



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

FERNANDA MOTA PEREIRA

MEMÓRIAS DE VI(N)DAS NOS TEMPOS DE
MRS. DALLOWAY E MEU AMIGO MARCEL
PROUST ROMANCE

Salvador
2007

FERNANDA MOTA PEREIRA

**MEMÓRIAS DE VI(N)DAS NOS TEMPOS DE
MRS. DALLOWAY E MEU AMIGO MARCEL
*PROUST ROMANCE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Instituto de Letras, Universidade Federal da Bahia, como cumprimento parcial do curso de Mestrado.

Orientador: Profa. Dra. Lígia Guimarães Telles

Salvador
2007

Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

P436 Pereira, Fernanda Mota.
Memórias de vi(n)das nos tempos de Mrs. Dalloway e Meu Amigo Marcel Proust
Romance / Fernanda Mota Pereira. - 2007.
142 f.

Orientadora : Profª Drª Lígia Guimarães Telles.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, 2007.

1. Memória na literatura. 2. Modernidade. 3. Pós-modernismo. 4. Subjetividade.
5. Arte literária. 6. Leitura. I. Telles, Lígia Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia.
Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809.935 92
CDU - 82-94

A

Antônia Cristina Mota e Antônio Francisco Pereira.

Lígia Guimarães Telles e Luciano Rodrigues Lima.

AGRADECIMENTOS

Os meus agradecimentos são muitos

Aos meus pais, Antônia Cristina Mota e Antônio Francisco Pereira, pelo apoio direto e indireto para a configuração de traços presentes na minha personalidade, como a disciplina, a autonomia e a força de vontade.

Ao meu companheiro, Joseval da Silva Guedes, que soube reforçar em mim a certeza de que é preciso amar sempre e incondicionalmente tudo que se faz.

A Antonio Eduardo Laranjeira, que, ao longo de toda a minha vida acadêmica e, a partir dessa etapa, de toda a minha vida, sempre foi e será um exemplo e um ponto de apoio, que está além das mais belas amizades.

A Viviane Freitas, uma amiga que teve uma importância inenarrável para a minha trajetória na pós-graduação, por ter sempre acreditado em mim e conseguido me mostrar que os limites que eu criava poderiam ser superados.

A outros grandes amigos, como Lorena Grisi, Clarice, Rodrigo Cerqueira, Lívia Natália, Elaine, Ari..., cujas palavras sempre foram de incentivo, carinho e força.

A Professora Mirella Márcia, responsável por eu ter optado pelos caminhos da Teoria da Literatura, por ter para eles seduzido, com seu amor pela literatura, a turma, da qual eu fazia parte, ao longo de várias disciplinas na graduação, e por ter me iniciado em leituras teóricas sobre memória.

Ao meu co-orientador não-oficial, o *gentleman*, Luciano Rodrigues Lima, com quem aprendi a amar a literatura inglesa, e, em especial, a literatura de Virginia Woolf... A ele agradeço imensamente os pacientes, amáveis e profícuos diálogos sobre o meu objeto de estudo do mestrado, a confiança no meu trabalho, os elogios e as ressalvas vitais e instigantes para o desenvolvimento de estudos na graduação, a sua constante disponibilidade para falar sobre literatura... Devo não deixar, jamais, de agradecer por ter sempre acreditado em mim e por ter me ensinado, em um momento crítico da minha vida acadêmica, a sonhar novamente.

A Lígia Guimarães Telles, última, porém não menos importante, agradeço por ter mostrado, com afeto, competência, paciência, compreensão..., que a orientação de um mestrado pode ser uma doce e enriquecedora tarefa. A ela devo o acolhimento quando aceitou ser a minha orientadora e que se estendeu, ao longo de todo o desenvolvimento da minha pesquisa no mestrado. Agradeço pelos encontros de orientação que eram mais do que grandes aulas e diálogos, constituindo-se como fontes a partir das quais eu colhia a força e o amor necessários para o desenvolvimento do meu trabalho e para o meu próprio crescimento enquanto pesquisadora e sujeito. A ela agradeço, ainda e imensamente, por ter me ensinado a conhecer e amar a literatura de Judith Grossmann.

Uns são nuvens, outros, lesma...
Vejo as asas, sinto os passos
De meus anjos e palhaços,
Numa ambígua trajetória
De que sou o espelho e a história.
Murmuro para mim mesma:
“É tudo imaginação!”
Mas sei eu tudo é memória...

Cecília Meirelles, 1983

RESUMO

Este estudo tem como tema a memória em sua relação com as configurações e reconfigurações do sujeito estético, em especial, dos protagonistas, nos romances *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann. A partir desse eixo, ou seja, a memória subjetiva, enfocada no primeiro capítulo, foram abordadas duas outras categorias de memória, que compõem dois capítulos da dissertação, a saber, a cultural e a de leituras. Categorias que foram discutidas separadamente apenas por uma questão didática, uma vez que elas se entrecruzam no processo de constituição da subjetividade. No tocante ao sujeito, nesta dissertação, optou-se por estudá-lo no âmbito estético, embora, em alguns momentos, desconsiderando o recorte da pesquisa, tenham sido tecidas breves considerações sobre as escritoras. Constituíram como objetos de investigação, também, aspectos da modernidade e da pós-modernidade, pensados através de *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, respectivamente, considerando a relação entre tais contextos e a identidade das personagens nesses romances. Questões que foram desenvolvidos, principalmente, no primeiro e no segundo capítulo, por versarem sobre identidade e contexto cultural. É pertinente ressaltar que as reflexões sobre esses contextos consideraram traços modernos que incidem na narrativa de Judith Grossmann, e pós-modernos, presentes no texto de Virginia Woolf. Tal investigação envolveu, também, a relação que as personagens têm com o tempo, que é categorizado em mítico e linear, seguindo os tipos apresentados por Alfredo Bosi (1992), e o tempo monumental, definido por Paul Ricoeur (1997), que interferem na constituição dos sujeitos estéticos e em sua postura diante do mundo e da arte, em específico, a literária.

PALAVRAS-CHAVE: memórias; subjetividade; arte; modernidade; pós-modernidade.

ABSTRACT

This study has, as its theme, the memory and its relationship with the configurations and reconfigurations of the esthetic selves, the protagonists, in specific, in the novels *Mrs. Dalloway*, by Virginia Woolf, and *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, by Judith Grossmann. From this main point, that is, the subjective memory, focused in the first chapter, two other categories of memory, which compose two chapters of the dissertation, were discussed, namely, the cultural one and that of readings. Categories which were discussed separately only for a didactic question, since they are interrelated in the process of the constitution of subjectivity. As for the self, in this dissertation, it was studied in the esthetic domain, although, in some moments, disregarding the strict object of the research, brief considerations about the writers were made. Aspects of the modernity and the post-modernity were also objects of investigation, reflected through *Mrs. Dalloway* and *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, respectively, considering the relationship between these contexts and the character's identity in these novels. Questions developed, especially, in the first and second chapters, for the reason that they were about identity and cultural context. It is pertinent to mention that the reflections about these contexts considered modern traces in Judith Grossmann's narrative, and post-modern ones, in Virginia Woolf's novel. This investigation also involved the relationship that the characters have with the time, which is divided into two categories, the mythic and the linear one, according to the types presented by Alfredo Bosi (1992), and the monumental time, defined by Paul Ricoeur (1997), which interfere in the constitution of the esthetic selves and their attitude towards the world and the arts, specifically, the literary one.

KEYWORDS: memory; subjectivity; art; modernity; post-modernity.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O PAPEL DA MEMÓRIA NAS (RE)CONFIGURAÇÕES DO SUJEITO EM <i>MRS. DALLOWAY</i> E <i>MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE</i>	12
2. 1 Uma nota sobre dois blocos mágicos: <i>Mrs. Dalloway</i> e <i>Meu Amigo Marcel Proust Romance</i>	12
2. 1. 1 O bloco mágico de <i>Mrs. Dalloway</i>	12
2. 1. 2 O bloco mágico de <i>Meu Amigo Marcel Proust Romance</i>	20
2. 2. Literatura como memória	29
2. 2. 1 Os enlaces dos tempos de <i>Mrs. Dalloway</i>	33
2. 2. 2 Os enlaces dos tempos de <i>Meu Amigo Marcel Proust Romance</i>	47
3 ENTRE A TRADIÇÃO E O (PÓS)MODERNO, O EU E O OUTRO: O MUNDO DE <i>MRS. DALLOWAY</i> E <i>MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE</i>	60
3. 1 Memória subjetiva como memória cultural	60
3. 2 O mundo de <i>Mrs. Dalloway</i>	64
3. 3 O mundo de <i>Meu Amigo Marcel Proust Romance</i>	81
4 OS TRABALHOS DA MEMÓRIA: A ARTE DO LEITOR	96
4. 1 Memória de leituras e o <i>papel</i> da arte para uma leitura de si	96
4. 2 Os trabalhos da memória em <i>Mrs. Dalloway</i>	99
4. 3 Os trabalhos da memória em <i>Meu Amigo Marcel Proust Romance</i>	112
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	126
REFERÊNCIAS	129

1 INTRODUÇÃO

O encontro com duas autoras que foram eleitas como objeto de estudo de um mestrado nunca ocorre de forma pouco inquietante. Os ecos apreendidos de uma cena lida ressoam e são acionados em outros textos e a aprendizagem que compõe toda uma formação se estabelece. A presença de Judith Grossmann e Virginia Woolf, por serem críticas, escritoras e docentes¹, perpassou diversas outras leituras feitas ao longo da graduação e, não raro, a recorrência a elas parecia ser algo involuntário.

Em matérias cursadas na graduação ou mesmo nas incursões solitárias em estudos de teoria da literatura (através de um livro como *Temas de teoria da literatura*, de Judith Grossmann) ou sobre a mulher (*Um teto todo seu*, de Virginia Woolf), a presença destas autoras sempre se impunha enquanto leitura ou enquanto personalidades do mundo das Letras. E foi por Judith Grossmann ter sido uma das configuradoras do mundo de Letras, na Universidade Federal da Bahia, que o interesse por essa escritora inicialmente se expandiu, e a visitação às suas incursões pela literatura inglesa demonstrou a possibilidade de estabelecer a interlocução com outra autora que participou explícita ou implicitamente da formação de diversos docentes de Letras, Virginia Woolf.

Foi assim, pela memória, através de um retorno voluntário e involuntário a elas, que se consolidou a escolha pelos romances *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Livros lidos quando estava sendo feito o aprofundamento no universo literário destas escritoras, já iniciado pela leitura de *Fausto Mefisto Romance*, de Grossmann, e *Ao farol*, de Woolf.

Um romance sobre um único dia na vida de uma mulher, Mrs. Dalloway, uma festa a preparar, e a presença imperativa de um outro protagonista, Septimus Warren Smith, em sua profunda melancolia de poeta desenraizado do mundo, seu suicídio, adensado por digressões guiadas por visitas ao passado, é, no mínimo, intrigante e convidativo. Pois um livro não é só um convite ao deleite, mas, para um estudioso da Teoria da Literatura, é também um convite ao estudo, ao labor com as palavras, ao envolvimento na malha textual. De forma análoga, um romance sobre a espera de uma personagem para a consolidação do amor; as diversas formas de encontros e desencontros de dois amantes, com panos de fundo de uma memória repleta de cenas que escapam à moldura ficcional, prefigurando uma leitura de mundo vislumbrado pelo olhar da individualizada e universal narradora Fulana Fulana,

¹ Embora não seja professora, Virginia Woolf proferia palestras destinadas a ensinar ou redimensionar olhares.

demanda uma leitura arguta, porque mais atenta aos detalhes e às entrelinhas, pontos profícuos do romance.

A leitura dos romances enfocados trouxe, então, o desejo de estudá-los como objeto de mestrado e, pela relação que ambos os romances estabelecem entre a memória e as (re)configurações de subjetividades e os diferentes tons que esta relação assume na modernidade e pós-modernidade em que cada um se insere, a escolha do tema foi menos uma busca do que uma imposição da própria leitura e de parte do referencial teórico. O estudo aprofundado do tema “memória”, na disciplina Teoria da Literatura V, no Instituto de Letras, ainda na graduação, foi o motivo que faltava para consolidar a escolha.

Pelas leituras e releituras do referencial teórico, os subtemas foram definidos, compondo os três capítulos que constituem esta dissertação, a saber: memórias subjetiva, cultural e de leituras. Esta subdivisão foi feita por fins meramente didáticos, uma vez que as três categorias de memória estão interrelacionadas.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “O papel da memória nas (re)configurações do sujeito em *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”, e sub-intitulado “Uma nota sobre dois blocos mágicos: *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”, consiste no estudo da relação entre a memória e as (re)configurações dos sujeitos, considerando, em um primeiro momento, de forma enviesada, traços biográficos das escritoras que se fundem aos dos protagonistas em ambos os romances, enfatizando, contudo, as (re)configurações do sujeito estético. A mescla destes traços foi feita propositalmente, tendo por cúmplice o conceito de memória tal como postulado por Freud, em *Uma nota sobre o bloco mágico*, segundo o qual são mantidos nesse “bloco” traços do vivido. A partir dessa noção, as considerações sobre as personagens não raro fundem-se, proposital ou inconscientemente, àquelas sobre as autoras, já que não é possível ter um domínio, discernimento ou manter a fidedignidade das experiências empíricas ou estabelecer fronteiras entre essas e as ficcionais. Em um segundo momento, no subcapítulo, “Os enlces dos tempos de *Mrs. Dalloway*”, e “Os enlces dos tempos de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”, o texto se volta para uma leitura do tempo em sua relação com o processo de (re)configuração das subjetividades das personagens dos respectivos romances, denotando dissonâncias em tal relação nas narrativas enfocadas, por uma se situar na modernidade e a outra, na pós-modernidade. Locais que definem, inclusive, o sentido e a categoria de tempo predominante em cada narrativa.

O segundo capítulo, denominado “Entre a tradição e o (pós)moderno, o *eu* e o outro: o mundo de *Mrs. Dalloway* e o de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”, trata da memória cultural, sem dissociá-la, contudo, da subjetiva, visto que são percebidos, ao identificar traços

culturais da época em que os romances foram escritos, as vozes e o olhar de sujeitos embebidos pela malha social que os envolve. Nota-se, assim, um retrato subjetivo sem ser menos cultural, que promove o entrecruzamento entre o real e o ficcional, o sujeito e o outro. Empreende-se ainda, neste capítulo, uma leitura da modernidade e da pós-modernidade, sem que, no entanto, sejam estabelecidas oposições entre essas épocas, de modo que, em uma autora como Judith Grossmann, sejam destacados traços de modernidade, sem que a narrativa deixe de ser considerada pós-moderna.

O terceiro capítulo, intitulado “Os trabalhos da memória: a arte do leitor”, por sua vez, consiste em um estudo sobre a memória de leituras dos sujeitos estéticos nos romances. Ao lado do tema maior deste capítulo, qual seja, a memória de leituras, alguns subtemas são abordados, posto que estão a ele relacionados, ou seja, a *transtextualidade*, que pressupõe uma presença sob forma de rasura e de modo oblíquo de outros textos; o caráter dinâmico da leitura, que sempre implica em uma interação entre o autor e o leitor; o bovarismo ou memória falsa, que leva o leitor a (re)viver uma cena lida; a noção de autor enquanto leitor; e o papel da memória de leituras para a ressignificação do sujeito, do mundo, pelas lentes de outros livros.

Cada capítulo, escrito em sintonia, mas mantendo uma necessária independência, promovida pelos seus temas, conta ainda com uma comparação entre as duas narrativas estudadas, na apresentação de cada tema desenvolvido nos capítulos. Esta escolha justifica-se pela opção, nesta dissertação, de estudar a memória em sua relação com as (re)configurações do sujeito nos romances enfocados, marcadas pelos contextos em que se inserem, sem, no entanto, ponderar sobre noções de influência, privilegiando-se uma leitura em que as narrativas fossem estudadas em diálogo.

Por fim, o título desta dissertação, comentário que deveria vir no começo destas iniciais considerações, a saber, “Memórias de vi(n)das do ser no tempo e nos tempos de *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”, não denota apenas as memórias dos sujeitos estéticos, objetos desta dissertação, nem simplesmente uma visão sobre o Tempo e os tempos (modernidade e pós-modernidade). O que se empreendeu aqui e que a palavra “vi(n)das”, apropriada de *Meu Amigo...*, de Judith Grossmann, significa é que não se pode ter uma apreensão total de um campo interminável que é a leitura de si, do mundo e de um livro. E, neste percurso, as impressões de mais um olhar foram feitas para que fosse ampliado o universo a ser lido e mais uma leitura de leituras pudesse ser feita para ser guardada em um “bloco mágico” chamado memória.

2 O PAPEL DA MEMÓRIA NAS (RE)CONFIGURAÇÕES DO SUJEITO EM *MRS. DALLOWAY* E *MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE*

2. 1 Uma nota sobre dois blocos mágicos: *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*

2. 1. 1 O BLOCO MÁGICO² DE *MRS. DALLOWAY*

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, 1980, p. 12)

Ao escrever o prefácio do livro de Vanessa Curtis (2005), *As mulheres de Virginia Woolf*, Julia Briggs destaca, nas inquietações das heroínas dos romances de Virginia Woolf, ecos das inquietações da própria escritora. Falando especificamente sobre Mrs. Dalloway e Mrs. Ramsay, personagens de *Mrs. Dalloway* e *Ao farol*, respectivamente, Briggs afirma estarem essas duas mulheres “divididas entre satisfazer as expectativas das suas sociedades e as suas próprias necessidades, que mal podiam compreender.” (p. 14) Este parece ser, também, como indica a leitura de Curtis sobre a biografia de Virginia Woolf, o paradoxo que marca a vida dessa escritora, dividida entre os rígidos preceitos morais de uma educação vitoriana e a verve transgressora, expressa em sua produção literária.

No tocante a *Mrs. Dalloway*, romance que relata um dia na vida de Clarissa Dalloway durante a preparação de uma recepção, observa-se que a protagonista tenta tangenciar suas angústias através de alternativas que, ao mesmo tempo, atendam às demandas sociais. Uma dessas alternativas são as recepções que costuma promover e que a mantêm ocupada, demonstrando uma tentativa de preencher, nem sempre com êxito, os vazios do dia, que certamente a levariam a refletir sobre sua condição, amenizando, com isso, o medo da passagem do tempo.

Embora imersa em suas atividades de anfitriã, cada uma das tarefas que Mrs. Dalloway se propõe a fazer está repleta de memórias que remontam aos caminhos que ela decidiu trilhar. Assim, além de ser movida por uma ação a realizar-se no futuro (a festa que

² O bloco mágico é uma metáfora utilizada por Freud (1925), em *Uma nota sobre o bloco mágico*, para definir a memória. Este objeto é um brinquedo sobre o qual se escreve ou desenha infinitamente. A cada novo desenho tem-se a possibilidade de apagar, apesar deste instrumento reter, no papel que está sob a tela, todas as marcas do que já foi um dia traçado. Assim é para Freud a memória, um aparelho de capacidade infinita, em que são mantidas todas as marcas do vivido.

irá promover), movimenta-se motivada pelas escolhas do passado, que determinaram a sua condição (a anfitriã que se tornou, devido ao status do marido) e indeterminaram suas expectativas iniciais sobre o futuro. No que concerne à relação entre atividades desenvolvidas e lembranças que as acompanham, Henri Bergson (1999) postula em *Matéria e memória*:

Poderíamos dizer que não temos poder sobre o futuro sem uma perspectiva igual e correspondente sobre o passado, que o impulso de nossa atividade para diante cria atrás de si um vazio onde as lembranças se precipitam, e que a memória é assim a repercussão, na esfera do conhecimento, da indeterminação de nossa vontade. (BERGSON, 1999, p. 68)

Com essa afirmação, salienta-se a proposta no livro de Bergson, já explícita desde o título do livro supracitado, em estabelecer uma relação entre matéria e memória. Relação que pode ser entendida através de seus pares, percepção e afecção³, presente e passado. Pois todas as imagens apreendidas pela memória só se tornaram apreensíveis por terem sido inicialmente percebidas no presente, e estas influenciam e impulsionam, por sua vez, as ações a serem desenvolvidas no futuro.

É válido ressaltar que o “vazio” mencionado por Bergson, ocupado por lembranças, preenche cenas de *Mrs. Dalloway*. Cenas como a inicialmente apresentada no romance, na qual a protagonista relembra a sua juventude em Bourton, enquanto caminha para a floricultura; ou quando, ao se recolher, pondera sobre o que fizera no dia anterior, e, por fios que se desenrolam delicadamente, reflete sobre a relação entre homens e mulheres e entre as próprias mulheres. Reflexões emergidas até encher o “vazio perto do centro da vida [o sótão]” (p. 33) com lembranças, a exemplo daquelas que remontam à primeira vez que vira Sally Seton, uma amiga da juventude, e os desdobramentos deste encontro.

Ainda na esteira de Bergson, identificam-se na rotina que a protagonista cria para si duas categorias de memória, a saber: a “memória-hábito” e a “memória verdadeira”. A primeira categoria mantém registro das ações rotineiras, apreendidas ao longo da vida, composta por lembranças que estão intrinsecamente ligadas às ações a serem realizadas no presente sem suscitar uma imagem definida de um passado. Conforme Bergson, esta memória, “fixada no organismo, não é senão o conjunto dos mecanismos inteligentemente montados que asseguram uma réplica conveniente às diversas interpolações possíveis.” (p.176). Ela é marcada pela “ação” e pela repetição, por atos que cadenciam a rotina, permanentemente atualizada no presente. A segunda categoria consiste na recordação de um

³ Termo utilizado por Henri Bergson (1999) para designar a transubstanciação de uma percepção em uma sensação de ordem patológica, mais especificamente, dor.

acontecimento no passado com espaço e tempo determinados e que não se repete. Como afirma o próprio autor, esta memória “retém e alinha uns após os outros todos os nossos estados à medida que eles se produzem, dando a cada fato o seu lugar e conseqüentemente marcando-lhe a data, movendo-se efetivamente no passado definido.” (p.177). Fazem parte desta categoria, portanto, as lembranças-imagem de ocasiões pontuais já vividas e apenas passíveis de serem evocadas pela “representação” que se tem delas.

Ressalva-se que, apesar de distinguir os dois tipos de memória explicitados, o filósofo sinaliza que há entre eles um “vínculo”, um ponto comum, pois tanto as ações realizadas no presente quanto as recordações do vivido só são percebidas como tais por envolverem o passado, já que, segundo o próprio autor, “Quando pensamos esse presente como devendo ser, ele ainda não é; e, quando o pensamos como existindo, ele já passou” (p. 175), porque, afinal, “toda percepção é já memória” (p. 176), e, além disso, “*Nós só percebemos, praticamente, o passado*, o presente puro sendo o inapreensível avanço do passado a roer o futuro” (p. 176). O tempo, assim, constitui-se como uma “duração”⁴, que engloba os três tempos (presente, passado e futuro) em um *continuum*. Neste sentido, Bergson afirma que “nunca percebemos outra coisa que não nosso passado imediato” (p. 177), o que se confirma quando, diante de uma ação automática, como ao reconhecer uma pessoa, é preciso abstrair-se do presente, evocando imagens de um passado. Abstração que, de certa forma, já pressupõe uma quebra na automatização que o termo “hábito” sugere. Reforça-se, assim, o papel que as imagens-lembranças mantidas na “memória verdadeira” têm de “mostrar-lhe [à memória-hábito] as imagens daquilo que precedeu ou seguiu situações análogas à situação presente, a fim de esclarecer sua escolha.” (p. 97). Nisto justifica-se, portanto, o entrecruzamento das categorias de memória mencionadas.

Tal entrecruzamento entre a memória-hábito e a memória verdadeira pode ser observado na personagem Mrs. Dalloway. Nota-se, desse modo, que, entre as suas memórias-hábito, encontram-se aquelas que *guardam* um tempo demarcado, por assim dizer, as suas “memórias verdadeiras”, evocadas, normalmente, enquanto reflete sobre o seu cotidiano, fazendo emergirem recordações que antecederam as escolhas de Clarissa para se tornar a Senhora Dalloway. Para ilustrar a relação entre memória-hábito e memórias verdadeiras volta-se, aqui, à cena na qual Mrs. Dalloway pensa em Sally Seton – “naqueles tempos esta era completamente estouvada” (p. 36) – no momento em que se recolhe. Essa lembrança é suscitada quando, no vestíbulo da casa, ouve o costumeiro “rugir das saias” da empregada, o

⁴ A duração consiste, conforme Bergson, em uma “percepção presente” que “estende-se ao mesmo tempo sobre meu passado e sobre meu futuro”. (p. 161)

assobio da cozinheira, o “taque-taque” da máquina de escrever, e, ao ler um recado telefônico, se desaponta ao saber que Richard havia sido convidado para almoçar por Lady Bruton sem tê-la incluído no convite. A partir desse desapontamento, reflete sobre sua existência e estabelece um contraste entre Mrs. Dalloway e Clarissa, ponderando sobre “como, ano após ano, a sua parte diminuía; quão pouco podia dilatar o que ainda restava, e absorver, como nos dias juvenis, as cores, o sabor, o tom da existência” (p. 32). E, então, após essas reflexões, encaminha-se ao “quarto de banho”, onde relembra o seu primeiro encontro com Sally Seton, a cena em que jantara com Sally, a saída da tia, a presença do pai lendo o jornal, a suposta presença do namorado Peter Walsh, o beijo trocado entre ela e Sally quando esta lhe deu uma flor.

Ressalta-se que todos os traços das memórias da personagem revelam muito do que Clarissa se tornou pelo contraste entre sua jovialidade e seu medo do tempo, o seu amor por Sally Seton e o medo do envolvimento de sua filha Elizabeth com Miss Kilman, o seu arrependimento inconfessado por ter escolhido Richard Dalloway a Peter Walsh. Cenas que descortinam uma personagem muito arraigada ao passado e que busca, pelas festas que cria, um motivo para celebração.

