parte de tal acontecimento? Mais

ainda, como tal gesto ou movimento se apresentaria aos nossos olhos? (GOMBRICH, 2013, p. 150-1).



Figura 05 – Giotto di Bondone, *A lamentação de Cristo*, c. 1305, afresco, 200x185 cm, Capela Arena, Pádua.

Essa mesma ideia estará presente também no teatro, que passará por uma mudança significativa, não somente em sua estrutura, como no modo de organização e representação da cena, que criará as condições necessárias para o desenvolvimento do teatro elisabetano. Para Anatol Rosenfeld, a transição do teatro medieval para o teatro renascentista é marcada fisicamente pela transformação do palco simultâneo, que da mesma maneira que a pintura sacra, buscava representar o aspecto eterno e atemporal do divino, para o palco sucessivo, em que as cenas eram representadas seguindo a cronologia dos fatos. Além disso, o teatro renascentista irá adotar uma relatividade espacial que coloca o espectador como centro da encenação (ROSENFELD, 1996, p. 129).

As peças, diferentemente do período medieval, não têm mais o objetivo de servir como símbolo, ou como uma espécie de alegoria que deve apenas ensinar o seu espectador sobre seu lugar no *cosmos* divino. A visão teocêntrica da Idade Média vai dando lugar a uma visão antropocêntrica, em que o homem vai se deparando cada vez mais com uma arte em que ele pode se reconhecer. A transcendência divina vai sendo substituída pela imanência e pela transitoriedade, típicas da esfera terrena:

A ideia da relatividade espacial, de acordo com a perspectiva do observador, é expressão exata de uma época que já bem antes introduzira a perspectiva pictórica, desconhecida da Idade Média, como recurso para conquistar, em termos artísticos, o mundo terreno, a realidade dos fenômenos sensíveis. A perspectiva cria a ilusão do espaço tridimensional, projetando o mundo a partir de uma consciência individual,

de um foco central. O mundo é relativizado, visto em relação a esta consciência, é constituído a partir dela (ROSENFELD, 1996, p. 129)

O teatro medieval, do mesmo modo que a pintura sacra, representa o homem de uma maneira plana, sem um aprofundamento perspectivístico ou interior. Não vemos o homem, como na pintura de Giotto, a partir de sua dramaticidade em relação à vida e seus conflitos. O homem não passa de uma criação divina, posto dentro de uma ordem intermediária, acima de criaturas inanimadas e animais, mas abaixo dos seres ditos celestes, como anjos e arcanjos (SPENCER, 1967, p. 08). Não há necessidade de se mostrar a vida em seu aspecto particular, íntimo de cada indivíduo, mas geral e simbólico, de tal forma que seja possível, principalmente em uma esfera moral e pedagógica, que todos aqueles que assistam à apresentação teatral compreendam quais são os seus devidos lugares dentro da estrutura maior criada por Deus:

[...] o palco simultâneo. Este apresenta o homem como num mural imenso, sem profundidade plástica ou psicologia, mergulhado no mundo vasto da narração bíblica, inserido nas mansões justapostas, à semelhança das esculturas nos nichos das catedrais de que elas mal se destacam. É uma visão teocêntrica: o homem é parte do plano divino universal (ROSENFELD, 1996, p. 130).

A perspectiva, tanto na pintura como no teatro, põe o homem no centro da discussão. O que observamos agora não é mais a ordem superior, o geral e o imutável determinados pelo criador, mas sim o específico e transitório que representam a vida humana. O homem medieval, com seu destino já predestinado por uma estrutura fixa e que não poderia ser alterada, começa a tomar em suas mãos um poder de escolha, um poder de decidir o seu próprio destino. A ação representada dirige-se a um sujeito que vê, nos heróis em cena, os conflitos e incertezas similares aos que habitam seus espíritos.

É justamente neste sentido, por exemplo, que Harold Bloom (2001), reutilizando as palavras de Samuel Johnson (1709 – 1784), em seu *Prefácio* sobre a obra de Shakespeare, descreverá algumas das impressões que as peças do dramaturgo inglês são capazes de nos causar através de suas personagens, que, antes de mais nada, trazem consigo uma das mais puras revelações que nos é feita do que vem a ser o *humano* e sua natureza. É desta forma que ele define Shakespeare como um inventor do humano, isto é, como aquele que através de sua voz consegue nos mostrar as várias facetas do homem, de suas paixões e medos, de sua força e, ao mesmo tempo, fraqueza diante da vida e de sua efemeridade:

A Shakespeare devemos tudo, afirma Johnson, querendo dizer que Shakespeare nos ensinou a compreender a natureza humana. Johnson não chega a dizer que

Shakespeare nos inventou, mas identifica o verdadeiro teor da *mimese* shakespeariana: “A imitação produz dor ou prazer, não por ser confundida com a realidade, mas por trazer a realidade à mente”. Acima de tudo, um crítico empírico, Johnson sabia que a realidade se altera; na verdade, realidade *é* mudança. Shakespeare cria maneiras diversas de representar a mudança no ser humano, alterações essas provocadas não apenas por falhas de caráter ou por corrupção, mas também pela vontade própria (BLOOM, 2001, p. 26).

Segundo Harold Bloom, é com Shakespeare que começamos a construir uma ideia mais consolidada de uma tradição literária do humano, iniciada ainda na Antiguidade Clássica e retomada por Shakespeare e outros autores contemporâneos a ele, como Michel de Montaigne e Miguel de Cervantes. A partir dessa tradição, o homem começa a ser visto como um indivíduo particular, não mais vítima dos acasos do destino e da vontade dos deuses, mas como um ente cuja voz passa a ser ouvida e reconhecida não só por ele mesmo, como também pelos outros indivíduos que estão ao seu redor. O homem não é mais um ser “acabado” e preestabelecido, que deve simplesmente seguir o caminho que lhe é imposto e traçado desde o nascimento até a morte. Ele tem o direito de decisão sobre seu próprio destino, sobre os rumos de sua própria vida (SPENCER, 1967, p. viii).

Esse homem não é mais governado por profecias oraculares, mas toma para si a responsabilidade sobre suas próprias escolhas e, como tal, seu caráter não pode ser preconcebido, mas construído e desenvolvido ao longo de sua jornada. O homem não está finalizado, mas em constante mudança, criando-se e recriando-se a cada momento que respira. E este é o principal fundamento que caracteriza a revolução antropocêntrica que tanto influenciou o pensamento renascentista:

Antes de Shakespeare, os personagens literários são, relativamente, imutáveis. Homens e mulheres são representados, envelhecendo e morrendo, mas não se desenvolvem a partir de alterações interiores, e sim em decorrência de seu relacionamento com os deuses. Em Shakespeare, os personagens não se revelam, mas se desenvolvem, e o fazem porque têm a capacidade de se auto-recriarem. Às vezes, isso ocorre porque, involuntariamente, escutam a própria voz, falando consigo mesmos ou com terceiros. Para tais personagens, escutar a si mesmos constitui o nobre caminho da individuação, e nenhum outro autor, antes ou depois de Shakespeare, realizou tão bem o verdadeiro milagre de criar vozes, a um só tempo, tão distintas e tão internamente coerentes, para seus personagens principais, que somam mais de cem, e para centenas de personagens secundários, extremamente individualizados (BLOOM, 2001, p. 19).

Para Bloom, as personagens shakespearianas são indivíduos em contínuo processo de desenvolvimento interno, isto é, estão sempre em mudança, transformando-se em decorrência das consequências geradas por suas escolhas (BLOOM, 2001, p. 19). As vozes de suas personagens, até mesmo as das secundárias, são únicas e inconfundíveis, e sua estrutura

interna é tão complexa e bem organizada que sua coerência nos parece, como disse Virginia a seu irmão, muitas vezes, estar além de nós mesmos. Entretanto, é nesta busca pela representação do particular que Shakespeare consegue alcançar um sentido mais universal no homem. Ele adentra reinos mais profundos e escondidos de nosso interior, revelando a dinamicidade de nossa personalidade e, assim, conseguindo tocar naquilo que há de mais comum em todos nós, que todos compartilhamos e que, portanto, nos define enquanto seres humanos:

The theatre, when it is under any other direction, is peopled by such characters as were never seen, conversing in a language which was never heard, upon topics which will never arise in the commerce of mankind. But the dialogue of this author is often so evidently determined by the incident which produces it, and is pursued with so much ease and simplicity, that it seems scarcely to claim the merit of fiction, but to have been gleaned by diligent selection out of common conversation and common occurrences. [...] Shakespeare has no heroes; his scenes are occupied only by men, who act and speak as the reader thinks that he should himself have spoken or acted on the same occasion: even where the agency is supernatural the dialogue is level with life [...]. Shakespeare approximates the remote, and familiarizes the wonderful; the event which represents will not happen, but if it were possible, its effects would probably be such as he has assigned; and it may be said, that he has [...] shewn human nature as it acts in real exigencies (JOHNSON, 1908, p. 14-5)⁴².

Como vimos, anteriormente o homem se definia em função de Deus, não poderíamos conceber aquele sem a presença e autoridade deste. Com o advento de uma visão mais humanista e antropocêntrica da ordem cósmica, o homem encontra a si mesmo e, a partir deste encontro, procura reconhecer-se e ver o mundo tomando-se como ponto de referência. É aí que reside a grande genialidade e originalidade de Shakespeare, nessa percepção das mudanças de perspectivas e pontos de referência e na capacidade de nos apresentar estes processos através de suas personagens: “Shakespeare absorbed and used that thought and feeling in his own way, the way of the playwright who has a particular job to get done, who is

⁴² “O teatro, quando este se encontra sob outra direção, é habitado por personagens que nunca foram vistos, conversando em uma língua que nunca foi ouvida, sobre assuntos que nunca encontraremos em qualquer mercado. Mas o diálogo deste autor é sempre tão evidentemente determinado pelo próprio contexto em que é produzido, além de ser dotado de uma simplicidade, que nos parece ser um critério pequeno para avaliarmos o mérito da ficção, mas ter sido obtido por uma seleção diligente fora de uma conversação comum e fácil de encontrarmos. [...] Shakespeare não tem heróis; suas cenas são ocupadas apenas por homens que falam e agem como o espectador falaria ou agiria se fosse ele que estivesse no palco: mesmo quando a ação é sobrenatural, o diálogo está compatível com a vida [...]. Shakespeare aproxima o remoto, e familiariza o maravilhoso; o evento representado não ocorrerá, mas se fosse possível, seus efeitos seriam provavelmente tais como aqueles mostrados por Shakespeare. Desta forma, Shakespeare nos mostra [...] a natureza humana como ela realmente age em exigências reais”.

sensitive to the temper of his time and who wants to use it in his work” (SPENCER, 1967, p. x).⁴³

Jorge Luis Borges, em outro de seus textos, intitulado “Everything and Nothing”, define Shakespeare como um homem constituído por vários “eus”, por diferentes personalidades e individualidades que expressou em seu incontável arsenal de personagens principais e secundários. Todos diferentes um do outro, com suas características particulares e inconfundíveis. Nenhum outro escritor, para Borges, expressou tantas *personae* distintas quanto Shakespeare, conseguindo explorar, desta forma, as várias aparências que compõem o nosso ser, tema que é de fundamental importância para a sua obra. Shakespeare, em outras palavras, foi muitos, e ao mesmo tempo, ninguém. Foi Otelo, Hamlet e Rei Lear, mas também Adriana, Shylock, Julieta e Falstaff. Shakespeare foi um dos primeiros escritores que utilizou a grande variedade de formas da natureza humana como sua matéria-prima poética:

Ninguém foi tantos homens como aquele homem que, semelhante ao egípcio Proteo, pôde esgotar todas as aparências do ser. Por vezes, deixou em algum canto da obra uma confissão, seguro de que não a decifriariam; Ricardo afirma que em sua pessoa desempenha o papel de muitos e Iago proclama as curiosas palavras *não sou eu o que sou*. A identidade fundamental do existir, sonhar e representar inspirou suas famosas passagens, mas uma manhã foi tomado pelo fastio e o horror de ser tantos reis que morreram pela espada e tantos amantes sofridos que convergem, divergem e agonizam melodiosamente. A história acrescenta que, antes ou depois de morrer, se colocou diante de Deus e disse: *Eu, que tantos homens tenho sido em vão, queria ser um só, eu*. A voz de Deus, trovejante, lhe respondeu: *Nem mesmo eu, sonhei o mundo como tu sonhaste tua obra, meu Shakespeare, e entre as formas do meu sonho estavas tu que como eu era muitos e ninguém* (BORGES, 2000, 201-2).

Shakespeare nos mostra através de sua obra uma espécie de espelho no qual observamos atentamente nossa face ser refletida. Mas não de maneira tranquila e simples. Observamos em seu reflexo um conjunto de imagens que vão se sobrepondo como máscaras que usamos conforme as exigências requeridas em cada situação de nossa vida. Em outras palavras, nos deparamos com uma multiplicidade de nosso ser, com nossos vários “eus” que se constituem como partes integrantes de uma mesma unidade, que chamamos de *homem*.

Olhamos para nosso rosto refletido no espelho na esperança de reconhecermos algum traço que nos faça lembrar de quem realmente somos. Mas, ao lermos uma peça como *Rei Lear*, por exemplo, ou mesmo *Hamlet*, nos vemos, de repente, sendo indagados se aquele

⁴³ “Shakespeare absorveu e utilizou todo este pensamento e sentimento de seu tempo de uma maneira particular, uma maneira própria de um dramaturgo que tinha um objetivo específico para concretizar, de alguém sensível às mudanças de seu tempo e que queria usar tudo isso em seu trabalho”.

rosto tão comum e aparentemente familiar não seria afinal de contas mais uma de nossas máscaras, um outro “eu” que se esconde em meio a tantos papéis que vamos exercendo ao longo dessa jornada que entendemos como vida. É nesse sentido que afirmarmos que Shakespeare é um inventor do humano, na medida em que seu texto consegue nos pôr diante desse complexo jogo de espelhos que vai revelando, pouco a pouco, as nuances de nosso ser, de nossa natureza humana. Em outras palavras, Shakespeare nos faz confrontar a nós mesmos.

3.2 Um espelho dentro de outro espelho: a *mimesis* shakespeariana.

Logo no início da segunda cena do primeiro ato de *Hamlet* (2015), nos deparamos com um discurso proferido pelo novo rei. Suas palavras estão cobertas por um profundo sentimento de tristeza, de luto pela perda não só de um governante amado e respeitado por todo seu povo, como também de um irmão, sangue de seu próprio sangue. Uma cena, diríamos, usando aqui a nomenclatura aristotélica, repleta de um *pathos*, de uma comoção que envolve não só aqueles que o ouvem, no plano ficcional da peça, como o próprio leitor/espectador que lê/ouve suas palavras, não fossem estas proclamadas justamente por aquele que é o responsável direto por tamanha dor:

REI

Embora ainda a morte do amado irmão Hamlet
Esteja fresca em nossa memória, e caiba a nós
Sentir a dor no peito, e ao nosso reino inteiro
Ficar contracto num só rosto de aflição,
Mesmo assim, a razão fez a guerra à natureza,
Pra que pensemos nele com sábio pesar,
Junto lembrando ao mesmo tempo de nós
mesmos.

(SHAKESPEARE, 2015, p. 58).

Suas palavras são dirigidas a toda Dinamarca, a todos os súditos, sejam eles nobres ou não, que ainda guardam, com grande pesar, a morte de um rei não só lembrado por sua coragem frente ao inimigo, como por seu senso de justiça para governar. Estas palavras anunciam o início de um novo reinado, marcado pela união matrimonial com a antiga rainha, antes cunhada, agora esposa, e que proclama a seu povo uma retomada de forças urgente, tendo em vista as ameaças que chegam das terras norueguesas.

A partir de um jogo entre verdade e falsidade que Shakespeare nos apresenta – estariam estas palavras proferidas pelo novo rei realmente significando o que elas aparentemente pretendem significar? – este discurso parece nos reivindicar algo além de uma mera passividade, que transcende à simples representação de um papel, como se nos exigisse

uma ação direta, uma espécie de reconhecimento de laços que não pensávamos ter antes de nos depararmos com a leitura da peça, de uma (com)paixão para com o outro, como se o infortúnio provocado pelo assassinato do velho rei Hamlet tentasse nos revelar alguma coisa sobre nós mesmos, uma verdade que até então se mantinha encoberta, velada, desconhecida, apesar de sentirmos sua presença viva e latente dentro de nós.

Mas, o que Shakespeare, afinal, pretende nos dizer? O que almeja mostrar, ao nos convocar sutilmente através da fala desse falso rei? Que segredo é esse que parece se esconder por entre as camadas mais estreitas e profundas de seu discurso? Eis o mistério que ele nos lança. Contudo, Shakespeare nos lembra que o velho rei Hamlet não é apenas uma simples memória, ele é, antes de qualquer coisa, nosso “irmão”, nosso igual. Devemos sentir sua morte dentro de nosso “peito”, porque o que nos une a ele se encontra muito além de uma relação consanguínea. Shakespeare quer que nos identifiquemos com ele – “Pra que pensemos nele com sábio pesar / Junto lembrando ao mesmo tempo de nós / mesmos” (SHAKESPEARE, 2015, p. 58) –, como se fôssemos simultaneamente um e outro, espectador e personagem, como se estivéssemos ora de um lado, na plateia, ora exatamente sobre o palco, atuando nesta grande tragicomédia a qual chamamos Vida.

Em *Como gostais* (2013), Shakespeare reitera esta mesma metáfora, comparando nossa existência a uma grande peça de teatro, contínua e ininterrupta, com atores representando os mais variados papéis. Em um instante, optamos por usar uma determinada máscara, no outro, já a trocamos em função de nossas paixões, de nossos desejos, de nossos ímpetos, pois o homem, para Shakespeare, é pura transformação, mudança, um devir que se metamorfoseia, que transita entre o bem e o mal, entre o certo e o errado, que se autoconstrói a cada escolha feita, a cada tropeço dado. O humano shakespeariano não é algo pré-definido, é, antes de mais nada, um ato, uma ação, um processo de (re)descoberta sem trégua:

JAQUES

O mundo é um palco; os homens e as mulheres,
 meros artistas, que entram nele e saem.
 Muitos papéis cada um tem no seu tempo:
 sete anos, sete idades. Na primeira,
 no braço da ama grita e baba o infante.
 O escolar lamuriento, após, com a mala,
 de rosto matinal, como serpente
 se arrasta para a escola, a contragosto.
 O amante vem depois, fomalha acesa,
 celebrando em balada dolorida
 as sobranceiras da mulher amada. [...]
 Segue-o o juiz, com o ventre bem forrado
 de cevados capões, olhar severo,

barba cuidada, impando de sentenças
e de casos de prática; desta arte
seu papel representa. A sexta idade
em magras pantalonas tremelica,
óculos no nariz, bolsa de lado,
calças da mocidade bem poupadas,
mundo amplo em demasia para pernas
tão mirradas [...]. A última cena,
remate desta história aventureira,
é mero olvido, uma segunda infância,
falha de vista, dentes, gosto e tudo
(SHAKESPEARE, 2013, p. 62-3).

Shakespeare, em outras palavras, nos põe novamente frente à frente à temível esfinge, pronta para nos devorar a qualquer instante, caso não consigamos revelar o segredo de seu enigma. Mas qual seria a resposta? Édipo profere a palavra “homem”, determinando, assim, o ser, a chave do mistério, mas apenas de seu começo, pois é preciso ainda fixar um olhar sobre esse homem, descrever-lhe as feições, os contornos. Parmênides o coloca como centro, como medida exata de todas as coisas, mas que medida é essa que está sempre a *vir-a-ser*, que muda a cada descida ao rio, como aponta Heráclito, e que precisa descer aos infernos para se reencontrar? Como diz Montaigne,

O mundo não passa de um perene balanço: todas as coisas se movimentam incessantemente, a Terra, os rochedos do Cáucaso, as pirâmides do Egito; tanto com o movimento geral como com o seu. A própria constância não é outra coisa além de um movimento mais lânguido. Não posso ter certeza de meu objeto: ele segue confuso e cambaleante, com uma embriaguez natural. Pego-o neste ponto, como ele é, no instante em que me interesso por ele. Não pinto o ser, pinto a passagem: não a passagem de uma idade à outra, [...] mas de dia em dia, de minuto em minuto: [...] seja que sou outro eu mesmo, seja que apreendo os assuntos por outras circunstâncias e considerações (MONTAIGNE, 2015, p. 324).

Shakespeare não almeja apenas tocar esse homem em sua superficialidade aparente, ele quer alcançar seu núcleo, seu cerne mais profundo, escondido nas regiões mais obscuras de seu ser. Shakespeare quer encontrar a mudança que há dentro de nós, para assim, poder nos sussurrar a resposta desse enigma que os vestígios da velha esfinge ainda nos fazem, pois a resposta não foi dada por completo através das palavras de Édipo. O enigma não foi decifrado por completo, e Shakespeare, seja por meio do jovem Hamlet, de Rosalinda, de Falstaff, de Cleópatra, ou do Bobo da corte de Lear, mantém-se dizendo-nos, nas entrelinhas das falas de suas personagens, a seguinte sentença: “A verdadeira resposta é o *humano!*”.

Para Harold Bloom (2000, p. 20), as personagens shakespearianas não podem ser tomados apenas como simples papéis a serem representados por um ator. Eles têm uma vida própria, uma autonomia, uma independência, ou como ele mesmo aponta, uma voz que ecoa

por todo o espaço poético e é ouvida não só por nós leitores/espectadores, mas também pelas próprias personagens em si. Seja em um solilóquio ou mesmo em um diálogo que travam um com o outro, eles ouvem sua própria voz, uma voz interior que os determina enquanto seres individualizados, únicos e inconfundíveis:

As peças de Shakespeare contêm um elemento transbordante, um excesso que vai além da representação, que se aproxima da metáfora que denominamos “criação”. Os fortes personagens shakespearianos [...] são exemplos extraordinários não apenas de geração de significado, em lugar de sua mera repetição, como, também, de criação de novas formas de consciência (BLOOM, 2000, p. 20-1).

É por essa capacidade de suas personagens poderem ouvir a si mesmas que Bloom define Shakespeare como o inventor do humano, como o criador, na literatura ocidental, de representações cheias de vida e múltiplas em suas complexidades. Não há somente um único Hamlet ou Lear, mas vários, que vão se revelando a cada verso lido, a cada linha percorrida por essas vozes interiores em constante processo de auto-reconstrução. Para Bloom, a arte shakespeariana vem, ao longo de todos esses séculos, nos explicando, nos (re)definindo quanto à nossa condição, à nossa natureza humana, demasiadamente humana, como diz Friedrich Nietzsche, como um universo cuja infinitude nos contém, nos abraça e nos contempla em nossa bela imperfeição (BLOOM, 2000, p. 21).

Mas, teria Shakespeare realmente inventado o humano? Seria ele o único e verdadeiro criador da ideia moderna de homem que tem se desenvolvido desde a virada da Idade Média para o período renascentista até os dias de hoje? Retomando aqui o comentário de Virginia Woolf sobre sua leitura da peça *Cymbeline*, em uma carta endereçada a seu irmão Thoby, vemos a escritora afirmar que Póstumo, Imogênia e o próprio rei Cymbeline parecem estar muito além de sua compreensão, de seu alcance – “Why aren’t they more human? Imogen and Posthumous and Cymbeline – I find them beyond me” (WOOLF, 2008b, p. 08)⁴⁴. Bloom compartilha da mesma ideia. Para o crítico, não somos capazes de atingir a grandiosidade do pensamento de Shakespeare, por este estar além dos limites de nossa mente (BLOOM, 2000, p. 20).

Mas, então, seria o humano algo intocável, inatingível, fora dos domínios de nosso intelecto, de nossa vida? Estariam as obras de Shakespeare realmente além de nós? Ou iriam elas ao nosso encontro? Não seriam elas um espaço onde nos encontramos com nós mesmos?

⁴⁴ “Porque eles não são mais humanos? Imogênia, Póstumo e Cimbeline – eles estão além de mim”.

Shakespeare teria, no fim das contas, nos inventado ou nos apresentado a nossa verdadeira natureza? Nós, ao lermos suas peças, não estaríamos, da mesma forma que Dante, em sua *Divina Comédia* (1998), perdidos em uma selva escura, a proclamar ele, Shakespeare, assim como o fora Virgílio, como nosso mestre e guia?

Ó de todo poeta honor e lume,
valha-me o longo estudo e o grande amor
que me fez procurar o teu volume.

Tu és meu mestre, tu és meu autor,
foi só de ti que eu procurei colher
o belo estilo que me deu louvor.
[...]

Poeta, eu te imploro,
por esse Deus que tu não conheceste,
pra fugir deste, ou mal pior que ignoro,

que me conduzas lá aonde tu disseste
[...]
(ALIGHIERI, 1998, p. 28-9).

Todavia, Shakespeare não tem a menor intenção de nos levar ao Paraíso. Nossa jornada é rumo aos portões de nossa própria existência, de nossa própria condição. A inscrição que lemos não pede que deixemos toda a esperança para trás, mas sim que lembremos de quem somos, o que somos, e para onde realmente nos dirigimos, da mesma forma como a célebre frase que guarda o Oráculo de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, ou seja, conhece o teu lugar neste mundo, como mortal, perecível, passageiro. Esta lição é repetida por Guidério e Arvirago, irmãos de Imogênia, na mesma peça que tanto fascinou Virginia, *Cymbeline*, o grande rei da Britânia, mas nem por isso isento do destino cabível a todos os homens:

GUIDÉRIO
Não temas o calor do sol,
Tampouco a fúria do inverno.
Teu dever na Terra findou,
Aceita a paga e volta ao eterno.
Nobres jovens irão, sem dó,
Como servos voltar ao pó.

ARVIRAGO
E não temas o poderoso,
Estás bem além dos tiranos.
Vestir, comer, não fiques cioso,
Junco e carvalho já são manos.
Coroa, saber, ciência, sem dó,
Vai tudo, um dia, voltar ao pó
(SHAKESPEARE, 2002, p. 165).

Aos nos depararmos com estas palavras, sentimos que não somos nós que, na realidade, as lemos, mas sim que são elas que vão nos lendo, nos decifrando, nos fazendo recordar de quem verdadeiramente somos. Suas palavras ecoam dentro de nós, porque Guidério, Arvirago, Hamlet, Lear, Iago, todos habitam nosso íntimo mais secreto, são nossos cúmplices, nossos companheiros, parte essencial de nosso ser. Por isso, como diz Bloom, eles nos deixam perplexos (BLOOM, 2000, p. 22), porque é através deles que retomamos a antiga consciência de nossa existência, uma consciência de morte, mas também e, principalmente, de vida, tal como vemos nestes versos proferidos pelo poeta grego Píndaro, um precursor, poderíamos dizer, shakespeariano, nessa busca pelo que significa o humano:

O prazer humano surge num átimo
 E no mesmo hiato declina,
 Sob o sismo do querer adverso.
 Criatura fugaz:
 O que é alguém?
 O que é ninguém?
 Sonho de uma sombra: o homem.
 Porém, quando o brilho divino desce,
 Sobreverbera a luz,
 E a vida é doce
 (PÍNDARO, 2010, p. 54).