Nota-se, ainda, pelo mal-estar sentido diante de tais contrastes, a tentativa de, pela memória, estabelecer uma síntese entre essas duas Clarissas. Síntese que coincide com aquela sinalizada por Henri Bergson (1999) ao estabelecer uma totalidade na memória, que envolveria o presente e o passado. Segundo Bergson, “se examinarmos de perto, veremos que nossas lembranças formam uma cadeia do mesmo tipo, e que nosso *caráter*, sempre presente em todas as nossas decisões, é exatamente a síntese atual de todos os nossos estados passados” (p. 170). É pertinente ressaltar que o filósofo que postula a qualidade da memória em formar uma síntese é o mesmo que discorre sobre o caráter selecionador do corpo sobre as lembranças conforme sua utilidade. Ele afirma:

No que diz respeito à memória, o papel do corpo não é armazenar as lembranças, mas simplesmente escolher, para trazer à consciência distinta graças à eficácia real que lhe confere, a lembrança útil, aquela que completará e esclarecerá a situação presente em vista da ação final. (BERGSON, 1999, p. 209)

A partir de uma leitura das lembranças de Mrs. Dalloway, é válido ressaltar que as lembranças “úteis” da personagem, selecionadas pela sua memória, levam-na a constatar a impossibilidade de estabelecer a completude e o esclarecimento, mencionados por Bergson, isto é, perfazer, de forma coesa, as imagens rememoradas àquelas que se desenovelam no

presente. Tais lembranças adensam a reflexão que empreende sobre sua própria vida e os contrastes entre presente e passado, como se elas funcionassem como um pano de fundo que encobre a personagem no momento mesmo em que executa as tarefas regidas pela sua memória-hábito. Salienta-se, em reta linha de Ecléa Bosi (1994), leitora de Bergson, em suas considerações sobre a memória verdadeira e a memória-hábito, o caráter também “conflitivo” dessas duas categorias, já que, conforme a autora, as pessoas afeitas a atividades rotineiras raramente se entregam aos devaneios das lembranças advindas da memória verdadeira. De forma análoga, as pessoas arraigadas aos devaneios, por sua vez, resistem à rotina. Tal conflito, no entanto, esmaece-se ao se pensar sobre uma personagem como Mrs. Dalloway, pois são das ações rotineiras de uma dona de casa, desempenhadas a fim de esquecer os temores do tempo indicadores de um apego ao passado, que se desencadeia um processo de rememoração que leva a personagem a uma revisitação de lembranças prazerosas e outras que desejaria manter reprimidas, porque desprazerosas.

Sobre o processo de repressão das lembranças desprazerosas, em *O Ego e o Id*, Freud (1997) postula que há uma tendência do aparelho psíquico em expurgar as “sensações” que suscitam um mal-estar. Segundo o autor:

As sensações de natureza prazerosa não têm nada de inerentemente impelente nelas, enquanto as desprazerosas o têm no mais alto grau. As últimas impelem no sentido da mudança, da descarga, e é por isso que interpretamos o desprazer como implicando uma elevação e o prazer uma redução da catexia energética. (FREUD, 1997, p. 22)

Lêem-se estas sensações, aqui, como lembranças, já que se entende que essas podem apenas ser sentidas novamente enquanto “resíduos mnêmicos”, termo utilizado por Freud como equivalente às “representações verbais”, instâncias a partir das quais (e apenas a partir delas) é possível levar as lembranças à consciência. A passagem de um plano inconsciente (onde são mantidas as lembranças reprimidas) ou pré-consciente (estágio intermediário entre o inconsciente e o consciente) à consciência é, para Freud, uma condição fundamental para “vir a conhecer”.

Ao ponderar sobre Mrs. Dalloway, notam-se ressonâncias da teoria freudiana supracitada, pois, apesar de haver um empenho de preencher os vazios do dia para manter reprimidas as sensações desprazerosas, elas sempre vêm à superfície, e não raro impõem-se sobre as lembranças apazíveis. Assim, na tentativa de esquecer, a personagem reconhece, no entanto, o lado mais propulsor da memória, aquele em que ocorre o aumento das pulsões para elevar e, com isso, expurgar tais sensações. Neste sentido, pode-se supor que nas inevitáveis

fendas da rotina que cria para si, como paliativos para conter o que está latente, descortinam-se lembranças que problematizam a configuração dessa mesma rotina. Rotina que abrange os estágios que contribuíram para sua constituição, mostrando, desse modo, a tirania da memória em fazer emergir o que, pelos trabalhos de sua outra face, o esquecimento, deveria ser mantido oculto. Estas fendas, contudo, não deixam de ser, ao lado dos momentos em que se dedica a refletir sobre sua vida, uma catarse, ou seja, uma expurgação de emoções. Espaço-tempo em que a memória, imperiosamente, impõe retratos – nem sempre aqueles que se seleciona em um álbum de fotografias, já que a própria memória impõe suas seleções, seus recortes – para, ao fazê-lo, exteriorizar o que se mantém oculto e, assim, conhecer-se melhor.

Em uma outra cena, talvez aquela construída por Michael Cunningham (1999), em *As horas*⁵, talvez aquela que pode ser depreendida pela leitura de textos ficcionais, Virginia Woolf cria, de forma catártica, escritos nos quais expurga suas angústias. Neste prisma, a escrita é, para a autora, o mesmo que as festas, para Mrs. Dalloway, ou seja, um motivo, um momento, um processo em que, ao ocupar-se de atividades habituais (pois a sua escrita era um hábito, como demonstram seus diários) que redimensionariam seus esforços para o outro, volta-se mais profundamente para si. Nesta perspectiva, pode-se presumir que, ao escrever sobre dramas existenciais e concernentes ao seu tempo, ela transubstancia em literatura muitos dos seus próprios dramas existenciais, pessoas, cenas, frustrações, como o estudo de Vanessa Curtis (2005) demonstra, fazendo da escrita escuta, diário, confissão, *memórias*, de modo que não é possível discernir com exatidão até que ponto é Mrs. Dalloway ou Mrs. Woolf quem fala. E, para além disso, até que ponto é a autora Virginia Woolf que delinea Mrs. Dalloway ou se é Clarissa Dalloway que delinea Mrs. Woolf. Desse modo, nas malhas da escrita constitui-se não só a personagem, mas o próprio escritor, cuja literatura será sempre uma construção narcísica. Construção narcísica que se justifica, no tocante a Virginia Woolf, por ela ser uma romancista de seus diários, o que pressupõe que também seus romances podem ser uma forma de diário. Neste sentido, não estaria Mrs. Woolf falando de si ao escrever uma “biografia”⁶ de Mrs. Dalloway? A questionável divisão entre o biográfico e o autobiográfico indica esta possibilidade, já que sobre qualquer relato, a memória e, nela, a imaginação, os recortes, sempre incidem.

⁵ *As horas* é um romance do escritor Michael Cunningham (1999) que tem como enredo a história de três mulheres angustiadas, cujas vidas são interligadas por um romance: *Mrs. Dalloway*. As personagens são uma leitora do romance, que comunga com Clarissa Dalloway (a protagonista) angústias existenciais; Clarissa, que é sempre chamada de Mrs. Dalloway pelo seu amigo Richard, por apresentar características comuns com a personagem do romance de Virginia Woolf; e a própria Virginia Woolf, configurada, ficcionalmente, a partir de traços biográficos.

⁶ A atribuição do termo “biografia” para qualificar o romance focado justifica-se por ser este intitulado *Mrs. Dalloway* e ser um romance que reúne traços biográficos desta personagem.

No tocante à imaginação, Freud (1925) discorre, em “Escritores criativos e devaneios”, sobre o caráter lúdico que encerra a relação do escritor com os seus escritos por, em atitude análoga à criança, criar mundos que revelam um desejo subjetivo. Assim, o escritor se vale da literatura para configurar mundos em que se presentificam seus desejos, delineados no passado, acionados por algum estímulo do presente, a partir dos quais esboça um quadro do futuro. Destarte, para Freud, é “dessa forma [que] o passado, o presente e o futuro são entrelaçados pelo fio do desejo que os une.” Desse modo, supõe-se que se entrelaçam no texto não só as temporalidades, mas, sobretudo, o sujeito estético encenado na literatura e o sujeito empírico que presentifica, pela literatura, os seus desejos através de suas personagens, já que criação e devaneio se embaralham.

No que concerne às interseções entre sujeito empírico e sujeito estético, menciona-se, em consonância com Eneida Maria de Souza (2002), em “Notas sobre a crítica biográfica”, a pertinência do estudo de cartas, diários, depoimentos, os quais podem ser articulados a textos ficcionais, suplementando uns aos outros. Afinal, a literatura é um texto que compõe o repertório de experiências que encerram o imaginado, mas, também, o vivido, na qual se depreende a voz daquele que (se) escreve, pela relação entre a memória e a escritura, estabelecida quando esta é traçada naquela antes de ser transposta para o papel.

Não há, aqui, intenções de restituir o biografismo, mas reconhece-se o lugar da pesquisa de traços biográficos na cena dos estudos literários contemporâneos. Sob este prisma, é possível perceber, na configuração de uma Clarissa Dalloway preocupada com as convenções da sociedade em que vive, as inquietações de uma Virginia Woolf dividida entre seguir preceitos morais ingleses, como o casamento, e subverter as normas sexistas da sociedade burguesa na qual estava inserida. Subversão realizada quando se relaciona com outras mulheres, como o estudo de Vanessa Curtis (2005) sinaliza.

As angústias e contradições de Woolf são, portanto, tematizadas em sua produção literária, na qual se enfatiza, aqui, *Mrs. Dalloway*. Dentre elas, destacam-se o matrimônio, representado pelos casais Richard e Clarissa Dalloway, Rezia e Septimus; o temor pela passagem dos anos, confessada pela narradora em diversos trechos; a atração por mulheres, simbolizada pela relação entre a protagonista e Sally Seton, Elizabeth e Miss Kilman; as instituições monumentais, como a religião, os médicos e o tempo cronológico, representados por Miss Kilman, Sir William Bradshaw e o Big Ben.

Tais questões, que atormentavam o sujeito Virginia Woolf, encontram na época em que começou a escrever (a modernidade) um lugar profícuo para serem discutidas, pois é na modernidade que ascende, com a burguesia, um olhar que se volta para o sujeito de tal modo

que a sua memória é levada à cena da escritura. Memória que serve ao sujeito como ponto de auto-reflexão, como se fosse um espelho no qual o autor pode se ver, dar-se a ver e (re)viver. Auto-reflexibilidade tão cara a uma modernidade que prima pela consciência da e na linguagem, ou seja, a metalinguagem.

A auto-reflexibilidade, um traço da literatura moderna, perpassa também outros gêneros de escrita, em outras épocas. Basta lembrar dos gêneros mencionados por Michel Foucault (1992), em *A escrita de si*, que consistem em uma forma de o sujeito observar a sua constituição e, ao fazê-lo, constituir-se, por permitir que ele sistematize suas vivências em anotações diárias do que faz ou lê (em *hyponemata*), ou mostre-se ao outro e a si para compreender-se melhor (em correspondências).

Ressalta-se que seria possível considerar inadequado valer-se de notas biográficas para tratar de uma esteta, como Virginia Woolf, que trabalha tão laboriosamente a linguagem e se move e se absorve em seus labirintos. Entretanto, pela leitura de seus textos (esboços, crônicas, ensaios ou outras formas de narrativas), percebe-se que a linguagem literária é, para ela, não só uma forma de compor textos, mas, também, de se compor enquanto texto, em um sentido *foucaultiano*, entrelaçando a linguagem literária à vida. Sobre a inserção de Virginia Woolf em uma tradição moderna inglesa, por fugir ao caráter puramente referencial da linguagem, o que contemplaria o seu caráter esteta, e a “qualidade” de ponto de interseção e reflexão da literatura em relação à vida, David Daiches (1984) afirma:

Of course she saw this not only as a modern problem but as a deep personal need – the need to develop a kind of fiction which would render persuasively the quality of her own personal insights into experience. ‘Quality’ is the word to use here, for Mrs. Woolf was concerned less with projecting any given view of what is significant in experience than with the sort of thing, the moods, intuitions, blending of memories, sudden awareness of the symbolic in the real, that suggests how the inner life is really lived⁷. (DAICHES, 1984, p. 187-8)

A partir da afirmação de Daiches, ratifica-se, portanto, que a literatura tem um papel análogo àquele do *bloco mágico*, ou seja, reter as marcas do vivido, supostamente apagado por outras experiências, e sobre elas refletir. Reflexão que, quando expressa, porque

⁷ É claro que ela viu isto não apenas como um problema moderno, mas como uma profunda necessidade pessoal – a necessidade de desenvolver um tipo de ficção que conferiria, persuasivamente, a qualidade de seus próprios *insights* na experiência. “Qualidade” é a palavra para usar aqui, porque Mrs. Woolf estava preocupada menos em projetar qualquer visão do que é significativa na experiência do que com o tipo de coisa, humores, intuições, mesclas de memórias, repentina consciência do simbólico no real, que sugere como a vida interior é realmente vivida. (Tradução livre).

exteriorizada em textos, permite ao sujeito ponderar sobre suas vivências e, assim, ver-se melhor.

O processo de reflexão, através da literatura, consiste, assim, em tornar-se outro para si mesmo, promovendo um distanciamento temporal que, contraditoriamente, possibilita maior visibilidade, e, ao mesmo tempo, pela linguagem literária, permite uma singularização em meio à multidão. Singularização que submerge a autora em um processo de desautomatização que a leva a um mergulho cada vez mais profundo dentro de si, como os mergulhos que empreende Mrs. Dalloway ao se envolver em atividades banais. Ressalta-se, entretanto, que a literatura que promove uma singularização é a mesma que, paradoxalmente, estabelece uma diluição do sujeito na coletividade, uma vez que, ao entregar aos leitores a sua *escrita de si*, o que ocorre é a exposição de uma vida e uma inserção destes leitores nas páginas desta vida. Leitores que também estão “no meio do mar”⁸, imersos entre histórias sempre do outro, sempre de si.

2. 1. 2 O BLOCO MÁGICO DE MEU AMIGO MARCEL PROUST

Todos os meus mortos é em mim que eles vivem e continuarão a viver até a última onda. Mas eu? Somente dependerei de caracteres sobre uma página. [...] (GROSSMANN, 1997, p. 160)

No quinto e último capítulo, “Infância”, de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, a narradora Fulana Fulana, diante de uma viagem imanente, empreende um percurso pelos labirintos da memória. A utilização do termo “labirintos” tem aqui a conotação que esta imagem evoca, ou seja, um espaço no qual é possível ora perder-se, ora achar-se e, ainda, a todo o momento, entre suas paredes espelhadas, ver-se.

No capítulo supracitado, é possível deparar-se com imagens que remontam à escritora. Imagens em uma acepção bergsoniana, que abrangem percepções, isto é, estímulos externos que o corpo recebe e reconhece, e afecção, constituída através das excitações causadas pelas percepções. Define-se, aqui, então, um dos dualismos de Henri Bergson (1999) que discerne o que é interior e exterior ao corpo, contribuindo para a configuração dos limites do corpo do sujeito: “*Meu corpo é o que se desenha no centro dessas percepções; minha pessoa é o ser ao qual se devem relacionar tais ações.*” (p. 47). Desse modo, para o filósofo, o que constitui a

⁸ Referência ao trecho destacado do romance *Mrs. Dalloway*, apresentado na epígrafe deste subcapítulo.

personalidade é a ação que se exerce sobre as percepções. Ação organizada pela memória, que atua sobre o “real”. Segundo Bergson:

O papel teórico da consciência na percepção exterior, dizíamos nós, seria o de ligar entre si, pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real. Mas, na verdade, não há jamais instantâneo para nós. Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho de nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, de maneira a captá-los numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto os de um tempo indefinidamente divisível. (BERGSON, 1999, p. 73)

Sabendo-se que a memória é uma forma de organização das percepções do real que atuam na constituição da personalidade, pode-se considerar que, quando transubstanciadas em texto, tais memórias se tornam um meio de ver-se melhor. E é assim que, pelo empreendimento de uma narrativa com tom memorialista, a narradora de *Meu Amigo...* observa as suas (re)configurações. Há de se notar, no entanto, ao ponderar sobre uma narrativa como *Meu Amigo...*, que nela é dissolvido o pretensão dualismo presente em Bergson entre a percepção e a afecção (leia-se exterior e interior), pois, na escrita enquanto memória, a afecção torna-se exterior também, ao ser transubstanciada em texto doado ao leitor-autor e a seus outros leitores. E, assim, através do registro de algo que seria uma percepção, e, por conseguinte, exterior ao corpo, se depreendem afecções. Afinal, como afirma o próprio Bergson, a despeito dos dualismos que reconhece em seu texto, “não há percepção que não possa, por um crescimento da ação de seu objeto sobre nosso corpo, tornar-se afecção e, mais particularmente, dor.” (p. 54).

A noção de percepção e afecção (dor) pode ser articulada à relação traçada por Gilles Deleuze (1997), no texto, “A literatura e a vida”, a saber: a saúde e a literatura, ou, como denomina o teórico: a “saúde como literatura”. Essa relação advém da sensibilização do escritor em relação às percepções a seu redor e a transformação destas em afecção. Segundo Deleuze, “Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados” (p. 14), conseguindo expurgar esta “doença” pela literatura que produz e ao fabular um mundo possível. No tocante à “saúde” que a literatura pode promover, Deleuze afirma:

A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo por vir ainda enterrado em suas traições e reneгаções. (DELEUZE, 1997, p. 14)

Nota-se que, no processo de invenção, Deleuze destaca, em tom de ressalva, que a literatura não consiste nas lembranças do escritor, mas, sim, no devir. Devir que, no processo de fabulação do mundo, encerra o delírio. “Fim último da literatura: pôr em evidência no delírio essa criação de uma saúde, ou essa invenção de um povo, isto é, uma possibilidade de vida. Escrever por esse povo que falta... (‘por’ significa ‘em intenção de’ e não ‘em lugar de’)” (p. 15). Ao falar sobre “possibilidade de vida”, Deleuze propõe-se a enfatizar o extravasamento que a literatura promove por estar além da matéria do vivido e do vivível (do que é possível viver). Nela há, portanto, o “devir” em compasso com um delírio, que abrange uma coletividade, já que, para Deleuze, “Todo delírio é histórico-mundial.” (p. 15)

A expansão do delírio para o universal e, por assim dizer, para o impessoal, justificaria a premissa segundo a qual a literatura não encerra lembranças individuais. O movimento do pessoal ao impessoal, na literatura, é definido pelo teórico, em linhas anteriores, ao postular que esta apenas se constitui a partir do momento em que a terceira pessoa se instala. Deleuze afirma: “Embora remeta sempre a agentes singulares, a literatura é agenciamento coletivo de enunciação. A literatura é delírio, mas o delírio não diz respeito a pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e tribos, e que não ocupe a história universal” (p. 15).

A partir destas considerações, observa-se que a tônica do texto de Deleuze parece recair sobre a desconstrução de uma relação de *filia* entre a literatura e aquele que a produz, ou os sujeitos que dela advêm (as personagens). Neste sentido, o romancista configura-se, conforme a leitura de Marthe Robert feita por Deleuze, como o “Bastardo” ou a “Criança abandonada” (p. 12), redimensionando a busca da explicação do texto do par pai-filho para um “devir potente” (p. 13), que caracteriza o texto em suas relações extrínsecas. Deve-se ressaltar que tal noção de literatura como potência não envolve o que ocorreu, mas o que pode vir a acontecer, em especial, pela ação daqueles que a lêem e em cuja sintaxe são identificados “desvios necessários criados a cada vez para revelar a vida nas coisas” (p. 12). Identifica-se, por conseguinte, neste constante “revelar”, o leitor, enquanto força que concretiza a potência do texto literário.

Extrapolando os limites do texto de Deleuze, mas pensando sobre a sua inserção no pós-estruturalismo, percebe-se, no ensaio supracitado, uma crítica aos estudos literários que tentavam encontrar na biografia do autor a totalidade do entendimento da obra, e, em seu lado oposto, a defesa de uma leitura imanente, defendida pelos estruturalistas. Essa crítica, portanto, desloca o foco de um estudo ora plenamente biográfico, ora plenamente

estruturalista, para potencializar o texto e o papel do leitor, situando o primeiro em um lugar plural.

Como sinaliza o próprio Deleuze (e volta-se aqui ao início do texto mencionado), “O devir está sempre ‘entre’ ou ‘no meio’” (p. 11), ao que se poderia afirmar que o escrever está entre o “vivido” e o “vivível⁹”, para usar termos do próprio filósofo. Um “entre” fecundo, que fertiliza e insemina, mutuamente, a experiência e o que pode vir a se constituir como tal, configurando-se não como novo, mas como “outro”. Um outro, um entre, que não descarta os elementos que o acompanham. Nesta perspectiva, é preciso não ignorar o escritor que está diante da folha em branco sobre a qual impõe a pena, mas, como o texto de Deleuze sugere, é válido destituí-lo de sua maternidade ou paternidade e considerar o caráter inventivo do ato da escrita, voltado não só para a configuração de mundos, mas como uma extensão para uma (re)configuração de si, enquanto outro situado entre a escrita e a vida.

Esse sentido de “outro”, de “entre”, é sinalizado por Judith Grossmann (1996), em um dos seus depoimentos, “Navegação poética”, no qual afirma que “A minha pessoa pertence a uma outra esfera. No entanto, esta pessoa é perfeitamente apreensível pela leitura”. Nesse depoimento, confirma-se, deste modo, a noção de que a literatura é um lugar em que se pode identificar um “outro”, que assim o é em comparação a um *eu*, “bastardo”, mas que não deixa de inserir-se, enquanto alteridade, na tessitura do texto.

Em *O sujeito estético: um percurso na ficção* de Judith Grossmann, Luciano Lima (2003) debruça-se sobre a constituição da subjetividade, em um plano estético, a partir da “obra” literária. Subjetividade entendida por ele como “fruto de uma relação [com a ‘obra’] e não como uma condição a priori” (p. 22). Partindo deste tema, Luciano Lima elege como objeto de estudo três romances de Judith Grossmann, a saber: *Cantos delituosos; romance, Meu Amigo Marcel Proust Romance* e *Nascida no Brasil Romance*. Embora a sua análise enfoque o sujeito estético, o autor não desconsidera o contexto cultural que circunscreve os romances eleitos. Deve-se ressaltar, entretanto, que este contexto é, assim como o sujeito, estético, posto que ambos são apreendidos na linguagem literária. Linguagem que configura o universo ficcional e estende-se à discussão sobre a própria literatura, pois, conforme Lima, “a escrita judithiana inclui uma estetização do mundo e, a um só tempo, uma discussão sobre a linguagem em sua função estética, isto é, metalinguagem” (p. 18). No tocante à questão da metalinguagem, Lima estabelece uma correlação entre esta e a vida, afirmando que a própria configuração de *Meu Amigo...*, em forma de diário, proporciona a discussão sobre os laços

⁹ O “vivível” é por definido Deleuze como uma possibilidade de vida, que envolveria o devir.

existentes entre ética e estética, um ponto de vista que pode ser articulado ao de Gilles Deleuze. Conforme o autor:

O romance apresenta-se na forma de um diário. Um variado diário que abarca a crônica do dia-a-dia, um discurso (uma poética, ou melhor, uma estética) sobre o amor, recheado pela experiência vivenciada, rememorada (já ficcionalizada) ou inventada, ou uma dramatização dos fragmentos de experiências rememoradas e uma espécie de perspectiva estética do viver. Esta é a forma bem sucedida de inserção da metalinguagem na fabulação da obra: o estético não é uma simples teorização, como a de um professor que discorre ou elucubra sobre o tema, mas as observações de alguém que une de modo inseparável a estética à vida. (LIMA, 2003, p. 150)

Ao ler a produção literária e os depoimentos de Judith Grossmann, percebe-se que a metalinguagem é não só uma forma de configuração narrativa, mas um modo de vida, por ser a autora uma professora de teoria da literatura e não só ler e escrever, mas, sobretudo, vivenciar a literatura. Reforça-se, assim, a interseção entre a literatura produzida pela autora e a sua vida, ambas estetizadas. Desse modo, o estatuto da “experiência vivenciada, rememorada” como “já ficcionalizada” ou “inventada”, à qual Luciano Lima faz menção no trecho destacado, pode ser atribuída não só à narradora Fulana Fulana, mas às experiências da própria autora. Experiências que, pela cumplicidade da memória, resvalam para o plano do estético, em seus textos, fundidas como estão, por serem reinventadas, à imaginação da qual são engendradas as histórias.

Sobre a relação entre memória e invenção, Freud (1997) postula, em “Lembranças encobridoras”, que as lembranças, ao serem retomadas pelos adultos, por vezes, parecem ser “falsificadas” por não corresponderem ao que exatamente se viveu, não se constituindo plenamente por invenções, mas sendo por elas marcadas também. A relação memória e invenção, pensada a partir da experiência do escritor, encontra ecos em outro texto de Freud, “Escritores criativos e devaneios”, no qual fala sobre a relação entre o escrever(-se) e o inventar(-se), que reverbera para a tríade esquecer-inventar-lembrar, que caracteriza tanto o escrever quanto o (re)viver, tornando mais estreitas as interseções entre “a literatura e a vida”.

Tais interseções encontram no capítulo “Infância”, de *Meu Amigo...*, um solo fértil para serem discutidas. Neste capítulo, identificam-se pontos de encontro *entre* as imagens do sujeito Judith Grossmann e da narradora Fulana Fulana. Esses pontos de convergência podem ser confirmados pela leitura do depoimento da escritora para a Academia de Letras da Bahia,

em 21 de novembro de 1991, no qual são mencionadas experiências “empíricas¹⁰” da autora, seus projetos e artifícios literários, reinventados ou prefigurados no romance enfocado. Um exemplo é a experiência com as muitas línguas, dentre elas, o russo, o romeno. A autora declara no depoimento supracitado: “meus pais, eles nasceram russos e se tornaram romenos pela guerra e mudaram de língua. [...] Eu ouvia muitas línguas em criança, e... [...] Falava um pouco de russo, um pouco de romeno” (p. 62). No romance, a narradora relata:

E era verdade, a minha vida dependeu sempre de palavras. Como meus pais eram de uma zona de fronteira, entre Romênia e Rússia, enfrentaram, ora um domínio, ora outro, falavam uma língua de bordado, enxertando no português palavras do russo e do romeno, além das de outras línguas. (GROSSMANN, 1997, p.159)

Estes exemplos são aqui trazidos menos no intuito de demonstrar uma subserviência do texto literário à biografia do autor (como a discussão a partir do texto de Deleuze já sinaliza) do que pela necessidade de ratificar que entre os traços do vivido e do imaginado há uma tênue fronteira esmaecida por serem estes traços rasurados e sobrepostos no papel do *bloco mágico* do escritor. Ressalta-se que a invenção da experiência é inerente a toda narração, quer seja escrita ou falada, pois ambas são tecidas, inicialmente, no referido bloco mágico. Esta premissa encontra ecos na leitura que Jacques Derrida (2002) faz de “Uma nota sobre o bloco mágico”, em “Freud e a cena da escritura”, no qual o teórico afirma que “se não há nem máquina nem texto sem origem psíquica, não há psíquico sem texto.” (p. 183). Desta afirmação, depreende-se a correlação entre a constituição do psíquico e da linguagem. Linguagem esta traçada, *a priori*, na memória. Desse modo, ao postular que o psíquico é composto por um texto, Derrida, além de desconstruir a supervalorização da fala pela cultura logofonocêntrica, privilegiando o traço, o escrito, indica que a constituição do sujeito ocorre a partir de uma escritura, traçada na memória, que pré-existe a qualquer texto, quer seja oral (a fala) ou grafado (a literatura). Nesta perspectiva, é possível pensar, ao estabelecer uma relação entre o depoimento da escritora Judith Grossmann e seu duplo ficcional, a narradora Fulana Fulana, que, no *bloco mágico*, são mantidos os traços do vivido não raro fundidos ao imaginado, também traçado na memória. Ambos uma forma de escritura pré-existente à produção de qualquer texto oral ou escrito sobre si ou sobre o outro.

Na produção literária de Judith Grossmann (na qual se enfatiza, aqui, *Meu Amigo Marcel Proust Romance*), percebe-se que, para além da relação que a escrita tem com a

¹⁰ Fala-se aqui em experiências “empíricas”, porque a própria escritora afirma, na entrevista enfocada, que cria *personae* de si.

memória, entendida esta enquanto escritura, a rememoração tem um sentido que extravasa a relação texto pré e pós-escrito. Este sentido refere-se ao papel da narrativa de manter um memorial de si. Memorial conservado na escrita, nos “caracteres sobre uma página” (p. 160), como afirma a narradora Fulana Fulana. Escrita através da qual é possível perpetuar uma imagem de si. Desse modo, a memória é uma forma de reviver, reinventar e reavivar momentos do passado, além das mil faces que constituem o sujeito ou são, por vezes, por ele selecionadas no momento em que se inscreve no papel sobre o qual impõe a caneta *kilométrica plus*, sentada na praça de alimentação do Shopping Barra. Um sujeito empírico, Judith Grossmann, que se faz estético. É a escritora que afirma no depoimento na Academia de Letras da Bahia:

Lá [no Rio de Janeiro] estão aqueles quartos, umas salas cheias de obras de arte, aqueles livros. Tem uma biblioteca lá, coisas valiosíssimas, mas eu prefiro considerar como um continente perdido. Recuperar através da memória é muito mais empolgante [...] (GROSSMANN, 1997, p. 52)

A literatura é, assim, um modo de manter viva a sua história, recuperando pela memória, entre a realidade e a imaginação, relíquias, leituras, lugares, pessoas: “Todos os meus mortos é em mim que eles vivem” (p. 160). Mortos que vivem na sua literatura, como é possível perceber no capítulo “Infância”, em que, nas rememorações da narradora Fulana Fulana, ecoam traços das rememorações da escritora Judith Grossmann. Lembranças que, por meio de palavras, evocam objetos, a exemplo de “toalhas, bordados, miçangas” (p. 15), imagens acionadas quando lembra da Rússia, pátria transcendental, pertencente à fábula criadora de sua concepção. Ou palavras contidas em sua “família literária”, cujos membros são citados com todos os nomes, “Nikolai Vasilevich Gogol, Mikhail Yurievich Lermontov, Ivan Sergeyevich Turgenev, Feodor Mikhailovich Dostoievski, Lev Nikolayevich Tolstoi, Anton Pavlovich Tchekov, Chekov... Chekoff... Chekhov..., Maxim Gorki, Alexandr Sergeyevich Pushkin...” (p. 161), neles saboreando as armadilhas da língua como quando menciona Tchekov. Palavras que são o *objeto* do escritor, e delas podem ser tiradas as lembranças potencializadas em pulsão criativa em sua narrativa, como quando lembra da palavra “sorvete” em russo, “marózhenoye”.

[...] e a cada sorveteria se dizia... marózhenoye... Um tempo cheio de arco-íris, cada um mais brilhante, se abria... pistache... morango... chocolate. E eu era a czarina-de-todas-as-rússias apenas por uma palavra. Bastava dizer: ‘marózhenoye’. E agora tenho, não o último, mas o meu primeiro czar-de-todas-as-rússias. (GROSSMANN, 1997, p. 161)

Nota-se que a palavra-mágica, “marózhenoye”, quando pronunciada, traz de volta o cenário em que foi experimentada com todas as cores e os sabores. Portanto, o repertório de experiências que constitui o sujeito está contido também, em palavras-chave de um mundo de lembranças, ou, no caso específico do imigrante ou do falante de uma língua estrangeira, nas línguas que nele coexistem.

Em um estudo sobre a experiência de imigrantes italianos na aquisição da língua portuguesa, intitulado *A memória da língua: imigração e nacionalidade*, Maria Onice Payer (2006) discorre sobre a relação entre língua e memória até que esta seja entendida como contida naquela, a despeito da noção de língua na memória, como sugere Saussure. A diferença entre a concepção *saussureana* de língua na memória e a sua aceção de memória na língua é por ela justificada ao ponderar sobre mecanismos como a repetição, processados na memória e envolvidos na aquisição da língua, em que incide o “reconhecimento do mesmo [que] cria memória na e para a língua, e daí para as imagens significadas, os sentidos, os percursos de sentidos, os discursos, enfim.” (p. 38-9). Pensada desse modo, ao promover a possibilidade de retomar o mesmo (repetir), esta memória o reatualiza, reatualizando, com ela, a história, em forma de discurso, que circunscreve a aquisição, e que mantém traços que compõem o sujeito, cuja identidade e identificação social são perpassadas pela linguagem. Assim, além de salientar como a memória contribui para a formação da língua, a autora ressalta que ambas participam do processo de constituição do sujeito. Ela afirma: “A língua, em seu modo específico de inscrição histórica e de existência material, consiste, pela memória discursiva que a acompanha, de um material inseparável do **sujeito que ela constitui**” (p. 12, grifo nosso).

Ao postular que a língua participa da “inscrição histórica” e da “existência material” do sujeito, Payer parece sinalizar não só a importância da memória discursiva na formação da identidade, mas, sobretudo, a sua participação na constituição do sujeito social, pela impossibilidade de dissociar a língua do contexto no qual ela é utilizada. Conforme a autora, “podemos compreender que o modo como uma sociedade, um povo, produz sentidos historicamente encontra-se marcado em sua linguagem, no modo como ele fala a ‘sua’ língua, ou melhor, a língua que lhe é dada falar por sua história.” (PAYER, 2006, p. 39).

Percebe-se, no trecho supracitado, a ressalva feita por Payer ao falar sobre a língua pertencente a um determinado sujeito e outra que faz, ao afirmar ser esta língua aquela “que lhe é dada falar por sua história”. Tal premissa pode ser entendida a partir da relação que a

autora estabelece entre a língua materna e a língua do local onde o imigrante vive, do que se depreende, como afirma, pela leitura que faz de Puccinelli-Orlandi, que há entre estas línguas uma inevitável “mistura”, que comprova “a presença da memória discursiva da outra língua que devia ser apagada.” (p. 38). No capítulo “Infância”, de *Meu Amigo...*, a narradora desconstrói a suposta necessidade de apagamento de uma língua em detrimento de outra. Assim sendo, a mistura das línguas estende-se à configuração do sujeito e da paisagem em que viveu, trazendo, em virtude desta experiência lingüística, a sensação de estar sempre entre uma e outra terra, vivendo uma extensão da experiência dos seus pais, quando moravam em uma zona fronteira entre a Romênia e a Rússia. Experiência que lhe concede uma “licença poética [que] eu assimilei” (GROSSMANN, 1997, p. 159).

A experiência fronteira com a língua, vivida como um solo estrangeiro, estende-se ao labor com a linguagem literária, como sugere o termo “licença poética”, utilizado para se referir à herança que recebeu da vivência dos seus pais em uma região de fronteira. E esta “herança natural” é por ela mantida pelas palavras nas diversas línguas que compõem o seu repertório de vivências (“meu vidro de perfume, meu shlyápa de feltro, meu pirózhnaye de merenda, meu dyádyá, minha tyótya, o automobil de meu pai, meu pantof vermelho” [p. 164]), mantidas nas línguas estrangeiras que conhece e na língua estrangeira-mor: a linguagem literária.

A partir destas considerações, aproxima-se o sentido de língua, defendido por Payer, ao de literatura, defendido, aqui, por estarem ambos relacionados à memória. Pois, se para a autora é possível entender a história do sujeito através de sua língua, havendo nela uma “memória discursiva” que faz parte do “arquivo” (e o termo é aspeado por Payer) que compõe o sujeito, na literatura há, também, “arquivos” que envolvem a formação da identidade. Esta aproximação, então, se justifica, porque a literatura também provém desta língua, que contém uma vivência social e é produzida a partir da memória, na qual o texto é, inicialmente, escrito.

É válido ressaltar a insistência que perpassa este estudo sobre as relações entre o texto escrito e a memória do autor (não escritor), sinalizando a dificuldade de dissociar a configuração da identidade de um sujeito estético daquela do sujeito que escreve e se inscreve nas malhas do texto que produz. A escolha do termo “autor” ao invés de “escritor” indica, contudo, que este ser encenado no papel, projetado na história, não corresponde a um sujeito empírico, mas tem pontos de convergência com aqueles sujeitos deflagrados na linguagem, quer seja através de uma entrevista, de um diário, de um relato qualquer, de histórias pessoais ou sobre outrem. Afinal, a escrita, como postula Michel Foucault (1992), ao tratar das correspondências, em *A escrita de si*, é sempre uma forma de “dar-se a ver” (p. 150). Um

mostrar-se que permite uma *reflexão*, um pensar sobre si mesmo. Reflexão possível pela distância temporal que marca o instante vivido e o instante em que se pondera sobre o que se viveu, análogo ao ato de contar histórias através dos trabalhos da memória. Histórias que constituem os “arquivos” de cada um e que possibilitam, com isso, *se ver melhor*.

2. 2 Literatura como memória

As narrativas de ensinança passadas de geração em geração, contos de fadas, lendas, literaturas escritas são índices de que a humanidade sempre buscou meios para relatar as suas experiências e entender melhor a si e ao outro. Estes relatos, manifestos através de depoimentos pessoais, a exemplo de narrativas autobiográficas, ou sobre outrem, como os romances em terceira pessoa, têm na memória uma fonte a partir da qual são engendrados os estímulos que produzem, literariamente, os *devaneios*, dos quais o escritor se vale para compor suas histórias, estabelecendo interseções entre o ficcional e o real, o desejo e a “realidade”. Nesta perspectiva, a literatura é o lugar no qual o *desejo* pode ser presentificado e as lembranças podem ser consubstanciadas em narrativas que envolvem o vivido e o porvir e que, por encerrarem, entre os devaneios, o relato, e serem narradas em tempo posterior, são definidas como memória.

A relação lida aqui como equivalência entre literatura e memória pode ser subsidiada pela premissa de que todo texto escrito é um enunciado *posterior* a um “ato de contar”, ou seja, à enunciação. Como reforça Paul Ricoeur (1997), “contar já é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados” (p.109). A reflexão, a que Ricoeur faz menção, impressa sobre os “acontecimentos”, pode ser lida como busca por conhecimento, uma *recherche*, que, conforme Gilles Deleuze (1987), em *Proust e os signos*, é interpretada como uma busca de “verdade”, configurada a partir da teoria de Santo Agostinho, de base platônica, que relaciona o aprender ao recordar.

Sugerida a correspondência entre literatura e memória, é instigante observá-la através da história da transição da epopéia ao romance, delineada no estudo de Mikhail Bakhtin (2002), em “Epos e Romance”. Nesse texto, Bakhtin situa a memória como a “principal faculdade criadora e a força da literatura antiga” (p. 407). A primazia da memória, nessa época, justifica-se por ser a epopéia (forma literária característica da Antiguidade) uma narrativa sobre um tempo passado – absoluto – do qual se conhece a sua totalidade e que se torna fonte para uma narrativa mítica, porque fundadora. O romance, por sua vez, é definido

como um texto que reúne “a experiência, o conhecimento e a prática (o futuro)”. Questiona-se, no entanto, até que ponto o romance é uma forma voltada para o futuro ou a noção de tempo não perdeu a sua linearidade, cedendo “espaço” para um tempo em que passado, presente e futuro não se distinguem.

Ao ponderar sobre “Epos e romance”, observa-se que a diferença entre a epopéia e o romance tem relações com questões de caráter epistemológico. Desse modo, se na primeira verifica-se um passado absoluto, é porque o mundo que a circunscreve é também fechado, circular. A memória que constitui objeto desta narrativa é, portanto, o passado mítico que orienta a ética e a história de uma civilização. No romance, por sua vez, dado o caráter fragmentário imposto pela efemeridade do tempo na modernidade, o passado não tem um caráter totalizante, mas, sim, inacabado. Esta nova configuração do tempo da narrativa se traduz, segundo Bakhtin, na perda da “imutabilidade semântica do [seu] objeto” (p. 420).

Somado a estes fatores, o distanciamento estabelecido entre o sujeito e o mundo, e, por conseguinte, entre aquele e a linguagem (mecanismo do qual se vale para conceber o outro e a si mesmo), fizeram da literatura, na modernidade, o meio através do qual o sujeito tenta estabelecer a unidade perdida. Não constituída *a priori*, esta unidade, deste modo, deveria ser construída pela linguagem, mas *as* próprias *palavras* demonstram as suas limitações em estabelecer uma relação com *as coisas*.

A dissociação entre *as palavras e as coisas*, cujo despontar situa-se na modernidade, conforme Michel Foucault (2002), encontra, na pós-modernidade, o seu ápice. Assim, se mesmo na modernidade, até o século XIX, ainda havia uma tentativa de produzir uma literatura configurada por uma linearidade formal, como se observa na literatura inglesa do século XVIII e na literatura francesa do século XIX, a partir do século XX, essa linearidade é rompida. Para além da relação enunciação-enunciado já explicitada, a literatura passa, já em meados deste século, a ser regida pelo próprio compasso da memória, com seus túneis, digressões, fusões temporais, surgindo, a partir desta relação com o arcabouço da narrativa, técnicas como o fluxo de consciência e o monólogo interior. Como sinaliza Erich Auerbach (2001), ao tratar da literatura contemporânea, em “A meia marrom”, através do estudo de *Ao farol*, de Virginia Woolf:

Os meios empregados aqui e também por outros escritores contemporâneos, para reproduzir o conteúdo da consciência das personagens, foram analisados sintaticamente e descritos; alguns deles receberam nomes específicos, como *erlebte Rede*, *stream of consciousness* ou *monologue intérieur*. Mas estas formas estilísticas, sobretudo a primeira, já foram empregadas muito antes na literatura, mas não com a mesma intenção artística; [...] como se a verdade acerca da sua personagem não lhe

fosse mais bem conhecida do que às próprias personagens ou ao leitor. (AUERBACH, 2001, p. 482)

A partir desse trecho de “A meia marrom”, é possível destacar duas questões que perpassam a tríade literatura-memória-contexto. A primeira refere-se ao “conteúdo da consciência das personagens”, mencionado por Auerbach, e que é lido, aqui, como memória, por ser transposto em texto literário. Esta premissa pode ser corroborada ao se pensar que, no momento em que as “digressões” são acionadas, elas percorrem diversas temporalidades e culminam em uma narração mantida sobre o papel de um *bloco mágico* até serem transubstanciadas para o papel do livro. É esta transubstanciação em linguagem que subsidia a correlação entre literatura e memória. A outra questão a ser refletida é a recorrência de textos, na contemporaneidade, que têm em sua constituição o modelo da memória (o que Auerbach chama “conteúdo da consciência”), livre da linearidade, já que não mais seria possível, em uma época posterior à guerra, “impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece” (p. 494).

No tocante à diferença entre a literatura na modernidade e na pós-modernidade, destaca-se como um dos sintomas que as distingue o tratamento atribuído ao tempo e a sua relação com a configuração da identidade. Assim, na modernidade, o tempo da memória é acionado para reunir os traços que compõem a identidade do sujeito – as mais diversas narrativas memorialistas que relatam a formação de personagens e os contextos que propiciaram tal formação são exemplos. Na pós-modernidade, por sua vez, à noção de identidade impõe-se a de “identificações”, como postula Stuart Hall (2003), e a ânsia de estabelecer uma coesão entre o que se viveu e o que se é é abalada pelos diversos *eus* constituídos a partir das interações com um tempo efêmero e com cada época vivida. A memória passa, então, a registrar os diversos estágios para corroborar a composição de uma personalidade múltipla. Um mesmo que se apresenta sob o signo da diferença. Neste sentido, a própria memória é redimensionada na pós-modernidade, sendo vista não mais como um *continuum* que detém todas as etapas da constituição de um sujeito, mas, sim, como um feixe nos quais se localizam as marcas que compõem identificações.

O *papel* da memória não é o mesmo, por conseguinte, na modernidade e na pós-modernidade, e se relaciona, intrinsecamente, com a representação do sujeito. Relação que pode ser observada pela literatura produzida nesses dois períodos, a exemplo de *Mrs. Dalloway*, de Virginia Woolf, e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann.

Narrativas do século XX, que apresentam a *emergência* da memória para os contextos em que foram escritas. Desta forma, se nas primeiras décadas desse século, o *mal estar* e as incertezas sobre o futuro perpassavam a *civilização*, em virtude da Guerra Mundial, como postula Andréas Huyssen (1997), em *Memórias do modernismo*, nas suas últimas décadas, são a efemeridade imposta pelos rápidos meios de comunicação de massa, as novas tecnologias, o consumo como forma de ser, que demandam a recorrência à memória, a fim de buscar, nas marcas do vivido, impressas sobre o *bloco mágico*, os traços que definem ou sinalizam as configurações e reconfigurações do sujeito na pós-modernidade.

Ambos os romances sinalizam, portanto, para a necessidade dos sujeitos, quer sejam empíricos, estéticos ou empírico-estéticos, de, em um tempo presente, revisitarem o passado, a fim de entenderem a si mesmos diante das transitoriedades, inclusive de suas identidades, em uma era em que, à singularização do desenho, impôs-se a automatização da fotografia, e à noção de futuro que trouxesse a promessa de um presente sobrepôs-se um futuro sob o signo do apocalipse.

Ao discorrer sobre narrativas como *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, escritas em um mesmo século, mas em épocas epistemologicamente diferentes, tenta-se, em um primeiro momento, mostrar as interseções entre literatura e “vi(n)das”, via memória. Apesar de mencionar as “vi(n)das” do sujeito empírico, não se trata aqui de defender uma explicação da “obra” pela “biografia”, mas, sim, de reconhecer pontos em que o *eu* que escreve e o *eu* escrito se encontram e convergem para formar um *eu* plural que se tece enquanto grafia e *bios* no palco da literatura e que permitem a discussão sobre a constituição de subjetividades.

No âmbito destas discussões, a ênfase recai, ao longo das reflexões seguintes, sobre os romances *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, pois é enquanto literatura e através dela que é possível configurar um entrelugar no qual realidade e ficção se mesclam, pela própria impossibilidade do escritor escrever omitindo quem é, de onde e para quem fala e inserir na ficção traços de experiências empíricas e nelas, a invenção. Em virtude desta impossibilidade, identificam-se, nessas narrativas, escritas em épocas tão próximas, tão distantes, pontos que promovem aproximações e distanciamentos entre elas. Aproximações que se estabelecem por serem essas duas narrativas marcadas pelas relações entre o texto e a configuração dos sujeitos nela encenados, pelo redimensionamento de temporalidades e pela constituição de uma literatura como memória.

Distanciamentos, por ser *Mrs. Dalloway* uma narrativa na qual os sujeitos se voltam ao passado e cujas experiências contribuem para os medos em relação ao presente e ao futuro,

e por ser *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, por sua vez, composto por vivências da narradora-personagem que contribuem enquanto aprendizagem para o amor em espera. Desta forma, entende-se que o futuro, que é um motivo de receio para os protagonistas de *Mrs. Dalloway*, é, para a narradora-personagem do outro romance, uma justificativa e razão pela qual foram vividas as experiências anteriores.

Acredita-se, pelas considerações feitas sobre as autoras, que as vivências das personagens nos romances ressoam dos e nos contextos em que os romances foram escritos. Afinal, se a modernidade, como já foi abordado, tem como marca a busca por uma unidade, tal como é claramente empreendida por Mrs. Dalloway, a despeito do reconhecimento de sua perda, o sujeito pós-moderno não só reconhece como aceita a perda desta unidade e não raro a transforma em pulsão criativa, como o faz a protagonista de *Meu Amigo...*

Pelo estudo dos romances enfocados e pensando na transtextualidade que marca qualquer leitura do leitor e escritor-leitor, afirma-se que, entre livros e “vi(n)das”, a literatura é sempre uma experiência múltipla, como a leitura que se tentou empreender aqui, neste primeiro esboço. Leitura que se alimenta de fios emaranhados, nos quais nota-se que o *papel* da memória (a literatura) é o de configurar e reconfigurar o *eu* a partir do outro, mesmo que esta alteridade já seja promovida pela linguagem ou pelo próprio tempo. Linguagem e tempo que marcam a distância entre a leitura que o sujeito faz de si no *papel* do seu *bloco mágico* antes de inscrever-se no *papel* de um caderno, compondo um lugar em que as referidas alteridades se entrelaçam.

2. 2. 1 OS ENLACES DOS TEMPOS DE MRS. DALLOWAY

Sobre a capa do romance de Mrs. Woolf, publicado em 1925, o título *Mrs. Dalloway* sugere o tema da narrativa: a vida de Mrs. Dalloway. As primeiras páginas do romance apresentam-na em um presente no qual, ao ouvir um som familiar, o “ringir dos gonzos”, há muito tempo ouvido, é reportada a uma cena do passado, vivida aos seus dezoito anos, quando ainda era apenas Clarissa. Neste instante, age como se, pelo estímulo causado pelo som, pudesse ser levada pelo túnel do tempo para uma outra atmosfera.

As lembranças que entrecortam a cena, impondo o tempo da memória, foram traduzidas pela própria Virginia Woolf em estratégia narrativa por ela denominada como “tunnelling process” e atribuída ao romance enfocado por Soraya Ferreira Alves (2002), em “Mrs. Dalloway: o desenvolvimento do *tunnelling process*”. Nesse texto, Alves (2002)

destaca do diário da escritora uma referência a este procedimento literário: “It took me a year’s groping to discover what I call my tunnelling process, by which I tell the past by installments, as I have need of it. This is my prime discovery so far...¹¹” (WOOLF, 1992, p. 272, *apud* ALVES, 2002, p. 40).

É válido ressaltar que os fragmentos de memória que o narrador apresenta tornam fragmentária também a narrativa, havendo, portanto, oscilações entre cenas do presente e do passado. Frações de tempo que são interligadas por uma espiral, a exemplo da cena supracitada, em que a passagem da atmosfera na qual vive para aquela em que outrora vivera resvala por duas frases exclamativas, sutilmente relacionadas.

[...] As portas seriam retiradas dos gonzos; em pouco chegaria o pessoal de Rumpelmayer. Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia!

Que frêmito! Que mergulho! Pois sempre assim lhe parecera quando, com um leve ringir dos gonzos, que ainda agora ouvia, abria de súbito as vidraças e mergulhava ao ar livre lá em Bourton. (WOOLF, 1980, p. 7, grifo nosso)

É desse modo que a própria exclamação, o suspiro por aquela manhã “fresca”, a transporta ao “frêmito”, ao “mergulho” vivenciado em Bourton, marcando a interseção entre as sensações experimentadas no presente e aquelas do passado.

A partir do som do ringir das portas, Mrs. Dalloway é, então, transportada pelos túneis da memória não só até a atmosfera de Bourton, mas, sobretudo para a sua juventude, quando ainda era apenas Clarissa. A narrativa acompanha, desse modo, as lembranças de Mrs. Dalloway, justapondo a elas as reflexões sobre o momento em que vive. Desta cena depreende-se a simultaneidade que o narrador, pretensamente, imprime. Assim, a fim de reforçar esta simultaneidade, o narrador se ausenta do texto e cede a voz narrativa a Mrs. Dalloway para que ela possa falar sobre si e o texto possa seguir o fluxo de sua consciência. A estratégia utilizada é de, dessa forma, fundir à voz do narrador a da protagonista para falar sobre o seu passado, pois é o olhar de Mrs. Dalloway sobre os sentimentos de Clarissa que se revela.

Não obstante a transferência da voz narrativa para a própria personagem, verifica-se uma alteridade entre a Mrs. Dalloway do presente e a Clarissa, cuja história é contada. Há, desse modo, duas relações de alteridade a serem observadas. A primeira ocorre no plano da narrativa e se refere à distância entre tempo vivido e tempo contado. Dessa forma, embora as

¹¹ Passei um ano tateando até descobrir o que eu chamo de meu “tunnelling process”, pelo qual eu conto o passado em frações, quando eu preciso dele. Esta é a minha mais preciosa descoberta até agora. (Tradução livre).

sensações de Mrs. Dalloway, quando sai para comprar as flores, sejam apresentadas pelo narrador como se tomassem seus sentidos no instante em que são expressas: “Mas que manhã, pensou Clarissa Dalloway – fresca como para crianças numa praia!” (p. 7), a posterioridade do relato é inevitavelmente marcada pelo “pensou Clarissa Dalloway” que o narrador diz.

Em períodos seguintes, nessa mesma página, o que se lê é a revisitação ao passado e é a voz da personagem que se faz ouvir:

[...] e ainda (para a menina de dezoito anos que ela era em Bourton) solene, sentindo, como sentia, parada ali ante a janela aberta, que alguma coisa de terrível ia acontecer; olhando para as flores, para os troncos, de onde se desprendia a névoa, para as gralhas, que se alçavam e abatiam; parada e olhando até que Peter Walsh lhe dizia: “Meditando entre os legumes?” (WOOLF, 1980, p. 7)

Apesar de serem apresentadas pela própria personagem, essas memórias, que constituem um dos fios condutores da narrativa, denotam uma alteridade que leva a personagem a não mais se reconhecer como Clarissa, por ser apenas Mrs. Dalloway. Nesta consiste a segunda alteridade, a que se estabelece entre o *eu* do presente e o do passado.

As páginas seguintes narram um dia na vida desta mulher. Um dia através do qual toda a sua vida será revisada através de um complexo emaranhado de temporalidades. Conforme Paul Ricoeur (1997), em “Entre o tempo mortal e o tempo monumental: Mrs. Dalloway”, há, no romance, uma “experiência fictícia do tempo sobre o qual se abre a configuração da obra.” (p. 186). Assim, o tempo cronológico marcado pelo Big Ben denota não só as horas do dia, que ritmam a narrativa, mas uma vivência do presente que se descortina ao lado de uma lembrança. De acordo com Ricoeur:

O tempo cronológico é bem evidentemente representado pelas badaladas do Big Ben e de alguns outros sinos e relógios que soam as horas. O importante, porém, não é a lembrança da hora, que soa ao mesmo tempo para todos, mas a *relação* que os diversos protagonistas estabelecem com essas marcas do tempo. (RICOEUR, 1997, p. 189)

Na experiência fictícia com o tempo, nesse romance, Ricoeur identifica, ao lado do “tempo dos relógios”, que marca o passar do dia que se encaminha para a sua morte (a noite), o “tempo da história monumental” e o “tempo das figuras da autoridade”, que, conforme o autor, estão relacionados por serem oficiais, encontrando, no romance, instituições, monumentos e pessoas que os presentificam. O tempo dos relógios é representado, segundo Ricoeur, pelo Big Ben, além de diversos outros relógios que preenchem cenários no romance; o tempo monumental, por sua vez, termo cunhado pelo teórico a partir do conceito de história

monumental¹² de Nietzsche, envolve também o tempo cronológico, sendo o Big Ben uma “expressão audível” desse tempo monumental; e o tempo das figuras da autoridade, simbolizadas pelos médicos, ao lado da religião, que é representada por Miss Kilman.