“O que é alguém?”, “O que é ninguém?”, o que significa, na verdade, ser *humano*? Qual o real significado de nossas existências? Que valor possui nossa vida para os deuses, estes seres imortais que ao mesmo tempo que nos criaram, também nos castigam com sua fúria? O que é a vida humana diante da eternidade do tempo? São essas algumas das perguntas que Píndaro nos faz e que Shakespeare retoma em sua obra. Segundo Bloom, Shakespeare nos lança através de suas personagens um espelho, cujo reflexo nos apresenta a natureza, a realidade humana em suas várias facetas, em suas várias formas. Porém, este espelho, como afirma o próprio Bloom, “encontra-se dentro de outro espelho, e em ambos há inúmeras vozes” (BLOOM, 2000, p. 41), há infinitos reflexos que vão se formando a cada ponto que mergulhamos de sua obra.

Desta forma, a *mimesis* shakespeariana seria inesgotável, infindável, tendo em vista que seu caráter não tem como objetivo imitar a vida, tal como uma cópia daquilo que vemos e apreendemos através de nossos sentidos, mas sim, de (re)criá-la, de mostrar a sua dinâmica de transformação, o seu fluxo, de nos apresentar o misterioso sopro de vida que nos faz existir:

Talvez, a excepcional capacidade que Shakespeare possuía de representar a personalidade esteja além de explicações. Por que seus personagens nos parecem tão reais, e como ele conseguia criar tal ilusão de modo tão convincente? As

considerações históricas (ou historicizadas) não nos ajudam muito a responder essas perguntas. [...] Leeds Barroll comenta que os ideias renascentistas, fossem cristãos, filósofos ou ocultistas, enfatizavam a necessidade da união entre o pessoal, sempre inconstante, e Deus ou o espiritual. Daí decorria uma certa tensão, ou ansiedade, e Shakespeare tornou-se o grande mestre da sondagem do abismo existente entre o ser humano e seus ideais (BLOOM, 2000, p. 31).

Para o crítico inglês Samuel Johnson (*apud* BLOOM, 2010, p. 127), esse jogo de espelhos que a obra shakespeariana é capaz de criar nos mostra a vida a partir de um embate complexo entre forças opostas, um embate dialético que nos move e que define a natureza de nossa condição humana. Bem e mal, alegria e tristeza, nascimento e morte, luz e trevas, eis algumas das engrenagens que mantêm nossa vida em movimento, pois o homem não é somente um nem o outro, mas os dois ao mesmo tempo. Essas forças habitam igualmente em seu espírito, determinando-o não como um ser unilateral e singular em seu caráter e personalidade, mas múltiplo e imprevisível:

Shakespeare's plays are not in the rigorous and critical sense either tragedies or comedies, but compositions of a distinct kind; exhibiting the real state of sublunary nature, which partakes of good and evil, joy and sorrow, mingled with endless variety of proportion and innumerable modes of combination; and expressing the course of the world, in which the loss of one is the gain of another; in which, at the same time, the reveller is hasting to his wine, and the mourner burying his friend (JOHNSON, *apud* BLOOM, 2010, p. 127).⁴⁵

Shakespeare nos põe diante de nós mesmos, mas através de uma imagem difusa, múltipla e infinita. Ele faz com que nos confrontemos diretamente com vários “eus”, com vários “outros”, para que identifiquemos, nesse emaranhado de vozes, a nossa própria voz, o nosso próprio “eu”, perdido e esquecido em algum lugar do passado, dentro de nós. Nos reconhecemos em meio aos pensamentos e atitudes escolhidas por seus personagens, mostrando nossas principais fraquezas e virtudes diante das várias situações que compõem nossa existência.

A mimesis shakespeariana não é apenas a representação da grandeza e do esplendor desse homem moderno que se lança timidamente ao futuro, mas também de sua ambiguidade, de sua ambivalência. Pois a vida não é somente alegria nem tristeza, mas percorre do riso às lágrimas. O homem shakespeariano, como aponta Tom McAlindon (2002, p. 03), em “What

⁴⁵ “As peças shakespearianas não são, em um sentido rigoroso e crítico, nem tragédias nem comédias, mas um tipo distinto de composição; exibindo o real estado da natureza sublunar, que permeia entre o bem e o mal, entre a alegria e a tristeza, todos misturados em uma variedade sem fim de proporções e inumeráveis modos de combinação; e expressando o curso do mundo, em que a perda de um é o ganho de outro; em que, ao mesmo tempo, enquanto um goza dos prazeres da vida apressando-se em seu vinho, o outro lamenta enterrando o cadáver de seu amigo”.

is a Shakespearean tragedy?”, é ao mesmo tempo corajoso e covarde, fraco e forte, destemido e temeroso, confiável e mentiroso, em outras palavras, humano:

In later versions of the conflict theory, [Shakespearean] tragedy has been identified as a genre which [...] exposes the eternal contradiction between man’s weakness and his courage, his stupidity and his magnificence, his frailty and his strength. Shakespeare’s tragedies have been seen as characterized by a disturbing conjunction of the lofty and the comic-grotesque, something which emphasizes the coexistence in the hero of nobility and pettiness (MCALINDON, 2002, p. 03).⁴⁶

Erich Auerbach (2011, p. 281), em um dos ensaios de sua famosa obra *Mimesis*, dedicado ao estudo da obra shakespeariana, a diferencia das antigas tragédias clássicas, principalmente as de Sêneca, um autor que tanto influenciou na construção do estilo trágico de Shakespeare, da mesma forma como Plauto o fez no que diz respeito ao seu estilo cômico, por representar não só no âmbito da trama em si, como no próprio indivíduo em particular, uma mistura de caracteres, que ora oscila entre o trágico e o sublime, ora entre o cômico e o grotesco.

Para Auerbach, o homem shakespeariano, seja ele pertencente às camadas mais nobres e aristocráticas da sociedade, ou mesmo às classes mais populares, traz em si um caráter bivalente, que transita de um polo a outro de nossa personalidade (AUERBACH, 2011, p. 282). Pois mesmos os reis e príncipes mais nobres de suas peças não se sustentam apenas em sua grandiosidade e esplendor, mas têm, como no exemplo de Lear, o “manto de sua sublimidade” puxado, arrancado de sua aparência superficial, para assim, mostrar que até mesmo um rei pode se ajoelhar e chorar pedindo perdão, revelando sua fragilidade e até mesmo o aspecto patético de sua própria condição:

A rica arbitrariedade de Lear, cheia de poder e de sentimento, mostra, em meio a uma sublimidade ímpar, traços de uma penosa senilidade e teatralidade; já as falas do fiel bufão puxam do manto da sua sublimidade; mais profundas são ainda as quebras de estilo que estão dentro do seu próprio ser, os excessos do seu sentimento, as explosões impotentes e desvalidas de ira, a tendência para a teatralidade amarga e grotesca. Na quarta cena do segundo ato cai de joelhos diante da malvada filha Regan, que o magoara da forma mais sangrenta, e ainda o magoa [...]: um gesto de amarga e grotesca auto-humilhação, extremamente teatral. [...] Shakespeare faz com que ele próprio pronuncie as famosas palavras *ay, every inch a king*, enquanto faz, na mais profunda loucura, grotescamente enfeitado, o papel de rei, por um instante; e não o faz para que ríamos, mas para que choremos, não só por compaixão, mas

⁴⁶ “Em versões posteriores a respeito da teoria do conflito, a tragédia [shakespeariana] tem sido identificada como um gênero que [...] expõe a contradição eterna entre a fraqueza humana e sua coragem, sua estupidez e sua grandiosidade, sua fragilidade e sua força. As tragédias de Shakespeare têm sido vistas como caracterizadas por uma conjunção entre o elevado e o cômico-grotesco, algo que enfatiza a coexistência dentro do herói, ao mesmo tempo, de uma nobreza e de uma insignificância”.

também, simultaneamente, por admiração por tanta grandeza, que parece ainda maior e mais indestrutível na sua fragilidade (AUERBACH, 2011, p. 281-2).

Esse homem que Shakespeare representa, portanto, não é mais o herói típico da tragédia antiga, mas o homem que se despe de suas vestimentas sociais e políticas e se expõe de espírito livre, mostrando o quão forte e frágil é sua natureza. O rei não é mais o soberano absoluto e implacável, mas o homem que sente, que tem dúvidas e medo, não é mais o homem que simplesmente segue e aceita os desígnios que o destino lhe impõe, mas sim o homem que, mesmo sem saber ao certo para onde caminha, toma suas próprias decisões, isto é, escolhe sua própria jornada e aceita viver a sua própria dor. O homem moderno, o homem renascentista de que Shakespeare busca captar a cor e a forma, é, ao mesmo tempo, vilão e herói de si mesmo, o motivo de sua salvação e também o de sua própria ruína.

Para as professoras Lígia Militz e Maria Ritzel (1988, p. 38), em seu livro *A Tragédia: estrutura & história*, é preciso fazer uma diferenciação entre o que elas chamam de tragédia antiga do destino e tragédia moderna do caráter. A primeira busca representar o homem como alguém totalmente à mercê de um destino, de uma força externa que recai sobre ele como um peso que o arrasta em nome de seus crimes e pecados, sejam estes cometidos diretamente pelo herói em questão ou mesmo por algum de seus antepassados (MILITZ & RITZEL, 1988, p. 38). Pois o destino nada mais é do que a providência e a justiça divinas que se fazem evidentes e que perseguem este homem onde quer que ele vá, tal como a figura das antigas Fúrias, que correm atrás de suas vítimas, atormentando-as até a exaustão e a loucura.

O que vemos é apenas o desenrolar de uma trama que não foi tecida pelo indivíduo em si, como um fruto de suas escolhas, mas que lhe foi designada como um fado que deve ser carregado e cumprido à maneira de uma sentença, de uma condenação, até sua morte. Não é apenas uma mera purgação dos pecados. O destino deve estar marcado no corpo desse homem como um sinal, como um indicativo de que aquele foi o homem, o castigado pelos deuses, sujo pela mancha de sua própria *hybris*, de sua própria destemperança.

No que diz respeito à tragédia moderna do caráter, da qual Shakespeare é um de seus principais representantes, o homem já não se encontra mais à disposição dos caprichos de um destino. Pelo contrário, ele está sozinho, abandonado pelos deuses e caminhando em uma odisséia íntima e pessoal em busca de si mesmo, de sua voz, em sua natureza heterogênea, contando apenas com o poder de suas escolhas, de suas decisões e incertezas:

A essência da tragédia moderna é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da auto-interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio. A recompensa pelo grande momento da realização do destino trágico é a autoconsciência e a auto-realização (MILITZ & RITZEL, 1988, p. 39).

O homem não é mais uma vítima de uma ordem transcendental, mas sim de si mesmo, de sua própria verdade, de sua própria consciência. A tragédia moderna é, portanto, a busca do homem pelo *humano*, por aquilo que o faz ser o que ele é, por sua condição, sua natureza, por seu “eu” perdido. Auerbach reitera: o que diferencia a tragédia shakespeariana, e elisabetana de modo geral, da antiga tragédia clássica é a maior liberdade que é dada ao herói na construção de um destino, oposto àquele externo e divino, este, o “trágico de caráter”, emerge de seu próprio poder de escolha, de sua capacidade de agir de diferentes maneiras, de ser, ao mesmo tempo, múltiplo e uno:

A Antiguidade via os acontecimentos dramáticos da vida humana preponderantemente na forma das mudanças de fortuna que irrompiam de fora e de cima por sobre o homem; ao passo que na tragédia elisabetana, a primeira forma peculiarmente moderna de tragédia, é muito maior o papel desempenhado pelo caráter singular do herói como fonte do seu destino. [...] Na introdução a uma edição de Shakespeare que tenho diante de mim (*The Complete Works of W.S.*, London & Glasgow s.d., Introdução de St. John Ervine, p. XII), encontro que tal opinião vem expressa da seguinte forma: ‘[...] *Hamlet is Hamlet, not because a capricious god has compelled him to move to a tragic end, but because there is a unique essence in him which makes him incapable of behaving in any other way than he does*⁴⁷ [...], salientando a liberdade de ação de Hamlet, a qual o faz duvidar e hesitar diante de decisões, uma liberdade de ação que Édipo ou Orestes não possuem (AUERBACH, 2011, p. 283).

Em outras palavras, o conflito que gera o aspecto trágico nas peças de Shakespeare não se desenvolve a partir de um embate entre o herói e uma força superior e externa a ele, mas sim de um conflito que se estabelece em seu interior, através de uma luta consigo mesmo. Esse novo homem, abandonado pelos deuses e solitário em sua jornada, sente dentro de si um medo, um receio de restabelecer os laços com aquilo de que ele não sabe mais o real significado. Da mesma forma que o homem de Michelângelo (1475 – 1564), em *A criação de Adão* (1508 – 1512) (Figura 06), que se mantém indeciso se deve ou não tocar o dedo de seu criador, o homem da tragédia moderna põe-se em crise sobre si mesmo – “não sou o que sou” (SHAKESPEARE, 2006a, p. 555), diz Iago –, pois, consumido por sua própria dúvida, já não sabe mais quem realmente é:

⁴⁷ “Hamlet é Hamlet, não porque um deus caprichoso assim determinou que ele seguisse na direção de um fim trágico, mas porque há, dentro dele, uma essência única que o torna incapaz de agir de qualquer outro modo senão aquele em que ele age”.

[...] e ando com o espírito tão pesaroso que essa bela estrutura, a terra, me parece um estéril promontório; esse magnânimo dossel, o ar – olhem – esse esplêndido e suspenso firmamento, esse majestoso teto com franjas de ouro flamejante, ah, isso para mim não passa de um fétido e pestilento agregado de vapores. Que obra-prima o homem! Tão nobre em sua razão, tão infindo em faculdades, em forma e movimento quão rápido e admirável, na ação tão próximo dos anjos, na apreensão tão semelhante a um deus: a beleza do mundo, o paragon dos animais – mas que é isso para mim senão a quintessência do pó? O homem não me dá prazer – nem a mulher, embora os sorrisos de vocês pareçam dizer outra coisa (SHAKESPEARE, 2015, p. 97-8).

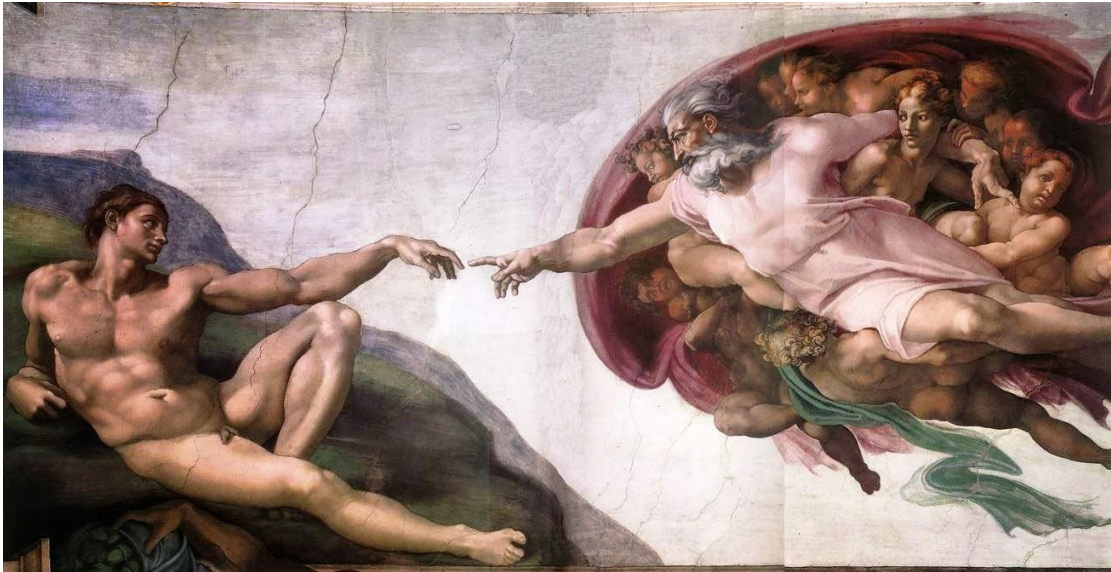


Figura 06 – Michelângelo Buonarroti, *A Criação de Adão*, 1508 – 1512, Afresco, 280cm x 570cm, Capela Sistina, Vaticano.

Para o crítico Theodor Spencer (1967, p. 50), esse homem moderno nasce de uma situação de crise que vai além de um aspecto político ou social. É fruto de uma desestabilização de natureza cosmológica que se instaura na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Ao homem, antes, cabia uma posição de prestígio dentro de uma ordem, de uma estrutura que fora estipulada por Deus para todas as criaturas, vivas ou não-vivas, orgânicas ou inorgânicas, que foram criadas graças à sua vontade. Estando acima dos animais, plantas e minerais, e abaixo do puro intelecto representado pelos anjos celestiais e pela figura do próprio Criador, era dado ao homem a função de ler e interpretar os dois livros deixados por Deus como sinal de sua obra. O primeiro está contido nas sagradas escrituras, no Velho e no Novo Testamentos, o segundo era o próprio livro da Vida, da Natureza que continha as leis que regiam tudo o que fora criado:

There was an eternal law, a general order – in the universe, in the ranks of created beings, in the institution of government – and it was the business of thoughtful men to discover it and describe it so that through knowledge of it they could fulfill the end for which God had made them. [...] Man was made in order to know and love God. The soul was made for an end, and good, and therefore for a better than itself, therefore for God, therefore to enjoy union with him. To enjoy this union man must, as far as his ability goes, have knowledge of God, and for this purpose God has

given man two books, the Bible, and the book of the universal order of things or nature (SPENCER, 1967, p. 02).⁴⁸

A tudo e a todos cabe seguir a ordem estabelecida por Deus, visto não só como o ordenador, mas também como o arquiteto do mundo e da natureza. O homem, sua maior e mais perfeita criação, deve buscar integrar-se a este plano através da leitura dos dois livros sagrados – “No livro de segredos da natureza / Um pouco eu posso ler” (SHAKESPEARE, 2014, p. 20), diz o vidente de *Antônio e Cleópatra*. Pois tudo nesse mundo segue uma ordem, uma hierarquia que deve ser buscada e preservada, como forma de se evitar o caos e a destruição gerados pelo desequilíbrio e por uma nova *hybris*, agora representada pela sobreposição dos desejos e dos prazeres em relação à ascensão do espírito, tal como constatamos nesta passagem de *Troilus e Crésida*:

O próprio céu, os astros e este mundo
 Observam grau, prioridade, escala,
 E curso, e proporção, forma e rodízio,
 Comando e posto, em toda a linha de ordem.
 Vejam, em consequência, o Sol planeta,
 Posto em nobre destaque em sua esfera,
 Em meio aos outros, cujo olhar propício
 Corrige os erros dos planetas maus,
 E domina e comanda, como um rei,
 Sem ter limites, o bem como o mal.
 Mas quando os astros entram em desordem,
 Que pragas, que presságios, que motins,
 Que revoltas no mar, tremor na terra,
 Tempestade nos ventos, medo, horrores,
 Perturbam, quebram, rasgam as raízes
 Da unidade e calma dos estados.
 Se acaso se destrói a hierarquia,
 Que é a escada de todo alto desígnio,
 Toda a empresa se abala. [...]
 Removam-se esses graus, falhe essa nota,
 E vejam que discórdia! As coisas entram
 Em conflito gratuito: as águas, soltas,
 Erguendo-se mais alto do que as praias,
 Transformam em lama todo o globo sólido:
 O mando entrega-se à imbecilidade,
 E o rude filho fere e mata o pai. [...]
 Tudo se transforma então só em poder,
 O poder, em vontade e apetite;
 E o apetite – lobo universal –,
 Com base no poder e na vontade,

⁴⁸ “Havia uma lei eterna, uma ordem geral – no universo, nos vários grupos de seres criados, na instituição de governo – e era o dever dos homens racionais descobrir essa ordem e descrevê-la através do conhecimento de tal maneira que eles pudessem compreender a finalidade de Deus tê-los criado. [...] O homem foi feito para conhecer e amar a Deus. A alma do homem foi criada para um fim, para um bem, para o próprio Deus e, portanto, para que possamos após a morte nos unir a Ele. Para gozar dessa união, o homem deve, dentro de suas condições, conhecer Deus e, por este motivo, que Ele deu ao homem dois livros, a Bíblia, e o livro da ordem universal das coisas e da natureza”.

Terá com a força, o mundo como presa,
E acaba se comendo.
(SHAKESPEARE, 2006b, p. 1652-3).

Contudo, esse homem moderno toma consciência de seu pecado original, do motivo pelo qual foi expulso do Paraíso. Sua alma se divide, se fragmenta, se enche de dúvidas e aflições. Já não sabe mais se deve olhar para o céu ou para terra, se deve cumprir a incumbência que lhe foi imposta ou se deve se entregar aos prazeres de seus desejos. A ordem se subverte, alma e corpo entram em conflito (SPENCER, 1967, p. 24). Deve o homem buscar mais o seu lado que se assemelha aos anjos celestiais, dotados de intelecto e iluminação, ou deve ele aceitar o seu lado mais próximo da animalidade das feras e das bestas?

A consciência da queda se torna, portanto, uma consciência desse novo homem diante de um mundo que não é mais fixo, estático, mas que está em constante mudança, em constante relatividade. Nenhuma certeza é mais absoluta, nem mesmo aquela que mantinha o homem em uma posição confortável e segura dentro de uma ordem maior. Apesar de seu lamento, Antônio prefere dar voz a seu intento, a seus desejos, a suas paixões, pois o homem, como diz Otávio César, “encerra em si todos os erros” (SHAKESPEARE, 2014, p. 34).

Shakespeare, do mesmo modo como o farão Montaigne, na França, e Miguel de Cervantes, na Espanha, abrirá as portas para uma nova tradição, para uma nova forma de encarar esse homem que acaba de despertar depois de longos séculos de Idade Média e que, pouco a pouco, começa a lançar o seu olhar para si mesmo, tentando encontrar algum elemento, algum traço, algum timbre de voz em que possa reconhecer a si próprio. Suas personagens nos encaram de frente, nos confrontam em um difícil diálogo, na medida em que suas palavras vão nos decifrando, nos lendo e relendo.

Shakespeare talvez, ao contrário do que afirma Bloom, não tenha realmente nos inventado, mas com certeza sua obra, assim como a de outros escritores contemporâneos, anteriores ou posteriores a ele, nos tem dado uma consciência cada vez maior de nossa natureza, de nossos limites, de nossas forças e fraquezas, ou seja, de nossa essência humana, enquanto seres que somos e que estamos em constante processo de transformação.

3.3 *Rei Lear* e seu contexto.

O processo de escrita e composição da peça *Rei Lear*, de William Shakespeare, remonta a uma Inglaterra em mudanças. Em 1603 chegava ao fim a era elisabetana, com a

morte de sua principal representante, sem nenhum herdeiro direto que pudesse assumir o trono. Apesar de nunca ter nomeado um sucessor, Elizabeth já havia demonstrado uma certa simpatia pelo rei James VI, da Escócia, que após sua morte, foi escolhido para se tornar o rei James I da Inglaterra. “The Golden Age”, como ficou conhecido o longo período de 44 anos em que Elizabeth esteve à frente da monarquia inglesa, abria agora o espaço para o governo de um rei que tinha, de forma muito clara, a intenção de unificar as duas coroas, a inglesa e a escocesa, em uma só.

Shakespeare já não era mais um dramaturgo iniciante. Com a virada do século, mais especificamente, entre os anos de 1600 e 1608, Shakespeare dava início à produção de uma série de peças, de cunho altamente trágico, que ficaram conhecidas como “peças sombrias”, devido à atmosfera fúnebre e amarga com que suas tramas foram desenvolvidas. Essas peças são consideradas pela crítica como verdadeiras obras-primas deixadas pelo poeta inglês, mas também são o principal ponto de divergências acerca de sua produção. Dentre os principais títulos, destacam-se *Hamlet*, escrita entre 1599 e 1601, *Macbeth*, provavelmente produzida entre 1603 e 1607, apesar de que a primeira referência à encenação da peça seja apenas de 1611, e *Rei Lear*, que, como veremos, foi criada por volta de 1605 e 1606.

Além disso, a companhia teatral, na qual Shakespeare havia apresentado grande parte de suas peças, a *The Lord Chamberlain’s Men*, com a ascensão de James I, se tornou, em 1603, uma das companhias mais influentes e importantes de Londres, sendo inclusive patrocinada pelo novo monarca. Desta forma, a companhia passou a se chamar *The King’s Men*, tendo muitas de suas produções, inclusive as de Shakespeare, das quais adquiriu os direitos, apresentadas na corte, o que já vinha ocorrendo ainda no reinado de Elizabeth I. Foi nesse período de transição entre governos também que se estabeleceu uma instituição conhecida pelo nome de Stationers’ Company of London que, a partir de 1557, passou a regulamentar todas as questões referentes tanto à publicação e edição de livros, o que já auxiliava em possíveis problemas de natureza jurídica em relação aos direitos sobre um determinado texto, assim como no controle das peças que eram apresentadas pelas várias companhias da cidade.

É justamente neste documento (Anexo E), que encontramos a primeira menção à peça *Rei Lear*, de Shakespeare que, de acordo com a entrada de 26 de novembro de 1607, feita por Nathaniel Butter e John Busby, foi apresentada na corte do rei James I, em 26 de dezembro de 1606, no início das festividades natalinas, no dia de St. Stephen, apesar de que, para alguns, é

provável que ela tenha sido apresentada anteriormente no *Globe*, que se manteve fechado por um longo período após um surto de peste: “Master William Shakespeare his ‘historye of Kinge Lear’ as yet was played before the kinges maistie at Whitehall uppon Sainct Stephens night at Christmas Last by his maiesties servantes playinge usually at the ‘Globe’ on the Banksyde” (BUTTER & BUSBY *apud* HALIO, 2005, p. 01)⁴⁹.

Outra importante referência à peça pode ser vista na edição do primeiro *in quarto* do texto, em 1608 (Figura 07), impresso por Nicholas Okes para Nathaniel Butter. Nele, é retomada a informação sobre a primeira encenação da peça como tendo sido realizada no Whitehall Palace em 1606, na presença do rei. Onze anos mais tarde, em 1619, outro *in quarto* foi publicado, tomando como modelo o primeiro, apesar de encontrarmos de diferenças significativas, não só quanto à omissão de conjuntos de versos inteiros, como de elementos da própria trama que foram modificados, provavelmente, por meio de ajustes feitos pelo autor ao longo das apresentações. Os dois textos que, segundo Janette Dillon (2007, p. 103), diferem inclusive em alguns detalhes daquilo que fora apresentado ao rei, serviram também como guias para o texto final presente no primeiro Fólio de 1623.