Além das três temporalidades sinalizadas por Paul Ricoeur, identificam-se em *Mrs. Dalloway* duas categorias de tempo explicitadas por Alfredo Bosi (1992), em “O tempo e os tempos”, a saber: o tempo da memória e o “tempo linear” (análogo ao “tempo dos relógios” mencionado por Paul Ricoeur). Segundo Bosi, o tempo linear está intrinsecamente relacionado à noção de “contar”, nos dois sentidos que a palavra sugere: “narrar” e “numerar”, marcado pela irreversibilidade, por ser seqüencial. De acordo com o autor: “Para o olhar seqüencial, tudo quanto sucede traz a chancela de um número disposto em uma série; logo, o momento passado, o momento anterior, já passou e, matematicamente, não volta mais.” (p. 20). Esta primeira categoria encerra dois tipos de temporalidade: um tempo teleológico e um “contingencial”. O primeiro é caracterizado por “forças causais, determinantes, que conduziriam a uma justificação plena e final da história” (p. 20). No segundo, as forças se auto-anulam ao longo do percurso, sendo a morte o inevitável fim da espera, não havendo um *telos*. O tempo da memória, por sua vez, encerra os mitos e tem a propriedade de fazer retornar o passado e com ele, os seus fantasmas. É este tempo, por conseguinte, marcado pela reversibilidade através da memória e da linguagem. Conforme Alfredo Bosi:

Pela memória as pessoas que se ausentaram fazem-se presentes. Com o passar das gerações e das estações esse processo “cai” no inconsciente lingüístico, reafirmando sempre que se faz uso da palavra que evoca e invoca. É a linguagem que permite conservar e reavivar a imagem que cada geração tem das anteriores. Memória e palavra, no fundo inseparáveis, são a condição de possibilidade do tempo reversível. (BOSI, 1992, p. 28)

A relação entre memória e palavra, mencionada por Bosi, para a configuração da reversibilidade do tempo, pode ser articulada à equivalência entre literatura e memória e tangencia-se para o processo de singularização das ações no romance enfocado, adensadas pelas lembranças que as acompanham. Essa singularização é empreendida por Mrs. Woolf, através de um olhar sensível às sutilezas da vida e perpassado por digressões que compõem a

¹² A história monumental, conforme Ricoeur, é presentificada, na narrativa, primordialmente, pelo “admirável cenário de mármore da capital imperial” (p. 190), que evoca uma atmosfera repressora e que prima pela medida, o equilíbrio, isto é, a contenção das pulsões em nome de uma ordem que esteja em consonância com este “cenário de mármore”.

narrativa, suplementando um pano de fundo a atos aparentemente banais, entre os compassos e descompassos do Big Ben (o tempo cronológico).

A densidade do romance é facilmente identificada por ter como enredo um único dia na vida de uma mulher. Pois se é em uma frase nominal que se resume esta narrativa: um dia na vida de Mrs. Dalloway, é neste dia que Mrs. Woolf fala sobre a vida de outras personagens, de si, da sociedade inglesa devastada pela guerra, da crise da poesia, do esmaecimento dos afetos, das instituições monumentais, configurando um memorial cultural, porque subjetivo, sobre *seu tempo*.

O processo de singularização por digressões pode ser observado pelo olhar da personagem sobre a cena de Bourton, já mencionada, transposta através do fluxo de sua consciência que rasura e se impõe sobre a voz do narrador. Nesta cena, é interessante observar que em meio a tantos preparativos para a festa, Mrs. Dalloway decide, ela mesma, ir à floricultura e em sua saída se deixa envolver pelas sensações que podem estar contidas em simples objetos.

Entre as suas *preocupações* com a recepção e em atender às convenções sociais, tão caras a Mrs. Dalloway, ela caminha para comprar as flores e é o ringir dos gonzos das portas que seriam retiradas até a festa, que a levou a lembrar, em meio ao que pode haver de mais cotidiano, da atmosfera em Bourton, onde vivera quando tinha dezoito anos. A partir desta memória que se encontra na matéria, entram em cena outros tempos, intercalados com o que a personagem relembra e o que vê enquanto caminha pelas calçadas até a floricultura. Entre as lembranças de momentos vividos em um passado idílico, fundem-se reflexões sobre sua condição, as pessoas que a circundam – a filha Elizabeth, Miss Kilman, o marido Richard –, sobre vítimas da guerra, aquele momento do ano, em que parece predominar, então, um tempo das perdas. Todos esses pensamentos são tecidos em seu consciente e transpostos nas malhas da narrativa.

A transposição do lembrar ao contar presume um tempo para além do tempo da memória, que determina o momento anterior, ou seja, o ato de lembrar, e o momento posterior em que a história e os pensamentos são narrados. Em termos narratológicos, identifica-se o que Paul Ricoeur (1995) define como enunciação (“tempo do ato de contar”) e enunciado (“as coisas contadas”) (p. 12). Neste sentido, todo ato de transpor para a narrativa o que estava em um estágio anterior ao falar ou ao escrever é marcado por uma distância temporal. Desse modo, embora ao ler *Mrs. Dalloway* tenha-se a impressão de que, em alguns trechos do romance, a história tem um caráter simultâneo, ela está em um tempo posterior.

Apesar da relação entre enunciação e enunciado perpassar as mais diversas literaturas, ressalva-se que, em *Mrs. Dalloway*, há um jogo complexo de temporalidades, praticado como forma de construir a narrativa e inserir nela pensamentos da protagonista, seguindo o *fluxo de sua consciência*, e demarcando, neste caso, a alteridade que o tempo impõe ao próprio sujeito. Ponderando sobre o jogo praticado com os tempos, é válido avançar algumas páginas do romance e entrar no ritmo pendular – e este termo não é gratuito – da conversa entre Mrs. Dalloway e Peter Walsh. Para entender o movimento do pêndulo que ritma o diálogo destas duas personagens, deve-se mencionar a relação de Mrs. Dalloway com Peter e alguns desdobramentos deste relacionamento.

Peter Walsh é o ex-namorado de Mrs. Dalloway, com quem conviveu quando ainda morava em Bourton. Os dois iam se casar e um dos grandes lamentos de Peter foi a não consolidação deste matrimônio, e uma das grandes angústias de Mrs. Dalloway é tentar meios de justificar que não teria sido feliz se tivesse escolhido Peter Walsh a Richard Dalloway. A insistência em provar que *não* teria sido feliz com Peter pode ser lida como uma afirmação que é por ela denegada.

A escolha por Richard e a reconfiguração de Clarissa em “apenas” Mrs. Dalloway – e é ela quem afirma ter se tornado “apenas” Mrs. Dalloway – são, certamente, os dois motivos, ao lado da guerra, que imprimem, a um romance escrito sob o signo do tempo da memória, um tempo linear, iconizado pelo Big Ben, que reforça a passagem imperiosa do tempo, como constatam os dois ex-amantes quando se encontram.

— Richard vai muito bem. Richard está num comitê – disse Clarissa.
E, abrindo a tesoura, pediu licença para terminar o que estava fazendo, pois ia dar uma recepção naquela noite.
— E para a qual não te convidei, meu querido Peter! – acrescentou.
Mas era delicioso ouvi-la dizer aquilo “meu querido Peter!” Na verdade era tudo tão delicioso – a prataria, as cadeiras, tudo tão delicioso!
Por que não o convidaria para a sua festa? perguntou ele.
Neste momento, pensou Clarissa, Peter está encantador! Perfeitamente encantador!
Agora recorro como me parecia impossível resolver – e por que o fiz, afinal? – não casar-me com ele, naquele **terrível** verão. (WOOLF, 1980, p. 43, grifo nosso)

Ao atribuir o adjetivo “terrível” ao verão em que decidiu se casar com Richard, ao invés de Peter, Mrs. Dalloway indica um arrependimento pela escolha feita e são presentificadas as marcas teleológicas do tempo, que, a cada segundo, demonstram a impossibilidade de retificar o passado, pois entre passado e presente impõem-se o tempo linear. Tempo este que sustenta as perdas, o monumental e o das instituições, que, em uma Inglaterra, ainda sob o efeito do moralismo vitoriano, celebra as convenções e condena as

subversões. Convenções que orientaram Clarissa a escolher Richard, que lhe deu seu sobrenome, seu status, em troca de seus sonhos e sua crença em si.

A continuação do diálogo demonstra outro aspecto deste movimento pendular da narrativa, que oscila entre presente e passado, o sujeito e o outro, o *eu* que relembra e o *eu* lembrado, demonstrando como o sujeito pode olhar, através da memória, as passagens que permitiram a configuração e a reconfiguração do que ele é ou se torna, em permanente devir.

— Mas é tão extraordinário que tenhas chegado esta manhã – exclamou, pondo as mãos sobre o vestido, uma em cima da outra. – Não lembras – acrescentou – como as cortinas batiam, em Bourton?

— Lembro-me, sim – disse ele; e recordava aqueles almoços da manhã, a sós, muito embaraçosos, com o pai dela; que tinha morrido; e ele não escrevera a Clarissa. Mas nunca pudera entender-se com o velho Parry, aquele velho rabugento e doentio que fora o pai de Clarissa, Justin Palry.

— Quisera haver-me dado melhor com teu pai – disse ele.

— Mas ele nunca simpatizava com nenhum dos que... com nenhum dos nossos amigos – disse Clarissa; e sentia vontade de cortar a língua, por haver assim recordado a Peter que desejara casar-se com ela.

Naturalmente que o queria, pensou Peter; quase que me despedaçou o coração, pensou; e sentiu-se aniquilado pelo seu pesar, que se elevou como uma lua olhada de um terraço, terrivelmente bela, com a luz do dia agonizante. [...] (WOOLF, 1980, p. 43-4)

O comentário sobre o pai de Clarissa levou-os a pensar sobre suas escolhas e o que se tornaram. A ditadura do tempo linear, ou tempo das perdas, se presentifica e leva Peter Walsh a se perguntar: “Para que voltar assim ao passado?” (p. 44), pois de que adiantaria a ele voltar se é impossível modificar o relógio? Pelas rememorações acionadas enquanto conversa com Peter, a protagonista ratifica a alteridade que se estabeleceu entre Clarissa e Mrs. Dalloway. E, neste ponto, a pergunta que Peter se faz “Para que voltar assim ao passado?” pode ser respondida ao se ponderar sobre Mrs. Dalloway, considerando a coesão que ela tenta estabelecer entre o *eu* do passado e o do presente. Coesão que ela constata perdida, a despeito da retroatividade da memória, e por causa da linearidade do tempo teleológico.

— Não te lembras do lago? – disse ela, num tom brusco. Sob o domínio de uma emoção que lhe apertava o coração, lhe endurecia os músculos da garganta e lhe contraía os lábios num ricto, enquanto dizia “lago”. Pois ela era uma menina, que arrojava pão aos patos, na companhia dos pais, e ao mesmo tempo uma mulher que se dirigia para os seus pais junto ao lago, carregando nos braços a própria vida, que ia crescendo à medida que se lhes aproximava, até se tornar uma vida inteira, uma vida completa, que ela pôs ante eles, dizendo: “Foi isto o que eu fiz da minha vida! Isto!” E que havia feito? Que havia feito dela, afinal? Pensava, cosendo ali, junto a Peter. (WOOLF, 1980, p. 44)

Este trecho do romance é emblemático para demonstrar como, através da memória, é possível mapear, descontinuamente, por um ritmo ora pendular, ora subjetivamente enviesado, os traços que contribuem para as (re)configurações da identidade do sujeito. Pois não é a partir do processo de rememoração – do tempo da memória – que são revisitados momentos cruciais que permitiram a constituição das mais diversas configurações do ser, tal como no trecho transcrito em que a protagonista *reconhece* que não fez da vida o que queria?

Salienta-se que a angústia de Mrs. Dalloway é peculiar às do sujeito na modernidade, desarraigado do mundo e com uma fenda que marca uma cisão com o universo que o circunda. Estas cisões estendem-se, ainda, àquela estabelecida em sua própria identidade, buscando, a despeito do reconhecimento destas, uma unidade.

Visando discussão sobre a transição da epopéia ao romance e suas implicações para a noção de sujeito em ambos os gêneros, aborda-se, aqui, *A teoria do romance*, na qual Georg Lukács (2000), sob uma perspectiva sociológica, discorre sobre a referida desorientação do sujeito no mundo moderno, discutida em contraste ao sujeito no Helenismo, que se encontrava em perfeita harmonia com o mundo ao qual, verdadeiramente, sentia *pertencer*. No estudo do texto de Lukács, a ênfase recai sobre a configuração do romance, gênero moderno por excelência, em relação à epopéia¹³, um gênero da Antiguidade, considerados em sua relação com a época que os propiciaram. Formas literárias que foram, para o teórico húngaro, submetidas a uma “dialética histórico-filosófica” (p. 36). Desse modo, nos gêneros supracitados, são identificados traços que descrevem a relação do sujeito com o mundo e os desdobramentos desta relação para a constituição das formas literárias nas épocas às quais elas pertencem.

A partir da leitura desses dois gêneros, conjugada a uma leitura de suas épocas, o teórico postula que um dos principais traços que marcam o homem grego é a sua “homogeneidade” e esta está em absoluta consonância com o mundo em que habita: “É um mundo homogêneo, e tampouco a separação entre homem e mundo, entre eu e tu é capaz de perturbar sua homogeneidade” (p. 29). A epopéia é, por conseguinte, considerada por Lukács como a forma literária que representa tal unidade. Sobre os heróis épicos e sua familiaridade com o mundo, afirma:

Ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá de buscar-se. Essa é a era da

¹³ Deve-se ressaltar que Lukács também discorre sobre um outro gênero, a tragédia, mas optou-se, neste estudo, por focar a epopéia e o romance, já que este foi um desdobramento daquela.

epopéia. Não é a falta de sofrimento ou a segurança do ser que revestem aqui homens e ações em contornos jovialmente rígidos (o absurdo e a desolação das vicissitudes do mundo não aumentaram desde o início dos tempos, apenas os cantos de consolação ressoam mais claros ou mais abafados), mas sim a adequação das ações às exigências intrínsecas da alma: à grandeza, ao desdobramento, à plenitude. (LUKÁCS, 2000, p. 26)

A plenitude do sujeito e a não necessidade da busca de si justificam-se por ele ser composto da mesma substância dos caminhos que deve seguir. Em virtude disto, predomina para esse sujeito, diante de um mundo coeso, um sentimento de pertença. Desse modo, por mais “vasto” (p. 25) que o universo circundante seja, este será sempre como a “própria casa” (p. 25), por isso a cultura helênica é considerada “fechada” (p. 25). Impossível perder-se quando orientado pelos elementos cuja matéria transcende a si mesma para configurar a própria “essência” (p.25) do indivíduo.

Na modernidade, por sua vez, a totalidade é desfeita. Tal desenlace ocorre, segundo Lukács, quando é inventada a “produtividade do espírito” (p. 30) e o indivíduo passa a buscar em si, e não mais em um saber coletivo, a “verdade”. A partir deste primeiro desenlace, outros incidem sobre o mundo e o sujeito até que seja aberto um “abismo” (p. 31) na própria identidade deste. Assim, no Novo Mundo, à unidade impôs-se a fragmentação, e ao sentimento de pertença, a solidão. Diante da perda da unidade, emprega-se uma tentativa de, através da arte, restabelecê-la. Entretanto, todas aquelas empreendidas neste sentido levam apenas a uma totalidade superficial, porque a arte está sempre em compasso com o mundo e, sendo ele fragmentado, a tentativa de configurá-lo em uma unidade será sempre forçosa. Devido à impossibilidade de resgatar tal unidade, a epopéia que representava as culturas fechadas cede lugar ao romance que, “como nenhuma outra [forma], é uma expressão do desabrigo transcendental” (p. 38).

Ao longo da discussão sobre a epopéia e o romance, Lukács identifica pontos de divergência entre eles, por serem marcados por “dados histórico-filosóficos” (p. 55) diferentes, e de convergência, por terem ambos a “intenção a totalidade” (p. 55). Segundo o teórico, “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade” (p. 55). Sob esta perspectiva, nota-se que a transição da epopéia ao romance pode ser lida como a transição de uma era fechada, em que predominava o sentimento de familiaridade, para uma era que se abriu em virtude das incertezas que rodeiam um sujeito diante do mundo e de si, abandonado à própria sorte pelos deuses. Assim, se “o grego conta com as respostas antes de formular as

perguntas” (p. 28), “a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo” (p. 82). Desse modo, assim como na epopéia tem-se a completude do tempo a ponto de este se tornar atemporal, porque composto pela “verdade” da qual comunga toda uma comunidade, o romance possui uma forma em permanente processo, devido à busca eterna e infundada de uma inalcançável “verdade”, que passa, então, a ser não mais coletiva, mas, sim, individual.

Para outro teórico, Ian Watt (1990), o surgimento do romance, situado por ele no século XVIII¹⁴, coincide com a ascensão da burguesia, um advento que marca o começo da modernidade, em que ocorre o apogeu do individualismo. Na leitura que faz sobre o *Discurso sobre o método* e *Meditações*, de Descartes, Watt reforça a noção de que a “busca da verdade” passou a ser uma “questão inteiramente individual”, rompendo, com isso, com o tradicionalismo, deixado em favor de uma “fidelidade à experiência individual”. Fidelidade esta que levou os escritores sobre os quais se debruça – Fielding, Richardson e Defoe – a narrar de modo a aproximar-se do real, considerando-o não só substância, mas um fim das suas narrativas. Romper com o tradicionalismo e aproximar-se do real resultaram para os romancistas realistas: a) no redimensionamento do foco para o indivíduo em sua solidão até que esta aproximação levasse ao pensamento, à sua memória; b) na substituição de tipos humanos por pessoas comuns, envolvidas em situações ordinárias; c) em nomes das personagens que seriam uma expressão de sua identidade; d) em experiências pretéritas que passaram a ser consideradas a partir de uma relação causal do presente, contemplando as experiências passadas do sujeito, a sua memória; e) na delimitação e minúcia na configuração do espaço e do tempo até que estes parecessem um lugar real; f) na constituição de um traço formal marcado pela linearidade e constituição de uma narrativa para apresentar, muito mais do que representar, o real.

A partir da leitura de Ian Watt sobre a literatura moderna, é possível identificar em *Mrs. Dalloway* traços que o inserem nesta linhagem de narrativas, mas que, ao mesmo tempo, já sinalizam uma reconfiguração do modelo proposto por Watt. Desse modo, se no romance enfocado, o enredo é tecido sobre um dia na vida de uma mulher, Clarissa Dalloway, acompanhado das lembranças desta, o que denota uma maximização do individualismo e a importância concedida ao nome e às lembranças como malha textual, a partir das quais os sujeitos (re)configuram suas identidades – pontos mencionados por Watt como traços da

¹⁴ Ian Watt se debruça sobre três escritores, Defoe, Richardson e Fielding do século XVIII. Conforme o teórico, estes escritores inauguraram uma nova configuração literária que escapa aos modelos da ficção da Grécia, da Idade Média e do romance francês do século XVII, voltada para a experiência individual e que tinha o intuito de ser fiel ao “real”.

narrativa moderna –, a constituição dos espaços e do tempo não segue a cronologia e o detalhamento atribuídos por Watt a narrativas modernas nos moldes realistas. Dessa forma, a despeito dos critérios de Watt para qualificar um romance realista moderno, em *Mrs. Dalloway*, tempo e espaço são reféns de um olhar e da memória que os dilui em temporalidades e espacialidades delineadas pela subjetividade das personagens. Neste sentido, caminhar pelas ruas de Westminster não significa nelas estar, já que a memória pode transportar a personagem para um lugar muito mais “real”, porque significativo. Este lugar “real” se presentifica quando a protagonista se volta para as ruas de Bourton, nas quais ela não mais é a mulher madura apresentada na cena, mas uma adolescente brincando nos campos.

Nesta perspectiva, deve-se mencionar que até mesmo o Big Ben, com suas badaladas, que simbolizam um tempo “real” por marcar cada hora passada, representa muito mais do que um relógio. Ele é a máquina do tempo encarregada de interrelacionar a vida das personagens no romance. Sobre o Big Ben, Paul Ricoeur (1997) afirma: “O importante, porém, não é a lembrança da hora, que soa ao mesmo tempo para todos, mas a *relação* que os diversos protagonistas estabelecem com essas marcas do tempo.” (p. 189). Assim, as badaladas do Big Ben, que poderiam indicar o avanço dos minutos, uma linearidade, levam a protagonista a avançar e recuar no túnel do tempo, trazendo-lhe novos sentidos que escapam ao mero passar das horas. Segundo Ricoeur: “O importante é o que significam para ela [Clarissa], naquele momento, as badaladas do Big Ben” (p. 189).

Nota-se, a partir deste tratamento do tempo e do espaço, que o processo de subjetivação implica não só no redimensionamento de um plano coletivo para um individual, como, também, para uma subjetivação do próprio tempo e do espaço, como se o sujeito não estivesse contido em uma paisagem, mas, ao contrário, como se esta paisagem estivesse contida no sujeito. Desta premissa, depreende-se, então, a noção de perspectiva, que, segundo Anatol Rosenfeld (1996), é um dos traços peculiares da literatura moderna. Ao desenvolver algumas “Reflexões sobre o romance moderno”, o autor afirma que a perspectiva, isto é, a subjetivação impressa sobre o mundo a partir de um olhar, é um procedimento literário no romance moderno, que consiste em um “símbolo do abismo entre o homem e o mundo.” (p. 88), pois quando predominava a harmonia entre estes, a configuração subjetiva de um mundo não era necessária. De acordo com Rosenfeld, a consciência da cisão sujeito-mundo culmina em uma “fragmentação da unidade paradisíaca original”:

O sentimento dessa “consciência infeliz” suscita uma verdadeira angústia. Gerações inteiras de artistas e intelectuais procuram reencontrar uma posição estável e essa procura, resultado e causa de uma instabilidade cada vez maior, exprime-se no

estado de pesquisa e experimentação no romance, cujos autores tentam retificar as enfocações tradicionais; e manifesta-se, principalmente, no desejo de fugir para um mundo ou uma época em que o homem, fundido com a vida universal, ainda não conquistara os contornos definitivos do eu, em que não se dera ainda o pecado original da “individuação” e da projeção perspectívica. (ROSENFELD, 1996, p. 88)

O mundo para onde o sujeito moderno deseja fugir, conforme a leitura de Rosenfeld, remete ao Helenismo descrito por Georg Lukács, já aqui explicitado. Se para Lukács e Rosenfeld, a angústia da consciência de não mais reconhecer a coesão entre sujeito e mundo leva aquele à busca por uma “pátria transcendental”, na literatura moderna que segue a linhagem de Marcel Proust, esta *recherche* volta-se para o tempo guardado pela memória. Memória que, conforme Santo Agostinho, “é como o ventre da alma” (p. 273). É este sentido de memória como ventre para o qual parecem se voltar, então, algumas das personagens encenadas em *Mrs. Dalloway*, dentre as quais se enfatiza a protagonista. Para ele (o “ventre da alma”) se voltam também quando se impõem à procura pela “verdade”, sendo a memória, para estes sujeitos, uma fonte na qual seria possível reconhecer a sua “verdade”, já que ela reteria uma pretensa totalidade do vivido.

Neste sentido, é válido retomar o texto de Ian Watt, revisando os pontos, nos quais ressalta a importância da memória subjetiva no redimensionamento da busca da verdade de uma esfera coletiva para uma individual, na modernidade. Salienta-se, ainda, que este redimensionamento estende-se à constituição da identidade, concepção advinda da leitura que faz de Locke e Hume.

Locke definiu a identidade pessoal como uma identidade de consciência ao longo de um período no tempo; o indivíduo estava em contato com sua identidade contínua através da lembrança de seus pensamentos e atos passados. Hume retomou essa localização da fonte da identidade pessoal no repertório das lembranças: “Se não tivéssemos memória, nunca teríamos noção de causalidade nem, conseqüentemente, daquela cadeia de causas e efeitos que constitui o nosso *self* ou pessoa.” Essa posição é típica do romance: muitos romancistas, de Sterne a Proust, exploraram a personalidade conforme é definida na interpenetração de sua percepção passada e presente. (WATT, 1990, p. 21-22)

Desse modo, se a modernidade, de acordo com Rosenfeld, representou uma busca pela unidade perdida, para Watt, na leitura que faz sobre Locke e Hume, a memória seria uma fonte na qual o indivíduo tenta configurar sua identidade, unindo pontos de traços subjetivos do passado e do presente. Neste passado, parece residir, portanto, entre os autores que se inserem na linhagem de Proust, a verdade a ser revelada. Um espaço em que se possa retomar a origem e, com ela, o acolhimento, análogo ao que se sente em um “ventre”. No entanto, nem

sempre esta linearidade ou relação de causalidade ocorrem, pois pensar desse modo seria presumir um progresso, uma “evolução”, ou seja, um estágio “melhor”, o que não ocorre em uma narrativa como *Mrs. Dalloway*.

No tocante à ânsia dos modernos pela origem, menciona-se um trecho do texto de Michel Foucault (2002), “O homem e seus duplos”, de *As palavras e as coisas*. Ele afirma:

[...] através do domínio do originário que articula a experiência humana com o tempo da natureza e da vida, com a história, com o passado sedimentado das culturas, o pensamento moderno se esforça por reencontrar o homem em sua identidade – nessa plenitude ou nesse nada que é ele mesmo [...]. (FOUCAULT, 2002, p. 462)

Como sinaliza Foucault, a ânsia pela origem, presente no pensamento moderno, tem relações com a busca pela configuração de uma identidade una, em sua “plenitude” ou em seu “nada”, e é decorrente de uma era que, ao contrário da Era Clássica, perdeu a unidade da linguagem, que se tornou fragmentada. Fragmentação que se reflete na própria constituição do sujeito. Estabelecida a relação entre esta busca e as imprecisas contribuições da memória para revisitar a origem, resta definir que acepção de memória está em consonância com o sujeito moderno.

Conforme a leitura de Maria Arminda de Souza Aguiar (1984), em “Proust, Bergson e o romance no início do século”, a partir dos dois autores mencionados no título do texto são cunhadas duas acepções de memória: uma que presume uma totalidade (*bergsoniana*) e uma outra marcada pela fragmentariedade entre o vivido e o porvir (*proustiana*). Segundo Aguiar, a tentativa de estabelecer uma identidade una, tal como a ansiada pelos modernos, coincide com uma acepção *bergsoniana* de tempo, já que, para Bergson, o tempo pressupõe um *continuum* que reúne os estágios do sujeito do passado aos do presente, denotando, portanto, um sujeito pleno. Segundo Maria Arminda de Souza Aguiar:

O tempo para Bergson é sobretudo “duração”, entendida em oposição ao tempo mensurável e destruidor, primeiramente, como desenrolar ininterrupto da consciência humana e, posteriormente, também como fluxo perene da consciência universal evoluindo em direção a formas sempre novas e melhores sob um impulso vital que é unidade, integração energética, ritmo incessante e virtualidade ininterruptamente criadora. (AGUIAR, 1984, p. 151)

Nota-se que uma identidade una que estivesse sempre “evoluindo em direção a formas sempre novas e melhores” era ansiada pela personagem Mrs. Dalloway, que lamenta não reconhecer em seu presente os projetos traçados no passado. Lamento declarado quando

afirma: “Foi isto que eu fiz da minha vida! Isto!”. Diante das fragmentações da identidade de Mrs. Dalloway, que reconhece a fenda entre a Clarissa que era em Bourton e a Mrs. Dalloway que se tornou, percebe-se que o sentido de tempo que prevalece nessa narrativa é, contudo, *proustiano*. Ao contrastar a noção de tempo para Bergson e para Proust, Aguiar afirma:

Para Proust, ao contrário, o tempo é principalmente fragmentação, inimigo implacável que semeia de mil mortes parciais o caminho para a destruição definitiva, de tal forma que a cada etapa de nossa vida parece corresponder um eu diferente, tão diverso dos outros que antes dele existiram, com seus sentimentos, idéias próprias, que o desenrolar a cada existência lhe parece como uma corrente em cujos elos se alternam, fatalmente, nascimento e morte. (AGUIAR, 1984, p. 151)

A “fragmentação”, já aqui mencionada para denotar a estratégia narrativa do romance enfocado, serve, desse modo, também para definir, na esteira de Proust, as reconfigurações da identidade de Mrs. Dalloway. Reconfigurações marcadas por diferentes estágios, nos quais são identificados, com pesar, diferentes traços que perfazem os *eus* que a personagem tenta juntar, pelos trabalhos da memória, mas que se mostram, pela própria rememoração, pouco associáveis.

No tocante à falta de coesão entre estes diversos *eus*, percebe-se que o pesar sentido por Mrs. Dalloway sobre o que se tornou é convertido em constantes celebrações à vida, em suas recepções. Uma tentativa de mostrar a todos e, principalmente, a si mesma, que aceita os impérios do tempo, a transitoriedade, a passagem dos anos – afinal, a festa não é uma celebração de passagens, do momento, e, portanto, do próprio tempo? Entretanto, a personagem que celebra o tempo, a vida, é a mesma que, contraditoriamente, teme a passagem dos anos e reconhece como “ano após ano, a sua parte diminuía; quão pouco podia dilatar o que ainda restava, e absorver, como nos dias juvenis, as cores, o sabor, o tom da existência” (p. 32). Uma visão sobre a dissipação do tempo que denota o domínio do sentimento de perda que esse pode evocar. Coaduna-se a esta visão, o fato de a personagem ler “apenas memórias”. Leituras que dizem muito da sua própria condição por estar arraigada ao passado, uma vez que a literatura que se lê e se produz pode ser uma tradução do que se sente. Fonte de saber sobre aquele que conta a sua história e para o que a lê.

Por fim, afirma-se que é através da memória que o sujeito pode revisitar os traços que contribuíram para reconfigurar suas identidades e que a literatura é, também, uma forma de levar o sujeito a rever a si, mesmo quando está lendo o outro. Por isso, provavelmente, nunca as personagens dos mais diversos romances leram tanto quanto a partir da modernidade, e nunca seus autores, tão explicitamente, declararam ler a si mesmos a partir de seus textos.

Basta lembrar a declaração de Flaubert, “Madame Bovary sou eu”, a partir da qual, pode-se aqui dizer que Mrs. Dalloway é também Mrs. Woolf, pois o que se escreve, na esteira da relação enunciação-enunciado, passa sempre pelo crivo das memórias daquele que imprime a tinta sobre o papel.

2. 2. 2 OS ENLACES DOS TEMPOS DE *MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE*

É assim que eu narro, com digressões, depois eu volto, porque é um estilo de vida, a digressão para mim é tudo. (GROSSMANN, 1993, p. 50)

Narrar por digressões. É assim que Judith Grossmann define a sua estratégia narrativa no depoimento autobiográfico que faz na Academia de Letras da Bahia, em 21 de novembro de 1991. Pela leitura que se empreende desse depoimento de grande fôlego, é possível observar que as digressões às quais faz menção referem-se não só a um modo de tecer os seus textos literários, mas, sobretudo, a um modo de conceber-se e falar sobre si. Esse depoimento corrobora a relação escrever e conceber-se presente em histórias pessoais contadas pelo sujeito Judith Grossmann, nas quais se identifica, na configuração de sua poética, um refletir sobre si mesmo. Como afirma a própria autora:

O que eu vou apresentar aqui e que poderá parecer circunstancial, anedótico, eu humildemente apresentarei no sentido de dar alguma contribuição, lançar algum possível foco de luz sobre – vamos chamá-los assim – os meus textos, que é a denominação que eu prefiro. Então, recuando até onde eu posso recuar... e eu tenho a pretensão junguiana de poder recuar até o meu bisavô, até o primeiro homem, até o paraíso, até o momento antes da maçã... Mas aí precisaríamos das *Mil e uma noites*, o que não seria nada mal, porque seria um álibi. (GROSSMANN, 1993, p. 47)

Nesse depoimento, são estreitados os laços entre a configuração de sua subjetividade e de seus textos. Laços atados por relações sedimentadas pelo tempo, devido à impossibilidade de constituir-se sem acionar uma genealogia sangüínea – tal como indica a referência ao “bisavô” – e uma memória cultural, a exemplo de quando se remete ao “paraíso”, uma bela metáfora para a cultura ocidental de base cristã, e a outros e próprios textos. Destaca-se, assim, ao lado de sua genealogia sangüínea, nessa rede composta por fios que constituem este sujeito, uma genealogia literária, simbolicamente representada pelas *Mil e uma noites*, uma narrativa que, para uma autora que narra por digressões, pode ser compreendida como representante da linhagem de narrativas na qual seus textos se inserem, uma vez que, em

atitude análoga à narradora Scheherazade, vale-se da sua memória de leituras (textos escritos ou histórias contadas) como substância para as narrativas que (re)conta e atualiza, atualizando, por extensão, suas próprias vivências. Além disso, como diz no mesmo depoimento, a exemplo de Scheherazade, a narradora *de* Judith Grossmann encontra, no contar histórias, um *motivo* para *reviver*, reinventar-se e aprender a viver.

Reviver e aprender a viver são temas que permeiam textos de Judith Grossmann, dos quais se destaca, aqui, *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, e remontam a Marcel Proust. Identifica-se, desde o título do romance enfocado, o autor de *Em busca do tempo perdido*, cuja presença no romance sinaliza não só a configuração de uma narrativa de formação, como o par contar-viver indica, mas, sobretudo, um tratamento peculiar do tempo, que pressupõe, a despeito do romance de formação tradicional, um passado dinâmico em interação com o futuro. Interação que denota que, ao revisitar os traços constituintes do sujeito, estes não correspondem exatamente ao vivido, reconfigurando-se através do processo de aprendizagem que a passagem do tempo impõe à personagem. Sob esta perspectiva, é válido trazer à baila a leitura de Gilles Deleuze (1987) sobre Proust, em *Proust e os signos*, no qual afirma que a “unidade” de *Em busca do tempo perdido* é o “relato de um aprendizado” (p. 4), que se volta para o futuro, visto que a personagem decodifica os signos que a circundam, tendo a memória como um dos recursos para aprender. Este sentido de memória, direcionado ao futuro e que denota uma aprendizagem em permanente processo, prevalece, também, em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, romance escrito sob o signo de Eros e que encontra em Marcel Proust o seu “interlocutor mais desejado” (p. 12).

No tocante a essa noção de aprendizagem em constante ressignificação, não se deve ignorar em *Meu Amigo...* a formação docente da narradora Fulana Fulana. Docência que sugere não só um dos traços que compõem a personagem, mas, sobretudo, um estilo de vida e de escrita, reforçando o papel da literatura em servir ao mesmo tempo como uma *escrita* para o conhecimento *de si* e do leitor. Por isso, a narradora qualifica sua narrativa como uma narrativa de ensinância e afirma sobre o nascimento do seu amor na e pela literatura que: “Tudo é reminiscência e a natureza do meu amor será sempre esta, a ascensional, a de com o outro aprender alguma coisa, com alguém a quem obviamente também possa ensinar alguma coisa, por ser capaz desta troca.” (p. 59). O amor que a narradora afirma ser tributário à aprendizagem está associado ao ato de narrar, uma vez que, pela leitura desse livro, não é possível discernir até que ponto o amor é um (pré)texto para o livro ou se o livro é um (pré)texto para o amor. Pois o amor, para a narradora, se constitui enquanto livro. Um livro no qual é possível identificar uma práxis, não apenas a que se refere ao escrever, mas a que se

refere, também, ao amar. É neste sentido que, para a narradora, “O fundamental, este livro, que escrevo para nós dois e para todos, deixando sempre uma margem para exercer amor, conversas, telefonemas, papéis de carta, o conhecimento recíproco de tons, os da pessoa.” (p. 78). O livro e o amor são, portanto, exercícios, praticados na tessitura do texto, compartilhados por aqueles que também o lêem, cujas reflexões nele suscitadas consistem em *deveres de casa* para aqueles que guardam a leitura na memória.

Ao ponderar sobre a configuração da literatura grossmanniana como uma *escrita de si* e as ressonâncias que esta escrita encontra em Marcel Proust, ressalva-se que, apesar de haver, em ambas as narrativas, traços que são costurados pelos narradores e sugerem, portanto, a configuração de uma identidade fragmentada, há na obra de Proust uma busca pela verdade através de uma imersão no tempo. Um tempo que, para o narrador, encontra-se perdido nos recônditos da memória voluntária ou involuntária¹⁵ e que encerra a plenitude ansiada. Busca que traz em seu bojo uma noção de unidade, presente na configuração do indivíduo iluminista¹⁶, conforme o define Stuart Hall (2003). Na leitura do tempo feita sobre Proust e assinalada por Aguiar (1984), no entanto, observa-se o reconhecimento na narrativa proustiana da dissociação entre o *eu* que relembra e o *eu* lembrado em virtude da ação do próprio tempo, o que já denota uma tensão entre a busca de um preceito iluminista como a “verdade” e a configuração de uma identidade fragmentada. Segundo Aguiar:

Aos olhos de Proust [...] a descontinuidade se instala entre os dois *eus*, que ele apresenta como dois mundos contíguos, mas separados, as experiências do primeiro, exteriores e sociais, sendo de ordem diferente das do segundo, domínio das emoções profundas, como o amor, e da vida espiritual e estética. (AGUIAR, 1984, p. 157)

É interessante observar que, embora as histórias que reúne sob a forma de memória denotem os diversos *eus* que se constituem na formação do herói e seja reconhecida, portanto, a alteridade entre o *eu* que relembra e o *eu* do passado (dentre outras alteridades possíveis), a personagem de *Em busca do tempo perdido* lamenta as transições impostas pelo tempo e

¹⁵ Em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, Walter Benjamin (1989) faz referência a duas categorias de memória forjadas por Proust, a partir de uma releitura que este faz das categorias propostas por Henri Bergson, a saber, a memória voluntária e involuntária. Estas categorias definem a memória que está “sujeita aos apelos da atenção” (voluntária) e a que pode ser suscitada ao acaso, num “objeto material qualquer” (p. 106), sendo acionada independente dos esforços que o sujeito possa empreender no sentido de lembrar (involuntária). De acordo com Benjamin, a memória involuntária, que pode estar contida nos membros do corpo, “é um dos temas favoritos de Proust” (p. 109).

¹⁶ Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2003) define três tipos de sujeito: o iluminista, constituído por uma coesão inabalável em sua identidade, que, mesmo pela passagem do tempo e as adversidades da vida, seria sempre o mesmo, idêntico ao começo; o sociológico, composto pelas suas interações com a sociedade, que o modifica; e o sujeito pós-moderno, por sua vez, que apresenta uma identidade fragmentada, em constante mudança, escapando a qualquer unificação.

constata com pesar a modificação de tradições, mitos e estágios de sua vida pela passagem do tempo e pelas máquinas da modernização. Tal constatação preenche as últimas páginas de *No caminho de Swann* com um tom nostálgico, muito peculiar ao sujeito moderno, arraigado como é ao passado. A cena apresenta a personagem no parque a constatar a substituição de tudo o que admirava por uma paisagem moderna e a impossibilidade de retomar o passado pelo ato de lembrar.

[...] grandes pássaros percorriam rapidamente o Bois, [...] pareciam proclamar o vazio inumano da floresta desocupada, e me ajudavam a compreender melhor a contradição que existe em procurar a realidade nos quadros da memória, aos quais sempre faltaria o encanto que lhes advém da própria memória e do fato de não serem percebidos pelos sentidos. A realidade que eu conhecera já não existia. [...] a recordação de uma certa imagem não é mais que saudade de um determinado instante; e as casas, os caminhos, as avenidas, infelizmente são fugitivos como os anos. (PROUST, 2002, p. 331)

As mudanças impostas pela passagem do tempo e pela urgência das máquinas do progresso na modernidade, amiga da modernização, angustiam a personagem, ainda muito voltado a tradições.

A relação entre modernização e tradições perpassa o imaginário de escritores da modernidade e foi traduzida ora em ruptura, ou seja, em crítica ao passado, como demonstra a estética da paródia¹⁷, ora como uma necessidade de revisitar o passado idílico, porque menos hostil do que o futuro. Um futuro marcado por mortes em sacrifício a homens que se faziam deuses, impondo, sob o signo da guerra, o genocídio.

Salienta-se que narrativas memorialistas, qualificadas como literatura de formação, não raro expressam um refúgio no passado, a exemplo da obra de Proust. Esta literatura, voltada como é às experiências do sujeito na infância, poderia ser criticada por tratar de questões subjetivas em meio a demandas políticas e culturais que preenchiam o cenário mundial. Entretanto, ressalva-se, a partir das interseções reconhecidas entre memória subjetiva e memória cultural, que, ao se eximir de criticar diretamente um quadro social, já se está a fazer, na verdade, uma crítica, pois o silêncio tem sua eloquência e uma metáfora é tão contundente quanto uma crítica direta. Além disso, a literatura sempre é, a despeito das tentativas que se possa empreender, um espaço em que cultura e subjetividades se emaranham nas ou *entrelinhas*. E, assim, a partir de procedimentos literários como a singularização, é

¹⁷ Referência indireta ao texto de Silviano Santiago (2002), “A permanência do discurso da tradição no modernismo”.

possível desautomatizar a percepção a ponto de levá-la a influenciar a paisagem que emoldura as margens do livro, sem, contudo, falar diretamente sobre ela.

Acrescenta-se que a escrita literária, em uma literatura sob o signo da memória, é um momento e espaço em que o sujeito pode regular o relógio do seu tempo (cronológico, histórico, subjetivo) para sobre ele compor. E escrever sobre si mesmo para reter – por imprimir em um livro –, e refletir sobre – por poder pela linguagem literária singularizar –, as configurações e reconfigurações da sua subjetividade e, por extensão, da cultura, instâncias em permanente interação.

É a partir destas interações, em meio a um contexto perpassado pelas tecnologias de informação, os meios de comunicação de massa, a sociedade de consumo – marcas da era pós-moderna –, que a escritora Judith Grossmann se dirige ao shopping para escrever o *Seu Amigo Marcel Proust*. Retomam-se, aqui, então, as ressonâncias de Proust sobre a escrita grossmanniana para observar que, ao transferir para o Shopping os salões proustianos, o que a autora empreende é uma narrativa que possibilita “uma continuidade de caminho” (p. 12), como afirma em “Do autor ao leitor”. Continuidade que amalgama a descontinuidade, porque, embora sejam observados traços comuns com a narrativa proustiana, a exemplo da singularização que imprime sobre os objetos que compõem o universo por onde transita, a autora impõe uma descontinuidade, ao subverter em pulsão criativa o pesar, já explicitado aqui, que a personagem de Proust apresenta ao ponderar sobre as transformações impostas pela modernização. Identifica-se, então, a contraposição entre as duas narrativas, mencionada em linhas anteriores. Espera-se, por esta contraposição, mostrar não apenas as dissonâncias com relação a esse autor, mas, através dele, estendê-la ao sujeito moderno, que, como já foi assinalado, lamenta as transitoriedades e a perda da aura. Em *Meu Amigo...*, por sua vez, antes de partir *em busca do tempo perdido*, um dos seus tempos (o tempo histórico) parece já vir ao encontro da narradora, infiltrando-se sutilmente entre as páginas de suas “vi(n)das”.

No tocante à “vi(n)da” (p. 19), termo cunhado pela narradora ao se referir à sua identidade, percebe-se uma continuidade que se estabelece entre a narrativa *proustiana* e a *grossmanniana* no que concerne à formação da identidade. Nota-se que tanto na narrativa de Proust, quanto na de Grossmann, os protagonistas têm uma identidade fragmentada, cujos fragmentos podem ser revisitados e amalgamados na literatura como memória. No entanto, como uma narrativa que se situa na pós-modernidade, em *Meu Amigo...*, as fragmentações do tempo e suas ações sobre a subjetividade não são vistas com mal-estar. Assim, a despeito dos modernos Swann ou Mrs. Dalloway, a narradora Fulana Fulana não apenas promove uma quebra da linearidade, em virtude da simultaneidade de temporalidades que perpassa o seu

discurso, como ainda se vale desta dinâmica temporal, da transitoriedade, das perdas, do imediatismo, vigentes na era pós-moderna, como recursos para escrever e, com eles, desautomatizar a vida, por esses mesmos fatores automatizada.

Reforça-se, desse modo, que, na contemporaneidade, em que o romance de Grossmann se insere, o caráter efêmero do tempo, advindo da banalização promovida pelos meios de comunicação sobre os laços afetivos, justifica o papel da arte *como* memória em promover uma singularização em que a sensibilidade seja acionada e se possa refletir sobre si diante de tal cenário. É desta forma que, entre temas sobre os quais discorre, neste memorial do seu amor e do seu tempo, a narradora Fulana Fulana impõe a sua subjetividade e a delinea entre e por causa das transitoriedades e artificialidades, transformando-as de um ponto contrário a um ponto a favor da reflexão, além de torná-los passíveis de serem ressignificadas pela arte.

Neste mesmo movimento, a autora Judith Grossmann se adentra nas malhas das letras que escreve em seu caderno *Tilibra*, sentada na praça de alimentação do *Shopping*, e parece voltar-se a si, enquanto lê o outro, ou voltar o olhar para o outro enquanto lê a si. Dessa forma, quando coleta ícones, marcas, produtos que compõem o seu tempo, a narradora evoca, concomitantemente, diversas personagens que fazem parte do inventário de histórias amorosas nos *arquivos* da sua memória e, a partir desses, *arquivos* outros são acionados.

O sentido de “arquivo” aqui empregado é o postulado por Jacques Derrida (2001), em *Mal de arquivo*. Nesse texto, o autor defende uma noção de arquivo que escapa à totalidade que a palavra sugere para afirmar que os arquivos que compõem um sujeito (o seu repertório de experiências) ou um objeto estão em permanente devir, abertos ao futuro. O autor desconstrói, assim, o caráter totalizante atribuído ao arquivo e identifica o seu mal, ou seja, as pulsões de morte, que são expressas por fatores como o esquecimento e o questionamento da verdade. É válido mencionar que esta reconfiguração da noção de arquivo estende-se a formas de discurso como autobiografias, diários, também consideradas narrativas que apreendem o conjunto de experiências do sujeito e que devem passar a serem entendidas como um feixe de traços sempre suscetíveis a serem reinterpretados, voltados como estão a novas instaurações e restaurações.

No que tange à narradora Fulana Fulana, afirma-se que seu arquivo tem como traços leituras e vivências, que nunca se fecham, sendo por ela instaurados e restaurados. Mais uma vez, identifica-se um passado apenas possível quando pensado em sua interação com o presente e o futuro. Todos estes traços, marcados pelo devir, (in)definem esta personagem que também se mostra enquanto arquivo aos seus leitores, para que estes compartilhem a função de lê-la e, com isso, ajudem a (re)configurá-la.

Dentre os fios que compõem este feixe (o arquivo) emaranham-se aqueles que escapam à tessitura do texto e envolvem outros que compõem a própria narradora. Dessa forma, quando, no romance, Fulana Fulana dialoga com Proust, Duchamp, Flaubert, Virginia Woolf, D.H. Lawrence e traz à cena referências a sujeitos empíricos, é impossível não situar a professora de teoria da literatura, a crítica, a leitora arguta, sujeito Judith Grossmann, cujas migrações discursivas põem em aberto seus arquivos, tal como aquele que se encontra na Universidade Federal da Bahia ou na Casa Rui Barbosa¹⁸, já que participam do seu arquivo os textos ficcionais que escreve e que, por encerrarem o vivido e o vivível, dão margem a outras notas que escaparam a um possível recorte propriamente biográfico.

Neste sentido, é importante destacar a lição da professora de Teoria da Literatura (Judith Grossmann) sobre o poder da literatura em potencializar a ficção, por ir além da realidade empírica, a exemplo de marcas biográficas que a narradora menciona, e poder, pelo ato do fingimento, ser menos *fingidor* do que aquele afirma dizer a verdade.

Entre os paradoxos que a literatura encerra, em *Meu Amigo...* , nota-se que a literatura é uma forma de não só refletir sobre o outro e sobre si e, por vezes, reinventar-se pelo ato da escritura, como, também, uma forma de reinventar a vida. Amor, docência e leituras são, assim, os principais instrumentos da autora para imprimir suas memórias e a partir delas ressignificar a si mesma. Leituras que, se nem sempre correspondem ao que a narradora era ou se torna em suas “vi(n)das”, traduzem muito sobre o querer viver, fundindo em seus textos o presente, o passado e o futuro. Pois, se como já dizia Cecília Meireles (1983), “a vida só é possível reinventada” (p. 94), é a reinvenção, partindo de um olhar sobre o vivido, o instrumento do qual a autora se vale para falar de si, enquanto transita entre o *shopping* , lendo a vida e relendo Proust.

Ressalta-se, ainda, na releitura empreendida sobre Proust, que, em *Meu Amigo...* , através da arte, a narradora redimensiona os salões proustianos para o seio da sociedade de consumo, imprimindo um modo de ser no salão pós-moderno, fundindo-o aos salões da memória, que encontram um palco na literatura. Nestes salões, a narradora faz da literatura escuta diante da falta de interlocução, transforma produtos de consumo em objetos artísticos e, com isso, sinaliza que a arte pode ser encontrada no cotidiano e subverter a própria automatização deste, bastando, para isso, ter um olhar atento para ver cores, traços e formas sutilmente pintados na vida. Neste redimensionamento de suas leituras e da vida, o seu tempo é também ressignificado e marcado por uma ambigüidade. Ambigüidade presente quando esta

¹⁸ Nestas duas instituições podem ser encontrados acervos bi(bli)ográficos da autora.

insere, na paisagem que escolhe para compor (um shopping), a linearidade imposta pelo tempo heraclitiano, o tempo mítico e a transitoriedade, evocada por este cenário e por datas ou acontecimentos históricos. Histórias redelineadas pelo Amor e pela Arte, promovendo uma conjugação de todos os tempos que culminam em um “não tempo”.

Amor é o que não falta, mas não é deste amorzinho comum que se fala, e que eu própria já experimentei tantas vezes, porque da meada mortal não posso prescindir, este amorzinho que estreita, mas um amor arrasador, que por osmose precisa de cada célula do seu corpo para viver e proliferar através do tempo infinito, isto é, do não tempo. (GROSSMANN, 1997, p.17)

Reúnem-se, portanto, todas as temporalidades. Presente, passado e futuro tornam-se um só. Uma transubstanciação possível através da arte enquanto amor ou do amor enquanto arte, a exemplo de quando a narradora confessa o amor que sente por Emeric, que “trouxe tudo de volta, infância, adolescência, juventude” (p.87), e as narrativas amorosas que revisita para redimensionar a que escreve. É pertinente ressaltar, ainda, a contribuição do tempo e da arte para promover e reforçar alteridades em relação ao outro e a si. Alteridades imprescindíveis para o processo de criação de um livro e, por que não, a partir dele, da própria subjetividade?

A partir destas alteridades, entre olhar o outro, como um *flâneur* baudelairiano, e ler a si mesma, em suas mutações, como Swann, a narradora Fulana Fulana escreve seu “conto de fadas pós-moderno”. Um conto de fadas que conta a história do seu amor por Victor e, por extensão, do seu amor pela literatura.

Deve-se reiterar que, ao escrever sobre o seu amor por Victor, a narradora retoma todos os seus amores vividos. Retomada que, conforme Gilles Deleuze (2003), em sua leitura de *Em busca do tempo perdido*, pode ser remetida à noção de diferença que cada amor traz, mas que é abarcada por uma “imagem primordial”, a partir da qual se revelam outros amores, marcados pela repetição, por serem sempre circunscritos pelos mesmos temas. Esta recorrência de temas entrelaça os amores vividos e denota uma aprendizagem, já que cada amor passado ou a ser vivido faz parte de uma “série amorosa”. Esta série amorosa é, segundo Deleuze, marcada por uma aprendizagem por seguir a seguinte metodologia: “nos primeiros termos o amor aparece ligado a seu objeto, de sorte que o mais importante é confessar; depois aprendemos a subjetividade do amor, com a necessidade de não confessar, para preservar os nossos próximos amores” (p. 65). Esta pedagogia do Amor não se desvincula da formação do sujeito, amalgamada como está a uma memória subjetiva. A partir do amor retoma-se, assim, a lembrança de outros amores, na qual podem ser acionadas narrativas amorosas, em cujas histórias o sujeito reflete e aprende sobre o que sente e, por conseguinte, sobre si.

Ao lado desta “série amorosa”, em que gradualmente se aprende Amor, alia-se uma visitação do sujeito às suas memórias, revisitando os seus *eus*, como se, pela lei nitzscheana do eterno retorno¹⁹, retomasse os amores e *eus* do passado. Com isso, a autora escreve como se configurasse um mito de fundação sobre o amor, uma vez que, através desta pulsão nitzscheana, retoma, também, narrativas que já foram escritas sobre este tema e, ao lado delas, amalgama fios que compõem o feixe de sua identidade, envolvendo outros que perfazem o retrato.

Desse modo, a densidade de *Meu Amigo...* e os temas que o perpassam o configuram como um memorial não apenas sobre o amor entre a narradora e Victor, como, também, sobre a literatura amorosa e o contexto cultural em que se insere, ou seja, a pós-modernidade. Pois, sua estratégia narrativa é, reforça-se, permeada por digressões, nas quais se puxa de cada linha que compõe o seu texto, uma outra que deste memorial faz parte. Portanto, cada momento que vive a remete a uma situação do passado, como na primeira cena em que está diante de Victor e, a partir dela, relembra o momento em que o conheceu.

Oh que coisa forte é o amor! Estou sentada diante de Victor sem que ele de nada saiba. Nosso primeiro encontro perde-se no fundo das eras e não pode ser determinado. [...].