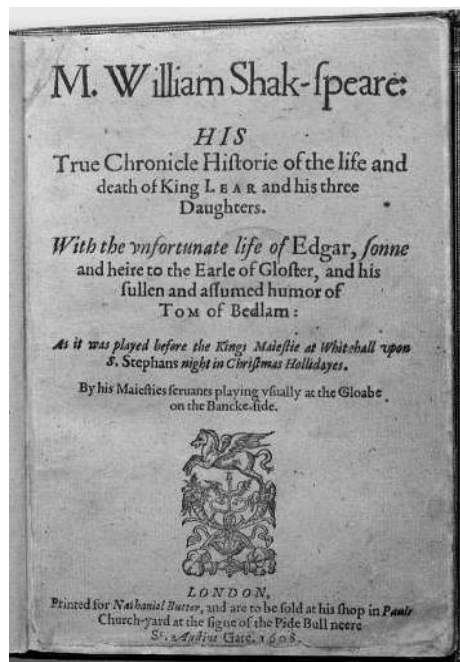


Figura 07 – Primeiro *in quarto* de *Rei Lear*, 1608, STC22292, Houghton Library, Harvard University.

⁴⁹ “Mestre William Shakespeare e sua ‘história do Rei Lear’ como já foi encenada anteriormente para a corte real, em Whitehall, na noite de St. Stephen, no último natal, por sua companhia que geralmente se apresenta no ‘Globe’”.

Um ponto importante presente nesses dois textos está relacionado à escolha do título escolhido por Shakespeare para se referir à sua obra. A expressão “*True Chronicle Historie of the life and death of King LEAR and his three Daughters*” faz uma alusão direta às narrativas anteriores que já contavam, ou se mencionavam de maneira indireta, a história de Lear, um antigo rei bretão, que governou parte da região que hoje pertence à Inglaterra, antes mesmo do período das investidas expansionistas do Império Romano em território britânico, no início do século I d.C., e que foram fontes essenciais para a composição do texto shakespeariano.

Para Dillon (2007, p. 103), a encenação de *Rei Lear* na corte real conjugou-se perfeitamente com a situação política pela qual a Inglaterra estava passando no momento em questão. James I, desde sua ascensão ao trono, buscava pressionar junto ao Parlamento uma alternativa de unificação entre os reinos inglês e escocês, como forma de restituir o antigo estado da Grã-Bretanha. Em contrapartida, Shakespeare apresentava uma história de um rei que justamente buscava o oposto. Lear, já idoso e sem condições de governar seu reino sozinho, decidiu, então, dividir suas terras entre suas três filhas, Goneril, Regan e Cordélia, casadas respectivamente com os duques da Albânia, da Cornualha e de Borgonha (futuro rei da França).

Dentro de um jogo de seduções e discursos, que o próprio rei cria, Cordélia, a mais nova, acaba utilizando-se da sinceridade para descrever a dimensão de seu amor pelo rei, o que o enfurece a ponto de renegá-la, a partir deste momento, como filha, ficando, assim, o reino dividido apenas entre suas duas filhas mais velhas. Shakespeare, desta forma, tocava em um assunto delicado. Além disso, havia uma possível referência aos duques da Albânia e da Cornualha, já que os dois filhos do rei James, Henry e Charles assumiam na época exatamente essas duas posições:

Unclear as the textual circumstances are, what emerges from them is a political play performed in a politically sensitive environment, before King James and the court, by the company which the King had honoured with his name. A play about a king who gives up the right to rule and divides his kingdom between the Dukes of Cornwall and Albany, thereby provoking civil war, would be politically sensitive at any time; but played before a King of England who was also King of Scotland, who held and had published strong views on the divine rights of kings, who had been pressing parliament to ratify a united kingdom of Great Britain since his accession in 1603 and whose sons were the Dukes of Conrwall (Henry) and Albany (Charles), its political sensitivity was even more clearly marked (DILLON, 2007, p. 103)⁵⁰.

⁵⁰ “Obscuras como as circunstâncias textuais são, o que emerge delas é uma peça política apresentada em um contexto politicamente sensível, diante do Rei James e de sua corte, pela companhia teatral que o rei honrou com seu próprio nome. Uma peça sobre um rei que abdica ao direito de governar e que divide seu reino entre os

Em um tratado, de 1599, escrito sob a forma de uma carta dirigida a seu filho mais velho, Henry Frederick (1594 – 1612), e conhecido como “*Basilikon Doron*” (em grego, Βασιλικὸν Δῶρον, que significa presente real), James I, ainda na época James VI da Escócia, além de apresentar as principais características que, em sua opinião, definem um bom monarca, também aponta para sua preocupação política com a divisão dos três reinos, no caso, Inglaterra, Escócia e País de Gales, que será retomada após sua subida ao trono. James destaca a importância de se buscar a união ao invés da separação, a partir de um argumento religioso que garante poder divino ao rei. Henry morrerá antes de seu pai, em 1612, e sua sucessão ficará nas mãos de Charles (1600 – 1642), que se tornará o rei Charles I, em 02 de fevereiro de 1625. Vejamos um trecho dessa carta:

If God sende you succession, bee carefull for their vertuous education: love them as ye ought, but let them knowe as much of it as the gentlenesse of their nature will deserve, conteyning them ever in a reverente love and loving feare of you: And in case it please God to provide you all thir three Kingdomes, make your eldest sonne ISAAC, leaving him all your Kingdomes, and provide the rest with private possessiones: otherwayes by dividing your Kingdomes, ye shall leave the seede of divisione and discorde among your posteritie (JAMES, 1887, p. 99-100)⁵¹.

Mas qual seria, então, a verdadeira intenção de Shakespeare? O que ele pretendia dizer ao rei através de sua peça? O que sabemos somente é que ele não quis seguir os mesmos pontos já então conhecidos pelo público sobre o mito de Lear. Shakespeare retomou importantes fontes que se referiam à história do rei bretão, mas transformando-lhe, inclusive, o próprio rumo que a narrativa toma no final, atribuindo a ela uma maior dramaticidade e tragicidade. Além disso, Shakespeare também acrescentou uma narrativa secundária que se desenvolve paralelamente à de Lear, a do conde de Gloucester e seus dois filhos, Edgar e Edmundo, sendo este último um filho adotivo.

Duques da Cornualha e da Albânia, provocando, desta forma, uma guerra civil, poderia ser sensível em qualquer momento; mas, ser encenada na frente do rei da Inglaterra, que também era o rei da Escócia, que havia publicado textos apresentando seus rígidos pontos de vista acerca do direito divino dos reis, que esteve pressionando o parlamento para uma unificação dos reinos que compõem a Grã-Bretanha, desde sua ascensão em 1603, e cujos filhos eram justamente os Duques da Cornualha (Henry) e da Albânia (Charles), sua sensibilidade política ficou muito mais claramente acentuada”.

⁵¹ “Se Deus te abençoar com uma sucessão, seja cuidadoso para com os princípios de sua educação: ame-os como se deve, mas conheça-os o máximo possível do modo que a suavidade própria de suas naturezas merecem, contendo-os consigo com um amor reverente e um temor necessário: e, no caso de Deus te abençoar com a união dos três reinos, prepare-os para que seu filho mais velho, Isaac, um dia possa governar em seu lugar, deixando para ele os reinos e, para os demais filhos, apenas alguns bens particulares; caso contrário, se decidir então dividir os reinos, estará lançando a semente da discórdia entre sua posteridade”.

Dentre as principais fontes utilizadas por Shakespeare, a primeira que se destaca é a de um texto de autoria desconhecida, intitulado “*The moste famous Chronicle historie of Leire kinge of England and His Three Daughters*” (c. 1588 – 1594). Esta peça foi mencionada no Stationers’ Register em 14 de maio de 1594, apesar de que provavelmente tenha sido apresentada bem antes dessa data. Em 08 de maio de 1605, ela será mencionada novamente, mas agora com o título de “*The Tragicall historie*” (Figura 08), cujo texto servirá de modelo para sua primeira publicação nesse mesmo ano. Shakespeare retirará desta peça o esquema central de seu texto, bem como os seus personagens principais, tentando extrair de seu caráter político um cunho trágico, explorando mais a fundo a natureza psicológica e humana de Lear, de suas filhas e dos membros de sua corte (HALIO, 2005, p. 01).

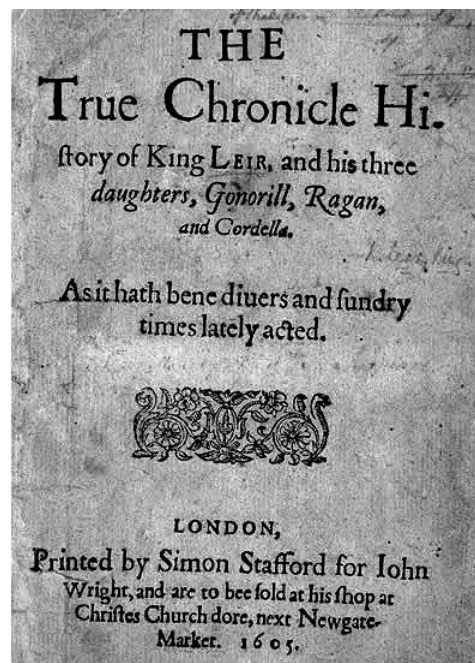


Figura 08 – Primeira edição de “The Tragicall Historie of Kinge Lear”, 1605, British Library, C.34.1.11.

Outra importante fonte para a composição de *Rei Lear* foi o texto de Sir Philip Sidney (1554 – 1586), *The Countess of Pembroke’s Arcadia* (Figura 09), ou simplesmente *Arcadia*, publicado em 1590, de onde Shakespeare tirou muitos dos elementos utilizados para a construção da narrativa de Gloucester e seus dois filhos. O texto de Sidney, em linhas gerais, narra a história de um rei de uma região da Grécia antiga, conhecida pelo nome de Paphlagonia, e seus dois filhos, Leonatus e Plexirtus, sendo este último bastardo, e de onde Shakespeare pegará detalhes dessa trama com ponto de partida não só para o jogo entre ser e parecer, e de certa forma, de partilha entre os irmãos em relação aos direitos de herança, ou seja, entre legitimidade e ilegitimidade, como também para as cenas em que Shakespeare

explora a loucura como tema central, visto tanto na figura de Gloucester, como do próprio Lear (HALIO, 2005, p. 03).

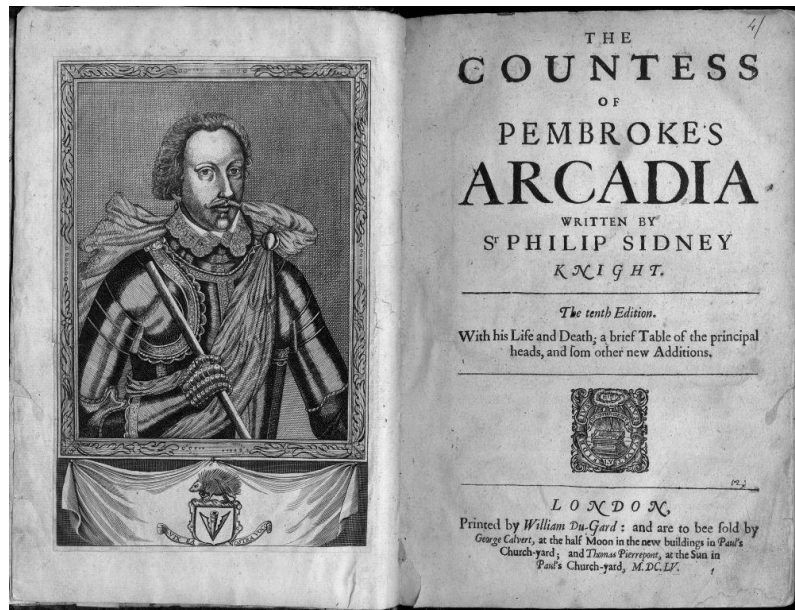


Figura 09 – The Countess of Pembroke's Arcadia, Sir Philip Sidney, 1590 (Disponível em: <www.pazzobooks.com>. Acesso em: 24 de maio de 2016).

Para Halio, outra fonte que pode ter influenciado Shakespeare, direta ou indiretamente, foi o livro escrito no século XII, por Geoffrey of Monmouth (c. 1111 – 1155), *Historia Regum Britanniae* (c. 1135), o qual Shakespeare provavelmente leu no original, em latim, tendo em vista que no final do século XVI, ainda não havia uma tradução direta para o inglês (HALIO, 2005, p. 02). O texto de Monmouth enfatiza os dois principais planos que compõem o mito de Lear. De um lado, a questão política representada pela divisão do reino e, posteriormente, pela tentativa de tomada do território por parte das duas filhas mais velhas, juntamente com seus maridos, e do outro, a questão dos laços familiares entre pai e filha, no caso específico de Cordélia.

Diferentemente da peça shakespeariana, a narrativa de Monmouth se estende para um outro rumo, contrário ao escolhido por Shakespeare para encerrar sua peça. Lear consegue reestabelecer sua relação com Cordélia, tendo seu auxílio para uma investida contra suas outras filhas, como forma de reaver o reino então segregado. Após vencerem Goneril e Renegan, Lear volta a unificar o reino e morre três anos depois. Cordélia assume o trono, mas seus dois sobrinhos, Margan e Cunedag, começam a travar uma batalha contra sua tia para reaver o poder que fora tomado à força de suas mães. Cordélia é aprisionada e acaba cometendo suicídio. O elemento trágico, em Monmouth, aparece justamente nessa sucessão, marcada por uma guerra civil entre os dois herdeiros, para ver quem assumiria o controle total

do reino. No final, a paz só restabelecida após a morte de Margan e a consequente vitória de Cunedag:

Perhaps the most significant alteration Shakespeare made in the Lear story is the ending. Unlike all previous accounts, *King Lear* concludes not with the old king restored to his throne, but with Cordelia and Lear dead. Though France in *King Lear* invades Britain victoriously, no one dies in that play – all three sisters are spared. The wicked ones and their husbands become fugitives and are absent from the final scene, which includes no reference to the later fate of Cordella. Unlike his counterpart, Kent, Perillus is not banished, and at the end Leir rewards him for his loyalty. Departing widely from the contours of the old tragicomedy, Shakespeare thus seems intent on stripping away every possible consolation from the action to present it with the starkest reality (HALIO, 2005, p. 03)⁵².

Monmouth não influenciou apenas a Shakespeare, muitos autores, anteriores ou contemporâneos ao dramaturgo inglês, basearam-se na *Historia Regum Britanniae* para compor suas versões sobre o mito de Lear. Um exemplo clássico é a obra de Raphael Holinshed (1529 – 1580) que, em seu livro *Chronicles of Englande, Scotlande and Irelande*, de 1587, foi fonte não só para a produção de *Rei Lear*, como também de outras peças de Shakespeare, como *Macbeth* e *Cymbeline*, além das obras históricas, como *Henrique V*, *Ricardo III* e *Rei João*. Da mesma forma que Monmouth, Holinshed destaca um final de reconciliação entre Lear e Cordélia e de retomada do reino por parte de sua filha mais nova e seu marido, duque de Borgonha. Shakespeare tentará retirar de Holinshed os traços necessários para a construção do perfil de suas personagens principais. Além disso, Holinshed chama a atenção em seu texto para a linhagem de Lear, antes e depois dele, e para suas contribuições para a fundação de importantes cidades como a Cornualha e Leicester:

Leir the sonne of Baldud, was admitted ruler over the Britaines, in the yeere of the world 3105, at what time Ioas raigned as yet in Iuda. This Leir was a prince of right noble demeanor, governing his land and subiects in great wealth. He made the towne of Caerlier nowe called Leicester, which standeth upon the river of Sore. It is written that he had by his wife three daughters without other issue, whose names were Gonorilla, Regan, and Cordeilla, which daughters he greatly loved, but specially Cordeilla the yongest farre above the two elder (HOLINSHED, 1907, p. 01-2)⁵³.

⁵² “Talvez a alteração mais significativa que Shakespeare fez na história de Lear está no final. Ao contrário das demais narrativas, *Rei Lear* não termina com o velho rei reavendo seu trono, mas com Cordélia e Lear mortos. Apesar da França, em *Rei Lear*, invadir a Inglaterra vitoriosamente, ninguém morre na peça – todas as três irmãs são poupadas. As duas mais velhas e seus maridos tornam-se fugitivos e estão ausentes na cena final, sem incluir nenhuma referência ao destino cruel de Cordélia. Kent também não é banido e, no final, Lear o recompensa por sua lealdade. Partindo desses outros elementos provenientes da antiga tragicomédia de Lear, Shakespeare, portanto, parece ter o objetivo de retirar qualquer espécie de consolo da ação da peça para apresentá-la com o mais forte realismo”.

⁵³ “Lear, filho de Baldud, foi considerado governante dos bretões no ano de 3105, quando Ioas reinava ainda em Iuda. Lear era um príncipe nobre, governando seu reino com grande abundância. Ele fundou a cidade de

De acordo com Halio, outras importantes influências podem ser identificadas como, por exemplo, o poema de Edmund Spenser (1552 -1599), “*The Faerie Queene*”, publicado em 1590, a primeira parte da coletânea poética de John Higgins, publicada em 1574 sob o título de *The Mirror for Magistrates*, além dos *Ensaio*s de Michel de Montaigne (1533 – 1592), traduzidos para o inglês por John Florio, em uma edição de 1603. Este influenciou não só na escolha da linguagem utilizada por Shakespeare para a tessitura verbal da peça, como também na organização de sua estrutura temática. É muito provável que Shakespeare tenha utilizado, para a criação de *Rei Lear*, ensaios como “Da Amizade”, “Da Solidão” e “Apologia de Raimond Sebond” (HALIO, 2005, p. 02).

No que diz respeito à performance da peça, em 1606, na corte do rei James I, é possível que haja diferenças significativas entre o que temos nas versões do Folio e do primeiro *in quarto* e do que foi apresentado de fato para o público, principalmente se levarmos em consideração que era comum Shakespeare fazer alterações de acordo com aquilo que ele fosse observando ao longo e após as montagens de suas obras. Além do mais, é provável que também tenha feito adaptações no texto, tendo em vista o espaço em que a peça ocorreu, um espaço fechado e restrito, em oposição ao espaço amplo e mais livre, por exemplo, do *Globe*.

Mesmo Shakespeare tendo acrescentado, em comparação às fontes utilizadas para a elaboração da peça, uma grande quantidade de personagens secundários, foi preciso apenas, de acordo com Halio, quinze atores para a apresentação, principalmente por que alguns papéis, lembrando que todos eram representados por atores do sexo masculino, eram feitos pela mesma pessoa. Um exemplo disso está no ator Robert Armin (1563 – 1615) (Figura 10), membro da companhia de Shakespeare, e que ficou famoso por ter representado personagens como Feste, o bobo de *Noite de Reis* (1602), ou Trinculo, em *A Tempestade* (1611), além de se dividir entre os papéis do bobo de *Lear* e o de Cordélia (HALIO, 2005, p. 32).

Caerlier, hoje chamada de Leicester, que fica próxima ao rio Soar. É conhecido que ele teve como herdeiras três filhas, cujos nomes são Gonoril, Regan e Cordélia, filhas que ele amava muito, mas principalmente a mais nova, Cordélia”.



Figura 10 – Robert Armin, artista desconhecido, xilogravura, 1609, 190x128mm, National Portrait Gallery, MPG B5626.

No teatro elisabetano, era comum essa prática de um ator representar, dentro de uma mesma peça, dois personagens distintos. Daí, no caso de *Rei Lear*, Shakespeare teve o cuidado de não colocar cenas em que Cordélia e o bobo aparecem juntos, ou mesmo que os dois estivessem em conjunto na presença do rei Lear, o que possibilitava essa articulação entre os atores. Outro importante nome é justamente o do ator Richard Burbage (1567 – 1619) (Figura 11), membro do *King's Men* e sócio de Shakespeare. Burbage se consagrou por suas performances trágicas em várias peças de dramaturgos elisabetanos, dentre eles, o próprio Shakespeare, no qual representou papéis como o de Otelo, Romeu e Hamlet, além, claro, de ter dado vida à personagem de Lear em sua primeira apresentação.



Figura 11 – Robert Burbage, artista desconhecido, c.1600, óleo sobre tela, 30,3x26,2cm, Dulyich Picture Gallery, DPG395.

Burbage ficou conhecido por suas interpretações fortes e marcantes. Muitos de seus papéis ficavam na memória do público, o que fez com que ele fosse considerado com um dos melhores atores de sua geração. Sabe-se também que Gloucester foi representado por John Hemmings (1556 – 1630) que, ao lado de Henry Condell, organizou a publicação do primeiro Fólho das obras de Shakespeare de 1623.

Com a queda do governo de Charles I, filho mais novo de James, após os conflitos liderados por Oliver Cromwell (1599 – 1658), na Guerra Civil de 1642 e que culminou com a morte do monarca, todos os teatros ficaram fechados, por determinação legal, até meados de 1640, por serem considerados, dentro de uma perspectiva puritana defendida por Cromwell, ofensivos à boa moral e aos bons costumes (BLOOM, 2008, p. 53). Os teatros só voltaram a funcionar efetivamente em 1660, quando o governo provisório de Cromwell chegou ao fim e a família real, juntamente com o jovem príncipe herdeiro, que viria a se tornar o rei Charles II, puderam retornar de seu exílio na França de volta para a Inglaterra.

Nesse período, que ficou conhecido como Restauração, a peça de Shakespeare, Rei Lear, foi retomada pelo poeta Nahum Tate (1652 – 1715), que a adaptou para os palcos sob o título de *The History of King Lear*, em 1681 (Figura 12). Essa versão ficou em vigor até por volta de 1838 e difere do texto shakespeariano, principalmente, por alguns elementos de sua trama. Por exemplo, Tate decidiu, em sua adaptação, omitir a figura do Bobo de Lear, além de alterar o fim da peça, estabelecendo uma espécie de *happy-ending* por meio de um casamento entre Cordélia e Edgar. Apesar disso, muitos trechos do texto original foram preservados, tentando ainda manter alguma ligação com a obra de Shakespeare.

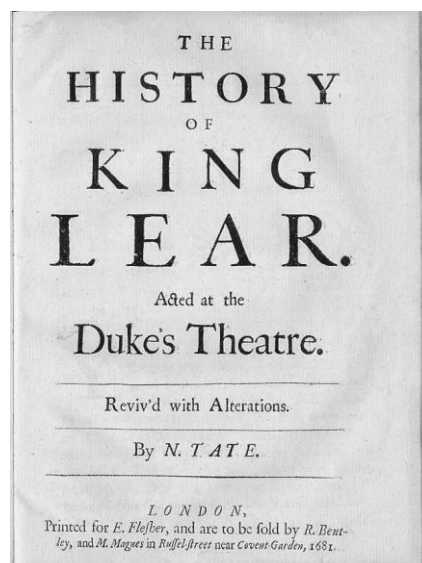


Figura 12 – *The History of King Lear*, Nahum Tate, 1681, Horace Howard Furness Shakespeare Library.

De acordo com Bloom, durante a Restauração, era comum essa prática de adaptações de peças já consagradas pela tradição antes da Guerra Civil, como uma forma de modernizar o texto antigo para uma nova realidade política e artística que estava sendo vivenciada nos confins do século XVII e início do século XVIII:

After the monarchy was restored in 1660, they [the theaters] reopened with the enthusiastic permission of the theater-loving King Charles II, but the new drama took on some new conventions. For example, the older Elizabethan practice of using boys to play women's parts was forsaken; women could now play women's roles. The expectations of the audience had also changed. Old plays from before the civil war were modernized and adapted for the reopened theaters at the same time that new playwrights were beginning to write new plays. *King Lear* was one of those plays chosen for revision, by a man named Nahum Tate. Tate's adaptation significantly altered the play by giving it a happy ending, in which Lear survives and is restored to the throne. In Shakespeare's play, Edgar and Cordelia never encounter each other; in Tate's adaptation, they become lovers (and Cordelia also survives). The part of the Fool is excised. These changes fit the spirit of the time, for Shakespeare's story of rebellion against an unwise king clashed with the new political climate, one in which the monarch was celebrated. Tate's *Lear* is thus perhaps the most striking seventeenth-century "commentary" on Shakespeare's original (BLOOM, 2008, p. 53)⁵⁴.

O aspecto trágico da história de Lear só foi restabelecido em 1823 pelo ator Edmund Kean (1783 – 1833), que já havia interpretado inclusive algumas vezes o papel principal da peça de Tate. A investida de Kean, no entanto, não foi bem recebida pela crítica da época e a peça de Shakespeare, do modo mais aproximado do texto que encontramos no Folio, só voltará a ser encenada em 1834, sob a direção de William Charles Macready (1793 – 1873). Segundo Bloom, Macready manteve-se fiel ao texto shakespeariano, resgatando, inclusive, a figura do Bobo que Tate havia suprimido. Importantes escritores da época, como o romancista Charles Dickens (1812 – 1870), celebraram esse *revival* das principais obras de Shakespeare que o movimento romântico estava almejando, basta vermos, por exemplo, o texto que Dickens escreveu para o periódico britânico, *The Examiner*, em 1838, intitulado “The

⁵⁴ “Após a monarquia ser restabelecida em 1660, os teatros reabriram com uma permissão entusiástica de Charles II, um amante de teatros, mas o novo drama seguiu novas convenções. Por exemplo, a antiga prática elisabetana de homens encenarem papéis femininos foi abolida; mulheres poderiam agora atuar em papéis femininos. As expectativas do público também mudaram. Peças anteriores à Guerra Civil foram modernizadas ou adaptadas para os recém-abertos teatros, ao mesmo tempo em que novos dramaturgos estavam começando a produzir novas peças. *Rei Lear* foi uma dessas peças escolhidas para revisão, por um homem chamado Nahum Tate. A adaptação de Tate alterou significativamente a peça colocando um final feliz, em que Lear sobrevive e reestabelece seu trono. Na peça de Shakespeare, Edgar e Cordélia nunca se encontraram; na adaptação de Tate, eles se tornam amantes (e Cordélia também sobrevive). A parte do bobo é retirada. Essas mudanças estavam de acordo com espírito da época, tendo em vista que a peça de Shakespeare, com sua história de rebelião contra um rei batia de frente com o novo clima político, em que a figura do monarca era, acima de tudo, celebrada. O *Lear* de Tate é, portanto, talvez o mais impressionante “comentário” do século XVII sobre a peça de Shakespeare”.

Restoration of Shakespeare's *Lear* to the Stage”, acerca da apresentação organizada por Macready:

What we ventured to anticipate when Mr. Macready assumed the management of Covent Garden Theatre, has been every way realised. But the last of his well-directed efforts to vindicate the higher objects and uses of the drama has proved the most brilliant and the most successful. He has restored to the stage Shakespeare's true Lear, banished from it, by impudent ignorance, for upwards of a hundred and fifty years (DICKENS *apud* BLOOM, 2008, p. 116)⁵⁵.

Durante todo o século XIX, a obra de Shakespeare foi revisitada, com a intenção de discutir quais os elementos presentes em suas estruturas poderiam nos auxiliar na tarefa de definir a genialidade de um mestre cujas personagens, usando aqui ainda as palavras de Bloom, estariam muito além de nós, ou melhor, nos revelariam quem realmente somos. *Rei Lear* manteve-se lado a lado com outras grandes tragédias, como *Hamlet*, *Macbeth*, *Otelo* e *A Tempestade*, que mesmo hoje, em pleno século XXI, ainda nos são enigmáticas, com várias camadas de significação ainda para serem exploradas ou mesmo rediscutidas, à luz de novos pontos de vista e de referência.