[...] Recordo-me de uma das cenas de nossas vidas prévias. Era numa sala, um jantar que o casal Antônio e Yzelada ofereciam a um outro casal, Luís e Zaida, a Victor, e a mim. Olhei-o, em sua soberana imponência, principalmente para os cabelos. Naquela época eu estava loucamente apaixonada por um jovem de longos e lisos cabelos cor-de-mel, de nome Moshe [...] (GROSSMANN, 1997, p. 15).

É interessante observar o jogo de temporalidades que a narradora estabelece para contar como ocorreu seu encontro. Tem-se o presente em que contempla Victor, marcado pela simultaneidade que pretende imprimir ao afirmar estar diante dele, a narração de um encontro com espaço e tempo definidos, e a transubstanciação desta ocasião em tempo mítico, no “fundo das eras”. Este tempo mítico, que, conforme a acepção de Alfredo Bosi (1992), é o tempo da memória, prevalece em *Meu Amigo...* não só como uma possibilidade de visitação do passado, mas de, também, ao inserir a história de amor da narradora no “fundo das eras”, fazer com que esta fábula se torne mítica. Nestes tempos, o processo de miticização é reforçado quando, em outro trecho do texto, inscreve a sua narrativa entre as de Tereza D’Ávila e Juana Inés de la Cruz, figuras literárias de narrativas amorosas, nas quais se projeta. Narrativas em que encontra ecos do seu amor. “Teresa D’Ávila e Juana Inês de la Cruz sabem

¹⁹ Eterno retorno é um conceito de Nietzsche, segundo o qual tudo o que já se viveu retorna e é novamente vivido, sem que seja percebido como uma repetição.

do que falo. O refinado alimento aqui envolve corpo e alma, que se desprendem de si mesmos e se incorporam para sempre ao meu” (p.16).

Pelas leituras e lembranças de amores passados, a narradora singulariza o seu amor em tempos de crise não só das subjetividades, mas, também, do amor na era do HIV, em que há “tantas providências a serem tomadas antes de um simples beijo” (p. 37). Este processo de singularização é empreendido ao narrar suas “vi(n)das”, permeadas de digressões, através das quais reflete sobre o amor que sente por Victor, partindo tanto de outros amores vividos quanto da literatura, na qual busca em heróis e heroínas ressonâncias da sua paixão. Com isso, demonstra a sua vivência com a literatura, que consiste tanto em um ato de leitura do outro, quanto em leitura de si.

Neste sentido, a sua própria narrativa será uma forma de, posteriormente, reler sobre o seu amor, uma vez que a escrita da qual se vale para registrá-lo e reinventá-lo e que a leva a reviver momentos serve para que cada instante seja privilegiado, singularizado e refletido, ao lembrar experiências impressas nas páginas do seu *bloco mágico*, transpostas imaginativamente em texto escrito. Ressalta-se que a configuração do seu memorial faz com que a narradora re-reflita sobre o que viveu. Este duplo refletir consiste nas reflexões feitas pela narradora em relação à sua experiência enquanto sujeito, e aquela entre a narradora e a autora, quando esta, em seu prefácio, “Do autor ao leitor”, apresenta-se como um autor-leitor/leitor-autor de sua escrita. Nesta perspectiva, no movimento, já na primeira cena, em que a narradora afirma estar diante de Victor – simultaneidade que leva o leitor a presumir estar este momento sendo registrado de imediato no texto – já incidiu, entre o instante vivido e o espaço temporal registrado, o distanciamento existente entre enunciação e enunciado, configurando a primeira reflexão. A segunda resvala da narradora à autora e refere-se à leitura que indica ter feito no prefácio, “Do autor ao leitor”, que aponta uma outra reflexão que faz da narrativa e corrobora sua condição de autor-leitor mencionada.

Salienta-se que a relação entre a narrativa sobre o amor e o tempo não se encerra, contudo, apenas no plano da narração, estendendo-se às ações que o tempo pode ter sobre o amor e este sobre aquele. Assim, ao ler *Meu Amigo...*, é imprescindível notar a interferência do tempo sobre o amor e, sobretudo, a interferência que o amor exerce sobre ele, transformando um segundo em eternidade ou a eternidade em um segundo, afetando, profundamente, a constituição dos amantes.

Eu mudei, em pouco tempo sofri transformações profundas, não posso mais voltar ao que era. E também ele mudou. Uma certa ferocidade, pelo menos comigo, se extinguiu. E uma certa artificialidade foi substituída por uma naturalidade que eu,

com meus gestos, ajudei a construir. Estar à vontade, intimidade, são estas as palavras. (GROSSMANN, 1997, p.75)

Deste modo, ao refletir sobre seu relacionamento com Victor, a narradora pondera sobre suas “vi(n)das”, revisando a si mesma nos estágios que necessita passar para o amor e verificando, a partir dele, a sua formação, em permanente *devir*, voltada como está, sob o signo de Eros, ao futuro. Este constante *devir* da formação do sujeito é propício para a configuração de um tempo *proustiano*, que presume reconfigurações, como o define Maria Arminda de Souza Aguiar (1984), em “Proust, Bergson e o romance no início do século”.

No tocante ao reconhecimento das ações do tempo e do amor sobre as subjetividades e as reconfigurações sobre elas impostas, a protagonista parece dar a estas transitoriedades impostas às subjetividades um tratamento que desafina do sentido harmônico investido pelo sujeito moderno. Assim, se para este as transições são vistas em seu caráter negativo por distanciá-lo de sua ansiada unidade, para um sujeito inserido em um contexto pós-moderno, como o de *Meu Amigo...*, tais transições são vistas como estágios necessários para a sua formação e para conviver em uma sociedade marcada pela efemeridade, que o afeta e, ao mesmo tempo, é por ele redimensionada. Dessa forma, os cenários escolhidos para construir sua narrativa, o *shopping*, primordialmente, e um *hotel*, no qual se hospeda, influenciam a configuração rápida da narrativa e, ao mesmo tempo, são reinventados, quando se pensa na transitoriedade que estes cenários evocam e na eternidade que a narrativa impõe a eles.

Ressalta-se, ainda, que, se outrora a ensinança era propícia em um cenário mítico, marcado por valores sólidos, o narrador grossmanniano transfere para um cenário pós-moderno, de desconstrução e constante rearticulação de valores, uma “narrativa de ensinança” (p. 20), tal como a nomeia a própria narradora. Neste sentido, esta ensinança, que tem como substância as experiências pessoais e literárias da personagem, não se direciona para definir, categoricamente, a vida do sujeito que se expõe no texto. O que são contadas pela personagem, segundo seu próprio termo, são as suas “vi(n)das”. Termo que problematiza uma suposta noção de unidade proposta pela palavra “vida” e que pode ser articulada a um outro par, desta vez definido por Stuart Hall, a saber, identidade e “identificações”.

Em seu estudo sobre *A identidade cultural na pós-modernidade*, Stuart Hall (2003) discorre sobre “três concepções de identidade” que poderiam ser subdivididas entre o sujeito moderno (que contempla as duas primeiras) e o sujeito pós-moderno. As duas primeiras concepções, quais sejam, o sujeito do Iluminismo e o sociológico, têm, como ponto de convergência, a constituição de uma identidade que se atém a uma “essência interior”, e

divergem por ser o primeiro marcado por uma essência fixa, enquanto o segundo tem a sua identidade configurada pela relação com o contexto social no qual estava inserido. O sujeito pós-moderno, por sua vez, é destituído de uma “identidade fixa, essencial ou permanente” (p. 12). Sua identidade é, portanto, melhor definida, conforme Hall, pelo termo “identificações”, uma vez que este sujeito está em permanente mutação, atuando novos papéis a depender das circunstâncias que o circunscrevem. De acordo com Hall:

O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma identidade unificada desde o nascimento até a morte é apenas porque construímos uma cômoda estória sobre nós mesmos ou uma confortadora “narrativa do eu” [...]. (HALL, 2003, p. 13)

Em *Meu Amigo...*, nota-se que na protagonista coexistem sujeitos que atuam diferentes papéis nas mais diversas circunstâncias, o que coincide com uma identidade pós-moderna, segundo a definição de Hall. Não obstante esta configuração multifacetada de identidade, tanto no sujeito pós-moderno delineado por Hall, quanto no sujeito grossmanniano há uma coerência, realizada por um *eu* que se quer narrar para reunir traços que o compõem, constituída antes pela necessidade de delinear uma feição – mesmo múltipla –, do que pela necessidade de uma identidade coesa. É neste sentido que, em *Meu Amigo...*, há uma narrativa de *eus* que se delineiam em cinco capítulos, sem que neles seja possível observar uma linearidade, uma relação de causa-efeito, que costura o primeiro capítulo, “A visita”, ao último, “Infância”. Na verdade, subvertendo tal linearidade, a história termina, ao invés de começar – se fosse seguida uma ordem linear –, com uma narrativa sobre a infância, da qual se desenovelam fios que podem ser cosidos pelo leitor a muitos fios dispersos em capítulos anteriores, sem, contudo, tecer uma malha menos fragmentada e sem que se tente nela traçar uma “confortadora ‘narrativa do eu’”, já que nela configura-se um *patchwork* de experiências em nenhum momento cômoda, porque laboriosa e labiríntica.

Desse modo, dentre os cinco capítulos do romance, “A visita”, “Afrodite”, “O Almoço”, “O adolescente”, “Infância”, o que mais diretamente trata da formação da narradora, em que comporá a memória das vivências que constituem suas identidades, é o capítulo “Infância”. Nele, o último, a narradora descreve a sua estadia com Victor em um hotel onde eles planejam uma viagem. A partir deste projeto, diversos lugares que fazem parte das migrações territoriais e imaginárias da narradora são acionados.

Através das histórias que conta a Victor, a narradora revive de forma *criativa* e reinventa, em *devaneios*, passagens da sua infância, ao pensar em objetos, lugares, palavras, como se através deles revisitasse não só a sua própria história, mas a daqueles que participam de suas genealogias, e vivesse, criativamente, os tempos rememorados ou reavivasse pessoas, cenas, lugares. Por isso afirma: “Cada palavra que retiro desta reserva é como se fizesse viver o corpo dos que a pronunciaram.” (p.161). E cada corpo, cada época, cada lugar é guardado como *souvenir* pelas palavras que traduz de sua memória para a sua narrativa, não apenas neste, mas em outros textos de Judith Grossmann; pois a escritura, quer autobiográfica, quer sobre terceiros, é um espaço em que o autor está sempre a falar criativamente de si, já que todas as histórias, ao passarem pelo crivo da memória, mesclam-se a experiências subjetivas. Afinal, como é possível observar pela leitura de Starobinski (1991) sobre Jean-Jacques Rousseau, há arbitrariedades tanto no retrato quanto no auto-retrato. Assim, há sempre algo de autobiográfico ao pintar o outro e, no auto-retrato, traços do outro também sempre estão presentes, uma vez que se para Rousseau “é impossível afirmar-se sem se narrar”, acredita-se, também, que é impossível narrar sem se afirmar.

A relação entre o narrar e o auto-afirmar-se encontra ressonâncias na história de Ester, contada pela avó da narradora de *Meu Amigo...*, que a reconta como se fosse autobiográfica.

Uma vez, era uma festa e sempre houve mesas enormes naquelas famílias cheias de louças, linhos, metais, velas, cristais, pães, passas, vinhos, bolos, peixes, verduras, frutos e flores e tudo o mais que se possa dizer, e havia um enorme lampião brunido por mãos incansáveis, era uma casa na praia e era verão, e comecei a contar sem que me desse conta a história de Ester aos primos, e tudo ficou parado, e eu me ouvia, e eles me ouviam e de repente, quando acabei, vi o rosto de minha tia Berta, como uma lua sobre o mar, admirada de mim, ela era uma de minhas rainhas, com suas tranças atadas à moda russa na cabeça, entrelaçadas de fitas marrons, criando brilhos nos cabelos, e seus olhos verdes como uvas, e então ela disse ... eu nunca ouvi ninguém contar de um modo tão bonito ... *schöne Mädchen ... Wunderbar!* Suas palavras batendo em minha vida como um sino – clangor!, e então me dei conta de que devia salvar aquele momento no tempo, porque já não se tratava da história de Ester, mas de minha história, que ela me entregava como um enorme presente-padárok, para que eu nunca me esquecesse dos meus inícios, diante daqueles armários de enormes portas de vidro, daquele quadro em que no centro havia um peixe e em redor muitas frutas, daquele piano com as obras de Pushkin em cima, ... [...] (GROSSMANN, 1997, p. 169, 170)

A história de Ester, à qual a narradora faz menção, pode ser entendida como um ponto a partir do qual a autora teoriza sobre o ato de ler-escrever e, didaticamente, reitera o que disse em sua nota ao leitor, isto é, que nesse texto é possível se encontrar “por inteiro”. Afinal, na literatura sempre é possível encontrar ecos do que já se viveu e através dela viver experiências, porque se ela é uma forma de aprendizagem para aquele que a escreve, é

também aprendizagem para aqueles que se deixam envolver em seus signos. E, se ela é a memória daquele que impõe a caneta *Kilmétrica Plus* sobre um caderno *Tilibra*²⁰, é também memória para aquele que a lê e em cujo *bloco mágico* são deixadas as impressões da leitura e nesta são impressas, também, as suas marcas. Marcas traçadas em um tempo determinado, mas que sempre parecem indeterminadas e intermináveis, por fazerem parte do passado do sujeito, sempre presente, sempre direcionado ao futuro.

3 ENTRE A TRADIÇÃO E O (PÓS)MODERNO, O EU E O OUTRO: O MUNDO DE MRS. DALLOWAY E MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE

3.1 Memória subjetiva *como* memória cultural

A realidade é tecida de ficções.
(PIGLIA, 1994, p. 68)

As linhas e entrelinhas que compõem a literatura são emolduradas por contextos que circunscrevem o escritor. Escritor, em cujo *bloco mágico*, são delineadas histórias e, ao mesmo tempo, são encontradas lembranças subjetivas, o que implica, não raro, em um emaranhamento dos fios desenovelados da imaginação – que escapam à moldura das páginas escritas – e envolvem os que compõem o cenário cultural, tecendo estampas de um imaginário. Por isso, é possível afirmar que, na literatura, esmaecem-se os pretensos liames entre memória subjetiva e cultural.

Sobre a interseção entre essas duas categorias de memória, no ensaio, “Modos de saber, modos de adoecer”, Roberto Corrêa dos Santos (1999) define a memória subjetiva como a “máquina mental ativa de cada sujeito”, enquanto a outra acepção de memória, aqui denominada cultural, seria uma “categoria da História”. A partir dessa definição, Santos postula que a memória subjetiva não está dissociada da memória cultural, mas, sim, nessa contida. Para além desta afirmação, e considerando um outro texto do próprio Roberto Corrêa dos Santos (1999), “História como Literatura”, é possível estabelecer, entre as duas categorias de memória mencionadas, a preposição “como”, defendendo, assim, a memória subjetiva *como* cultural. Essa correlação, sustentada a partir da leitura do texto do próprio Santos, justifica-se por, em “História como literatura”, ser rasurado o par “objetivo/subjetivo” que

²⁰ Referência aos objetos dos quais a narradora Fulana Fulana afirma se valer para escrever a sua história.

marcaria a oposição entre história e literatura. Rasura que se estende, aqui, a um outro par, a saber, lembranças subjetivas e lembranças coletivas.

Tais rasuras indicam que qualquer instrumento destinado a escavar uma verdade se deparará sempre com uma pluralidade de discursos e com a subjetividade inerente ao olhar que os produz. Porque os “discursos (mais que frases e atos) situam funções [que, ao invés de serem regidas pela objetividade, são] – desejanter, eróticas, orgânicas, vitais.” (SANTOS, 1999, p. 131).

Na defesa da literatura como uma forma de memória e história, é válido mencionar as epopéias de Homero, que podem ser consideradas um exemplo de como a literatura pode manter registros de um cenário cultural e servir como um dos possíveis meios para compreendê-lo. Nessas narrativas se verifica a fusão do mítico ao histórico – pois não seria a *Ilíada* o único registro histórico sobre a guerra de Tróia e, ao mesmo tempo, uma narrativa mítica da Antigüidade? Ao se falar sobre estas interseções, o que se pretende salientar é que não só a História é uma forma de literatura, por ser marcada por um olhar subjetivo que a registra, mas a literatura, mesmo quando não constituída por um olhar individual – como é o caso da *Ilíada* – é sempre uma forma de ver e muitas vezes *rever* a História.

As reflexões suscitadas pela leitura dos textos supracitados sobre memória, história e literatura remontam à discussão sobre a noção de perspectiva que os termos “discurso” e “pluralidade” sugerem. Neste sentido, a proposta de Carlo Ginzburg (2001), em “Distância e perspectiva”, expressa na leitura sobre Leibniz, é profícua, já que Leibniz defende uma “coexistência harmoniosa de uma infinita multiplicidade de substâncias” (p. 193). Para Ginzburg, esta “multiplicidade” é uníssona à noção de subjetividade promovida pela perspectiva, que garante “um lugar de encontro, uma praça onde se pode conversar, discutir, dissentir”, sem a qual, como se entende pelas discussões sugeridas pelo historiador, se recairia na busca escorregadia de uma verdade. Sob este prisma e a partir de um “clima antiintelectualista”, Ginzburg impõe a “irreduzibilidade” da memória à história por aquela “estabelecer uma relação vital com o passado”, ser atualizável e estar mais próxima da “experiência vivida”. É seguindo esta definição de memória que é possível aproximá-la da literatura, até que esta seja considerada, também, uma forma de memória, que retém traços de cenários, experiências pessoais, sempre passadas, sempre atualizáveis.

Reforça-se, ainda, o princípio de que qualquer narrativa é uma forma de travessia em que podem ser “arquivadas” as experiências de um sujeito e de uma época nesta forma de

“arquivo” que é a literatura *como* memória. Memória em um sentido *derridiano*²¹, sem pretensões de totalidade e que permite que em outras épocas sejam vislumbradas, obliquamente, as reminiscências constituintes de experiências vividas, podendo, com isso, reinventá-las. Reinvenção possível por essa memória abarcar um passado que está em permanente interação com o presente e com o futuro. Interação peculiar, também, à literatura, pensada sob a tríade memória-literatura-mundos, pela potência do texto literário em engendrar mundos ficcionais, que trazem em seu bojo a visão de uma “realidade” que os emoldura e neles transita, atualizados pelo leitor, que, a partir das reflexões instigadas pela leitura, delineará mundos possíveis.

Neste sentido, nota-se, sob o prisma de Erich Auerbach (2001), que as mudanças verificadas na literatura estão em consonância com o contexto na qual essa se insere, influenciando tanto em seus temas, quanto em seu arcabouço, pois nela há uma representação de “realidade”. Para além da leitura de Auerbach sobre as relações entre contexto e configuração literária, reconhece-se que se a literatura é um espaço no qual cenários culturais interferem, ela também interfere no real, como já atestava Platão (2000) ao projetar sua *República*, em *A República*, banindo dela os poetas que poderiam corromper os cidadãos pela poesia. Na contemporaneidade, relendo Platão, é imperioso comentar que, muitas vezes, a poesia é um instrumento de desautomatização que age contra a banalização da própria vida, politizando-a.

Estas questões encontram solo profícuo para serem pensadas em *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, romances cujo arcabouço narrativo e enredos podem ser lidos como uma forma de memória. Memória delineada a partir da consciência de sujeitos-estéticos, mas que apresenta, pelo olhar destes, uma visão de mundo e uma visão sobre o mundo, como se por alguns instantes fosse possível estar nos contextos delineados, vendo-os a partir de lá, porém embalados menos pela automatização da vida do que pela singularização da arte.

As interseções entre memória cultural e memória subjetiva de sujeitos estéticos forjados por escritoras como Virginia Woolf e Judith Grossmann encontram ressonâncias nas relações, menos diretas do que tensas, estabelecidas entre suas narrativas e a “realidade”. Tensões que se estendem de questões sobre os tênues limites entre a ficção e o real e as suas fusões – promovidas no *bloco mágico* de cada escritor – para aquelas estabelecidas entre as

²¹ Sentido pensado a partir de *O Mal de Arquivo: uma impressão freudiana*, de Jacques Derrida (2001).

autoras e as configurações das subjetividades de suas personagens e, por extensão, de sua própria literatura, diante da modernidade e da pós-modernidade.

Para autoras que têm em comum o impulso criativo de fazer da realidade um elemento para compor e recompor, o ponto que as distancia resvala, certamente, para as dissonâncias entre os períodos nos quais escreveram. Dessa forma, se na modernidade que permeia *Mrs. Dalloway* as personagens são afetadas pelas freqüentes mudanças impressas pela passagem do tempo e pelos adventos da época (antes e depois da Primeira Guerra Mundial), reforçando o temor pelo progresso, uma marca desse período, na pós-modernidade em que se insere *Meu Amigo...*, as mudanças promovidas pelas novas tecnologias são celebradas, ao invés de temidas, como propulsoras de outras experiências.

Diante de tais cenários, as posturas das personagens nos dois romances enfocados sobre as suas lembranças também são marcadas por uma dissonância. Desse modo, a memória é, para a protagonista de *Mrs. Dalloway*, um refúgio no qual é possível e preciso resguardar-se para desviar o olhar de uma realidade menos aprazível, enquanto para Fulana Fulana, em *Meu Amigo...*, a memória é um bloco que deve manter não só as marcas do vivido, mas continuar a registrar experiências, exaltadas a partir do que se vive e se viveu, impulsionadas por Eros. Além disso, se em *Mrs. Dalloway* há um lamento pela unidade perdida entre o *eu* do presente e o do passado, que reverbera para o rompimento do elo que unia os ideais de uma sociedade voltada, pelas máquinas do progresso, à consolidação de um mundo “melhor”, e a desilusão trazida por esse impulso, em *Meu Amigo...*, a tentativa de estabelecer uma unicidade sucumbe à pluralidade e à fragmentação que caracterizam a pós-modernidade e que são celebradas como a maximização da possibilidade de ser livre, como sinaliza Zygmunt Bauman (1998).

Liberdade, pluralidade, fragmentação que permitem a configuração de um narrador que não se define enquanto pós-moderno, moderno ou tradicional, mas que, por ter “encarnado” a pós-modernidade, pode carregar cada um desses traços. Uma liberdade que, conforme Bauman (1998), é uma característica marcante da pós-modernidade que, em nome dela, abdicou da segurança. Segurança ansiada por aqueles que vivenciaram a guerra e que tiveram sua liberdade sacrificada, como Septimus, personagem de *Mrs. Dalloway*. Um jovem que se lança à morte, diante da possibilidade de ter que ser submetido à ampliação do seu *mal-estar na civilização*. Um auto-aniquilamento que pode ser lido como uma metáfora da condição da modernidade, que, segundo Walter Benjamin, lido por Bauman (1998), “nasceu sob o signo do suicídio” (p. 21).

Ter acesso aos cenários culturais aqui mencionados através da literatura ratifica o que já fora postulado no começo deste capítulo, isto é, que a literatura sempre acompanha as cadências do contexto no qual está inserida. Acompanhamento em nada passivo, posto que, na esteira de Judith Grossmann, reconhece-se que existe entre o mundo e a literatura uma “longa familiaridade [que] tornou o mundo parte da obra literária e a obra literária, parte do mundo” (GROSSMANN, 1982, p. 48). Um conter e estar contido que, aqui, desliza do plano da representação literária para justificar a convergência entre memória subjetiva e cultural.

3. 2 O mundo de *Mrs. Dalloway*

Bond Street fascinava-a; Bond Street na manhã de primavera; as suas bandeiras drapejando; as suas lojas; nada turvo; nada berrante; uma peça de fazenda no estabelecimento onde seu pai comprara roupa durante cinquenta anos; umas poucas pérolas; salmão no gelo. (WOOLF, 1980, p. 14)

[...] a ficção é como uma teia de aranha, muito levemente presa, talvez, mas ainda assim presa à vida pelos quatro cantos. (WOOLF, 2004, p. 48)

Na primeira cena de *Mrs. Dalloway*, o narrador apresenta ao lado da paisagem urbana, modificada pela guerra, o cenário bucólico de um tempo outrora vivido em Bourton. São retratos da Westminster, onde Mrs. Dalloway vive – “há quantos anos agora? mais de vinte” (p. 8) –, com “autos” a circularem pelas ruas, “transeuntes” andando apressados, a luvaria “onde, antes da guerra, podiam-se comprar luvas quase sem defeito” (p.14), o “aeroplano” que desvia a atenção da solene passagem da Rainha –, justapostos a uma paisagem de Bourton, pintada pelas recordações de um sujeito, que lá viveu quando tinha dezoito anos.

Ao lado do desenho da paisagem, representa-se um sujeito que transita e titubeia entre uma sociedade na qual identifica as marcas da destruição causadas pela guerra e as mudanças de paradigmas promovidas pelas novas tecnologias, que sinalizam um temor em relação ao futuro, paradoxal a um processo de modernização. Ou, ainda, o que se observa na cena é a revisitação a um tempo passado em que havia espaço para a utopia, e o futuro era a promessa de expectativas sonhadas em um “presente”.

As angústias impostas pelas promessas das novas tecnologias e as decepções diante da destruição que elas podem promover são as contradições de uma época que ainda traz em si as dicotomias vitorianas e a transição deste período para a modernidade. Conforme Anthony Burgess (2004), a modernidade na Inglaterra retomou diversos paradigmas da Era Vitoriana, a exemplo da necessidade de algo em que se pudesse acreditar. No que se refere à era da Rainha

Vitória, as tensões estendem-se aos contrastes de uma época voltada para o futuro, em virtude do progresso e os processos de modernização, mas, ao mesmo tempo, caracterizada por quadros de injustiça social. Tais incoerências ressoam na literatura de escritores daquela época que, apesar de estarem inseridos em um contexto de modernização, se voltaram para o passado em busca de um solo firme em que pudessem se apoiar, e, assim, ora revisitaram ideais românticos, ora se voltaram para a Idade Média, ou para a “harmonia clássica” (p.217) da Grécia e de Roma, a exemplo de Charles Dickens, Ruskin, e Arnold, consecutivamente. Esse cenário caracteriza essa época pela “mistura de otimismo, dúvida e culpa” (p.243), em que o progresso e a tradição constituem o seu caráter paradoxal.