⁵⁵ “O que nós nos aventuramos em antecipar, quando o Sr. Macready assumiu a administração do Teatro Convent Garden, tem sido de todas as formas percebido. Mas o último de seus esforços diretos em reivindicar os mais elevados objetos e usos do drama mostrou o mais brilhante e mais bem-sucedido de seus feitos. Ele trouxe de volta a figura de Shakespeare para os palcos, através de Lear, banido deles por ignorância por cerca de 150 anos”.

4 A VOZ SHAKESPEARIANA DE VIRGINIA WOOLF

4.1 Virginia Woolf leitora de Shakespeare: um diálogo intertextual.

Julia Kristeva, em dois trabalhos publicados, primeiramente, na revista francesa *Tel Quel* e, depois, reunidos em sua obra *Recherches por une sémanalyse*, de 1969, nos apresenta um novo conceito, o de intertextualidade, cunhado a partir da obra de um teórico, até então desconhecido na França, Mikhail Bakhtin, e que trouxe uma nova perspectiva para os estudos comparados, principalmente, no que diz respeito à velha problemática das fontes e influências (NITRINI, 1997, p. 158). Os dois artigos, “A palavra, o diálogo, o romance” e “O texto fechado”, tentam definir, através das noções de dialogismo e polifonia bakhtinianas, a ideia de intertextualidade como um elemento fundamental para o processo de criação literária.

Bakhtin, um dos principais expoentes do estruturalismo russo, quebra com a concepção de texto como um sistema estático e isolado, que deve ser analisado apenas em sua imanência linguística, isto é, em seu estrato verbal e em suas relações internas, como se um texto fosse um indivíduo que estivesse separado não só de um convívio social como também histórico (SAMOYAUULT, 2008, p. 18). Para Bakhtin, apesar de não usar diretamente, em nenhuma de suas obras o termo “intertextualidade”, ele acaba apresentando uma concepção de texto como um produto, ou melhor, como um ponto de convergência de vários outros textos, que dialogam constantemente entre si, e cujas relações de significação estão sendo sempre atualizadas:

Longe do rigor técnico dos linguistas, manejando uma escritura impulsiva, e mesmo por momentos proféticos, Bakhtine aborda problemas fundamentais, que o estudo estrutural da narrativa enfrenta hoje e que tornam atual a leitura dos textos que ele esboçou há cerca de quarenta anos. Escritor tanto quanto “erudito”, Bakhtine é um dos primeiros a substituir a *découpage* estatística dos textos por um modelo, no qual a estrutura literária não é, mas onde ela *se elabora* em relação a uma *outra* estrutura. Esta dinamização do estruturalismo só é possível a partir de uma concepção, segundo a qual a “palavra literária” não é um *ponto* (um sentido fixo), mas um *cruzamento* de *superfícies* textuais, um diálogo de diversas escrituras: do escritor, do destinatário (ou da personagem), do contexto cultural atual ou anterior (KRISTEVA, 1974, p. 62).

Assim, Bakhtin abre o espaço para uma nova forma de se compreender o processo de construção de um texto, visto, na visão de Julia Kristeva, como uma espécie de “mosaico de citações”, ou até mesmo um palimpsesto, em que um texto é absorvido e transformado por outro, construindo, portanto, uma grande rede de relações entre diferentes sistemas e discursos:

[...] a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto). Em Bakhtine, além disso, os dois eixos, por ele denominados *diálogo* e *ambivalência*, respectivamente, não estão claramente distintos. Mas esta falta de rigor é antes uma descoberta que Bakhtine é o primeiro a introduzir na teoria literária: todo texto se constrói como mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a de *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como dupla (KRISTEVA, 1974, p. 64).

A linguagem literária torna-se, então, múltipla, plural e, com isso, uma grande gama de possibilidades de significados se instaura diante de nossos olhos durante o ato da leitura. Em outras palavras, o processo de criação de um texto literário transforma-se também em um processo de leitura(s) de outros textos, que vão se entrecruzando e se entrelaçando entre si, até formar uma grande tessitura. Segundo Samoyault, o fenômeno da intertextualidade cria as condições necessárias para que o discurso literário possa, por meio desse intercruzamento entre textos, estabelecer o diálogo natural consigo mesma, revelando uma estrutura de natureza dupla, uma *escritura-leitura*, que não se restringe apenas à superfície material do texto (SAMOYAULT, 2008, p. 13).

Para o escritor francês Philippe Sollers (1936 –), o termo intertextualidade pressupõe não só uma absorção de outros textos, como também uma releitura ou deslocamento destes. Assim, a escrita-criação adotada por um determinado autor vai se configurando como uma leitura interpretativa e crítica de outros textos, que começam a adentrar o universo ficcional da obra em construção: “Tout texte se situe à la jonction de plusieurs textes dont il est à la fois la relecture, l’accentuation, la condensation, le déplacement et la profondeur. D’une certaine manière, un texte vaut ce que vaut son action intégratrice et destructrice d’autres textes” (SOLLERS, 1971, p. 75)⁵⁶. Ou como Roland Barthes define, em seus textos inéditos, que todo texto acaba sendo um intertexto, tendo em vista que ele é formado por uma série de citações anteriores, sem o uso de aspas, que são diluídas e reconfiguradas pelo novo texto, ou seja, é um espaço de múltiplos níveis, em que diferentes escrituras confrontam-se com o objetivo de criar uma nova forma, uma nova dimensão textual:

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

⁵⁶ “Todo texto se situa em uma junção de vários textos, do qual está, ao mesmo tempo, na releitura, na acentuação, na condensação, no deslocamento e no aprofundamento destes outros textos. De uma certa maneira, o texto vale sua ação integradora e destrutiva de outros textos”.

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, 2004, p. 275).

Com o conceito de intertextualidade, as velhas questões em torno das fontes e das influências de uma obra literária saíram do âmbito psicológico e biográfico, e passaram a residir no diálogo entre textos. Com isso, não basta apenas elencar que livros ou autores são mencionados, diretamente ou por meio de alusões, em um determinado texto literário, como se fosse uma prestação de contas com as fontes que aquele texto estaria em relação de débito. O importante agora é entender que todo e qualquer texto é, em linhas gerais, uma resposta ou réplica a outro(s) texto(s), e que a leitura está intimamente ligada ao processo de escritura, como dois lado de uma mesma moeda.

Em *Questões de Literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (2002), Bakhtin, ao se referir especificamente ao gênero romance e sua natureza plural, o que servirá de subsídio para sua teoria da escrita polifônica, define a linguagem poética como formada por um sistema de linguagens que se iluminam mutuamente, por meio de um diálogo crítico que se caracteriza como base do próprio ato da criação verbal, ou ainda, do texto literário enquanto obra de arte:

No romance, a linguagem literária possui o órgão para perceber o seu plurilinguismo. No romance, e graças ao romance, o plurilinguismo em si transforma-se no plurilinguismo para si: as linguagens se correlacionam dialogicamente e começam a existir umas para as outras (como as réplicas do diálogo). É justamente graças ao romance que as linguagens se esclarecem mutuamente, a linguagem literária torna-se um diálogo de linguagens que se conhecem e se compreendem umas às outras (BAKHTIN, 2002, p. 191-192).

Para Bakhtin, esse plurilinguismo determina não só o caráter dialógico do romance, como também a sua natureza polifônica, que nada mais é do que uma grande confluência de vozes e discursos que se entrecruzam dentro da estrutura ficcional do romance. Essas vozes coexistem dentro do mesmo espaço, mas sem que haja uma hierarquização entre elas. O diálogo que é estabelecido mantém-se no mesmo nível, no mesmo patamar de igualdade, sem que uma se sobreponha a outra. A própria voz do autor, que depois das asserções de Roland Barthes e Michel Foucault, passará a ser visto como mais um dos discursos que habitam o texto literário, dialoga com o mesmo grau de importância com as demais vozes de seu romance.

É neste sentido, portanto, que Samoyault irá definir a literatura como uma escrita da memória, isto é, uma escrita que dialoga constantemente com as vozes do passado e do presente, daquilo que foi e daquilo ainda é. Uma memória que se circunscreve no texto literário através da intertextualidade e do dialogismo, retomando, recriando e (re)escrevendo a própria literatura (SAMOYAULT, 2008, p. 47). Como disse Roland Barthes, em seu estudo sobre a obra de Balzac (1799 – 1850), *S/Z* (1973), “a literatura não é senão um texto” (BARTHES, 1971, p. 18), por isso a criação poética nunca é um ato solitário, como se o escritor estivesse isolado não somente daquilo que o cerca em seu momento presente, como também de sua tradição histórica.

Virginia Woolf, como vimos anteriormente, no segundo capítulo, era consciente desta dupla natureza do texto literário, uma natureza que se constitui a partir da relação entre “escrita/leitura”, entre o escritor e todo o conjunto de discursos que compõem o sistema literário desde suas origens até o momento atual. Para Jane de Gay (2006), Virginia mantém seu olhar tanto para as mudanças que a literatura e a arte modernistas começavam a proclamar no início do século XX, como para o passado, para sua tradição intelectual e cultural, na qual toda sua obra estará mergulhada, tanto crítica como ficcional:

[...] Woolf's preoccupation with the literary past had a profound impact on the content of her novels, on her philosophies of fiction and on certain aspects of her fictional method. (...) Woolf continually engaged with the literary past in her fiction: by revisiting and revising plots which had made an impression on her as a reader, by using densely packed literary allusions and even by using her fiction as a forum for exploring literary history. As a result, her drive towards innovation may be seen to be tempered by an impulse to maintain intimate connections with the literary past so that, in many cases, her route towards innovation came not through rejecting the literary past but through drawing upon it. (...) Woolf's novels as haunted spaces in which the literary past was alive and commanded attention, spaces in which she grappled with traditional narrative structures and with questions of canonicity, as well as entering into dialogue with a host of writers who had gone before her (GAY, 2006, p. 01-02)⁵⁷.

Para Virginia Woolf, a tradição lhe servirá como uma base substancial para a construção de seu projeto literário. Apesar de uma consciência em relação à presença de uma

⁵⁷ “A preocupação de Woolf com o passado literário teve um profundo impacto no conteúdo de seus romances, em sua filosofia da ficção e em certos aspectos de seu método ficcional. [...] Woolf está constantemente ligada ao passado literário em sua ficção: revisitando e revisando enredos que lhe causaram fortes impressões enquanto leitora, usando alusões literárias e sua própria ficção como um fórum para discutir história da literatura. Como resultado, sua investida rumo à inovação pode ser influenciada por um impulso de manter conexões íntimas com o passado literário de tal forma que, em muitos casos, sua inovação vem não de uma rejeição desse passado, mas de sua aceitação. [...] Os romances de Virginia são como espaços assombrados em que o passado se mantém vivo e rege nossa atenção, espaços em que ela dialoga com estruturas narrativas tradicionais e com questões de canonicidade, da mesma forma como diálogo com um conjunto de escritores que vieram antes dela”.

postura, na maioria das vezes, patriarcalista na constituição histórica desse cânone – “Behind us lies the patriarchal system; the private house, with its nutility, its immorality, its hypocrisy, its servility” (WOOLF, 1966, p. 74)⁵⁸ –, Virginia reconhece a importância que determinadas obras possuem para a formação de uma identidade intelectual e cultural daquilo que chamamos de Literatura Inglesa. Com isso, seu critério de avaliação frente a essa tradição histórica não se restringe apenas a uma preocupação de natureza política, como podemos observar, por exemplo, em *Um teto todo seu* ou em *Three Guineas*, mas também estética, revelada, como aponta a própria Virginia, por meio de uma profunda “paixão pela leitura”:

Cada um deles é singular; cada um tem uma visão, uma experiência, uma característica própria que pode entrar em conflito com a nossa, mas que devemos permitir que se expresse plenamente se quisermos fazer-lhes justiça. E os escritores que mais têm para nos oferecer são, muitas vezes, os que mais violentam os nossos preconceitos, particularmente se são nossos contemporâneos, de maneira que precisamos de toda a imaginação e compreensão se quisermos tirar o máximo proveito daquilo que eles podem nos oferecer (WOOLF, 2015, p. 36).

Dentre esses mestres do passado, que Virginia definirá como presenças vivas que se põem ao lado do escritor durante o ato da criação, – “pois os grandes poetas nunca morrem, são presenças contínuas, precisam apenas da oportunidade de andar entre nós em carne e osso” (WOOLF, 1985, p. 148), Shakespeare será, sem sombra de dúvidas, seu maior enigma. Suas peças e sonetos lhe causarão, ao longo de toda a sua vida, as mais variadas, e até mesmo controversas, sensações e opiniões.

Em “Um esboço do passado”, por exemplo, ao lembrar os momentos de discussão com seu irmão mais velho, Thoby, quando este retornava da universidade, Virginia expressa um forte sentimento de resistência e desconforto causado pelos primeiros contatos com a obra de Shakespeare. Apesar do prazer proporcionado pela leitura, o universo criado pela linguagem do poeta parecia-lhe estranho, principalmente para uma jovem que tivera o direito a uma educação formal, como a de seus irmãos, negado. Suas peças se mostravam “antipáticas” e distantes de sua realidade, como se não pudessem lhe pertencer da mesma forma como pertenciam, na sua visão, a seu irmão:

Ele havia devorado Shakespeare, de uma maneira ou de outra, sozinho. Apossara-se dele, com seu jeito canhestro, e nossas primeiras discussões, desde que eu tinha ouvido passivamente a história dos gregos nos degraus do lado de fora do lavabo, no patamar que cheirava a sebo de vela, foram sobre Shakespeare. Ele lançava sobre mim a afirmação de que tudo podia ser encontrado em Shakespeare. Deixava todo o volume do seu conhecimento cair como uma avalanche sobre mim. Eu me revoltava.

⁵⁸ “Atrás de nós reside o sistema patriarcal; a vida doméstica, sua imoralidade, sua hipocrisia, sua servilidade”.

Mas como podia resistir? De maneira um tanto fraca; ficando vermelha e agitada. No entanto, na época, acreditava realmente que uma peça era ruim. Como começava? Com alguma fala monótona, muito longe de ser algo interessante. Para provar o que dizia, abri [*Twelfth Night*] e li: “Se a música é o alimento do amor, continue tocando...” Fui derrotada desta vez. E ele foi implacável; exasperante; arrastando-me, massacrando-me; com veemência suficiente para nos deixar ambos exaltados. Ele me fez sentir seu orgulho – era como o orgulho que tinha dos amigos – de Shakespeare, que se descartava de Falstaff, assinalou ele, sem o menor sinal de piedade. Essa enorme crueldade natural em Shakespeare o maravilhava. (...) Eu não obtinha dele, portanto, comentários minuciosos; mas sentia que Shakespeare era pare ele o seu outro mundo; o lugar onde ele tinha a medida do mundo cotidiano. Ele fazia a marcação naquele mundo; e nos avaliava a partir daquele padrão (WOOLF, 1986, p. 159-160).

Thoby demonstrava uma verdadeira veneração a Shakespeare que, pouco a pouco, foi convencendo Virginia a mudar de opinião em relação à obra do dramaturgo inglês. A cada retorno da universidade, Thoby trazia um novo conjunto de obras e autores que encantavam Virginia, ao ponto de fazê-la correr, logo em seguida, para a biblioteca de seu pai a fim de passar as tardes lendo as novas descobertas adquiridas. Dessa forma, o teatro, e mais especificamente, o teatro elisabetano foi tomando conta de sua imaginação, como um segredo que ia lentamente sendo revelado a cada passo dado, a cada verso lido de uma peça de Marlowe, Johnson ou Shakespeare (FOX, 1990, p. 94). Ao ler *Cymbeline*, por exemplo, em novembro de 1901, Virginia se declara como um novo membro do grupo de admiradores de Shakespeare, reconhecendo em seus textos uma qualidade e uma luz que se destaca entre os escritores renascentistas:

My real object in writing is to make a confession – which is to take back a whole cartload of goatisms which I used at Fritham and elsewhere in speaking of a certain great English writer – the greatest: I have been reading Marlow, and I was so much impressed by him than I thought I should be, that I read *Cymbeline* just to see if there mightnt be more in the great William than I supposed. And I was quite upset! Really and truly I am now let in to [the] company of worshippers – though I still feel a little oppressed by his – greatness I suppose (WOOLF, 2008b, p. 07)⁵⁹.

Além das discussões com seu irmão, uma das fontes utilizadas por Virginia para essa imersão na obra shakespeariana se deve muito a seu pai, Leslie Stephen, e mais precisamente, em relação à obra crítico-biográfica que ele produziu em 1902, com o título *Studies of a Biographer*, no qual dedica um texto exclusivamente à figura de Shakespeare – “Shakespeare as a Man”. Na ausência de Thoby, quando este não poderia esclarecer algum ponto nebuloso

⁵⁹ “Meu verdadeiro objetivo em escrever é fazer uma confissão – que consiste em repensar uma quantidade de goatismos (hábitos) que eu costumava ter em Fritham e em qualquer outro lugar, ao falar de um certo escritor inglês: o melhor de todos: eu estive lendo Marlowe, e fiquei muito mais impressionada com ele do que eu achava que iria ficar, e então li *Cymbeline*, apenas para ver se não haveria mais no grande William do que eu imaginava. E fiquei bem chateada! Realmente e verdadeiramente, me encontro agora na companhia dos adoradores de Shakespeare – apesar de ainda me sentir um pouco oprimida por sua – grandeza, eu suponho”.

sobre a leitura de alguma peça, Virginia recorria ao texto de seu pai como uma forma de complementar uma interpretação ou um ponto de vista ainda não amadurecido.

Para Leslie, um verdadeiro crítico shakespeariano é aquele que consegue ler sua obra além da superfície externa, além de um conhecimento de senso comum sobre seus personagens e tramas. Da mesma forma que Borges, como vimos no primeiro tópico deste capítulo, para Leslie, Shakespeare são vários homens, várias *personae*, com diferentes personalidades e caracteres que se desdobram ao longo de cada peça. Em outras palavras, Shakespeare é, ao mesmo tempo, o homem simples de Stratford, mas também cada uma das personagens que criou, como máscaras que se sobrepõem ao seu rosto e vão misturando-se ao seu “eu”:

[...] We learn [...] that Shakespeare, whatever he may have been as a man, had a marvellous power of wearing different masks. There is no reason to suppose that his mirth or melancholy, his patriotism or his misanthropy, reveal his own sentiments. He could inspire his puppets with the eloquence which would bring down the house and direct money to the till of the Globe. He could drop his mask and become a commonplace man of business when he applied for a coat of arms or requested his debtors to settle their little accounts (STEPHEN, 1902, p. 02-03)⁶⁰.

Segundo Alice Fox, o nome de Shakespeare sempre esteve presente no cotidiano da família Stephen, seja através das leituras de suas peças ou poemas que Leslie fazia ao pé da lareira, ao entardecer, ou mesmo através de uma ida ao teatro para ver uma representação de *Hamlet* ou de *Romeo e Julieta* (FOX, 1990, p. 94). Um exemplo claro disso pode ser visto em um de seus primeiros exercícios de escrita, ainda no jornalzinho familiar que produzira juntamente com seus irmãos, o *Hyde Park News*, com uma narrativa intitulada “The Experiences of a Pater-Famílias”, descrito como uma continuação de outra história, “A Cockney’s Farming Experiences”, no volume 2, nº 29, de 10 de outubro de 1892, em que a pequena Virginia, com apenas dez anos de idade, retoma uma citação de Julieta – “Oh, chame-se outra coisa! O que há num nome? O que chamamos rosa teria o mesmo cheiro com outro nome” (SHAKESPEARE, 2011, p. 45) –, ao discutir, através de seus protagonistas, a escolha do nome de um bebê recém-nascido:

⁶⁰ “[...] Aprendemos que [...] Shakespeare, independentemente do tipo de homem que ele tenha sido, teve um maravilhoso poder de vestir diferentes máscaras. Não há razão para supor que sua alegria ou melancolia, seu patriotismo ou misantropia, revelam seus próprios sentimentos. Ele pode inspirar seus personagens com a eloquência capaz de encher o teatro, trazendo lucros para o Globe. Ele pode retirar sua máscara e se tornar um homem comum de negócios quando solicita um brasão ou requer de seus devedores o cumprimento de suas dívidas”.

I wished she had not chosen the baby for a subject of conversation but remembered to make the best of the good weather while it lasted so I said some of the names I knew she liked best one of which was Alphonso. Now I hate the name but I philosophically say with Shakespear “What’s in a name”? Therefore I consented to my own suggestion when I found that Harriet shared my supposed desire and henceforth the baby had been called Alphonso (WOOLF, 1994, p. 05)⁶¹.

Apesar de todas essas influências oriundas de seu círculo familiar, Virginia nunca escreverá um ensaio crítico exclusivamente sobre a obra de Shakespeare. Na verdade, seu pensamento crítico sobre o poeta estará diluído não só em seus textos críticos, como também através de seu projeto ficcional. Um pouco antes de morrer, quando já estava no processo de revisão final de seu último romance, *Entre os Atos*, publicado postumamente, Virginia tenta esboçar dois ensaios críticos, um próximo do que havia feito anteriormente em sua coletânea *O Leitor Comum*, “The Reader”, e outro como uma espécie de história da literatura inglesa, desde as origens até meados da primeira metade do século XX, intitulado “Anon”. Neste último, Virginia faz algo muito parecido com que o Leslie fez nos seus estudos biográficos já mencionados. Mesmo dedicando a maior parte a Shakespeare, ela divide o espaço com outros grandes escritores e escritoras que contribuíram, em sua opinião, para a constituição do cânone literário britânico.

Segundo Virginia, como ela mesma aponta em seu ensaio “Middlebrow”, ler Shakespeare e criar algum tipo de juízo crítico a respeito de sua produção artística não deve ser feito com presunção ou arrogância, praticada, em seu ponto de vista, por acadêmicos que tentam se aproximar da obra da maneira mais equivocada possível (os “*middlebrows*”). Para ela, é preciso ler Shakespeare do modo mais sincero e despretensioso possível, deixando que seus personagens venham ao nosso encontro, seja para tomar um chá às cinco, ou simplesmente para uma simples conversa:

All you have to do is to read him. [...] If you find *Hamlet* difficult, ask him to tea. [...] Ask Ophelia to meet him. [...] Talk to them, as you talk to me, and you will know more about Shakespeare than all the middlebrows in the world can teach you – I do not think, by the way, from certain phrases that Shakespeare liked middlebrows, or Pope either (WOOLF, 1974, p. 183)⁶².

⁶¹ “Eu queria que ela não tivesse escolhido o bebê como assunto para nossa conversa, mas que tivesse lembrado em aproveitar o melhor daquele bom clima enquanto ainda durava, então eu disse alguns dos nomes que eu sabia que ela gostaria mais, e um deles foi Alphonso. Agora eu odeio o nome, mas digo filosoficamente como Shakespeare “O que há em um nome?” Portanto, eu acabei consentindo com minha própria sugestão quando eu descobri que Harriet compartilhava de meu suposto desejo e concordava que o bebê se chamasse Alphonso”.

⁶² “Tudo que você tem que fazer é apenas lê-lo. [...] Se você acha *Hamlet* difícil, convide-o para um chá. [...] Também peça para Ofélia vir com ele. [...] Converse com eles, da mesma forma como conversa comigo, e você

É preciso, antes de mais nada, que deixemos, enquanto leitores, que Shakespeare seja ele mesmo, que sua obra mostre sua verdade antes mesmo de mostrarmos a nossa sobre ela. É essa a perspectiva que Virginia irá defender ao longo de seus textos, seja sobre Shakespeare ou qualquer outro escritor que venha a analisar. Para ela, a leitura se caracteriza como um ato complexo e exigente, e do qual tomamos uma grande responsabilidade. É preciso sentar no banco dos réus, antes mesmo de sentarmos no banco do juiz, como afirma em “A paixão da leitura”, de forma a deixarmos com que a obra literária lida se apresente em toda sua liberdade e seu modo de ser:

Devemos, nesse ato de criação, não importa se bom ou ruim, ser cúmplices do escritor. Pois cada um desses livros, não importando o gênero ou a qualidade, representa um esforço para criar algo. E nossa primeira obrigação como leitores é tentar entender o que o escritor está fazendo, desde a primeira palavra com que compõe a primeira frase até a última com que termina o livro. Não devemos impor-lhe nosso plano, não devemos tentar fazer com que sua vontade se conforme à nossa. Devemos deixar que Defoe seja Defoe e que Jane Austen seja Jane Austen tão livremente quanto deixamos que o tigre tenha seu pelo e a tartaruga sua carapaça. E isso é muito difícil. Pois uma das qualidades da grandeza consiste em deixar que o céu e a terra e a natureza se conformem à visão que lhes é própria (WOOLF, 2015, p. 36).

Em uma de suas anotações para a escrita de “The Reader”, Virginia ataca, de maneira nada amigável, uma parte da crítica desenvolvida em torno da obra de Shakespeare. Para ela, esses teóricos, “middlebrows”, isto é, de visão “mediana” e “limitada”, apresentam seus julgamentos guiando-se apenas em dados biográficos, sem considerar o infinito processo de leituras que vão se atualizando constantemente, a cada novo leitor que surge, a cada nova impressão que uma peça como *Hamlet* ou *Otelo* são capazes de provocar. Virginia considera que uma verdadeira crítica shakespeariana deve conter, como numa espécie de biblioteca borgiana, todo o complexo conjunto de leituras e interpretações construídas até então, mas tendo a consciência de que essa antologia crítica não pode ter um começo, um meio e um fim, devido a sua natureza infinita e dinâmica:

One reason why Shakespeare is still read is simply the inadequacy of Shakespearean criticism . . . it is always autobiographical criticism. It is a commonplace to say that every critic finds his own features in Shakespeare. His variety is such that every one can find scattered here or there the development of some one of his own attributes. The critic then accents what he is responsive to, and so composes his own meaning, in Shakespeares words (...). But there always remains something further. It is that lures the reader. And it is this quality that finally eludes us. Gives him his perpetual vitality, he excites perpetual curiosity (...). One reading always supercedes another.

descobrirá mais sobre Shakespeare do que todos os “middlebrows” do mundo podem lhe ensinar – eu não acredito, por falar nisso, em algumas asserções que afirmam que Shakespeare ou Pope gostavam dos “middlebrows””.

Thus the truest account of reading Shakespeare would be not to write a book with beginning middle and end; but to collect notes, without trying to make them consistent (WOOLF, 1979, p. 431-432)⁶³.

O primeiro contato direto, por meio da leitura, com algumas das principais tragédias de Shakespeare, se deu, de acordo com Alice Fox (1990, p. 100), entre os anos de 1908 e 1909, em um período da vida de Virginia marcado por uma tentativa de recuperação da série de mortes ocorridas na família desde o final do século XIX: sua avó, Maria Jackson, em 1892, sua mãe, Julia Stephen, em 1895, sua meia-irmã, Stella Duckworth, em 1897, seu pai, em 1904 e, por fim, seu irmão Thoby, em 1906, após uma viagem de férias para a Grécia.