De acordo com Burgess, no começo da modernidade, em especial, de 1880 a 1914, a crença em um futuro promissor, guiado pelas máquinas da civilização e pelas lentes da ciência, centraliza os esforços para uma modernidade que fosse um sinônimo de modernização. Entretanto, após esta fase inicial, o século XX reencontra as inquietações que perpassavam a era vitoriana como a busca por uma utopia, da qual surgem os ideais liberais e, com eles, a crença de que o lugar de construir uma sociedade ideal é a terra, através do desenvolvimento econômico e da ciência. Assim, nesta época, o paraíso parece ser deslocado para a terra, destituindo, portanto, a religião e os seus dogmas do privilégio de ser o único intermédio para a felicidade. Deste modo, se nos primeiros anos do século, o liberalismo era uma utopia na qual era possível se ancorar, após a Primeira Guerra Mundial, o progresso que estava atrelado a ele reforçou o vazio decorrente da inexistência de algo sólido em que se pudesse apoiar. Segundo Burgess:

O liberalismo, com seu grande lema do progresso, iria tornar-se um pouco amargo para as pessoas que experimentaram a Primeira Guerra Mundial e descobriram que a ciência significava gás e armas. Para onde os novos escritores iriam olhar? (BURGESS, 2004, p. 253, 254)

Ao lado do Liberalismo uma outra utopia emerge: a arte. Na própria arte, a exemplo da era vitoriana, estabelece-se a busca pela constituição de uma linhagem à qual se possa pertencer, firmando-se, assim, a necessidade de um “talento individual” que não deixasse de ser apoiar em uma “tradição”. Diante do painel que se delineou depois da Primeira Guerra Mundial, a arte parece tornar-se a principal utopia, mas não mais de acordo com o sentido que assumiu para alguns vitorianos, isto é, como um retorno ao passado, embora a ânsia por uma tradição em que se pudesse apoiar ou criticar ainda permanecesse.

No tocante à relação entre os autores modernos e a tradição, Silviano Santiago (2002), em “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, identifica duas posturas principais. A primeira advoga a total ruptura com o passado, traduzida pela estética de Ezra Pound, o *make-it-new*. A segunda é a proposta de Octavio Paz, que reconhece a imanência da tradição no moderno, e de T.S. Eliot (1989), apresentada em “Tradição e Talento Individual”, segundo a qual o mérito do escritor moderno não está em se desvencilhar do passado, mas, sim, em endossar a “tradição” com o seu “talento individual”.

É interessante ater-se ao ensaio de T. S. Eliot (1989) sobre os poetas modernos para refletir sobre a modernidade na literatura inglesa em sua relação com a tradição. O teórico inicia o seu texto afirmando que é “raro” os autores se referirem à tradição nos textos ingleses. Além disso, constata o emprego da palavra “tradicional”, sob forma de “censura”, para se referir a um determinado autor. Para Eliot, tal conotação incômoda sobre a tradição resulta da atitude da crítica, conforme nota em sua época, em salientar no novo artista os traços “originais” que apresenta em detrimento daqueles presentes em outros artistas, que seguem uma tradição. Eliot, então, problematiza tal atitude da crítica, ao postular que “não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra [de um poeta] podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade.” (p. 38). Com isso, infere-se que entre os dois termos que intitulam o ensaio, “tradição” e “talento individual”, o “e” significa um entrelaçamento e, não, como a crítica à qual Eliot se refere defenderia, como dois elementos que devem ser tratados separadamente. No entanto, o autor ressalva que a atitude do poeta jamais deverá ser de submissão aos seus antecessores imediatos, pela simples tentativa de envolver-se nas malhas textuais que desenovelaram o tapete vermelho do sucesso. Para Eliot, é preciso que o poeta tenha o “sentido histórico”, definido por ele como um elemento que “implica a percepção, não apenas da caducidade do passado, mas de sua presença.” (p. 39). Uma “presença” do passado que consiste em uma configuração de tempo que atinge o “atemporal” e que faz com que coexistam as literaturas de todos os tempos.

Análogo a Eliot, o ponto de vista de Virginia Woolf (1925), expresso em “Modern Fiction” – um dos ensaios de *The common reader* –, corrobora a premissa de que os escritores não podem fugir à tradição na qual se inserem. A autora afirma que: “In making any survey, even the freest and loosest, of modern fiction, it is difficult not to take it for granted that the

modern practice of the art is somehow an improvement upon the old²²”. A autora alerta, contudo, que, a despeito da tradição que circunscreve o método dos escritores modernos, estes devem forjar um procedimento peculiar, se possível até mesmo subvertendo a tradição, estreitando os laços entre literatura e vida.

A relação com a tradição é uma questão recorrente nos ensaios de Virginia Woolf sobre literatura. Dentre os mais expressivos, destaca-se *Um teto todo seu*, no qual a autora discorre sobre a predominância de escritores masculinos no cânone, problematizando-o ao desvendar a exclusão de escritoras, em virtude de uma cultura adversa à formação intelectual da mulher, e a instituição de critérios pautados em uma escrita masculina.

Nota-se, no entanto, que a Virginia Woolf que critica a tradição, em atitude comparável a de tantos outros escritores modernos, é a mesma que demanda a configuração de uma tradição em que se delineasse uma literatura feminina. Esta demanda ressoa na falta de acesso das mulheres ao meio acadêmico, premissa que pode ser ilustrada com a emblemática cena de *Um teto todo seu*, na qual a autora, sob o nome de Sally Beton ou Seton, ou ainda, Carmichael, dirige-se à Biblioteca de Oxbridge²³ e é impedida de nela entrar por um bedel, pois não era permitida a circulação de mulheres no local. No primeiro capítulo, a autora sinaliza as questões que perpassam o texto em torno do tema central, “As mulheres e a ficção”, a saber: “a mulher e como ela é; ou poderia significar a mulher e a ficção que ela escreve; ou poderia significar a mulher e a ficção escrita sobre ela” (p. 7), ressaltando que todos estes subtemas podem estar relacionados e jamais poderá dizer àqueles que assistem à sua conferência²⁴ que chegara à “verdade”, pois a conclusão a que chega é apenas uma “opinião”: a “mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção.” (p. 8). As questões que permeiam o par “As mulheres e a ficção” são relacionadas, portanto, às condições adversas da mulher, sempre subjugada pelo homem, como denotam os escritos que a narradora menciona²⁵, de se dedicarem à literatura. Essa relação apresenta-se através de diversas perguntas que a narradora se faz e que, ao longo do texto, são discutidas:

Por que os homens bebiam vinho e as mulheres, água? Por que um sexo era tão próspero e o outro, tão pobre? Que efeito tinha a pobreza na ficção? Quais as

²² Ao fazer qualquer levantamento, mesmo o mais livre ou o mais solto, da ficção moderna, é difícil não ter como certo que a prática moderna da arte é, de alguma forma, um aperfeiçoamento sobre o antigo. (Tradução livre)

²³ Oxbridge foi um termo cunhado por Virginia Woolf para se referir a Cambridge e Oxford.

²⁴ *Um teto todo seu* é composto por textos que foram apresentados em conferências em Cambridge em 1928.

²⁵ A exemplo do Professor Von X., autor de *A inferioridade mental, moral e física do sexo feminino*, mencionado pela narradora em meio a seus estudos na biblioteca.

condições necessárias para a criação de obras de arte? – mil perguntas insinuavam-se a um só tempo. (WOOLF, 2004, p. 31)

Tais perguntas, que perpassam o livro, levam-na, como descreve no segundo capítulo, a pesquisar sobre o status da mulher em uma biblioteca, na qual se debruça sobre doze volumes aleatoriamente selecionados, “imaginando que ao final da manhã teria transferido a verdade para meu caderno de anotações” (p. 32). Já nessa pesquisa a narradora se depara com a desvantagem que conta em relação aos jovens pesquisadores de Oxbridge, por esses terem “algum método para orientar sua indagação” (p. 34), a exemplo do estudante que estava ao seu lado, ao passo que ela nenhum método possuía para alcançar a “verdade” buscada.

Os discursos, imbuídos de preconceito contra a mulher, com os quais a narradora se depara, levam-na a concluir que as mulheres foram, durante muito tempo, “espelhos dotados do mágico e delicioso poder de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural” (p. 42). A partir dessa constatação, postula que, para o homem, era importante afirmar a “inferioridade” das mulheres, pois, com isso, ele se engrandecia e nisso consistia a importância do silêncio das mulheres, uma vez que “quando ela começa a falar a verdade, o vulto no espelho encolhe, sua aptidão para a vida diminui.” (p. 43). Diante dessa dominação cultural masculina, muitas mulheres foram impedidas de produzirem a sua ficção, enquanto outras a fizeram à custa de grande ressentimento traduzido em sua poética, e que é por ela considerado um entrave para uma “boa” literatura. Ou, ainda, sofriam com as clausuras do moralismo, a exemplo do que ocorre a George Eliot, que se exilou no bosque de St. John por viver com um homem casado.

Depreende-se, em textos de Virginia Woolf, em especial, nos ensaios, a crítica à exclusão imposta às mulheres ao meio literário e acadêmico. Um destes textos é “Cambridge”, um dos contos de *A casa de Carlyle*, no qual enfatiza o distanciamento das mulheres do âmbito dos centros da intelectualidade promovido pelos homens. Nele afirma que as mulheres não podiam participar das discussões com os jovens de Cambridge, porque “eles desejavam a verdade e tinham dúvidas se uma mulher podia dizê-la ou encarná-la” (p.55).

É interessante constatar que, com o passar do tempo, a própria Virginia Woolf foi canonizada, tornando-se uma das significativas precursoras dos romances de fluxo de consciência, por ela aperfeiçoado. Além disso, ela foi uma crítica importante no grupo Bloomsbury para instituir um cânone em sua época e criticou autores a ela contemporâneos, a exemplo da crítica feita em *Um teto todo seu* sobre os poetas modernos, na qual afirma que eles “expressam um sentimento que, de fato, está no momento sendo feito e arrancado de nós”

(p. 19) e que era desprovido do “velho sentimento nosso desconhecido” que impede o leitor de se projetar em seus poemas. Entretanto, a própria Virginia Woolf pode ser inserida em uma linhagem de “poetas” – em virtude do lirismo de seus textos – que muito expressou sobre os sentimentos mais recônditos da sociedade em que viveu.

Um traço moderno proeminente em *Um teto todo seu* é o seu caráter metalingüístico, por nele estar destacada uma discussão sobre literatura a partir da configuração de um texto literário. Há, no livro mencionado, uma história com enredo, a partir da qual a autora traz à cena discussões sobre literatura, criticando o sistema a partir do próprio sistema²⁶, acentuando o seu caráter paradoxal.

Tal caráter de Virginia Woolf é assinalado pelo já citado estudo de Vanessa Curtis (2005), que enfoca as mulheres que fazem parte do mundo da escritora. Nesse estudo, Curtis apresenta contradições e ambigüidades no âmbito familiar que ressoam na sua literatura e no seu status intelectual tão complexo. É válido ressaltar que a própria Virginia Woolf, no já citado *Um teto todo seu*, menciona a emergência de literaturas de confissão inauguradas por Rousseau, no século XIX, voltadas para uma auto-análise, muito cara aos modernos. Ao falar sobre este dado, Woolf salienta que a partir dos relatos dos escritores percebe-se a importância das condições sociais do escritor para produzir a sua obra, mas, em outras linhas, afirma, também, que no tocante a Shakespeare, de quem se desconhecem diários, é possível apreendê-lo através de sua própria produção literária, “Se algum dia uma mente se mostrou brilhante e livre, pensei eu, voltando-me novamente para a estante, essa mente foi a de Shakespeare.” (p. 64). A partir desta afirmação, presume-se a consciência de Virginia Woolf sobre a relação entre literatura e vida, porém não a vida como propriamente é, inapreensível até mesmo pelos sentidos acionados na experiência, mas tendo em comum com a ficção o processo de invenção. Nessa perspectiva, a autora afirma que a literatura, em específico, o romance, é “como uma criação dotada de certa semelhança especular com a vida, embora, é claro, com inumeráveis simplificações e distorções” (p. 80).

Entre “simplificações e distorções”, Vanessa Curtis (2005) identifica em romances de Virginia Woolf traços peculiares do contexto familiar de Virginia Stephen e pontua as tensões vividas por uma mulher angustiada entre ter que seguir o moralismo, posto em prática pela sua educação familiar, e o impulso de transgredi-lo. É válido ressaltar que questões como o matrimônio, o masculino e o feminino, a guerra, circundavam não só Virginia Woolf como também a sociedade que a circunscrevia. Todos esses temas são representados em sua

²⁶ O discurso que ela profere e que compõe o livro foi uma palestra proferida para um público feminino em duas instituições de ensino em Cambridge, em 1928.

literatura e podem ser trazidos à baila em diversos romances da escritora, dos quais se enfatiza *Mrs. Dalloway*.

Este romance se inicia com a cena já aqui retratada e tem como enredo um dia na vida de Mrs. Dalloway, através do qual as vidas de outras personagens são a ela interligadas. Em seu bojo, são trazidas questões relacionadas a um sujeito angustiado pelas mudanças impressas pelo tempo e pelos destroços causados pela guerra; as instituições monumentais, como o matrimônio, a igreja e a guerra; as convenções e o poder que permeiam as relações humanas. Nesse painel, que sintetiza, quase sem fôlego, os temas que perpassam a produção ficcional de Virginia Woolf, destaca-se a crise instalada na modernidade, deslumbrada em um primeiro momento com as novas tecnologias e, ao mesmo tempo, desiludida pela destruição que elas podem causar.

A primeira cena de um possível memorial do século XX, representado no romance enfocado, é simbolizada pela personagem Septimus Warren Smith, um jovem encantado pela idéia de combater na guerra em prol da pátria e que é devastado em sua própria utopia.

Septimus foi um dos primeiros voluntários. Partiu para a França a salvar uma Inglaterra que consistia quase inteiramente das peças de Shakespeare e de Miss Isabel Pole passeando de verde numa praça. Nas trincheiras, operou-se a mudança que Mr. Brewer desejava, ao aconselhar-lhe o futebol; Septimus desenvolveu sua virilidade; foi promovido; despertou a atenção e o afeto de seu superior, Evans. [...] Mas quando Evans foi morto, pouco antes do armistício, na Itália, Septimus, longe de demonstrar emoção e reconhecer que era o fim de uma amizade, congratulou-se por sentir tão pouco e ser tão razoável. A guerra o havia educado. (WOOLF, 1980, p. 84-5)

A crise de Septimus, que abala seu entusiasmo proveniente da promoção recebida pela sua competência em lutar nos campos de batalha, é oriunda da perda do amigo Evans, sentida tempos depois. *O mal estar na civilização*²⁷ sentido por Septimus pela perda do amigo pode ser lido como uma expressão da sua descrença na humanidade, em virtude das atrocidades vivenciadas na guerra, pois o que Septimus começa a repudiar é o que há de mais (des)humano, capaz de levar a humanidade a seu próprio aniquilamento.

Esse mal estar que marca a relação de Septimus com a civilização pode ser lido sob o prisma de Freud (1997), em *O mal estar na civilização*. Leitura que pode ser feita ao se pensar que o desconforto sentido pelo ex-combatente em relação à sociedade advém do reconhecimento, na realidade, dos princípios que agem contra o prazer. Por causa dessa ação do princípio da realidade contra o princípio do prazer, Septimus foge da civilização, ilhando-

²⁷ Referência indireta ao texto de Freud (1997), *O mal estar na civilização*.

se em si mesmo, sustentando a distância da realidade pela repulsa que sente pela humanidade que impõe as regras forjadas para adiar ou anular o prazer. Uma cena que ilustra o investimento da civilização contra o prazer é o momento em que Septimus, ao voltar à realidade, diverte-se com a esposa Rezia e é surpreendido pelos médicos, representantes dos ditames da civilização. Estes médicos, o Doutor Bradshaw e o Doutor Holmes, pretendiam afastá-lo de Rezia, personagem que pode ser lida como metáfora do Amor, sentimento que, de acordo com Freud, é um dos únicos elos capazes de fazer suportar o mal-estar imposto pela civilização e é, realmente, o que faz Septimus suportar a realidade. Diante da ameaça de ser internado em uma clínica, Septimus opta pela morte, jogando-se da janela de sua casa. Acrescenta-se que, ao lado do amor, um outro paliativo ao seu mal-estar diante da civilização era a Arte, através da qual Septimus conseguia expurgar os seus demônios, por leituras e produção de poemas. São frequentes as recorrências a Shakespeare, autor que ele acreditava ter desprezo pelo ser humano.

Então abriu Shakespeare de novo. O juvenil pendor de intoxicar-se com palavras – Antônio e Cleópatra – havia enfraquecido. Como Shakespeare desprezava a humanidade, o vestir-se, o ter filhos, a sordidez da boca e do ventre! Eis o que se revelava agora a Septimus: a mensagem oculta sob a **beleza das palavras**. O secreto sinal que, disfarçadamente, uma geração passa a outra, não é mais que desprezo, ódio, desespero. Dante, a mesma coisa. Ésquilo (traduzido), a mesma coisa. (WOOLF, 1980, p. 86-7, grifo nosso)

A respeito do desprezo que sente pela humanidade, observa-se que Septimus busca na literatura exemplos deste sentimento que se repete em outras gerações. Dante, Ésquilo, Shakespeare, todos, a seu modo e pela leitura que Septimus faz deles, demonstraram a sua repulsa pelo mundo.

O sentimento compartilhado por Septimus e, por assim dizer, coletivo, é abordado por Virginia Woolf, no quarto capítulo de *Um teto todo seu*, quando reforça a necessidade de uma tradição a partir da qual se está sempre a escrever, já que não é possível escrever – e ler – isolado, ignorando as vozes que ressoam da literatura que já se leu. Desse modo, não é possível deixar de ser porta-voz de uma massa, desta corrente da qual se compõe um novo elo. Ela postula que “as obras-primas não são frutos isolados e solitários, são o resultado de muitos anos de pensar em conjunto, de um pensar através do corpo das pessoas, de modo que a experiência da massa está por trás da voz isolada” (p. 74). A partir das considerações de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu*, identificam-se as ressonâncias de outras leituras que, como foi possível observar, estão presentes também no livro supracitado, o que pressupõe

uma escrita que não negligencia a tradição. De forma análoga, Septimus expressa o seu desprezo pela humanidade em uníssono aos ecos que ressoam das suas leituras. Nesta comunidade lida, com a qual comunga de sentimentos afins e se constitui uma memória coletiva, o poeta-soldado encontra o consolo que lhe falta na civilização para a qual se mantém em silêncio.

Esse silêncio, conforme Walter Benjamin (1985), caracteriza as pessoas que voltaram da guerra “mais pobres em experiência comunicável” (p. 57), definição que se aplica ao poeta Septimus Warren Smith, que pode ser considerado uma representação do narrador moderno, em contraponto ao narrador tradicional, cujas histórias partem sempre de suas próprias experiências e se destinam a transmitir um saber. O narrador moderno, por sua vez, não é menos pobre em experiências, mas estas são incomunicáveis, porque marcadas pela morte. Morte que, ao contrário dos ensinamentos do ancião, transmitidos como herança no leito de morte, é caracterizada pelo esvaziamento de seu sentido ao se pensar sobre o não-sentido instaurado pelas guerras. Afinal, haveria qualquer justificativa louvável para explicar a confusão impressa sobre os sentidos de uma mãe, como Betty Flanders²⁸, que se assusta ao confundir o barulho do mar com o de canhões por saber que seu filho está na guerra?

A partir da experiência vivida na guerra, Septimus passa a ter o seu olhar orientado pela dor e o desespero vivenciados nas trincheiras, como quando observa que da “beleza das palavras” subjaz a “mensagem oculta” de “desprezo, ódio, desespero” que a humanidade transmite a cada geração. Diante dessa descrença na humanidade, a paisagem que o circunda parecia ser de uma beleza gris, “o céu e as árvores, as crianças brincando, puxando carros, soprando apitos, caindo, tudo parecia terrível” (p.25). Diante da conversão do belo no “terrível”, Rezia, a esposa de Septimus, admite a impossibilidade de reconhecer no homem “com o seu sobretudo puído, curvado, os olhos fixos” aquele que “havia lutado; [que] fora um bravo”.

A dissociação entre o Septimus devastado pela experiência da guerra e o jovem combatente revela o predomínio das perdas na atmosfera que se estende sobre as personagens desse romance. A devastação por que passou Septimus e, representadas por ele, as demais vítimas da guerra, revela um tempo heraclítico (linear) que postula que o rio do tempo é impiedoso quanto à permanência, impondo mudanças conforme a movimentação do seu fluxo. Nada poderá ser como antes. Desta postura com relação ao tempo, depreendem-se as contradições do sujeito moderno, em um primeiro momento deslumbrado com o processo de

²⁸ Mãe do protagonista que é morto nos campos de batalha, no romance *O quarto de Jacob*, de Virginia Woolf.

modernização, e, em outro, perplexo, diante da constatação dos danos que tal modernização pode causar, levando-o a um conseqüente retorno às tradições. Somado a este paradoxo, impõe-se, ainda, a angústia de tentar recompor o passado e resgatar a unidade abalada pela destruição dos seus valores, em virtude das transitoriedades do seu tempo ou em virtude do processo de civilização. Estes paradoxos são representados na experiência já descrita de Septimus com os médicos que tentam impor-lhe um cárcere sentimental, limitando-o do prazer.

Na leitura que Zygmunt Bauman (1998) empreende sobre *O mal-estar na civilização*, de Freud, em seu *O mal-estar da pós-modernidade*, o teórico postula que o que caracteriza os modernos, em contraponto aos pós-modernos, é o excesso de “ordem” e “segurança”, almejado pelos primeiros, à custa de um sacrifício do prazer, tal como postula Freud em seu livro mencionado²⁹; e o predomínio da liberdade para os segundos, em que a ordem e a segurança não têm o seu lugar. No que concerne à modernidade, período que interessa aqui, em específico, a busca pela segurança e a ordem encontra ressonâncias no modo como a sociedade “regula” e dá encaminhamento às suas vidas, o que reverbera para a configuração da identidade na modernidade. Para o teórico, a “‘Ordem’ significa um meio regular e estável para os nossos atos; um mundo em que as probabilidades dos acontecimentos não estejam distribuídas ao acaso, mas arrumadas numa hierarquia estrita” (p. 15). E, neste sentido, a “memória” e a “capacidade de aprender” agiriam para a “‘boa organização’ do mundo”, já que auxiliariam na reunião de traços que compõem o arsenal de experiências de mundo do sujeito. Se a ordem é a meta e o instrumento que direciona as ações humanas para garantir uma estabilidade, a constituição das identidades também deveria ser realizada de maneira organizada, proporcionando ao indivíduo a possibilidade de construir e não de meramente herdar a sua identidade. Segundo Bauman:

O projeto moderno prometia libertar o indivíduo da identidade herdada. Não tomou, porém, uma firme posição contra a identidade como tal, contra se ter *uma* identidade, mesmo uma sólida, exuberante e imutável identidade. Só transformou a identidade, que era questão de *atribuição* em *realização* – fazendo dela, assim, uma tarefa individual e da responsabilidade do indivíduo. (BAUMAN, 1998, p. 30)

Ao afirmar que na modernidade não houve uma “firme posição contra” uma “identidade herdada”, Bauman sinaliza a tentativa, empreendida nesse período, de dar ao indivíduo poderes de configurar sua identidade a partir de um marco zero, “livres para

²⁹ Bauman afirma que *O mal-estar na civilização* é uma leitura da modernidade.

escolher a espécie de vida que desejam viver”, tendo como preocupação a legislação do estado, que deveria regular as suas ações em sociedade. Tal concepção de identidade é apenas possível, porque as “estruturas modernas” (de comunidades a moedas) são marcadas e orientadas pela “solidez” e a “continuidade”, supostamente pensadas (p. 32). Neste sentido, conforme Bauman, “a identidade devia ser erigida sistematicamente, de degrau em degrau e de tijolo em tijolo, seguindo um esquema concluído antes de iniciado o trabalho” (p. 31) e estava em harmonia com o projeto de “ordem social”. Afinal, de acordo com o autor:

Se não fossem os esforços coletivos com o fim de assegurar um cenário de confiança, duradouro, estável, previsível para os atos e escolhas individuais, construir uma identidade clara e duradoura, bem como viver a vida voltada para essa identidade, seria quase impossível. (BAUMAN, 1998, p. 31)

Pelo que foi afirmado por Bauman, reitera-se a noção de que o cenário que circunscreve o sujeito contribui para a configuração de sua identidade. E, sob o prisma de Bauman, percebe-se que a busca por esse ideal de identidade na modernidade é apenas possível por causa de tal cenário. No entanto, é preciso questionar até que ponto esse projeto foi realizado com sucesso ou se ele esbarrou nas contradições modernas, a exemplo da contradição apontada pelo autor no capítulo “O sonho da pureza”, no qual afirma que “Quase todas as fantasias modernas de um ‘mundo bom’ foram em tudo profundamente antimodernas.” (p. 21). Antimodernas pelo repúdio à “mudança”, lido aqui como decorrente dos medos que o novo sempre traz. Medos que esbarram, portanto, na estabilidade buscada e na instabilidade que a procura ocasiona, esbarrando, conseqüentemente, em um sentido teleológico que orientaria a identidade e, por extensão (por ser uma questão também ligada à subjetividade e à cultura), a arte.

Em “A arte pós-moderna, ou a impossibilidade de vanguarda”, Bauman (1998) discorre sobre os paradoxos da arte moderna, revelando na arte de vanguarda (uma de suas maiores expressões) a tradução de uma era moderna que estava voltada para o novo e para o futuro, como o termo “vanguarda” sugere. Perspectiva apenas possível por ser este mundo ordenado de tal forma que permite que se reconheça o que veio antes e o que virá depois. No entanto, o sentido que orientava a vanguarda (o modernismo ao qual se filia), isto é, o de que o futuro é sempre melhor, encerrava o “paradoxo” de tomar “como sucesso o signo do fracasso.” (p. 125). Tal sentido desemboca na afirmação de Benjamin, mencionada por Bauman (1998), de que a modernidade nasceu sob o “signo do suicídio” (p. 21).

A noção de uma modernidade nascida “sob o signo do suicídio” sustenta-se por ela ter sido orientada pelo progresso, que acabou por lançar as bases para o seu próprio aniquilamento, tendo como um dos grandes exponenciais desse auto-aniquilamento as guerras mundiais. Ao ponderar sobre a Primeira Guerra Mundial, nota-se, a partir dela, que os esforços para um mundo “melhor”, em que o passado cedesse seu lugar a um futuro apocalíptico, culminou no vazio e no silêncio deixado pelos destroços da guerra. Silêncio evidenciado por Walter Benjamin (1994), ao tratar sobre o narrador moderno, em “O narrador”. Segundo Benjamin, “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha não mais ricos, e sim mais pobres em experiência comunicável.” (p. 198). Essa premissa tem, na personagem Septimus Warren Smith, uma representação, como já foi aqui exposto. Desse modo, assim como a modernidade – na qual o jovem leitor de Shakespeare se deixou envolver, por lutar nos campos de batalha por um futuro melhor –, Septimus lança-se à própria morte. Se na primeira vez que ele é submetido às tiranias da modernidade, ele culmina por perder a si mesmo; na segunda, é o impulso de “pureza”³⁰, que perpassa a modernidade, que impulsiona o Doutor Bradshaw a querer interná-lo em uma clínica, por ele não se adequar aos padrões da sociedade, iniciativa que leva o ex-combatente ao suicídio.