Apesar de suas primeiras impressões se basearem em correlações de uma jovem leitora com fatos de sua vida familiar, Virginia vai apresentando, pouco a pouco, uma capacidade crítica cada vez mais aguçada em relação às suas leituras, construindo, desta, comentários, diluídos entre diários e cartas, sobre personagens e cenas que lhe chamavam a atenção, sempre com um caderno na mão, pronta para anotar uma dúvida ou uma observação sobre alguma passagem:

Perhaps the relative stability of Woolf's reading of *Romeo and Juliet* owes something to the fact she was least personally involved in its issues. Of her responses to the remaining plays read in 1908-9, *Hamlet*, *King Lear*, *Othello*, and *Macbeth*, two things can be said: they exemplify what she herself termed 'autobiographical criticism', the tendency of every critic to find in Shakespeare her or his own features; and, as those features changed over the years, so did her responses to the plays (FOX, 1990, p. 100)⁶⁴.

Rei Lear, em especial, causou-lhe um choque imenso, principalmente pela violência e dramaticidade com que certas cenas são desenvolvidas ao longo da peça. Em uma passagem

⁶³ Uma razão por que Shakespeare é ainda lido é simplesmente a inadequação da crítica shakespeariana... ela é sempre uma crítica autobiográfica. É um lugar comum dizer que todo crítico encontra suas próprias características em Shakespeare. Sua variedade é tal que todo mundo pode encontrar, espalhado aqui ou ali, o desenvolvimento de algum de seus próprios atributos. A crítica, então, acentua que ele é receptivo e, assim, compõe seu próprio significado para as palavras de Shakespeare. [...] Mas há sempre algo a mais. É justamente o que atrai o leitor. E é a qualidade que finalmente nos cega. Dê a ele sua vitalidade perpétua, ele excita curiosidade perpétua. [...] Uma leitura sempre sucede outra. Portanto, o verdadeiro ganho em ler Shakespeare não deve se centrar na escrita de um livro com começo, meio e fim; mas, em coletar notas e comentários sobre sua obra, sem a intenção de torná-los definitivos”.

⁶⁴ “Talvez a estabilidade relativa das leituras de Woolf de *Romeu e Julieta* deva algo ao fato de que ela estava, de certa forma, envolvida pessoalmente com muitos dos problemas discutidos na peça. Podemos dizer duas coisas acerca de suas reações às leituras das peças, entre 1908 e 1909, *Hamlet*, *Rei Lear*, *Otelo* e *Macbeth*: elas exemplificam o que ela mesma denominou de “crítica autobiográfica”, a tendência de cada crítico de encontrar em Shakespeare suas próprias características; e, como essas características mudam com o passar dos anos, suas leituras das peças também mudam”.

de seu diário, de 16 de novembro de 1921, Virginia expressa esse sentimento de “terror” que ainda lhe provoca o texto de Shakespeare, mesmo depois de tanto tempo desde sua primeira leitura, em 1909: “Shall I read King Lear? Do I want such a strain on the emotions? I think I do” (WOOLF, 1981b, p. 143)⁶⁵. Em sua opinião, Lear compara-se a Hamlet, cujos discursos revelam um sentido da vida, do humano, que somos capazes de encontrar, na maioria das vezes, apenas em um determinado momento de nossa vida, quando nos defrontamos com um espelho e vemos as cicatrizes do tempo e da dor que foram deixadas ao longo de nossa existência:

[...] é sobretudo de temeridade que precisamos ao ler Shakespeare. Não é que devamos deixar a inteligência de lado ao lê-lo, mas quando estamos plenamente conscientes e conscientes, sua fama nos intimida e as opiniões todas de todos os críticos contribuem para embotar em nós aquela forte certeza de que nada se interpõe entre nós e ele. Se essa certeza é uma ilusão, trata-se, quando lemos os grandes, de uma ilusão extremamente útil, de um prazer extraordinariamente prodigioso, de um estímulo intensamente agudo. [...] deixando nada senão Shakespeare e a nossa própria pessoa, e com seu presunçoso poder, nossa presunçosa arrogância, as barreiras desmoronam, os nós se afrouxam, o cérebro soa e ressoa com *Lear* ou *Macbeth* [...]. E como se pode explicar o que se é? Não se pode senão sê-lo. Assim, forçado a voltar o olhar, direta ou obliquamente, para o próprio passado, o crítico vê algo se mover e se desvanecer em Hamlet, tal como vemos num espelho os nossos próprios reflexos, e é isso que, ao mesmo tempo que confere uma permanente variedade à peça, nos impede de sentir, tal como Lear ou Macbeth, que o centro é sólido e continua firme, não importando o que nossas sucessivas leituras depositem sobre ele (WOOLF, 2015, p. 81).

As falas de Lear revelam-lhe um mistério, uma verdade dolorosa de ser ouvida. Na cena em que Lear e Cordélia, pai e filha, por exemplo, dividem a mesma pena, o mesmo destino e acabam indo para a prisão, após a invasão francesa ao reino, Virginia vê-se atordoada pelo discurso de Lear, marcado por um sentimento de perdão e amor que o pai expressa para com sua filha nos minutos finais que antecedem a execução de ambos:

LEAR

Não, não, não, não! Vem, vamos para a prisão. Nós dois sozinhos cantaremos como pássaros na gaiola. Quando me pedires a benção eu me ajoelharei e te pedirei perdão. E assim viveremos, rezando e cantando, lembrando histórias antigas, rindo enquanto ouvimos os pobres vagabundos contarem as novidades sobre as borboletas douradas da corte. E também vamos conversar com eles: de quem perde e de quem ganha; de quem vai e de quem fica; e penetraremos o mistério das coisas como se fôssemos espíões de Deus; e entre os muros da prisão sobreviveremos às seitas e partidos dos poderosos, que sobem e descem como a maré debaixo da lua (SHAKESPEARE, 2010, p. 127).

Para Virginia, a linguagem de *Rei Lear* se caracteriza como um dos mais puros exemplos do uso da poesia, ora caminhando para um estado de tumulto, em que o leitor

⁶⁵ “Deveria eu ler *Rei Lear*? Queria eu sentir esse choque de emoções? Acho que devo”.

precisa tomar um certo cuidado para não se perder, ora para um canto que mais parece uma fala proferida por uma espécie de oráculo antigo (FOX, 1990, p. 111). Quando se depara com alguma fala do Bobo ou mesmo de Lear, após o acesso de loucura, compara-a a um coro trágico grego que não só nos ajuda a entender melhor o sentido da peça, como também parece reforçar aquelas palavras que não queremos aceitar, pelo significado que carregam e pela revelação que fazem de nós mesmos.

Para o crítico e biógrafo Herbert Marder, essa revelação do ser presente na obra de Shakespeare trouxe a Virginia um sentido particular sobre a vida que ela utilizou em vários de seus romances, mesmo naqueles ainda pertencentes ao início de sua carreira, ou nos mais “maduros”, do ponto de vista formal, como *Mrs. Dalloway*, *Passeio ao Farol* e *Entre os Atos*. Em outras palavras, Shakespeare deu a Virginia ferramentas importantes para a construção de seu projeto artístico, enfatizando, principalmente, essa busca em captar o “espectro” da existência em seus mais variados níveis:

Usando o meio dramático, que impunha ‘ir ao topo’, Shakespeare foi capaz de captar todo o espectro da experiência humana. Virginia refletiu que um romance poderia combinar ‘os diferentes níveis da escrita’, indo diretamente dos fatos objetivos para o plano psicológico subjacente, sem intervenção do narrador. Recorrendo ao ‘ritmo e à intenção da música, era isso que ela estava tentando fazer em ‘Aqui e agora’. Ademais, especulou que a ficção poderia apresentar o ‘inferior superior’, isto é, abarcar num só ato imaginário o que há por cima e por baixo. Essa fusão das ‘diferentes camadas do ser’, segundo acreditava, recriaria o modo sintetizador que a mente assume naturalmente ao pensar (MARDER, 2011, p. 234-5).

Em 1940, ao passo que terminava a escrita de *Entre os Atos*, Virginia também retomava suas leituras de Shakespeare. Lá fora, ouvia os estrondos causados pelas bombas que caíam com a guerra. Em seu projeto de revisão da literatura inglesa, proposto em “Anon”, Virginia conseguira chegar até a literatura renascentista, algo que lhe deu muita satisfação, tendo em vista as circunstâncias do momento que vivia: “I’ve reached Shakespeare the bombs will be falling” (WOOLF, 2008b, p. 440).⁶⁶ Uma de suas últimas leituras foi justamente *Rei Lear*, que tomou conta de sua mente, inclusive no instante em que pensou, junto a seu marido em cometer suicídio, antes que as tropas de Hitler pudessem chegar e destruir tudo que vissem pela frente: “So I’ve arranged a very nice last scene: reading Shakespeare, having forgotten my gas mask” (WOOLF, 2008b, p. 440).⁶⁷

⁶⁶ “Eu peguei Shakespeare e as bombas vão começar a cair”.

⁶⁷ “Cheguei a uma parte muito boa da última cena: ler Shakespeare tendo esquecido minha máscara de gás”.

Essa peça sempre teve para Virginia um sentido muito além de uma divisão política entre um rei e seus herdeiros. Para ela, *Rei Lear* traz consigo um sentido da morte, um confronto com o fim e com o aspecto mais trágico de nossa existência, aspecto esse que será retomado através de sua personagem Septimus Warren Smith, um homem que vive até o último minuto perseguido pelas lembranças amargas de seus dias como combatente nas trincheiras inglesas.

4.2 Mrs. Dalloway e Rei Lear: o humano e seu silêncio.

Em um simples gesto do olhar, em um relance despercebido e inocente, uma linha branca mostra-se presa a uma velha calça. De repente, uma necessidade, um desejo de desprender aquilo que parece não pertencer mais àquela estrutura, àquela simples peça de roupa, uma espécie de segunda pele, uma casca que tem por objetivo proteger e esconder a carne cansada e enrugada pelo tempo de Stuart Elton. À sua frente, Mrs. Sutton busca-lhe o olhar, pois “a vida é o que se vê nos olhos das pessoas” (WOOLF, 1992, p. 106), almejando resgatar a atenção de seu amigo a qualquer custo para, assim, reatar o frágil fio que os une e que naquele instante ameaçava romper-se.

Stuart, com sua mão, retira o fio de sua calça e o lança para longe. Tal gesto o faz mergulhar em uma sensação nunca antes sentida: uma sensação de “deslizamento e avalanche” (WOOLF, 1992, p. 173), uma sensação de queda tal como uma rosa que, após o fulgor de sua beleza e vivacidade, começa a sucumbir ao peso de sua curta vida, perdendo, uma a uma, suas pétalas. Seria isso o que chamam de felicidade? Seria isso o que chamam de vida? Seria essa a esperança que todos anunciam? O que significa, afinal, essa “condição de estar enrolado em róseos flocos ao redor de uma luz vívida” (WOOLF, 1992, p. 174)?

Sentado diante de sua velha amiga, Stuart lembra do passeio que fizera naquela mesma tarde à Kew Gardens, fonte de origem daquela sensação estranha que tomara conta de seu ser, das flores e de sua profusão de cores, do vermelho das rosas, do rio, do silêncio das coisas. Uma sensação de estar ouvindo aquela “simples melodia” que marca o ritmo da vida, de sua mudança, de toda transformação. Seu corpo começa então a sentir o peso dos anos, o tempo inicia sua cobrança cruel, mas não é de tristeza que seu coração é tomado, mas sim, de um estranho êxtase, de um arrebatamento libertador, de uma impressão de que as pétalas caem sem parar, elas precisam cair, de que uma possível ideia de felicidade poderia ter sido, finalmente, encontrada:

Nada enfim que eles pudessem destruir. Não; mas se veio a tornar-se tão inexplicável, que poderia ir-se, pensou, partindo de Kew, andando pelo barranco do rio até Richmond. Bem, um galho poderia desabar; a cor poderia mudar; o verde virar azul; ou uma folha estremecer; o que seria suficiente; sim, seria suficiente para tremer de frio, espatifar, destruir por completo esta coisa pasmosa, este milagre, este tesouro que foi seu, tinha sido seu, era seu, sempre deveria ser seu, ele pensou ficando indócil e ansioso e sem pensar em Mrs. Sutton deixou-a instantaneamente e atravessou a sala e pegou um corta-papel. Sim; tudo bem. Ele ainda a possuía (WOOLF, 1992, p. 175-6).

É justamente com esta metáfora da rosa que Virginia Woolf abre seu conto “Felicidade”, um dos vários que compõem o que poderíamos chamar de uma primeira versão de seu romance *Mrs. Dalloway*. Uma metáfora não só para nos lembrar do sentido da existência humana e de sua fragilidade, como também da velhice e das angústias que a acompanham: “Quando jovem, não sentira isso – não – e agora, [...] bastava baixar-se para tirar uma linha das calças e percorria-o por inteiro aquela bela sensação de vida, o deslizamento, a avalanche de sensações (WOOLF, 1992, p. 173). Uma metáfora que, antes de mais nada, pretende nos mostrar a finitude de nossa vida, de que todos nós, independente do papel que venhamos a desempenhar, deveremos um dia encenar nosso último ato, pois viver, como afirma Michel de Montaigne, é sempre e inevitavelmente um caminhar para a morte (MONTAIGNE, 1987b, p. 43).

Essa mesma metáfora, no entanto, será retomada e transformada por Virginia Woolf, já na versão final de seu romance, quando Mrs. Dalloway, cercada por uma variedade de flores, aromas, formas e cores apreendidas ao entrar na loja de Miss Pym, experimenta um verdadeiro momento de epifania diante da vida e de sua brevidade. “Cada flor parece queimar-se sozinha; suavemente, puramente, nos canteiros brumosos” (WOOLF, 1980a, p. 16), diz Mrs. Dalloway a si mesma. Caminhando entre os vasos de íris e rosas, ela compreende que o fardo do tempo já começara a pesar-lhe sobre o corpo, que os anos de sua juventude se passaram, que as escolhas já foram feitas, mas que, mesmo assim, sua vida, tal como aquelas flores a faziam lembrar, ainda se mantém queimando, insistente, aguardando o momento de sua extinção:

Por toda parte, flores: delfínios, ervilhas-de-cheiro, ramos de lilases; e cravos, montões de cravos. Rosas também; íris. Ah! – ela aspirava o suave aroma do jardim terrestre, enquanto conversava com Miss Pym, que lhe devia favores e a supunha boa, pois o tinha sido antes; muito boa, mas parecia mais velha, aquele ano, volteando a cabeça para um e outro lado, entre os íris, as rosas, os balouçantes tufo de lilases, aspirando-lhes de olhos entrecerrados, após o tumulto da rua, o delicioso perfume, o adorável frescor. E depois, abrindo os olhos, que imaculadas lhe pareciam as rosas, como linhos recém-passados em cestas de vime; e os escuros e afetados cravos vermelhos, de cabeça erguida; e as ervilhas-de-cheiro, abertas em

seus vasos, roxas, brancas, desmaiadas – como se fosse um pôr-do-sol (WOOLF, 1980a, p. 16).

Diante desse êxtase, dessa estranha sensação de estar tão próxima da vida, dessa oscilação de silêncios e ruídos provenientes dos motores dos carros, do caminhar apressado dos transeuntes ao atravessar Victoria Street, desse frêmito que habita por trás da ordinariiedade do cotidiano, Mrs. Dalloway depara-se com um sentimento de fim, com uma ideia de que a beleza que se revela ante seus olhos, cedo ou tarde, sucumbirá. De que tudo é passageiro e tão delicado que um simples gesto, tomado de maneira precipitada, pode pôr em ruínas toda aquela unidade constituída de rosas e cravos. De que a morte, esse “monstro brutal” que a todos persegue, é inevitável, e que por maiores que sejam nossos esforços em fugir de suas frias garras, “impossível escapar” (WOOLF, 1980a, p. 53), ela sempre consegue nos alcançar:

Horrível, pensava, adivinhar mover-se nela aquele monstro brutal! ouvir ramos estralejando e sentir aqueles cascos nas profundezas dessa floresta cheia de folhas, a alma; nunca estar inteiramente alegre, nem inteiramente segura, pois a qualquer momento o animal podia estar movendo-se; ódio que, especialmente depois da sua doença, fazia-lhe sentir um doloroso arrepio na espinha; causava-lhe uma dor física, todo o prazer da beleza, da amizade, do bem-estar, de sentir-se amada, de tornar a casa deliciosamente acolhedora, tudo vacilava e pendia, como se na verdade houvesse um monstro a roer as raízes, como se toda a panóplia do contentamento não fosse mais que amor-próprio! e aquele ódio! (WOOLF, 1980a, p. 15-6).

Em meio à vida, Clarissa consegue enxergar a morte, como se cada uma daquelas flores na loja de Miss Pym ao mesmo tempo que exalasse o fulgor de sua existência, também trouxesse consigo o anúncio de seu próprio fim. Seu espírito é tomado, então, por uma mistura de medo e angústia diante da terrível revelação: vida e morte caminham juntas, são peças inseparáveis de uma mesma unidade, uma habitando o ser da outra, como se a vida necessitasse da morte para poder continuar a existir, como se alguém precisasse morrer para lembrar àqueles que ficaram que a vida deve seguir seu fluxo contínuo, que é preciso atravessá-la com coragem, como afirma Riobaldo, protagonista de *Grande Sertão: veredas* (2001, p. 14), de Guimarães Rosa (1908 – 1967), mesmo que não saibamos ao certo o que podemos encontrar do outro lado:

Chegara aos portões do Parque. Deteve-se um momento, olhando os ônibus de Picadilly. [...] Sentia-se muito jovem; e, ao mesmo tempo, indizivelmente velha. Passava como uma navalha através de tudo; e ao mesmo tempo ficava de fora, olhando. Tinha a perpétua sensação, enquanto olhava os carros, de estar fora, longe e sozinha no meio do mar; sempre sentira que era muito, muito perigoso viver, por um só dia que fosse (WOOLF, 1980a, p. 12).

Clarissa se dá conta de que esse terrível “monstro”, a morte, faz parte de tudo aquilo que ela tanto venera. Sua festa, essa espécie de ritual que toma para si como uma cerimônia quase que religiosa e sagrada, criada principalmente para louvar a vida, acabou também cantando, de certa forma, a morte, como um grito de alegria que esconde dentro de si um lamento, um instante de tristeza que passa despercebido à maioria dos ouvidos daqueles que escutam sua canção. Para Clarissa, viver é uma mistura de felicidade e angústia, como uma dádiva nos dada pelos deuses, mas, que ao mesmo tempo, se torna nossa maior penitência, um castigo sentenciado simplesmente por um dia termos cometido o crime de querer sermos maiores do que aqueles que nos criaram:

E, depois (sentira-o ainda naquela manhã), havia o terror; a acabrunhante incapacidade, pois nossos pais a puseram em nossas mãos, esta vida, para que a vivamos até o fim, para que andemos serenamente com ela; havia nas profundezas do seu coração um terrível medo. [...] Conseguira escapar. Mas aquele jovem se havia suicidado. De certo modo, era aquilo um desastre dela própria, uma catástrofe sua. Era-lhe um castigo ver afundar e desaparecer aqui um homem, ali uma mulher, naquela profunda escuridão, enquanto ela era forçada a permanecer, ali, com seu vestido de gala. [...] E, coisa estranha, incrível: nunca se sentira tão feliz. Nada poderia agora ser bastante lento; nada poderia durar demais. Nenhum prazer poderia igualar-se, pensava, endireitando uma cadeira, recolocando um livro na estante (WOOLF, 1980a, p. 177-8).

Em seu conto “Mrs. Dalloway em Bond Street”, que serviu como base para a criação da primeira parte do romance, Virginia Woolf evoca os versos da XL estrofe do poema “Adonais”, de Percy Bysshe Shelley (1792 – 1822), para reforçar essa ideia de que a vida e a morte constituem-se como duas instâncias indissociáveis, de que desde nosso nascimento já trazemos conosco uma espécie de marca, de uma “mácula” impossível de ser apagada e que representa a finitude de nossa existência:

He has outsoar'd the shadow of our night;
 Envy and calumny and hate and pain,
 And that unrest which men miscall delight,
 Can touch him not and torture not again;
 From the contagion of the world's slow stain
 He is secure, and now can never mourn
 A heart grown cold, a head grown gray in vain;
 Nor, when the spirit's self has ceas'd to burn,
 With sparkless ashes load an unlamented urn
 (SHELLEY, “Adonais”, Acervo digital da Poetry Foundation (Disponível em: <www.poetryfoundation.org>. Acesso em: 13 de fevereiro de 2017.)⁶⁸

⁶⁸ “Ele elevou às trevas de nossa noite; / Inveja e calúnia, ódio e dor, / E aquela inquietação que os homens erroneamente chamam de prazer, / Não possa mais tocá-lo e torturá-lo; / Do contágio da lenta mácula do mundo / Ele está liberto para que nunca mais possa lamentar / um coração que se esfria, uma face que envelhece em vão; / Nem quando a chama de seu espírito se extingui, / sem mais nenhum brilho dentro de uma urna sombria”. Esse poema foi escrito por Shelley em homenagem a seu amigo e também poeta John Keats (1795 – 1821), por ocasião de sua morte.

Essa lenta e progressiva “mácula do mundo”, a qual percebemos como a ação do tempo sobre nosso precívél corpo, assola o espírito de Clarissa quando a mesma atravessa Bond Street e se depara com um velho amigo proveniente de seus tempos de juventude. A figura de Hugh Whitbread, que costumava frequentar a casa de Clarissa antes mesmo dela se casar com Richard Dalloway, torna-se para ela como uma espécie de batida de um gongo cujo som ressoa por todo seu ser, fazendo-a lembrar da terrível constatação da passagem dos anos, do significado de suas escolhas, do rumo que acabou dando para sua vida: “[...] a minha idade – 50-52. E provavelmente é *aquilo*, a maneira de Hugh falar dissera isso, dissera-o perfeitamente – o querido e velho Hugh, pensou Mrs. Dalloway (WOOLF, 1992, p. 149).

Ao se despedir de seu amigo, após tê-lo convidado para sua festa juntamente com sua esposa, que se encontrava em Londres para exames médicos de rotina, Clarissa se dá conta dos fios de cabelo branco que começaram a se espalhar vagarosamente por sua cabeça. Da mesma forma que as pétalas daquelas flores que havia visto na loja de Miss Pym, Clarissa, ou melhor, Mrs. Dalloway, também, pouco a pouco, vai caindo, deixando-se levar por essa “lenta mácula do mundo”, a velhice, com quem, uma hora ou outra, sempre acabamos nos deparando:

A meia-idade é o diabo. Pessoas como Jack jamais saberão disso, ela pensou; pois ele nunca pensara na morte, nunca, é o que dizem, soubera que ia morrer. E agora jamais poderá lamentar – de que maneira morreu? – uma cabeça que se tornava grisalha... Livre do contágio da lenta mácula do mundo... esvaziara a sua taça uma ou duas rodadas antes... Livre do contágio da lenta mácula do mundo! Mrs. Dalloway se empertigou (WOOLF, 1992, p. 150).

Ao lembrar da figura de Jack Stewart, um velho conhecido de sua família, que morreu durante a Grande Guerra servindo o exército britânico, Clarissa se dá conta de uma outra Londres que se esconde por trás daquela Londres vívida e banhada pelo sol de uma bela e fresca manhã de junho. Uma Londres que não tem por objetivo cantar a vida, mas sim chorar a morte daqueles homens que morreram em nome do majestoso império britânico, uma Londres cinzenta, triste e banhada pelo som dos gritos de desespero das mães e esposas viúvas. Uma Londres que precisou “tragar” inúmeros jovens, como o pobre John, o predileto de Lady Bexborough, e que agora estava morto, tudo em nome do progresso, tudo em nome de uma suposta paz:

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 quermesse, diziam, tendo na mão o

telegrama de que John, o seu predileto, fora morto; mas estava acabada, sim; graças a Deus – acabada (WOOLF, 1980a, p. 08-9).

Sua angústia, portanto, se configura em meio a essa confluência dupla entre vida e morte, entre cantar a glória de estarmos vivos e de chorar a morte daqueles que se foram durante a trágica guerra, entre continuar a atravessar a vida de cabeça erguida e com coragem e sofrer as mazelas da “lenta mácula do mundo”. Clarissa percebe o quão frágil é nossa existência, o quão curta é nossa passagem, como afirma Peter Walsh (WOOLF, 1980a, p. 118), por essa “plácida viagem” que chamamos de vida. Mas, acima de tudo, ela percebe que nossa existência é apenas uma pequena parte, uma pequena peça de uma estrutura muito maior e mais complexa, de uma ordem invisível e superior que parece estar sempre nos guiando:

Importava então, indagava consigo, encaminhando-se para Bond Street, importava mesmo que tivesse de desaparecer um dia, inevitavelmente? Tudo aquilo continuava sem ela. Sentia-o? Ou seria um consolo pensar que a morte acabava com tudo, absolutamente? Ou, de qualquer maneira, pelas ruas de Londres, no fluxo e refluxo das coisas, talvez sobrevivesse (WOOLF, 1980a, p. 12).

Contudo, Clarissa parece encontrar algum tipo de conforto para essa angústia que tem consumido o seu ser nas palavras de Shakespeare. Passando diante da vitrine de uma pequena livraria, ela se depara com um trecho da peça *Cymbeline* (2002), um trecho que ao mesmo tempo traz em si um forte tom de dor e sofrimento, mas também de esperança: “Não mais temas o calor do sol / Nem as iras do inverno furioso” (WOOLF, 1980a, p. 13). Nessas palavras, cantadas por Guidério no funeral de sua irmã, Imogênia, Clarissa parece ouvir, em meio àquela confusão de carros e pessoas que passavam de um lado para o outro, a voz de Shakespeare a lhe mostrar a difícil experiência do mundo, aquela que liga homens e mulheres, jovens e idosos, que nos faz entender que a morte é uma certeza, mas que mesmo assim podemos encontrar um outro caminho:

Assim, num dia de verão, as ondas se juntam, balançam e tombam; e o mundo inteiro parece dizer: ‘Isso é tudo’, cada vez mais forte, até que o coração, no corpo estendido sob o sol da praia, também diz: ‘Isso é tudo’. ‘Não mais temas’, diz o coração. ‘Não mais temas’, diz o coração, confiando a sua carga a algum mar que suspira coletivamente por todas as dores, e recomeça, ergue-se, tomba. E o corpo sozinho ouve a abelha que passa; a onda que se quebra; o cão, lá ao longe, ladrando, ladrando... (WOOLF, 1980a, p. 41).

“Não mais temas” são as palavras que acompanharão Clarissa até o momento final de sua festa. Não temer mais o amanhã, o depois, eis o que Shakespeare parece lhe repetir constantemente. Mesmo que ela já saiba agora que vida e morte caminham juntas, aquelas

palavras lhe dizem que ainda assim é possível sobreviver, que ainda assim é possível enfrentar o fim sem temê-lo, que é possível seguir em frente, mesmo quando tudo parece não ter mais nenhum sentido, mesmo quando o que resta apenas são as lágrimas daqueles que perderam seus entes amados, vítimas da guerra:

[...] 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 mais temas o calor do sol / Nem as iras do inverno furioso'. 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, estoica. Como, por exemplo, a mulher a quem mais admirava, Lady Bexborough, inaugurando a quermesse (WOOLF, 1980a, p. 13).

Para Harold Bloom, essa passagem, evocada por Virginia Woolf em seu romance, representa um dos pontos mais altos da poesia shakespeariana, principalmente, se lembrarmos que é proveniente de um Shakespeare já maduro e menos idealista quanto ao sentido da vida e de nossa existência⁶⁹, um Shakespeare que tinha acabado de produzir uma série de peças consideradas pela crítica como as mais trágicas e sombrias de toda sua carreira (BLOOM, 2001, p. 765). Daí decorre o fato de Bloom ter definido o tom desse trecho de *Cimbeline* como elegíaco e melancólico, uma canção que, ao mesmo tempo, chora a perda de um ente querido e busca encontrar algum tipo de consolo na ideia de que a morte não é totalmente o fim de tudo.

Para Clarissa, os versos de Shakespeare lhe proporcionam uma estranha sensação de retorno e reintegração com tempos e regiões há muito esquecidas pelo próprio homem, uma sensação de que fazemos parte de um grande ciclo que está a todo instante se renovando e que, portanto, como nos lembra a figura do rei Lear, quando este dá início à divisão de seu reino entre suas três filhas, é preciso que nos preparemos para a morte, pois este é um caminho que todos nós seremos um dia obrigados a percorrer: “É nosso intento livrar nossa velhice e das lidas, deixando-os para jovens de mais forças, enquanto nós, sem cargas, rastejamos a caminho da morte” (SHAKESPEARE, 2010, p. 250-1).

Segundo Montaigne, essa preparação para a morte, à qual rei Lear se refere, configura-se como um momento em que nos despimos de todas as nossas máscaras sociais e culturais, de todas as convenções e mentiras que possamos contar, restando apenas o homem em si, nu e descoberto de todo véu de aparências que cobre seu corpo, deixando à mostra o que há de

⁶⁹ Shakespeare viria a morrer cinco anos após a criação de *Cymbeline, o rei da Britânia*, em 1616.

mais autêntico e verdadeiro dentro de si: a sua face em ossos, tal como a que Hamlet vê no túmulo que está sendo preparado para sua amada Ofélia (SHAKESPEARE, 2015, p. 174), o rosto da morte, a caveira desconfigurada que nos mostra que por mais que nos achemos especiais diante dos demais seres, somos somente entes mortais e perecíveis, ou seja, passageiros nessa jornada tortuosa e penosa que é a vida:

Quanto a tudo mais podemos dissimular; fazer como filósofos belos discursos de forma excelente; conservar a nossa serenidade em face de acidentes que nos atinjam superficialmente. Mas na última cena, a que se representa entre nós e a morte, não há como fingir, é preciso explicar-lhe com precisão em linguagem clara e mostrar o que há de autêntico e bom no fundo de nós mesmos: então a necessidade arranca-nos palavras sinceras, então cai a máscara e fica o homem (MONTAIGNE, 1987, p. 43).

Em outro de seus famosos ensaios, intitulado “De como filosofar é aprender a morrer” (1987), Montaigne resgata alguns dos elementos fundamentais que sustentam a filosofia estoica, principalmente a partir das obras de autores latinos como Horácio, Cícero e Sêneca, que tanto influenciaram a obra de Shakespeare e que desde muito cedo fizeram parte da formação intelectual de Virginia Woolf. A própria Clarissa Dalloway, ao se deparar com as palavras de Guidério, reconhece nas mesmas o seu caráter estoico, na medida em que elas buscam nos trazer uma certa tranquilidade para nosso espírito através da ideia de que a morte não é algo que devemos temer: “uma conduta perfeitamente a prumo, estoica” (WOOLF, 1980a, p. 13).

Dessa forma, Montaigne, assim como o próprio título de seu ensaio nos indica, afirma que é preciso que o homem aprenda verdadeiramente a viver, tendo dentro de si a ciência de que sua existência é efêmera e que, portanto, um dia ela inevitavelmente chegará ao fim. No entanto, esse aprendizado da vida perpassa por outro ensinamento, para a maioria de nós, muito mais difícil e árduo: o de que é necessário também aprender a morrer, aprender que a morte não deve ser vista como algo terrível e do qual devemos temer sua chegada. “Deve-se aprender a viver por toda a vida e, por mais que te admires, durante toda a vida se deve aprender a morrer”, diz Sêneca em uma carta endereçada a seu amigo Paulino (SÊNECA, 2007, p. 41). Ou seja, somente guardando este ensinamento dentro de nossa mente e nosso coração é que podemos atingir uma tranquilidade para nossa alma e, assim, apaziguar nosso ser de toda angústia e medo que o assolam:

[...] filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte. [...] Porque de toda sabedoria e inteligência resulta finalmente que aprendemos a não ter receio da morte. [...] Ela própria é inevitável: marchamos todos para a morte; nosso destino

agita-se na urna funerária; um pouco mais cedo, um pouco mais tarde, o nome de cada um dali sairá e a barca fatal nos levará a todos ao eterno exílio. Portanto, se a receamos, temos nela um motivo permanente de tormentos e andaremos como em país inimigo a deitar os olhos para todos os lados. [...] A meta de nossa existência é a morte; é este o nosso objetivo fatal. Se nos apavora, como poderemos dar um passo à frente sem tremer? (MONTAIGNE, 1987, p. 44-5).

É nesse sentido que Virginia Woolf evoca para dentro de seu romance não só as palavras de conforto de Guidério, como também o ensinamento de Lear quando este, consciente de sua velhice, afirma que é preciso dar início a uma outra jornada, que tem por objetivo alcançar a liberdade do espírito das amarras do medo e da angústia, da solidão e da ideia de que a morte é o fim absoluto. Assim, Clarissa dá início a uma busca pelo próprio sentido de sua existência, entendendo que a vida é uma preparação para a morte, sendo esta última apenas como mais uma das várias etapas que compõem a ordem natural que rege esse mundo.

Segundo Montaigne (1987, p. 43), este momento em que nos damos conta de que o fim é irrevogável relaciona-se diretamente com todos os outros momentos de nossa vida que tiveram algum tipo de significado para nossa existência, nos fazendo reavaliar o real sentido de nossas escolhas, se o rumo que demos a nossa história foi repleto de vitórias ou de fracassos, se, no final de contas, podemos ou não dizer se fomos felizes. Neste momento, reatamos os fios soltos de nossa vida na intenção de que, agora com um olhar transformado pela ação dos anos, possamos entender, em meio a essa grande profusão de instantes que se foram, o que fomos e o que somos:

Eis por que a esse momento devem relacionar-se todos os demais atos de nossa vida. É o dia principal, o dia que valoriza todos os outros. É o dia, diz um escritor antigo, que julgará todo o meu passado. Deixo que a morte se pronuncie sobre minhas ações; por ela se verá se minhas palavras saem dos lábios ou do coração (MONTAIGNE, 1987, p. 43).

É justamente por esse processo de reavaliação que Mrs. Dalloway atravessa ao longo desse dia de junho de 1923, um dia ainda fortemente marcado pelas terríveis lembranças da guerra, mas que ela, Clarissa Dalloway, a esposa de um importante membro do Parlamento inglês, a perfeita dona-de-casa, como a havia definido Peter Walsh (WOOLF, 1980a, p. 11), mesmo assim realizaria sua grande cerimônia, seu secreto e silencioso ritual de louvor à vida: “[...] ela própria ia, naquela noite, receber e iluminar: ia dar a sua festa” (WOOLF, 1980a, p. 09). Clarissa escuta então a voz de Lear, lembrando-a de que é preciso enfrentar a difícil

tarefa de encarar a si própria, como em um espelho que não só reflete a sua imagem de agora, mas também a de seus vários “eus” do passado.

Seria ela feliz? Teria tomado a melhor decisão em não ter se casado com Peter Walsh? Mas quem seria essa Clarissa de agora, afinal? Quem seria essa mulher de cabelos brancos e face envelhecida, “parecia mais velha, aquele ano, volteando a cabeça para o outro lado” (WOOLF, 1980a, p. 16), que aquele dia caminhando por Bond Street e Regent’s Park a faziam encarar a todo momento? Ela, Clarissa Dalloway, a sra. Richard Dalloway:

[...] tinha uma cara estreita, uma ridícula carinha de pássaro. Era verdade que estava em forma; e tinha lindas mãos e lindos pés; e vestia-se bem, considerando o pouco que gastava. Mas muitas vezes aquele corpo que habitava (parou para olhar um quadro holandês), aquele corpo, com toda a sua consistência, não parecia nada – absolutamente nada. Tinha a esquisita sensação de estar invisível; despercebida; desconhecida; de não ser mais casada, não ter mais filhos agora, apenas aquela espantosa e um tanto solene marcha com os demais, por Bond Street, ser esta Mrs. Dalloway; nem mais Clarissa: Mrs. Dalloway somente (WOOLF, 1980a, p. 14).

Em uma passagem de seu diário de 30 de agosto de 1923, Virginia Woolf nos revela a pretensão, dentro da estrutura organizacional de seu romance em construção, de explorar a mente de sua personagem central, Mrs. Dalloway, ligando-a à mente dos demais personagens que iam aparecendo ao longo da narrativa, através do recurso do retorno ao passado, conjugando-o com momentos específicos do presente:

I should say a good deal about The Hours, & my discovery; how 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 – Dinner! (WOOLF, 1981, p. 263).⁷⁰

É o que vemos logo na abertura do romance, quando Mrs. Dalloway, toma a decisão de comprar ela mesma as flores na loja de Miss Pym, e aspira o ar da manhã ao ponto de lembrar das manhãs em Bourton, quando era apenas uma adolescente:

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

⁷⁰ “Eu poderia dizer algo importante sobre As Horas e minha descoberta; como eu cavo belos túneis por entre a consciência de meus personagens; e penso que isso me dá exatamente o que eu quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia de que esses túneis podem se conectar, e cada um vem à tona no momento presente – O jantar!”.

ar livre, lá em Bourton. Que fresco, que calmo, mais que o de hoje, não era então o ar da manhãzinha; como um 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 [...] (WOOLF, 1980a, p. 07).

De acordo com a professora Jane de Gay (2006, p. 84), o fato de Virginia Woolf utilizar, dentro de sua narrativa ficcional, esse recurso da conjugação entre o momento presente, vivido por suas personagens, e um passado resgatado a partir da memória sentimental dos envolvidos no processo, faz com que ela dê continuidade a uma pequena tradição que James Joyce e Katherine Mansfield, por exemplo, já tinham iniciado com seus textos. Centrando todo o tempo dramático de seu romance em um único dia, Virginia atribui a este aspecto um caráter mais denso e propício para a reavaliação introspectiva de Clarissa frente às suas decisões no passado, fazendo com que a acompanhem nessa jornada em busca do sentido de sua natureza humana.

Para Jane de Gay, o fato de Virginia Woolf estar, paralelamente à construção de seu romance, organizando as leituras e a escrita de seu livro de ensaios, intitulado *O leitor comum*, possibilitou com que essa escolha narrativa de inter-relacionar presente e passado, dentro de um único espaço temporal, um dia no caso, também retomasse a importante presença do cânone ocidental para sua obra. Daí ela apontar para a importância que a figura de Shakespeare e de alguns tragediógrafos gregos tiveram dentro da narrativa de Mrs. Dalloway:

It is generally accepted that the ‘beautiful caves’ consist of the characters’ memories and that these form part of what would later be labelled her ‘stream-of-consciousness’ technique, but the method also brings the literary past into the present, for prominent among the memories and thoughts of these characters are phrases and images which had emerged from Woolf’s own Reading of both Greek tragedy and Shakespeare at the time (GAY, 2006, p. 84)⁷¹.

É nesse sentido que percebemos que a voz de Lear, de Guidério, de Hamlet e de Marco Antônio permeiam todo o texto de Virginia Woolf como presenças que são constantemente evocadas tanto por Clarissa como por Septimus. A visão de Shakespeare sobre a natureza humana, sobre a vida e a morte, sobre a loucura como uma forma de

⁷¹ “Compreende-se que ‘belos túneis’ se referem às memórias das personagens e que estas constituirão o que será posteriormente chamado de sua técnica do ‘fluxo de consciência’; mas esta técnica também traz à tona o passado literário para dentro do presente, tendo em vista que muito das memórias e dos pensamentos destes personagens são trechos ou imagens que evocam elementos provenientes da Leitura de (Virginia) Woolf não só das tragédias gregas como do próprio Shakespeare”.

expressar a verdade escondida por trás das aparências enganosas, fascinou o imaginário de Virginia Woolf durante o processo de criação de *Mrs. Dalloway* (GAY, 2006, p. 90).

Dentre suas peças, uma lhe chamou a atenção pela forma como Shakespeare explora a ideia de que não é porque chegamos próximo à fase final de nossa vida, após sermos marcados pela “lenta mácula do mundo”, como afirmou Clarissa Dalloway, a velhice, que necessariamente somos seres formados e completos. *Rei Lear*, por sua dimensão humana, por seu caráter trágico ao vermos a figura de um rei, com seus oitenta anos de idade, ainda tentando aprender o que significa ser humano, servirá como uma base importante para a representação dessa jornada de Mrs. Dalloway, e também de seu duplo, Septimus, em busca do sentido do humano.

4.3 Septimus: o trágico e o humano.

Na medida em que nos deparamos com os vários trechos das cartas, dos diários ou mesmo dos cadernos de anotações utilizados por Virginia Woolf durante o processo de construção de seu romance *Mrs. Dalloway*, vamos observando o quanto que a escritora foi se distanciando, pouco a pouco, de seu projeto inicial. Ao mesmo tempo que Virginia buscava dar continuidade ao trabalho de experimentação formal empreendido em textos produzidos ao longo da década de 1920, tais como “A marca na parede” e “Kew Gardens”, ela também almejava construir um romance que suavizasse o tom trágico que havia dado a seu último romance, *O quarto de Jacob*, criando uma narrativa mais alegre e que tratasse de aspectos mais banais do dia-a-dia (BRADBURY, 1989b, p. 198).

Com isso em mente, Virginia Woolf, nos primeiros esboços que deram origem à versão final de *Mrs. Dalloway*, centrou-se primordialmente na figura de Clarissa Dalloway, personagem que já havia aparecido anteriormente em seu primeiro romance, *A Viagem*, mas agora alguns anos mais velha e mais madura, enquanto a mesma organizava os preparativos de uma cerimônia para o primeiro-ministro inglês. A partir da atmosfera criada por esse ambiente festivo, Virginia tentou captar, em meio a um jogo de aparências e silêncios, as várias impressões e pensamentos presentes na consciência de Clarissa e de seus convidados, nos apresentando, assim, uma narrativa múltipla que se expressa em um movimento duplo, tanto exterior como interior, ou seja, entre o que é dito pelas várias personagens e o que não é dito, mas pensado e sentido nas sutilezas de cada instante.

Para Leonard Woolf, Virginia, mesmo mostrando uma postura muitas vezes tímida frente a situações de convívio social, possuía uma grande admiração por esses momentos de festividade, fossem eles da alta aristocracia ou mesmo das classes mais populares, principalmente quando observava o comportamento e a excitação das pessoas que participavam de tais cerimônias, semelhante à representação de papéis em uma composição teatral:

Virginia loved ‘Society’, its functions and parties, the bigger the better; but she also liked – at any rate in prospect – any party. Her attitude to this, as to most things, was by no means simple. The idea of a party always excited her, and in practice she was very sensitive to the actual mental and physical excitement of the party itself, the rise of temperature of mind and body, the ferment and fountain of noise (WOOLF, 1975, p. 98)⁷².

É nesse sentido que Leonard descreve essa fase inicial do processo criativo de Virginia, quando ela ainda estava amadurecendo a ideia e a estrutura de sua narrativa, como uma busca pelo que ele denominou de “a party consciousness”, isto é, pelos diferentes estados de consciência dos indivíduos dentro de tal conjectura, tentando pôr à mostra, o que Joyce e Mansfield já estavam fazendo em seus textos, essa realidade imperceptível ao olhar comum e desatento, uma realidade por trás das aparências, por trás das convenções sociais, uma festa que era vivida e experimentada na mente de seus participantes (WOOLF, 1975, p. 99). O que Virginia queria era justamente ligar esses vários pontos, essas várias sensações, tecendo a sua unidade básica.

She not only enjoyed society, the kaleidoscope of human beings, conversation, the excitement of parties, she was through and through a professional novelist, and all this was the raw material of her trade. This dual sensitivity to the most trivial meetings with her fellow human beings meant that society and parties were a great strain on her mental health and she herself was well aware of this (WOOLF, 1975, p. 99).⁷³

⁷² “Virginia amava a ‘Sociedade’, seus papéis e cerimônias, quanto maiores, melhor; mas, ela também gostava – na mesma medida – de qualquer festividade. Sua atitude diante desse fato, como em muitas outras situações, não era de nenhum modo simples. A ideia de uma festa sempre a excitou e, em prática, ela era muito sensível ao estado de euforia tanto mental como físico que uma festa era capaz de provocar, do aumento de temperatura do corpo e da mente, da efervescência e do êxtase de seus sons”.

⁷³ “Ela não apenas amava a sociedade, o caleidoscópio de seres humanos, de conversações, da excitação das festas, ela era, acima de tudo, uma romancista profissional, e tudo isso tornava-se matéria-prima para seu trabalho. Essa sensibilidade dualística para os mais triviais encontros de sua mente criativa com seus companheiros seres humanos significava que a sociedade e as festas eram um ótimo exercício para sua saúde mental e ela tinha plena consciência disso”.

No prefácio para a versão americana do romance, produzido em junho de 1928, Virginia Woolf nos revela que mesmo tendo a intenção inicial de explorar essa atmosfera festiva, tentando apenas trazer um aspecto mais alegre e suave para sua história, acabou mudando de ideia e planejando seu texto para um momento de clímax marcado pela morte ou suicídio de Clarissa Dalloway ao final de sua festa (WOOLF, 2012, p. 06). Virginia ficou fascinada pela possibilidade de trazer para dentro de seu texto, para dentro de uma situação especial, quando Clarissa receberia seus convidados, a presença da morte. Um momento dedicado ao culto da vida, das relações humanas, do homem e da sociedade em que habita, marcado pela dramaticidade de um suicídio: “Suppose the idea of the book is the contrast between life & death” (WOOLF *apud* LEE, 1997, p. 455).⁷⁴

Aos poucos, essa ideia foi amadurecendo e abrindo espaço para a criação de um novo personagem, Septimus Warren Smith, um ex-combatente de guerra que funcionaria dentro da narrativa como um contraponto a Clarissa. Enquanto esta representaria a vida e o esplendor de se estar vivo, Septimus simbolizaria a morte, o fim, ou como ela mesma depois apontou em uma passagem de seu diário, eles representariam o embate entre luz e trevas, entre vida e morte, entre sanidade e loucura, como forças antagônicas que se complementariam, tornando-se, assim, um duplo um do outro, isto é, uma unidade dialética:

Mrs. Dalloway has branched into a book; and I adumbrate here a study of insanity and suicide; the world seen by the sane and the insane side by side – something like that. Septimus Smith? is that a good name? and to be more close to the fact than Jacob: but I think Jacob was a necessary step, for me, in working free. (WOOLF, 1981, p. 207-8).⁷⁵

Septimus e Clarissa nunca se encontram ao longo da narrativa, entretanto, a força simbólica que cada um deles representa é sentida pelo outro. Dois seres completamente diferentes, desconhecidos, que compartilham e olham para a mesma realidade física, mas a partir de perspectivas diferentes. Vemos o mundo descrito no texto, portanto, através de dois pontos de vista, opostos, em certos momentos, até mesmo contraditórios, dois centros, dois núcleos que a priori estão separados, mas que na medida em que vamos adentrando a

⁷⁴ “Supondo que a ideia central do livro será o contraste entre vida e morte”. Trecho citado por Hermione Lee, retirado do caderno de anotações de Virginia Woolf durante a criação de *Mrs. Dalloway* (*Mrs Dalloway Notebook*, 2 August 1923).

⁷⁵ “*Mrs. Dalloway* está ganhando forma de livro; e eu desenvolvo aqui um estudo sobre a insanidade e o suicídio; o mundo visto pelos sãos e pelos loucos lado à lado – algo do tipo. Septimus Warren Smith? seria este um bom nome? E me aproximar muito mais deste aspecto do que em *O quarto de Jacob*: mas acredito que *Jacob* foi um passo necessário, para mim, aprender a trabalhar de maneira mais livre”.

narrativa, vão se aproximando um do outro, ao ponto de se interligarem, no ápice da festa de Mrs. Dalloway, quando esta recebe a notícia do suicídio de Septimus por parte do casal Bradshaw:

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 a Mrs. Dalloway) se havia suicidado. Oh! pensou Clarissa, no meio da minha festa aparece a morte, pensou. [...] Que tinham os Bradshaws de falar em morte na sua festa? Um jovem havia se suicidado. E falavam disso na sua festa – os Bradshaws falavam de morte. Suicidado... mas como? sempre que lhe falavam num acidente, sentia-o, logo, em si mesma; o seu vestido em chamas, o seu corpo carbonizado. Jogara-se de uma janela (WOOLF, 1980a, p. 176).

É importante observar que Sir William e Lady Bradshaw fazem parte do universo social de Mrs. Dalloway, compartilhando, assim, de um ponto de vista próximo ao de sua anfitriã, ou seja, a notícia não é contada por alguém pertencente ao universo de Septimus, mas a partir do olhar de um “outro” que não só julga como também condena a atitude tomada pelo jovem Septimus, pondo-se, assim, em uma posição de superioridade. Vale também salientar, segundo Paul Ricoeur, em sua análise sobre o romance de Virginia Woolf, que sir William Bradshaw é médico clínico, o que o faz assumir um papel simbólico de uma autoridade, de um representante daqueles ditos como sãos e saudáveis mentalmente:

O tecer da intriga consiste em formar uma elipse cujo segundo foco é o jovem Septimus Warren Smith, antigo combatente da Grande Guerra, que a loucura leva ao suicídio algumas horas antes da recepção de Clarissa. O núcleo da intriga consiste em fazer o doutor Bradshaw, celebridade médica que faz parte do círculo mundano de Clarissa, comunicar a notícia da morte de Septimus. [...] é importante Septimus não pertencer a esse círculo e o parentesco entre os destinos de Septimus e de Clarissa ser obtido pelas técnicas narrativas [...], num nível mais profundo que o ato teatral da notícia de seu suicídio bem no meio da recepção, que permite amarrar a intriga (RICOUER, 1995, p. 184-5).

Septimus Warren Smith, um jovem “de cerca de trinta anos, pálido, nariz aquilino, sapatos amarelos e sobretudo puído, de olhos claros, com esse olhar desconfiado que inspira desconfiança aos demais” (WOOLF, 1980a, p. 17), vítima do sistema, dos horrores da guerra, do poderio esmagador do império britânico, do Primeiro-Ministro e da rainha, “Septimus [...] um dos primeiros voluntários. Partiu para a França a salvar a uma Inglaterra que consistia quase inteiramente das peças de Shakespeare e de Miss Isabel Pole passeando de verde numa praça” (WOOLF, 1980a, p. 84). Septimus, um jovem entre milhões que Londres engolira, arrastara para os campos de batalha, para as trincheiras e que, agora, não lhe atribuía nada de especial, para ele ou para os tantos outros Septimus que morreram por sua pátria.

Um dos primeiros pontos sutis, podemos assim dizer, que liga, de alguma forma, Mrs. Dalloway a Septimus é justamente o momento em que Clarissa se encontra na loja de flores de Miss Pym, em meio a sua reflexão sobre a vida e a inevitabilidade da morte, e um barulho de explosão soa do lado de fora da loja. A explosão, proveniente de um auto que se encontrava do outro lado da avenida, próximo à Casa Mulberry, conseguiu reunir uma quantidade significativa de pessoas que transitavam por Bond Street na hora. Entre eles, o casal Septimus e Rezia Smith preparam-se para atravessar a avenida, quando os rumores sobre o fato do caso pertencer a alguém da família real, “tinham ouvido a voz da autoridade” (WOOLF, 1980a, p. 17), começam a se espalhar e “impedem” a passagem de Septimus.

Assim como Clarissa, Septimus, que acaba de ser introduzido dentro da narrativa, também dá início a uma experiência particular do mundo. Impedido de atravessar Bond Street por alguma força invisível e autoritária, ele sente, observando aquela grande massa que se aglomerava diante do carro, do tráfego que começava a se acumular, um estranho frêmito, uma sensação de que tudo, naquele momento, convergia para um único ponto, centrando-se no mistério das coisas, no sentido da vida e de tudo aquilo que seus olhos captavam. O mundo ao seu redor abalava-se, – seria por que Septimus queria atravessar? –, tremia em uma estranha instabilidade que a qualquer instante poderia colocar tudo em chamas. O “monstro” que assolava o espírito de Clarissa agora soprava nos ouvidos de Septimus de que o mundo estava prestes a arder em chamas, que ele, o escolhido entre os homens para ter tal revelação, estaria atrapalhando o fluxo da vida:

O sol tornou-se extraordinariamente forte porque o auto se detivera ante a vitrina de Mulberry; velhas senhoras, na imperial dos ônibus, abriram seus negros guarda-sóis; aqui uma sombrinha vermelha, ali uma verde brotavam com um pequeno estalido. Mrs. Dalloway, dirigindo-se à janela com os braços cheios de ervilhas de-cheiro, olhou para fora com o seu rostinho róseo franzido numa interrogação. Todos olhavam para o auto. Septimus olhava. Rapazes saltaram das bicicletas. O tráfego acumulava-se. E ali estava o auto, de cortinas descidas, que tinham um curioso desenho semelhante a uma árvore, pensou Septimus, e aquela gradual centralização de todas as coisas ante seus olhos, como se algo fosse surgir daquilo e tudo estivesse a ponto de estalar em chamas, aterrorizou-o. O mundo oscilava, fremia e ameaçava estalar em chamas. Sou eu que estou estorvando o caminho, pensou. Não era ele que estava sendo olhado e apontado? não estava ali plantado, na calçada, com um firme propósito? Mas que propósito? (WOOLF, 1980a, p. 18).

A experiência do mundo de Clarissa e de Septimus se complementam. Clarissa começa, em meio ao aroma e o colorido das flores, a perceber a dinâmica entre vida e morte, de que uma precisa da outra, de que a vida é um caminhar para morte. Septimus, por sua vez, já olha para essa dinâmica por outra perspectiva, a guerra lhe ensinara, da forma mais cruel e

crua, o que Clarissa ainda está tentando entender. Para ele, a vida não é um caminhar para a morte, mas sim a morte que é um caminhar necessário e indispensável para a vida, para a libertação, para a verdadeira existência, esta que, pouco a pouco, vai sendo-lhe revelada: “[...] porque Septimus declarara ‘Eu vou matar-me’” (WOOLF, 1980a, p. 19).

Mais à frente, quando Rezia e seu marido sentam-se diante de Regent’s Park, um aeroplano sobrevoa Londres, tentando escrever com a fumaça alguma mensagem, da mesma forma como a identidade do ser que se encontrava dentro do auto parado há pouco em Bond Street, enigmático, difícil de ser decifrado. Septimus então compreende, o invisível está se comunicando novamente com ele, tentando transmitir-lhe uma informação, secreta, que só ele, o escolhido, pode ouvir. Aos poucos, as letras começam a ganhar forma, mostrando-se como parte de um anúncio publicitário das indústrias Toffee. Contudo, para Septimus, por trás daquelas letras havia o segredo que a vida lhe mostrava, em uma linguagem primitiva, ancestral, quando o homem ainda não tinha sido corrompido pela ânsia de poder, quando não havia autoridades e leigos, quando o homem e a natureza estavam em conexão:

Com que então, pensou Septimus, olhando para o alto, estão a comunicar-se comigo. Não eram verdadeiramente palavras, isto é, ele ainda não podia entender tal linguagem; mas era bastante clara, aquela beleza, aquela estranha beleza, e os olhos enchiam-se-lhe de lágrimas, enquanto via as palavras de fumo enlanguescerem e misturarem-se no céu, dando-lhe, com a sua caridade inexaurível e risonha bondade, uma após outra, formas e formas de inimaginável beleza, e anunciando-lhe a intenção de proporcionar-lhe gratuitamente, para sempre, simplesmente para olhá-la, beleza, mais beleza! As lágrimas corriam-lhe pelas faces (WOOLF, 1980a, p. 24).

Septimus se depara, então, com os resquícios de um mundo ainda não maculado pela arrogância humana, um mundo onde tudo está conectado e em perfeita comunhão, um mundo onde tudo é vivo e reflete o esplendor da vida e de sua beleza. Entre a massa de transeuntes e carros, entre o barulho do aeroplano e das pessoas que cochicham na tentativa de decifrar a mensagem escrita, Septimus vê a beleza do mundo e, além de tudo isso, consegue enxergar os fios que interligam a tudo e a todos, na grande tessitura que compõe a vida:

Mas faziam-lhe sinais; as folhas estavam vivas; as árvores estavam vivas. E, como se achavam conectadas por milhões de fibras com o seu próprio corpo, ali no banco, iam-no as folhas abanando; quando o ramo se movia, ele também. O alvoroço dos pardais, revoando em meio às fontes, fazia parte do desenho; branco e azul, cortado de negros ramos. Os sons formavam harmonias, com toda a premeditação; e os intervalos de silêncio eram tão significativos como os sons. Um choro de criança. Lá muito longe soou uma trombeta. Tudo aquilo, em conjunto, significava o nascimento de uma nova religião (WOOLF, 1980a, p. 25).

Nessa revelação panteísta, Septimus encontra um sentido para Deus, para aquele que possivelmente criou e deu vida a toda aquela beleza que banhava seus olhos. Septimus, o poeta, o que aprendera Shakespeare para extrair-lhe o sumo de suas palavras, que fora escolhido pelos deuses para ver a beleza da criação, “Não seria ele como Keats?” (WOOLF, 1980a, p. 83), para entender que o mundo se corrompera, tornara-se sujo e que, portanto, precisava ser purificado, transformado, para que a ordem se reestabelecesse:

Olha, ordenara-lhe o invisível, a voz que agora se comunicava com ele, que era o maior dentre os humanos, Septimus, recém-chegado da vida para a morte, o Senhor que tinha vindo para renovar a sociedade, e que jazia como um manto, como um tapete de neve apenas tocado pelo sol, para sempre sacrificado, sofrendo para sempre, o bode expiatório, o eterno sofredor (WOOLF, 1980a, p. 28).

Septimus, o escolhido, assim como o fora Cristo, para limpar e purificar o mundo de sua grande mácula, para mostrar que a morte não é o fim, o escolhido para revelar o grande segredo da vida para os demais homens e, assim, sofrer as mazelas da ignorância e da incompreensão. O poeta que, com seus versos, versos genuinamente shakespearianos, almeja cantar o sentido do humano e, desta forma, ter caído sobre seu corpo e espírito o peso da solidão: “mas ele não queria, dizia, gemendo, enquanto rechaçava com um gesto da mão aquele eterno sofrimento, aquela solidão eterna” (WOOLF, 1980a, p. 28).

Sentado ao lado de sua esposa, Septimus escuta a voz dessa Natureza, desse Deus que acaba de se revelar ante seus olhos. Pássaros sobrevoam o parque e lhe dizem, através de seus cantos, de que a profecia se cumpriu. Mas que profecia? Ouvimos então as palavras do Bobo da corte de Lear ressoarem por toda a cena descrita por Virginia Woolf. Mesmo não citando de maneira direta a figura de Shakespeare, sentimos a sua presença martelando os pensamentos de Septimus. É a voz do Bobo, seu irmão de loucura e sofrimento, que agora fala:

BOBO

Noite assim esfria até cortesã. E eu faço profecia antes de ir:
 Quando padre só no bem pensar,
 Fizer seu malte com água;
 Quando o nobre do alfaiate for tutor;
 Não se queimar bruxa e sim sedutor;
 Quando na lei ganhar o que é justo
 E não dever o homem que é direito;
 Quando a calúnia não viver nas línguas
 Com os ladrões chegando sempre em bando;
 Se a usura mostrar suas mazelas.
 E as putas construírem só capelas,
 O reino de Albion vai
 Se tornar uma grande confusão.

Pra quem viver; o dia há de chegar
 No qual os pés vão servir para andar.
 Essa profecia será feita por Merlin;
 mas eu vivo antes do tempo dele (SHAKESPEARE, 2010, p. 337).

Pondo-se em seu caráter ancestral, o Bobo de Lear fala sobre um futuro em que a corrupção e a quebra dos laços paternos e humanos entre os indivíduos, que começam a se expressar nos tempos de Lear, um dia alcançarão o seu momento maior e se alastrarão o caos e a dor por toda a Inglaterra. A Natureza é clamada, com suas diferentes faces, tomada por todos na peça como uma deusa que a tudo governa com sua força construtiva, mas também destrutiva.

De um lado, vemos Lear, traído pelo falso amor de suas filhas, rendido pelo arrependimento de seu erro em ter negado o amor e a companhia paterna a sua filha mais nova, Cordélia, “Tu não deverias ter ficado velho antes de ficares sábio”, diz o Bobo, clama por uma Natureza tempestuosa, similar às Erínias gregas que vêm ao auxílio daqueles que imploram por justiça, para que possa vingar sua dor, seu sofrimento. A face destrutiva dessa Natureza é invocada para que apague, antes que seja tarde, a mancha do pecado de todo o reino bretão:

LEAR
 Soprai, ventos; rebentem a insolência!
 Vós, cataratas e tufões, jorrai
 E afogai campanário e catavento!
 Fogos de enxofre, que sois tão velozes
 Quanto as ideias, e que sois arautos
 Dos raios que bifurcam os carvalhos,
 Queimai minha cabeça branca. E vós,
 Trovão que tudo treme, aplanai
 O que de mais profundo há neste mundo.
 Quebrai a forma e roa espalhai os germes
 Da natureza que faz o homem ingrato! (SHAKESPEARE, 2010, p. 333-4).

Entretanto, é em Edmundo, o filho bastardo de Gloucester, que percebemos o exemplo claro de corrupção da qual o Bobo tanto nos adverte em sua profecia. Clamando por uma Natureza antagônica, que nem é destrutiva nem construtiva, mas que seja capaz de inverter a ordem natural das coisas, atribuindo ao errado a característica de certo e ao certo a categoria de errado, percebemos o jogo entre aparência e essência, entre verdadeiro e falso, que será tão caro para Virginia Woolf na construção do olhar de seu personagem Septimus e na forma como os demais personagens entenderão e farão os seus julgamentos sobre a figura do mesmo:

EDMUNDO

Tu, Natureza, és minha deusa; a ti
 É que sirvo. Por que havia eu
 De respeitar a praga do costume
 E ficar pobre em razão só de leis
 [...]
 Por que chamam-nos baixos e bastardos,
 Nós, que no prazer natural da luxúria
 Somos compostos com mais força e viço
 Do que os leitos exaustos, tediosos,
 Que geram tribo inteira de idiotas,
 Concebidos em meio de um cochilo?
 Pois legítimo Edgar, eu preciso
 Das tuas terras. [...]
 Cobre o legítimo. Cresço e prospero.
 E agora, aja Deus pelos bastardos! (SHAKESPEARE, 2010, p. 264-5).

É preciso, portanto, distinguir o bem e o mal, vendo o mundo com outros olhos, a partir de uma perspectiva que se afaste do falso jogo das convenções sociais. Um olhar que não veja apenas a superfície da realidade das coisas, mas que adentre o seu íntimo, buscando entender-lhe a ordem e o sentido. Daí o olhar ser um aspecto tão importante, tanto em *Mrs. Dalloway* quanto em *Rei Lear*, principalmente nas figuras de seus dois protagonistas, Clarissa e Lear, que engendram ao longo das narrativas uma jornada existencial e humana em busca de suas identidades, de seus “eus” fragmentados e assolados pela angústia da solidão e da morte.

Ambos, assim como Gloucester, terão que ter seus olhos arrancados, não em uma atitude edípica de não ter mais forças para olhar a sujeira do mundo e do pecado, mas para aprender a ver a realidade além do senso comum, além de uma posição social ou real, para, assim, entender o sentido da dimensão humana de suas existências:

GLOUCESTER

Sem caminho, não sei para o quê os olhos;
 Tropecei quando via. Muitas vezes
 Os são se enganam, porém nossos defeitos
 Resultam em conforto. Ah, meu Edgar,
 Alvo da ira de um pai enganado;
 Se eu vivesse pra vê-lo, com meus dedos,
 Eu diria ter olhos (SHAKESPEARE, 2010, p. 365-6).

É nesse sentido que devemos, portanto, entender a presença de Septimus e do Bobo de Lear em ambas as narrativas, como um duplo de Clarissa e Lear, respectivamente, como uma consciência que se mantém separada, perdida, e que deve ser resgatada e reatada por Clarissa, no momento de sua festa quando recebe a notícia do suicídio de Septimus, e de Lear, quando vê sua amada filha morta em seus braços. Os quatro constituem, assim, uma unidade, um todo, quatro máscaras de um único ser, de um mesmo símbolo que nos adverte do que há de mais frágil em nossa condição humana: que podemos cair, que podemos errar, mas que é

preciso, antes de qualquer coisa, que procuremos alcançar a verdade por trás das falsas mentiras:

Bastava-lhe apenas abrir os olhos; mas havia neles um peso; um medo. Endireitou-se; fez um esforço; olhou; viu Regent's Park. Longas faixas de sol lhe acariciavam os pés. As árvores abanavam, agitavam-se. Acolhemos, parecia dizer o mundo; aceitamos; criamos. Beleza, parecia dizer o mundo. E, como que a prová-lo (cientificamente), para onde quer que ele olhasse, as casas, as grades, os antílopes estendendo o pescoço sobre a cerca, a beleza brotava instantaneamente. [...] Muito alto no céu, as andorinhas juntavam-se, apartavam-se, dirigiam-se para um e outro lado, faziam círculos, sempre em perfeito acordo, como que presas por elásticos; e os voos alçavam-se e abatiam-se; o sol tocava ora esta folha, ora aquela, a brincar, confundindo-as no seu suave ouro, por pura benevolência; e de vez em quando alguma harmonia (podia ser uma buzina de auto) ressoava divinamente contra as hastes da relva... tudo aquilo, assim tranquilo e razoável, constituído de coisas ordinárias, era a verdade; beleza, esta era a verdade. A beleza estava em toda parte (WOOLF, 1980a, p. 69).

Os pássaros que sobrevoam Regent's Park também lhe trazem, assim como a canção de *Cymbeline* para Clarissa, um certo conforto, evocando com seus cantos antigas palavras em grego, oriundas de Ésquilo e Sófocles, de que a ideia da morte pode ser vencida, que ela, na verdade, não existe, e que o crime pode sim ser expurgado:

Os homens não devem cortar as árvores. Há um Deus. (Anotava tais revelações nas costas de envelopes.) Mudar o mundo. Ninguém mata por ódio. Torná-lo conhecido (tomou nota). Esperava. Escutava. Um pardal, pousado na grade em frente, piou 'Septimus, Septimus', quatro ou cinco vezes, e, cascadeando as suas notas, continuou a cantar, alto, com frescor, em palavras gregas, que o crime não existe, e, tendo chegado um outro pardal, cantavam ambos, com voz prolongada e penetrante, em grego, dentre as árvores do prado da vida, à margem de um rio onde passeavam os mortos, que a morte não existe (WOOLF, 1980a, p. 27).

Assim como o Bobo de Lear, Septimus é o louco, para aqueles que se dizem sãos, que consegue enxergar o verdadeiro do falso, que consegue distinguir, em meio à balbúrdia do mundo, qual o pecado que o corrompe. O abençoado pelos deuses com o dom da visão, do olhar puro e livre da sujeira mundana. São vozes que ressoam, que aparecem apenas para lembrar àqueles que se mantêm arrastados pelo ininterrupto fluxo das coisas de que é preciso abrir os olhos e ver para onde suas vidas os estão levando. Em um dos momentos mais dramáticos da peça de Shakespeare, quando Lear está prestes a se entregar por completo à loucura, o Bobo, em um ato profundamente simbólico, entrega-lhe o seu gorro, como se estivesse a lhe dizer que Lear precisava reatar os laços com sua própria consciência, vendo a verdade que os anos não puderam lhe mostrar:

BOBO

[...] Não, senhor; quem não aprende a ronda com o vento, apanha logo um resfriado. Pronto; pega o meu chapéu! [...]

LEAR

Por quê, menino?

BOBO

Se eu lhe desse todos os meus bens, ainda ficava com meus chapéus para mim. Esse aí é meu. [...]

LEAR

Cuidado com o chicote, moleque!

BOBO

A verdade é um cão que tem de ir para o canil. Ele é posto para fora com o chicote, enquanto a Madame Cadela pode ficar junto à lareira, e feder tudo.

LEAR

É pior que fel pra mim.

BOBO

Amigo, vou ensinar-te um discurso. [...]

LEAR

Está a me chamar de bobo, menino?

BOBO

Todos os teus outros títulos tu já deste; com esse, tu nasceste (SHAKESPEARE, 2010, p. 278-80).

Da mesma forma Septimus entrega seu legado, seus versos poéticos escritos não com palavras, mas com uma linguagem ancestral, desconhecida para a maioria das pessoas, sua mensagem de iluminação, “[...] haveria, afinal de contas, alguma coisa que chamasse atenção sobre eles, alguma coisa que fizesse um transeunte suspeitar de que ali seguia o portador da maior mensagem do mundo” (WOOLF, 1980a, p. 82), para Clarissa e todos os demais homens, através de sua morte, de seu grande sacrifício em nome da humanidade.

Assim como no mito de Platão, Septimus é o homem que tenta advertir os seus companheiros de que as sombras que eles veem na parede da caverna não são deuses e de que é preciso olhar para trás, quebrar os grilhões que mantêm a todos presos, “Não somos todos uns prisioneiros? Lera uma peça maravilhosa a respeito de um homem que escrevia na parede da sua cela, e ela achava que essa era a verdade da vida” (WOOLF, 1980a, p. 185). Sua dor é tamanha, mas ainda assim era preciso avisar aos homens de que a morte poderia ser superada, de que a verdade, por mais que os outros não a quisessem ouvir, ainda assim deveria ser dita:

– Devo dizer ao mundo inteiro – gritou Septimus, erguendo a mão (enquanto o morto de gris se aproximava), erguendo a mão como uma colossal figura que houvesse lamentado o destino dos homens, durante séculos, no deserto, sozinho, com as mãos na frente, sulcos de desespero na face, e que, agora, na orla do deserto, vê uma luz que aumenta, uma luz que bate a figura de ferro negro (e Septimus se erguera a meio), e, com legiões de homens prostrados às suas costas, ele, o carpidor gigantesco, recebe por um momento na face toda a ... (WOOLF, 1980a, p. 70).

Septimus parece evocar as palavras do Bobo de Lear, quando este reclama do peso que carrega sobre suas costas ao ser detentor da verdade, daquilo que os outros não conseguiam ver com seus olhos mergulhados em arrogância e prepotência:

BOBO

Eu me pergunto qual o parentesco entre tu e tuas filhas. Elas mandam me açoitar por dizer a verdade; tu me farás açoitar se eu mentir; e às vezes sou açoitado por ficar calado. Eu preferia ser qualquer coisa que não bobo. Mas não queria ser tu, vovô. Tu descascaste o juízo pelos dois lados e não deixaste nada no meio (SHAKESPEARE, 2010, p. 282).

Preso a esse mundo de corrupção e lama, Septimus vê apenas uma única saída: matar-se. O suicídio apresenta-se como uma solução para toda a dor e o sofrimento que assolam seu espírito, mas, acima de tudo, é a forma que Septimus encontra para que todos ouçam suas palavras revelatórias. A morte não é um mero ato de covardia, mas de coragem para aquele que fora escolhido para mostrar a verdadeira luz em meio às trevas em que todos os demais estavam inseridos, ele que “conhecia o sentido do mundo” (WOOLF, 1980a, p. 66). Com isso, sua morte seria, portanto, perdoada, já que se constituía como um ato em nome da verdade:

Cortadas as amarras; ele sabia; era livre, pois estava decretado que ele, Septimus, o senhor dos homens, deveria ser livre; sozinho (já que sua esposa retirara a aliança; já que o havia deixado), ele Septimus, estava sozinho, chamado muito antes que o resto dos homens para ouvir a verdade, para aprender o segredo que, afinal, depois de todo o trabalho da civilização – gregos, romanos, Shakespeare, Darwin e agora ele próprio –, ia ser totalmente revelado... – A quem? – perguntou em voz alta. – Ao primeiro-ministro – responderam as vozes que cochichavam sobre a sua cabeça. O supremo segredo devia ser comunicado ao Gabinete: primeiro, que as árvores vivem; segundo, que não há crime; terceiro, amor, amor universal, murmurou, arquejante, trêmulo, emitindo penosamente essas profundas verdades que demandavam, tão ocultas eram, tão difíceis, um imenso esforço para formularem-se, mas que iam transformar para sempre a face do mundo (WOOLF, 1980a, p. 67).

“A quem?”, pergunta Septimus. Apesar de se dirigirem ao Primeiro-Ministro, não será a ele que sua mensagem conseguirá chegar, mas sim para Clarissa, no auge de sua festa, de seu ritual religioso à vida, recebe a notícia do sacrifício. Nesse momento, Virginia Woolf retoma na figura de Clarissa a imagem do pobre Lear quando vê em seus braços sua filha, Cordélia, morta, quando tudo ao seu redor indicava que ainda havia esperança:

LEAR

Enforcado o meu bem! Não, não há vida!
 Por que vive o cavalo, o rato, o cão,
 E tu sem vida? Tu não voltas mais;
 Nunca, nunca, nunca, nunca, nunca. [...]
 ‘Stão vendo isso?
 Olhai pra ela, olhai para os seus lábios!
 Olhai, ali, olhai. (*Morre*)
 (SHAKESPEARE, 2010, p. 428).

Tanto para Clarissa como para Lear, é chegada a hora do momento final de suas jornadas, quando Lear entenderá realmente quem foi e quem agora é Lear. Ou, no caso de Clarissa, quando esta entenderá seu papel nessa trágica história, como aquela que deve

continuar, que deve permanecer viva para, assim, poder repassar a mensagem de Septimus e de Shakespeare a todos os que também conseguiram sobreviver: de que a morte não existe, de que nosso crime é apenas uma ilusão e que, portanto, não devemos temer aquilo que dizem ser o fim de todas as coisas.

A engrenagem segue seu funcionamento, olhamos para ambas as narrativas como o novo olhar, adquirido agora por Clarissa e Lear, um olhar que sabe que não somos nada mais do que seres passageiros, brinquedos nas mãos dos deuses, “Somos pros deuses moscas pra menino; / Nos matam pra brincar” (SHAKESPEARE, 2010, p. 366), nos lembra Shakespeare em sua peça, seres efêmeros, mas que mesmo assim lutam, sobrevivem, mantém-se firmes e fortes nessa difícil jornada que é a vida.

Clarissa parece repetir as palavras de Septimus, quando esta escuta a revelação emanada pelo canto dos pardais: “Ali estava a sua mão; ali os mortos” (WOOLF, 1980a, p. 31). A morte mais uma vez chega até ela, antes mostrara-se nos vasos de flores em Bond Street, agora tomava conta de sua recepção. O Big Ben ressoava a batida de seus ponteiros, as horas corriam ininterruptamente. As pontas soltas do romance finalmente se unem. Clarissa chora a morte de Septimus, um jovem que nunca encontrara pessoalmente, um total desconhecido, mas que ali, sozinha em seu quarto, gritava-lhe, mesmo depois de morto, que não é preciso temer, que a morte pode ser, afinal de contas, a saída para essa prisão onde os deuses, “esses rufiões” (WOOLF, 1980a, p. 76), nos mantêm aprisionados:

Estava, pois, abandonado. Todos lhe bradavam: Mata-te, mata-te, para salvação nossa. Mas por que devia matar-se por eles? Comer era agradável; o sol aquecia; e isso de matar-se, como é que se fazia? Com uma faca, terrivelmente, entre golfadas de sangue? Aspirando gás? Estava demasiado fraco; mal podia erguer a mão. De resto, agora que estava completamente só, condenado, abandonado, como estão sozinhos os que vão morrer, sentia uma liberdade que nunca podem conhecer os que estão ligados ao que quer que seja. Holmes vencera, sem dúvida; a besta de focinho ensanguentado vencera, na verdade. Mas nem o próprio Holmes poderia alcançar aquele último remanescente extraviado nos confins do mundo, aquele proscrito que contempla atrás de si as regiões ocupadas, e que jazia, como um marinheiro afogado, à beira do mundo (WOOLF, 1980a, p. 90-1).

Clarissa não é mais a mesma, ela sobreviveu, mas mesmo assim, sentiu dentro de si uma espécie de rompimento, a quebra de seu ser. Sua morte não foi física, como a de Septimus, mas extraiu-lhe o essencial daquilo que a morte dele representava. As cortinas começam a fechar-se, mas tanto Clarissa, como Edgar, o único que sobrevivera à tragédia dos tempos, sabem que agora em diante é preciso suportar o peso do que o passado lhes ensinou, da verdade revelada, é preciso seguir e continuar a festa, é preciso dar mais uma chance à vida

e arriscar, mesmo que ao fundo a música que soa é uma melodia triste, melancólica, que os fazem lembrar daqueles que se foram.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao mostrar a seu marido, Leonard Woolf, a última versão de *O Quarto de Jacob*, em julho de 1922, este afirma que Virginia cria, na verdade, fantasmas, sombras humanas que seguem pelo caminho da vida como fantoches sem alma, isto é, sem uma existência própria e comandados apenas pela vontade do destino (WOOLF, 1981, p. 186). Para Leonard, Virginia não possuiria, portanto, aquilo que ele chama de uma “filosofia de vida” (“no philosophy of life”), ou seja, de uma forma de pensamento clara e definida acerca das questões que envolvem o homem e sua existência.

Entretanto, basta adentrarmos na leitura de sua obra ficcional para percebermos que suas personagens são dotadas de um sopro de vida próprio, particular, único. Não são meras marionetes controladas pelo destino, mas sim, seres cuja existência reside no poder de suas escolhas, em cada um de seus passos dados ao longo dessa jornada perigosa e, muitas vezes, dolorosa a qual chamamos vida. De acordo com Mark Hussey, embora possamos encontrar alguns aspectos pertencentes a diferentes sistemas filosóficos, tais como o de G. E. Moore ou de Henri Bergson, diluídos em sua ficção, Virginia constitui sua filosofia existencial dentro de sua própria concepção estética, como se arte e existência fossem dois lados de uma mesma moeda inseparáveis e que se entrelaçam constantemente (HUSSEY, 1986, p. xi).

Seu projeto artístico é, antes de mais nada, um projeto sobre o humano e sua capacidade de transformação, de mudança ante esse fluxo vivo que nos carrega desde o nascimento até a morte. Essa mistura de angústia e alegria que muitas vezes sentimos ao lermos um de seus romances, ou mesmo um de seus contos, revela sua preocupação com uma literatura que seja capaz de penetrar, simultaneamente, nas camadas mais externas e internas dessa realidade que nos envolve. Para Virginia, tal como apontara em seu texto-manifesto “Ficção Moderna”, é preciso olhar para a vida, fonte essencial de toda e qualquer forma de arte, por dentro e por fora, isto é, buscando extrair-lhe tanta a casca como o miolo desse “halo luminoso” que nos toma do princípio ao fim (WOOLF, 2014, p. 110).

Em outras palavras, é preciso fazer um movimento duplo, de entrada e saída, interno e externo, na tentativa de que sejam captados o instante fugidio e a nossa experiência subjetiva do mundo que nele se encerra. Ou seja, é preciso perseguir o invisível, o impalpável, o instante que “[...] is the centre and the meeting-place of an extraordinary number of

perceptions which have not yet been expressed”⁷⁶ (WOOLF, 1958, p. 23) para que, desta forma, sejamos capazes de nos aproximar um pouco mais da vida e da existência, isto é, daquilo que se esconde por trás dessa camada superficial da realidade que é percebida através de nossos sentidos:

On the whole, I do not much mind; because, what I like is to flash & dash from side to side, goaded on by what I call reality. If I never felt these extraordinary pervasive strains – of unrest, or rest, or happiness, or discomfort – I should float down into acquiescence. Here is something to fight: & when I wake early I say to myself, fight, fight. If I could catch the feeling, I would: the feeling of the singing the real world, as one is driven by loneliness & silence from the habitable world (WOOLF, 1982, p. 260)⁷⁷.

Seus romances nos proporcionam, desta maneira, uma verdadeira experiência não só em relação à busca por esta “outra” realidade, por esse “centro que nos escapa”, como diz Clarissa Dalloway ao final de sua festa (WOOLF, 1980, p. 177), como também de um *humano* e suas várias facetas, suas várias máscaras que nos vão sendo apresentadas a partir de um jogo sutil que suas personagens travam tanto consigo mesmas como com os outros que as cercam. Ler Virginia Woolf significa, portanto, mergulhar em um universo de relações e significações que emergem no fluxo dinâmico de suas sentenças, no mistério que nos é confrontado acerca do homem e da natureza de seu ser que habita o centro de sua ficção (HUSSEY, 1986, p. xv).

Para Virginia, a vida guarda dentro de si a essência de toda a realidade (WOOLF, 1982, p. 113), de toda existência que se configura por “trás do algodão cru da vida diária” (WOOLF, 1986, p. 84), ou seja, da simplicidade e trivialidade do cotidiano que passa, tantas vezes, despercebido aos nossos olhos. Um mundo além das meras aparências, escondido em meio a um gesto banal como descer uma escada ou atravessar uma avenida para se comprar flores ou luvas. Um mundo que se faz revelar no silêncio entre as batidas dos ponteiros de um relógio ou diante de um espelho em que reconhecemos o horror e a beleza em nossa própria face. Um mundo, em outras palavras, que se constrói no transcorrer de uma consciência para outra, na sensação de que tudo, no final das contas, está interligado, de que tudo faz parte de

⁷⁶ “[...] é o centro e o ponto de encontro de um número extraordinário de percepções que ainda não foram expressas”.

⁷⁷ “Em geral, não me importo muito; porque o que gosto é desse lampejar e traçar de um lado para o outro, incitada pelo que eu chamo de realidade. Se eu nunca sentisse essas extraordinárias tensões – de agitação ou de tranquilidade, de felicidade ou desconforto – deveria então flutuar sobre essa aquiescência. Eis algo pelo qual podemos lutar: e quando acordar cedo direi a mim mesma, lute, lute. Se eu pudesse apreender essa sensação de cantar o verdadeiro mundo real, como se fosse guiada pela solidão e o silêncio vindos de um mundo habitável”.

uma mesma obra, de uma mesma melodia que é entoada dia após dia, hora após hora, desde o início dos tempos (WOOLF, 1986, p. 84).

Deste modo, sua ficção torna-se um meio de expressão dessa realidade que está em constante processo de (re)construção, e que nos convida, a partir de nossas experiências subjetivas, a juntar as partes de um quebra-cabeça cuja imagem formada revela o ponto de convergência em que todos os homens têm suas existências interligadas, unidas em uma mesma direção, apesar de seus diferentes pontos de partida (WOOLF, 1986, p. 85). Entretanto, ao juntarmos essas peças no anseio de constituir uma espécie de todo, de unidade, não nos deparamos com uma certeza, com uma verdade final e acabada, mas com uma dúvida que perpassa toda a escritura de Virginia Woolf, uma escritura que mantém dentro de si a base de sua filosofia de vida.

É nesse sentido, que sua voz, essa voz do humano, do homem moderno, ecoa por toda uma Inglaterra que ainda tenta, em meio aos destroços deixados pela Primeira Guerra Mundial, se reconstruir, uma Inglaterra que traz consigo a memória de séculos de tradição, a Inglaterra de Jane Austen, de Emily Brontë, de Chaucer e, principalmente, de William Shakespeare, a quem Virginia Woolf, em um gesto silencioso e sutil, dedica sua obra. Em *Um teto todo seu*, por exemplo, a autora cria uma personagem fictícia, uma suposta irmã a quem Shakespeare deveu uma parte significativa de sua formação enquanto escritor e poeta, uma irmã que viveu nas sombras, escondida em uma sociedade que não admitia que uma mulher se tornasse protagonista de seu próprio destino. Uma irmã, como tantas outras irmãs e esposas que ajudaram seus irmãos e maridos a escrever seus nomes na grande abóbada do passado, a mesma que Julia Hedge, em *O quarto de Jacob*, contempla no Museu Britânico.

Mas quem seria essa suposta irmã de Shakespeare? Quem está por trás de Judith Shakespeare, esse nome criado por Virginia Woolf para sua personagem? Seria a própria Virginia? Ou Judith não seria justamente todos aqueles que, de uma forma ou de outra, beberam e ainda bebem da fonte das obras shakespearianas e que, desse modo, dentro de um processo dialógico expresso pela leitura, acabam transformando completamente nossa visão sobre o próprio Shakespeare? Judith, assim como Borges definiu o poeta inglês, não seria todos e, ao mesmo tempo, nenhum?

Dentre as várias respostas que estas perguntas podem suscitar, podemos, pelo menos, afirmar que a voz de Shakespeare sobrevive nessa Judith moderna, nessa dama da sociedade

inglesa que fez de sua escrita seu principal meio de transformação e revolução da realidade. Virginia Woolf traz em si a presença viva de Shakespeare, daquele que, em seus tempos de infância, se mostrava como o grande obstáculo que ela devia transpor. Teria Virginia Woolf superado Shakespeare? Ou, como diz Jorge Luis Borges, teria Virginia Woolf “criado” Shakespeare, assim como os precursores criam, ou melhor, recriam seus antecessores? Para nós, enquanto leitores, especializados ou comuns, resta o importante papel de dar continuidade a esse processo dinâmico e vivo que é a literatura, transformando, a cada página lida, nosso modo de ver e compreender a obras desses dois gigantes, nos apoiando sobre seus ombros e deixando que eles nos guiem nessa difícil jornada em busca de nós mesmos.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Tradução de Ítalo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.

ANDRADE, Carlos Drummond de. “Nosso Tempo” *In*: _____. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética**: A Teoria do Romance. Vários tradutores. São Paulo: Hucitec, 2002.

BARTHES, Roland. **Inéditos**: teoria. Volume 1. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **S/Z**. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Edições 70, 1970.

BELL, Quentin. **Bloomsbury**. Tradução de Suely Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

_____. **Virginia Woolf**: A Biography. Volume I: 1882 – 1912. London: Paladin, 1976a.

_____. **Virginia Woolf**: A Biography. Volume II: 1912 – 1941. London: Paladin, 1976b.

BLACKSTONE, Bernard. **Virginia Woolf**: a commentary. New York: Harcourt, Brace and Company, 1949.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência**: uma teoria da poesia. Tradução de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

_____. **Gênio**: os 100 autores mais criativos da história da literatura. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. **King Lear**. New York: Infobase Publishing, 2008.

_____. **O Cânone Ocidental**: Os Livros e a escola do tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Shakespeare**: a invenção do humano. Tradução de José Roberto O’Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

_____. **Um mapa da (des)leitura.** Tradução de Thelma Médici Nóbrega. Rio de Janeiro: Imago, s/d.

BORGES, Jorge Luis. “A memória de Shakespeare” *In*: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges.** Volume III. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999.

_____. “Everything and Nothing” *In*: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges.** Volume II. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

_____. “Kafka e seus precursores” *In*: _____. **Obras completas de Jorge Luis Borges.** Volume II. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 2000.

BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James. **Modernismo:** guia geral (1890 – 1930). Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.

BRADBURY, Malcolm. **O Mundo Moderno:** dez grandes escritores. Tradução de Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

BRIGGS, Julia. **Reading Virginia Woolf.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

BURGESS, Anthony. **English literature:** a survey for students. London: Longman, 1979.

CORTAZAR, Julio. **Valise de cronópio.** Tradução de Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DALSIMER, Katherine. **Virginia Woolf:** becoming a writer. New Haven: Yale University Press, 2001.

DILLON, Janette. **The Cambridge Introduction to Shakespeare’s Tragedies.** Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

ELIOT, T.S. “A Tradição e o Talento Individual” *In*: NOSTRAND, Albert D. (Org.). **Antologia de crítica literária.** Tradução de Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance.** Tradução de Dionísio de Oliveira. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOX, Alice. **Virginia Woolf and the Literature of the English Renaissance.** Oxford: Clarendon Press, 1990.

GADAMER, Hans Georg. **O problema da consciência histórica.** Tradução de Paulo César Duque Estrada. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

GASSNER, John. “Shakespeare” *In*: _____. **Mestres do teatro I.** Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GAY, Jane de. **Virginia Woolf’s Novels and the Literary Past.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

GAY, Peter. **Modernismo: o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco.** Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GOMBRICH, Ernst Hans. **A história da arte.** Tradução de Cristina de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GREENBLATT, Stephen. **A virada: o nascimento do mundo moderno.** Tradução de Caetano W. Galindo. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

HALIO, Jay L. **The Tragedy of King Lear.** Cambridge: Cambridge University Press, 2005.

HOLINSHED, Raphael. "King Lear" *In: _____*. **Shakespeare's Holinshed: the chronical and the historical plays compared by W.G. Boswell-Stone.** London: Chatto and Windus, 1907.

HUSSEY, Mark. **The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's fiction.** Ohio: Ohio State University Press, 1986.

JAMES I. **Basilikon Doron or His Majesty Instructions to his dearest Sonne, Henry the Prince.** London: Wertheimer, Lea & Co., 1887.

JOHNSON, Samuel. "Preface to Shakespeare" *In: _____*. **Johnson on Shakespeare.** London: Henry Frowde, 1908.

_____. "Shakespeare" *In: BLOOM, Harold. Bloom's Classic Critical Views: William Shakespeare.* Edited by Neil Heims. New York: Bloom's literary criticism, 2010.

KRISTEVA, Julia. "A palavra, o diálogo e o romance" *In: _____*. **Introdução à Semanálise.** Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LAWRENCE, D. H. "Surgery for the novel – or a bomb" *In: _____*. **Selected literary criticism.** London: Mercury Books, 1964.

LAWRENCE, D. H. **O amante de Lady Chatterley.** Tradução de Rodrigo Richter. São Paulo: Editora Abril, 1972.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf.** London: Vintage Books, 1997.

LEHMANN, John. **Virginia Woolf.** Tradução de Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.

McALINDON, Tom. "What is a Shakespearean tragedy?" *In: McEACHERN. The Cambridge companion to Shakespearean tragedy.* London: Cambridge University Press, 2002.

MAITLAND, Frederic William. **The Life and Letters of Leslie Stephen.** London: Duckworth & Co., 1906.

MARDER, Herbert. **Virginia Woolf: a medida da vida.** Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

MILITZ, Lígia & RITZEL, Maria Luiza. **A tragédia**: estrutura & história. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MONTAIGNE, Michel de. “De como filosofar é aprender a morrer” In: *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

_____. “Sobre o arrependimento” In: _____. **Os ensaios**. Organização e seleção de M.A. Screech. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015.

_____. “Somente depois da morte podemos julgar se fomos felizes ou infelizes em vida” In: *Ensaio*. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MOURTHÉ, Claude. **Shakespeare**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM, 2010.

NITRINI, Sandra. “Conceitos Fundamentais” In: _____. **Literatura Comparada**: história, teoria e crítica. São Paulo: EDUSP, 1997.

PÍNDARO. **Odes**. Tradução de Antônio de Castro Caeiro. Lisboa: Quetzal, 2010.

RICOEUR, Paul. “Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway”. In: _____. **Tempo e narrativa**. Tomo II. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Papyrus, 1995.

ROSA, Guimarães. **Grande Sertão**: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSELFELD, Anatol. “Shakespeare e o pensamento renascentista” In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A Intertextualidade**. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SÊNECA, Lúcio Anneo. **Sobre a brevidade da vida**. Tradução de Lúcia Sá Rebello, Ellen Itajarana e Gabriel Macedo. Porto Alegre: L&PM, 2007.

SHAKESPEARE, William. **A tragédia de Hamlet, o príncipe da Dinamarca**. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2015.

_____. **Antônio e Cleópatra**. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2014.

_____. **Cimbeline, rei da Britânia**. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. **Como gostais**. Tradução de Beatriz Viégas Faria. Porto Alegre: L&PM, 2013.

_____. **Henry VI: parts one, two and three.** Edited by David Bevington. New York: Bantam Books, 1988.

_____. **Otelo.** In: _____. **Tragédias e comédias sombrias: obras completas.** Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006a.

_____. **Rei Lear.** In: _____. Hamlet, Rei Lear, Macbeth. Tradução de Bárbara Heliadora. São Paulo: Editora Abril, 2010.

_____. **Romeu e Julieta.** Tradução de Barbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____. **Troilus e Créssida.** In: _____. **Tragédias e comédias sombrias: obras completas.** Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006b.

SHELLARD, Dominic. **William Shakespeare.** London: Oxford University Press, 1998.

SOLLERS, Phillippe. “Ecriture et révolution” In: **Tel Quel: Théorie d’ensemble.** Paris: Seuil, 1968.

SPENCER, Theodore. **Shakespeare and the nature of man.** New York: Collier Books, 1967.

STEPHEN, Leslie. “Shakespeare as a man” In: _____. **Studies of a Biographer.** London: Duckworth & Co., 1902.

VALÉRY, Paul. “Lettre sur Mallarmé” In: **Œuvres.** Tome I. Paris: Guallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960.

VALÉRY, Paul. **Tel Quel.** Volume I. Paris: Guallimard, 1941.

WOOLF, Leonard. **Downhill all the way: an autobiography of the years 1919 to 1939.** London: The Hogarth Press, 1975.

WOOLF, Virginia. “A Dama no Espelho – *Um Reflexo*” In: _____. **Uma casa assombrada.** Tradução de José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1984.

_____. “A Paixão da Leitura” In: _____. **O sol e o peixe: prosas poéticas.** Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. “A Torre Inclinada” In: _____. **O valor do riso e outros ensaios.** Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **“Anon” and “The Reader”:** Virginia Woolf’s Last Essays. Edited by Brenda R. Silver. London: Twentieth Century Literature, 25, Fall 1979/80, pp. 356-441.

_____. “Felicidade” In: _____. _____. **Objetos sólidos.** Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. “Ficção Moderna” *In*: _____. **O valor do riso e outros ensaios.**
Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. “Memórias de uma filha: Leslie Stephen, o filósofo em casa” *In*:
_____. **O sol e o peixe:** prosas poéticas. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte:
Autêntica Editora, 2015.

_____. “Middlebrows” *In*: _____. **The Death of the Moth and other
essays.** London: HBJ, 1974.

_____. “Mrs. Dalloway in Bond Street” *In*: _____. **Objetos sólidos.**
Tradução de Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. “Notas sobre uma peça elisabetana” *In*: _____. **O leitor comum.**
Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

_____. “O Leitor comum” *In*: _____. **O valor do riso e outros ensaios.**
Tradução de Leonardo Fróes. São Paulo: Casac Naify, 2014.

_____. “Phyllis e Rosamond” *In*: _____. **Contos completos.** Tradução de
Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. “Segunda ou terça-feira” *In*: _____. **Uma casa assombrada.**
Tradução de José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 1984.

_____. “Sobre estar doente” *In*: _____. **O sol e o peixe:** prosas poéticas.
Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

_____. “Uma introdução a *Mrs. Dalloway*” *In*: _____. **Mrs. Dalloway.**
Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **A Viagem.** Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008a.

_____. **As ondas.** Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981a.

_____. **Hyde Park Gate News: The Stephen Family Newspaper.** Edited by Gill
Lowe. London: Hesperus, 1994.

_____. **Momentos de vida.** Tradução de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 1986.

_____. **Mr. Bennett and Mrs. Brown.** London: The Hogarth Press, 1924.

_____. **Mrs. Dalloway.** Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 1980a.

_____. **O quarto de Jacob.** Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova
Fronteira, 1980b.

_____. **Orlando**. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. **Passeio ao farol**. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.

_____. **Roger Fry**. New York: Harcourt, Brace and Company, 1940.

_____. **Selected Letters**. Edited by Joanne Trautmann. London: Vintage Books, 2008b.

_____. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 2: 1920 – 1924. Edited by Anne Oliver Bell. London: Penguin Books, 1981b.

_____. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 3: 1925 – 1930. Edited by Anne Oliver Bell. London: Penguin Books, 1986.

_____. **The Diary of Virginia Woolf**. Volume 4: 1931 – 1935. Edited by Anne Oliver Bell. London: Penguin Books, 1983.

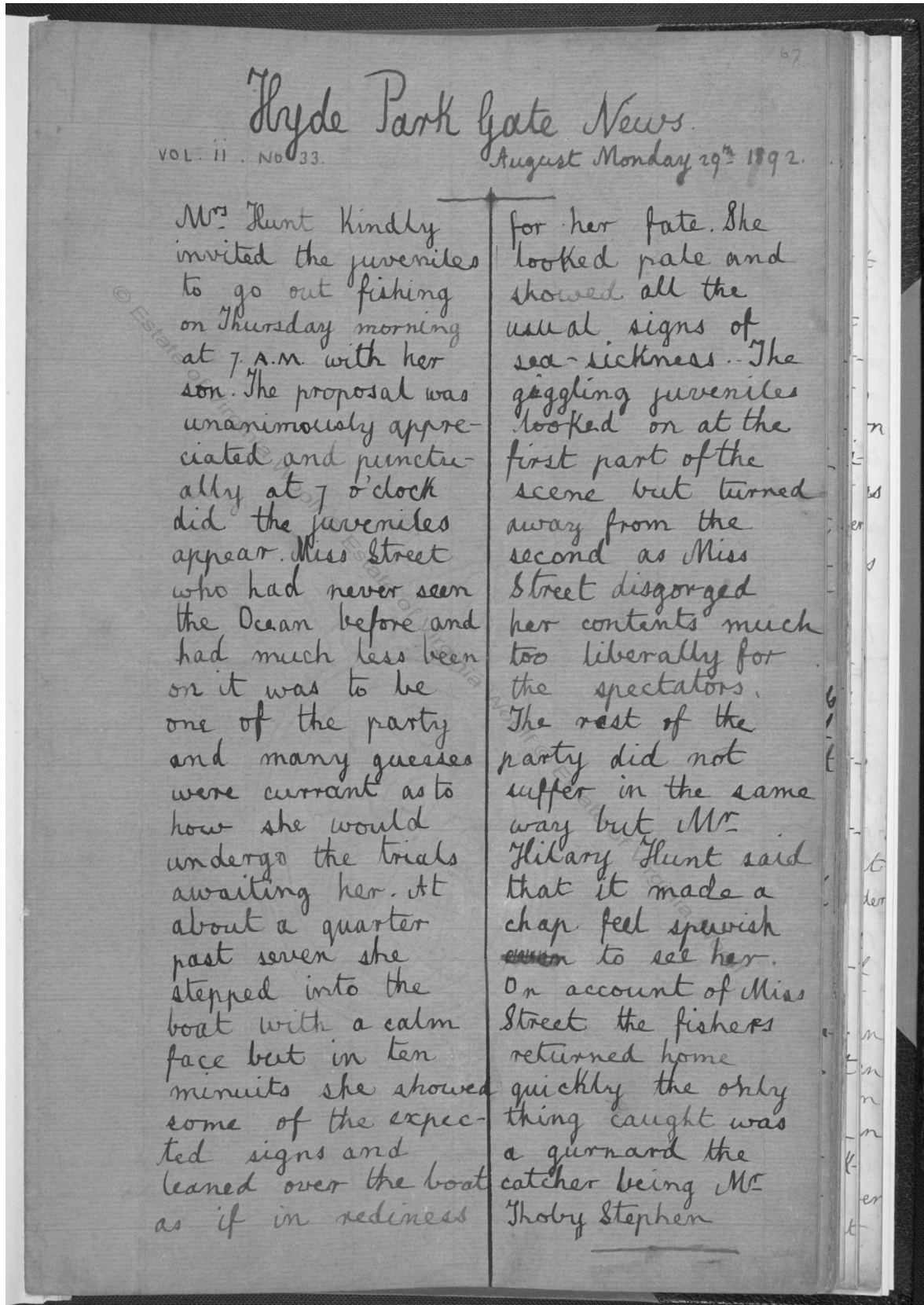
_____. **The Letters of Virginia Woolf**. Vol. I: 1888 – 1912. Edited by Nigel Nicolson and Joanne Trautmann. London: HBJ, 1975.

_____. **Three Guineas**. Orlando: Harcourt, 1966.

_____. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

ANEXOS

ANEXO A - HYDE PARK GATE NEWS, EDIÇÃO DE 29 DE AGOSTO DE 1892.



Hyde Park Gate News.

VOL. II. No. 33.

August Monday 29th 1892.

Mr. Hunt kindly invited the juveniles to go out fishing on Thursday morning at 7 A.M. with her son. The proposal was unanimously appreciated and punctually at 7 o'clock did the juveniles appear. Miss Street who had never seen the Ocean before and had much less been on it was to be one of the party and many guesses were current as to how she would undergo the trials awaiting her. At about a quarter past seven she stepped into the boat with a calm face but in ten minutes she showed some of the expected signs and leaned over the boat as if in readiness

for her fate. She looked pale and showed all the usual signs of sea-sickness. The giggling juveniles looked on at the first part of the scene but turned away from the second as Miss Street disgorged her contents much too liberally for the spectators. The rest of the party did not suffer in the same way but Mr. Hilary Hunt said that it made a chap feel spavish ~~even~~ to see her. On account of Miss Street the fishers returned home quickly the only thing caught was a guernard the catcher being Mr. Thoby Stephen

Miss Stillman arrived in her usual manner on Thursday. When we say her usual manner we mean that she came quite unexpectedly. She arrived before the Stephens' breakfast when three of the juveniles were out fishing. She was heartily welcomed however by the hospitable Mrs Stephen who is always glad to see her. Master Gerald Duckworth also was not at all sorry to have a young lady companion and indeed every one was agreeably surprised.

Mrs Leslie Stephen was rejoiced and surprised one evening to have a card from her absent daughter announcing her intention of being actually at Hyde Park Gate on Sunday

evening. Mrs Stephen was at once thrown into a flurry of delight.

A COCKNEY'S FARMING EXPERIENCES

CHAPTER II.

Next morning I found the cow in a state of inability to move and while it was on the road to the vet. it had a fit and refused to move.

(By the way many boys laughed at my leading a cow down the high road)

After the cow's fit it soon departed life and I left it in the middle of the road and went to the village to ask a waggoner to take it away but I forgot and was summoned next day by the Sanitary Corporation and fined ten shillings. Harriet blowed me

up tremendously
 and at last I
 was driven out of
 the house by her
 continual nag nag
 nag. I pursued my
 path to the stream
 when I saw a
 bull (as I thought)
 with erect tail,
 dilated nostrils,
 fiery eyes come tear-
 ing towards me.
 I rushed forwards
 but tumbled
 into the stream.
 I then being
 somewhat awak-
 ened from my
 fears saw that
 it was only a
 calf running to
 the stream to drink
 who was much
 more frightened
 than I was. I scam-
 bled home and
 went up to my
 room by the
 back door and
 changed my dress.
 I remained there
 till supper time
 for I did not

68
 wish to be seen
 by Harriet who
 would only laugh
 at me for being
 frightened by a
 cow.
 (To be continued
 in our next
 number).


ANEXO B - A FARSA DO DREADNOUHT. PRIMEIRA PÁGINA DO *THE DAILY MIRROR*, 16 DE FEVEREIRO DE 1910 (LEHMANN, 1989, p. 27)

The Daily Mirror

THE MORNING JOURNAL WITH THE SECOND LARGEST NET SALE

No. 1068. Registered at the G. P. O. as a Newspaper. WEDNESDAY, FEBRUARY 16, 1910. One Halfpenny.

HOW THE OFFICERS OF H.M.S. DREADNOUGHT WERE HOAXED: PHOTOGRAPH OF THE "ABYSSINIAN PRINCES" WHO HAVE MADE ALL ENGLAND LAUGH.



All England is laughing at the practical joke played a few days ago on the officers of H.M.S. Dreadnought by five men and a young woman, who, with the aid of elaborate "make-ups," passed themselves off as Abyssinian princes, an interpreter, and a representative of the Foreign Office, and were accorded royal honours and shown all over the mighty battleship by Admiral Sir William May and the Dreadnought officers. Above is a photograph taken in London just before the party started for Weymouth on their visit to the Dreadnought. (A) The young woman of the party who disguised herself as "Prince Sanganya." (B) - Prince Mandok. (C) "Herr George Kauffmann, the German interpreter." (D) "Prince Makalen, the chief of the Abyssinian princes." (E) "Prince Mikael Golen." (F) "Mr. Herbert Cholmondely, the Foreign Office attaché." The lady and the man who posed as "Herr Kauffmann" are brother and sister.


**HOW THE OFFICERS OF H.M.S. DREADNOUGHT WERE HOAXED:
PHOTOGRAPH OF THE 'ABYSSINIAN PRINCES' WHO HAVE MADE ALL
ENGLAND LAUGH.**

All England is laughing at the practical joke played a few days ago on the officers of H.M.S. Dreadnought by five men and a young woman, who, with the aid of elaborate 'make-ups', passed themselves off as Abyssinian princes, an interpreter, and a representative of the Foreign Office, and were accorded royal honours and shown all over the mighty battleship by Admiral Sir William May and the Dreadnought officers. Above is a photograph taken in London just before the party started for Weymouth on their visit to the Dreadnought. (A) The young woman of the party who disguised herself as 'Prince Sanganya' (B) 'Prince Mandok' (C) 'Herr George Kauffmann, the German interpreter' (D) 'Prince Makalen, the chief of the Abyssinian princes' (E) 'Prince Mikael Golen' (F) 'Mr. Hebert Cholmondely, the Foreign Office attaché'. The lady and the man who posed as 'Herr Kauffmann' are brother and sister.

**COMO OS OFICIAIS DO H.M.S. DREADNOUGHT FORAM ENGANDADOS:
FOTOGRAFIA DOS 'PRÍNCIPES ABSSÍNIOS' QUE FIZERAM TODA A
INGLATERRA RIR**

“Toda a Inglaterra está rindo da brincadeira realizada há alguns dias nos oficiais do H.M.S. Dreadnought por cinco homens e uma jovem moça que, com o auxílio de elaboradas maquiagens, se passaram por príncipes da Abissínia, por um intérprete, e por um oficial do departamento de relações internacionais. Eles foram recebidos com as honras reais, além de terem sido acesso ao Dreadnought guiados pelo almirante sir William May e alguns dos oficiais que guardavam o poderoso navio. Acima, temos uma fotografia tirada em Londres um pouco antes da comitiva chegar à Weymouth para sua visita ao Dreadnought. (A) A jovem moça do séquito que se apresentou como 'Príncipe Sanganya' (B) 'Príncipe Mandok' (C) 'Senhor Goerge Kauffmann, o intérprete alemão' (D) 'Príncipe Maklen, o principal dos príncipes abissínios' (E) 'Príncipe Mikael Golen' (F) 'Sr. Hebert Cholmondely, representante do departamento de relações internacionais'. A moça e o homem que se intitulou 'Senhor Kauffmann' são irmãos”.

ANEXO C - CATÁLOGO DA PRIMEIRA EXPOSIÇÃO PÓS-IMPRESSIONISTA,
EM 1910 (BELL, 1993, p. 28).



MANET
CEZANNE
GAUGUIN
VANGOGH
MATISSE
&
NOV. 8
TO
JAN. 15.

GRAFTON-GALLERY
MANET AND THE
POST-IMPRESSIONISTS

ANEXO D - CATÁLOGO DA SEGUNDA EXPOSIÇÃO PÓS-IMPRESSIONISTA,
EM 1912 (BELL, 1993, p. 51).



ANEXO E - PÁGINA DO REGISTRO DA PEÇA REI LEAR POR PARTE DOS STATIONER'S COMPANY OF LONDON, 1607 (SHELLARD, 1988, p. 71).

1607. 5. Feb
26. Nov

Ma. Bunter
Jo. Bunter
*
g. s.

Entred for his copie under hande of
Mr. Wm. Shakespeares
a booke called
his firste of Kinge Lear as yt was
explayned before the Kinge maistris at
Westm. Hall upon the 20. of June
at which tyme by his maistris ordeine
playm. usually called globe and the
Swallowe

27. Nov.

Wm. Aspley
Wm. Barret.

Entred for their copie by direction
from our maistris under his hand
writinge. a booke to be transcribed
out of fringes & so printed. Called
A notable discourse of the battell of
their originall beginninge in France
of the end not daily writinge to the
great endamage of the weale publique
By and. Jo. Caillie

Decemb.

Edm. Weader
Wm. Nately

Entred for their copie under hande of
Mr. Jo. Bysshop of London and
Treasurer. a booke called the
repentance preached in sundry sermons
in the church of all S. Andrewes in
London.

Laure. Lyle

Entred for his copie under hande of
Mr. Jo. Bysshop of London and
Treasurer. a booke called the
Wommes of Worldlinge or
a playm & profitable dialogue
against the worldes Affection

21. Dec.

Mr. Emitt

Entred for his copie under hande of
Mr. Wm. Shakespeares
a booke
called Jeremiass letters or a sermon
preached in westm. Hall upon the 20. of June
1607 upon the occasion of the death of
our good Kinge James the firste

2. 6