O descobrimento da relação entre progresso, “gás” e “guerra”, feito em ocasião do advento da Primeira Guerra Mundial, trouxe, como já foi demonstrado através de Burgess (2004), um sentimento de descrença que se converteu na busca por algo em que se apoiar. Nesse sentido, a religião foi, muitas vezes, a forma encontrada para tentar restabelecer um sentimento de familiaridade e ser orientado por um tólos, que sinalizaria um futuro melhor. No tocante à religião, em *Mrs. Dalloway*, ela é representada pela personagem Miss Kilman, cuja sonoridade do nome em inglês significa “homem que mata”. Esta personagem mantém uma relação enigmática com a filha de Mrs. Dalloway, Elizabeth. Relação menos intrigante para Clarissa Dalloway do que a fé de Miss Kilman, que fere o seu racionalismo. Neste prisma, é possível observar na fala de Mrs. Dalloway ecos da própria escritora e de seu tempo, ao deslocar a crença da religião para a vida. A “luta entre a fé e a razão” havia sido, na verdade, herdada da geração anterior à de Virginia Woolf, como sinaliza Quentin Bell (1986): “A luta foi árdua, e seria um grande erro pensar que nossos avós viveram uma vida tranqüila, pois ao buscar o céu, eles encontraram o vazio.” (p.22)

³⁰ Segundo Bauman, este era um dos ideais da modernidade, que teve como dois dos seus exponenciais, o comunismo, que pregava a homogeneização social, e o nazismo, a limpeza étnica.

Retorna-se aqui a *O mal estar na civilização*, iniciado por Freud (1997) com a remissão a uma carta que recebera de um amigo, na qual esse descrevia a religião como um elemento capaz de suscitar a sensação de eternidade, um “sentimento oceânico” que pressupõe a total coesão entre o ser e o mundo. Ao desenvolver a sua investigação sobre tal sentimento, Freud sinaliza que o amor seria o outro sentimento capaz de dissolver as fronteiras entre o ego (o eu) e o outro. Para ele, são os sofrimentos que levam o ego a reconhecer a sua dissociação do mundo, uma vez que o princípio de prazer atua para afastar o ego dos sofrimentos impostos pela realidade. Dentre as medidas tomadas para suportar o desprazer, o sujeito recorre a “ilusões”, a exemplo da religião, que são capazes de amenizar o desprazer causado pelo princípio da realidade. Parece ser esta a estratégia utilizada pela personagem Miss Kilman. Entretanto, para a protagonista de *Mrs. Dalloway*, embora a religião seja uma medida paliativa para suportar a realidade, ela destitui o sujeito de sua sensibilidade. Além disso, a presença tão veemente da religião na vida de Miss Kilman, como instrumento para afastar o princípio da realidade, denota a falta do outro fator capaz de causar o mesmo efeito, isto é, o amor.

[...] pois Clarissa tinha experiência de que o êxtase religioso insensibiliza as criaturas; embota-lhes os sentimentos, visto que Miss Kilman era capaz de fazer tudo pelos russos, deixar-se morrer de fome pelos austríacos, mas na vida privada infligia verdadeiras torturas, tão insensível era, na sua capa de borracha verde. (WOOLF, 1980, p.15)

Para Miss Kilman, orientada por Mr. Whittaker, uma espécie de guia espiritual, “o conhecimento vem atrás da dor” (p.125). Para Mrs. Dalloway, por sua vez, o “supremo mistério” não era resolvido pelo amor conjugal, conforme Peter, nem pela religião, mas, sim, pelo amor à vida e pelos pequenos instantes que a compõem – sempre singulares –, pois, para ela, a vida, as pessoas eram o que importava e era a vida o que as instituições monumentais, como a religião e a guerra, pareciam *matar*. Essas instituições monumentais perpassam o romance ritmicamente através das badaladas do Big Ben, metáfora de um tempo que indica que o instante deve passar, que há outro a ser vivido ou seguido, despertando para obrigações a serem seguidas. Badaladas cujo tom imperativo tirava Mrs. Dalloway de suas incursões sobre o seu ser para lembrá-la do que está *por vir*, das convenções, de questões “insignificantes”.

[...] como se ao Big Ben, tão solene, tão injusto, coubesse ditar a lei, com a sua majestade, ao passo que ele devia lembrar toda espécie de coisas **insignificantes** – Mrs. Marsham, Ellie Henderson, pratinhos para gelados –, toda espécie de

pequeninas coisas, que inundaram a sala, saltando e dançando, ao despertarem aquela solene pancada que batia em cheio, como uma barra de ouro no mar. (WOOLF, 1980, p.124, grifo nosso)

Esses conflitos perpassam o imaginário de Mrs. Dalloway e remetem à cena em que ela passeia entre o mundo presente e o mundo passado, configurando uma personagem que ora celebra a vida, ora se recusa a aceitá-la e se amalgama a outros tempos, como se às horas marcadas pelo Big Ben, ela fosse capaz de impor o seu tempo, o da sua memória. Não obstante essa tentativa, a personagem constata quão inútil é estabelecer uma coesão entre o vivido e o porvir. São essas, portanto, as tensões de um sujeito que não mais é Clarissa, e não mais consegue reviver seu passado, apenas sendo o que é, ou o que restou, Mrs. Dalloway.

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, 1980, p.14)

Outro aspecto a ser considerado na destruição imposta pelo progresso, o tempo das efemeridades e a guerra, é a automatização das percepções, que leva o sujeito a se tornar apenas mais um na multidão e não ser mais capaz de singularizar a vida que o circunscreve, estendendo esse processo de banalização para si mesmo. É esse apagamento da sua subjetividade e o fato de ser apenas mais um diante de numerosos transeuntes que fazem a personagem manifestar o seu descontentamento.

O processo de banalização é um tema recorrente em outras narrativas da autora, a exemplo dos contos “Um romance não escrito” (WOOLF, 2005, p. 148-161) e “O misterioso caso de Miss V.” (WOOLF, 2005, p. 29-33). No primeiro conto, o narrador direciona o seu olhar além das páginas do jornal que lê para ver o rosto das pessoas e nele observa que cada um esconde uma “consciência”. Incomodam ao narrador as notícias que o *Times* traz e o disfarce das pessoas para anularem suas consciências através de ações banais, absortas em suas atividades para fingirem não saber o que o jornal noticia: “Todos nós sabemos – o Times sabe – mas fingimos que não.” (p.16). Diante dessa atmosfera em que todos parecem anônimos, a obliterar suas emoções, o narrador singulariza Minnie Marshe, pois reconhece que “a vida é o que se vê nos olhos das pessoas” (p. 15). É esta a sua resposta para o ar de indiferença que preenchia a atmosfera do trem.

No segundo conto, o narrador observa a frieza de uma civilização em que não há espaço para amabilidades. A história gira em torno de uma misteriosa mulher, Miss V., que

costumava ser vista indo a galerias de arte e salas de visita e, subitamente, passou a não mais ir, porque, como o narrador constata ao ir visitá-la, ela havia morrido. Em meio à multidão da cidade, Miss V. é, portanto, singularizada pelo narrador, que nota, com pesar, a indiferença das pessoas da cidade com relação aos outros e a solidão que arrebatava o sujeito quando circunscrito pelo anonimato da multidão. O narrador afirma: “É um lugar-comum que não há solidão que se compare à de quem se vê sozinho numa multidão, romancistas o repetem; é inegável que comove [...]” (p.31).

Como diz o narrador de “O misterioso caso de Miss V.”, a constatação de romancistas sobre o isolamento e o anonimato do homem na multidão é um tema constante em romances e contos. Dentre as narrativas, na modernidade, que expressam este tema, o conto de Edgar Allan Poe (1965), “Um homem na multidão”, é um dos seus grandes expoentes. Nesse conto, Poe discute o processo de apagamento da individualidade no meio urbano através de um narrador que, acostumado a observar a multidão, em sua condição de *flâneur*, passa a distinguir traços que compõem tipos de pessoas entre a massa aparentemente amorfa da multidão. Nesse processo de “identificação”, atém-se a um velho que lhe intriga pelo modo peculiar como se apresenta. Ele o persegue de forma compulsiva e inútil e, ao direcionar-se ao velho, parece voltar-se a si mesmo, como se buscasse naquela figura *estranha* algo de *familiar* e que se encontra recôndito nesse próprio narrador, enigmático como a própria massa.

Um outro escritor que tem como um dos seus motes o desconcerto do homem na multidão é o poeta Charles Baudelaire. O eu-lírico dos poemas baudelairianos é uma das representações mais expressivas do sujeito moderno, em especial do poeta, que transita pelas ruas, destituído de sua aura, como um *albatroz*³¹, “imensa ave dos mares”, que, “canhestro e envergonhado” sente o peso de suas asas, um “par de remos junto aos pés”, que perdeu a sua capacidade de voar e é obrigado a perambular “sobre as tábuas do convés”. Imagem que o aproxima do poeta, que “se compara ao príncipe da altura”, “exilado no chão, em meio à turba obscura”, cujas “asas de gigante impedem-no de andar” (p. 107-8).

O apagamento da identidade, o anonimato, o “exílio”, a indiferença das pessoas para com o outro, a automatização das sensações desapontam Mrs. Dalloway enquanto caminha por Bond Street. Uma marcha regida pelo ritmo não ditado por ela, mas por um tempo marcado pelas batidas do Big Ben, um símbolo não só do tempo cronológico, que determina a duração de um dia de junho de 1923, mas que impõe as próprias angústias sentidas pela passagem do tempo, as obrigações “insignificantes” a serem cumpridas, e que, conforme Paul

³¹ Referência ao poema de Baudelaire, intitulado “O albatroz”, p. 107-8.

Ricoeur (1995), é um dos eixos que interliga as lembranças nas quais as personagens do romance estão imersas. Além disso, segundo Ricoeur (1997), o tempo abalizado pelo Big Ben é, também, o tempo monumental, uma ressonância da história monumental³² de Nietzsche que representa “o admirável cenário de mármore da capital imperial” (p.190).

O aspecto marmóreo, por assim dizer, frio e implacável da Inglaterra no período pós-guerra é representado em diversos trechos do romance, quando, por exemplo, Mrs. Dalloway caminha para a floricultura e pondera sobre Mrs. Foxcroft (p. 8) e Lady Bexborough, que tentavam recompor suas vidas, mesmo diante da constatação da morte de dois jovens na guerra. Delineando esta atmosfera mórbida, o narrador contrasta a euforia causada pelos pôneis que galopavam na “macia echarpe do azul e cinza da manhã” ao silêncio do Parque, como se traçasse um risco de alegria em um quadro *gris*: “Mas que estranho, ao entrar no Parque, o silêncio; a obscuridade; o sussurro; o lento nadar dos patos satisfeitos; as papudas aves maneando-se [...]” (p. 9). O caminho que Mrs. Dalloway percorre e as pessoas que encontra neste percurso dividem-se, portanto, entre aqueles que iam a Londres para se divertir, não obstante a atmosfera mórbida que a circunscrevia em virtude da guerra, e aqueles que, como os Whitbreads, iam ao *médico*; entre uma Londres que tenta se reconstituir da destruição deixada pela guerra e uma que não consegue cicatrizar as feridas e é permeada por uma grande nostalgia. É ainda uma cidade que se volta para o futuro, guiada pela euforia das novas tecnologias, mas reconhece que o mesmo tempo que sinaliza um *télos* é o que retoma as perdas causadas por esta linearidade e pelo processo de modernização. O tempo da memória apresenta-se, por conseguinte, impiedoso ao demonstrar um memorial marcado por sangue, lágrimas e pólvora.

No tocante às noções de tempo supracitadas, o texto “O tempo e os tempos”, de Alfredo Bosi (1992), apresenta duas categorias que o autor denomina tempo linear, ou das perdas; e o tempo da memória, ou da cultura, que é cíclico e renovável pelos artifícios da memória. Em *Mrs. Dalloway*, estas categorias de tempo entrecruzam-se para configurar a multiplicidade temporal que caracteriza este romance, composta pelos tempos de cada personagem. Nota-se, no entanto, que, apesar de o tempo linear e o da cultura se emaranharem, o sentimento de perda, causado pelas ações do primeiro, sobrepõe-se ao segundo, e a memória configura-se, por vezes, não enquanto tentativa de revisitar o passado, mas, sim, de constatar escolhas irreversíveis e o caráter implacável do tempo. Entretanto, em

³² A “história monumental” – conceito de Nietzsche – é mencionada por Paul Ricoeur (1997) para se referir a um tempo opressor (o tempo monumental), que assim o é pela sua imponência. Uma imponência representada pelo Big Ben, que, com suas badaladas, ritmava e regia ações das personagens.

virtude mesmo deste sentimento de perda que perpassa a vida das personagens e a irreversibilidade de escolhas erradas é que há tantas memorações e a memória se configura como um tempo transubstanciado em um espaço para o qual Mrs. Dalloway se volta para revisar quem era. Não obstante esta revisitação, a personagem não consegue estabelecer a identidade buscada entre o ser e o porvir, pela própria incapacidade de se permanecer o mesmo diante da transitoriedade imposta pelo tempo.

A transitoriedade das subjetividades coincide com o próprio caráter lacunar da memória, devido a mecanismos como o esquecimento, que lhes são peculiares, como postula Roberto Corrêa dos Santos (1999), em “Modos de saber, modos de adoecer”³³, marcando a impossibilidade de retomar a totalidade do vivido, pois a memória é seletiva e, por sê-la, é, por vezes, tendenciosa, escolhendo o que deseja armazenar. Assim, em *Mrs. Dalloway*, as armadilhas da memória reafirmam ser impossível estabelecer uma unidade entre o *eu* do passado e o do presente, apesar de, na modernidade, esta tentativa ser uma constante. A constatação da inexistência da coesão entre os *eus* que se configuram pela ação do tempo leva Mrs. Dalloway a incertezas e inseguranças em relação ao futuro, por reconhecer a devastação que o tempo traz. A personagem reflete:

[...] Mas o tempo é que ela temia, e lia na face de Lady Bruton, como num quadrante de impassível pedra, o fluir da vida; como, ano após ano, a sua parte diminuía; quão pouco podia dilatar o que ainda restava, e absorver, como nos dias juvenis, as cores, o sabor, o tom da existência. [...] (p. 32)

Essa passagem do seu tempo, que aterroriza a personagem, coincide, como não poderia deixar de ser, com os receios que perpassam o próprio tempo histórico que circunscreve a escritora do romance. Temores manifestos ao representar, em sua literatura, através de recortes entre o tempo presente e o passado, a tradição e a modernidade, os ícones monumentais que perfazem o cenário cultural da Inglaterra pós-guerra. É este ainda o recorte e a colagem em forma de mosaico feita entre o vivido e o porvir, em *Mrs. Dalloway*, que o configuram não só como um romance sobre um dia na vida de uma mulher, mas, também, como um painel fecundo das primeiras décadas do século XX, sob o olhar de Virginia Woolf, uma artista que buscou na vida a fonte para suas histórias e nas suas histórias a fonte para suportar a vida.

³³ “Como aquela [memória cultural], esta [memória subjetiva] age. Também esta, em seu elaborado mecanismo, opera funções básicas: recolhe, seleciona, combina. Em tais operações está implícito reagir, significar. E: apagar, esquecer” (SANTOS, 1999, p.17).

3. 3 O mundo de *Meu Amigo Marcel Proust Romance*

[...] aposso-me da multidão com a qual nutro a maior intimidade, fazendo derreter, uma por uma, as pessoas, pessoas como enormes amorosos e doces blocos de gelo, sou o próprio espírito encarnado da pós-modernidade, ao qual já não seria mais possível trabalhar num quarto-catedral, utilizo as livrarias, nas quais sou tombada, como imensas bibliotecas. Sim, as ruas. (GROSSMANN, 1997, p. 31-2)

Ainda no século XX e, conforme Eric Hobsbawm (1995), em seu final³⁴, as incertezas quanto ao processo de modernização e as poeiras de destruição ainda estavam no ar. Passada a Primeira Guerra Mundial, à qual Virginia Woolf se reporta em *Mrs. Dalloway*, outra guerra ocorreu, a Segunda Grande Guerra, e, somada a elas, a derrocada dos impérios e do liberalismo, painel que levou Hobsbawm a denominar tal período como “A era da Catástrofe”. Anos depois, o mundo presenciaria uma *Guerra* fora das trincheiras, *Fria*, que se alimentou, sub-repticiamente, da luta pelo poder por aqueles que dela tomaram as direções.

Panoramicamente, destacam-se, como principais marcas do século XX, guerras, como a Guerra do Golfo³⁵, a industrialização, o crescimento acelerado dos centros urbanos e a desorganização promovida por *diásporas* e *terras devastadas*. Ainda neste século, passou-se do sentimento de destruição e abalo de certezas e velhos paradigmas, deixados pelas duas grandes guerras mundiais, ao de desconstrução, pressuposto para o surgimento do que se convencionou chamar pós-modernidade, na qual se presencia a dissolução das temporalidades em espacialidades virtuais; o esquecimento diante de uma memória superlotada de informações; a robótica, bem como as tecnologias de informação, que não mais servem ao homem, mas, muitas vezes, o têm a seu serviço; o consumismo como modo de ser; o paradoxal estreitamento entre países e pessoas de diversas nacionalidades ao lado do reforço do individualismo e da solidão. Enfim, uma modernidade com projetos mal definidos e realizados diante de uma atmosfera pós-moderna.

³⁴ Conforme Hobsbawm, em *A Era dos Extremos*, o século XX inicia-se em 1914 e termina em 1991, compreendendo o que denomina como o “Breve Século XX”, que abarca “os anos que vão da eclosão da Primeira Guerra Mundial ao colapso da URSS” (p. 15) e constituindo-se em três eras. A primeira é a “da catástrofe”, iniciada com a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), estendendo-se pela Segunda (1939-1945), marcada ainda pela crise econômica de 1929 e pela emergência da URSS em contraponto ao sistema capitalista, do fascismo e o questionamento do liberalismo. A segunda, chamada “Era de Ouro” (p. 15), consiste na ascensão e equilíbrio do capitalismo entre as décadas de 1950 e 1960, finalizando em meados da década de 1970. E a terceira, discutida no capítulo intitulado “Desmoronamento”, se refere ao período de 1970 – mais precisamente, 1973 – a 1991, que conta a história de “um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise” (p. 393), que se tornaram notórias na década de 1980 e assistiu ao “colapso dos regimes comunistas” e à crise dos “Estados-Nação”.

³⁵ Em *Meu Amigo...*, há, inclusive, uma referência à Guerra do Golfo (p. 59), ocorrida no período que circunscreve a narrativa.

Entre a modernidade latente e a pós-modernidade imanente, uma escritora se dirige a um *Shopping*, tendo em mãos os seus instrumentos de trabalho (o caderno *Click Tilibra* e uma caneta esferográfica *Kilométrica Plus*), olhos muito atentos para retratar o que passa, ouvidos dispostos a captar diálogos trocados diante de si, autores canônicos que se projetam de suas leituras e com ela passeiam, além de referências *pop* que, inevitavelmente, circundam o seu imaginário. Esse sujeito é um duplo ficcional de Judith Grossmann, professora, escritora, poeta, cliente assídua do *Shopping*, que empreende, através dos seus instrumentos de trabalho e do seu olhar de artista, a tarefa de, diante da efemeridade do tempo e do esmaecimento dos afetos, compor a sua poética de Amor e narrar suas memórias apreendidas pelo seu “aparelho com potência infinita de memória que captou e se sensibilizou com tudo” (GROSSMANN, 1997, p.160).

Entre o *eu* e o outro, seu papel parece ser o de também, didaticamente, apresentar e organizar para a sua geração e para as gerações vindouras um quadro cubista, como não poderia deixar de ser, composto por fragmentos que simbolizam cada instância da cultura contemporânea, convencionalmente chamada pós-moderna. Aula que profere com o intuito de prover um “aperfeiçoamento da humanidade” (p.105).

Nesse intuito – que passa por uma busca inicial de um aperfeiçoamento de si, pelo cumprimento de determinadas prescrições que a orientam –, pode ser identificada a ascendência judaica de Judith Grossmann. Ascendência presente no romance focado por ele ser perpassado por prescrições que circundam os “três setores majoritários da vida”, conforme Daniel Delouya (2000), a saber: a alimentação, a sexualidade e a morte e o trabalho. Estes três setores são articulados ao longo do romance, expressos desde capítulos como “Afrodite”, que remete ao erotismo, “O almoço”, referente à alimentação, e o trabalho, que para uma escritora, é representado pela escrita do livro. As prescrições diluem-se nas linhas do romance e podem elas mesmas justificarem a atribuição do termo “ensinança” para qualificar a narrativa. Narrativa de ensinança que revela tanto o ofício de professor de Judith Grossmann quanto a sua marca judaica. É por trazer esta marca e este ofício que, em diversos momentos, a narradora afirma, como se prescrevesse, a necessidade de condutas, rituais, cuidados.

O amor é uma mentalidade, uma conduta, cuidados, por isso o HIV, quando tudo mudar, sua missão transformadora cumprida, surgirá a vacina. Se matamos o outro que amamos, já estamos mortos. Como proclamamos, o primeiro presente, o compromisso selado, os laudos sobre a mesa, com a data do dia, entregues até tacitamente. (GROSSMANN, 1997, p. 68)

Neste trecho, são mencionadas as prescrições que devem orientar a conduta amorosa, em virtude de um fator cultural contemporâneo, o HIV. No entanto, como a narradora postula, o amor *é e, não, tem se constituído como*, uma mentalidade. Enquanto o amor não for “aperfeiçoado”, não surgirá a cura e, se surgir antes de cumprida tal meta, surgirão outras novas medidas disciplinadoras. Nesse sentido, destaca-se outro aspecto do judaísmo, que remonta a um dos preceitos do Halachá³⁶, que, segundo Delouya, “condena o impulso psíquico da busca milagrosa” (p. 30) para valorizar o “esforço permanente” de cumprir as prescrições. Este “esforço”, pensado a partir do trecho destacado do romance, denota que, também o amor, apesar de por vezes constituir-se como uma dádiva recebida, apenas poderá permanecer ou se constituir de tal modo se as prescrições para tal finalidade forem seguidas.

Ao destacar aspectos que denotam uma ascendência judaica, reforça-se o caráter cultural desse memorial que é *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Um memorial no qual a narradora tece fios que compõem a sua subjetividade e mesclam-se nas malhas da sociedade com *marcas* pós-modernas, envolvendo traços que remontam a uma formação de base judaica. Judaísmo que, em uma narrativa que emoldura cenas da vida pós-moderna, é presentificado por ser este romance, também, um mundo. Um mundo que, assim como a religião judaica, pode ser considerado um “edifício invisível”³⁷, no qual, pela diligência no cumprimento de suas prescrições (inclusive no que concerne a uma ética literária), são mantidos traços que, em “templos visíveis”, seriam dispersos, ou, no que concerne ao texto literário, não seriam nem mesmo percebidos. Edifício invisível, porque, se ele adquire forma de matéria em brochura, com algumas páginas e letras impressas, é enquanto leitura, imaginário e aprendizado que ele se estabelece, configurando-se como literatura.

É válido ressaltar que, ao atribuir ao romance o status de “memorial”, o que se pretende aqui não é tratar de um sentido de memória que encerra (arremata, fecha, completa) traços culturais e subjetivos. Pois se reconhece que tais traços são constantemente relidos, apagados pelo esquecimento – diante da quantidade de informações que se apreende a cada instante –, e reinventados. Acrescenta-se que se *Meu Amigo...* é um texto que denota a

³⁶ Uma legislação da religião judaica, que, conforme Delouya, “determina [...] o estatuto, o conteúdo e o significado dos Escritos que expressam, de várias maneiras, a fé judaica [...]” (p. 26).

³⁷ Termo utilizado por Freud, em carta, escrita em julho de 1882, a sua noiva, citado por Daniel Delouya (2000), em “Visão de conjunto da religião judaica”. A referência à religião judaica como “edifício invisível” (p. 24) é uma imagem forjada por Freud, que, sob a perspectiva de Delouya, traduz a compreensão do pai da psicanálise sobre a permanência da religião, mesmo após a destruição do seu “templo visível”, mantida, durante séculos, através da “promessa simbólica” de reconstrução do templo, e pelo cumprimento diligente de prescrições, bem como estudo dos livros sagrados. Conforme Freud, citado por Delouya, “Se Jerusalém não tivesse sido destruída, nós judeus teríamos morrido como tantas raças antes e depois de nós. O edifício invisível do judaísmo tornou-se possível somente depois da queda do templo visível”. (p. 24).

necessidade de um artifício, diante da efemeridade do tempo, que registre a sua passagem e lhe atribua um sentido, a artista, valendo-se de um tom confessional, reconhece e aceita a transitoriedade, as instabilidades impostas pelo tempo a sua própria subjetividade.

Tais transitoriedades reverberam para a noção de identidade articulada à leitura do romance. Desse modo, apesar da narradora reconhecer o potencial da memória em manter as marcas do vivido, como um *bloco mágico*, ela sinaliza a impossibilidade de manter uma identidade una. Unidade inconcebível ao se pensar no imediatismo e efemeridade nas cenas pós-modernas, e a submersão do corpo subjetivo no corpo social, quando o primeiro registra em sua escritura as instâncias que compõem tal cenário. Assim, ao compor a sua história, perpassada por memorações alocadas, inicialmente, no bloco mágico, o sujeito costura às malhas de suas lembranças e imaginação uma malha social, que emoldura o processo de rememoração e criação, e que, ao mesmo tempo, ladrilha a história que está sendo produzida pelos trabalhos da memória.

Nessa perspectiva, a memória é apresentada, conforme a leitura de Ecléa Bosi (1994) sobre Halbwachs, como “quadros sociais”, justificados quando Bosi afirma, na esteira do sociólogo, que “Se lembramos, é porque os outros, a situação presente, nos fazem lembrar” (p. 54). Em consonância com esta afirmação, em *Meu Amigo...*, os outros e o presente atuam como potência criativa que não só motivam a lembrança, mas são também motivadas por um olhar que os transubstancia em arte e que, ao serem narrados, já se tornam memória daquele que impõe a caneta sobre o papel e daquele que atravessa as margens da escrita, inserindo-se no universo delineado no livro.

Entre o mundo empírico pelo qual transita e o mundo acionado de suas leituras, a narradora Fulana Fulana de *Meu Amigo...* instaura paradoxos afinados ao contexto em que se insere. Paradoxos instaurados desde a escolha sintomática de um *Shopping* como o lugar para erigir os temp(l)os de Amor e da Arte. É, assim, neste *shopping* e através de sua imagem, que são descortinados, pela narradora, traços que caracterizam a pós-modernidade, como a fragmentariedade, a multiplicidade, as transitoriedades. Mas, ao mesmo tempo, é ainda neste shopping que a narradora imortaliza Proust, redimensiona o tempo, transformando-o em um Olimpo, no qual Eros impera. Imagens apresentadas, como a narradora sinaliza, por caleidoscópios, tal como o mundo do consumo e da mídia representados em sua narrativa, que traduzem o caráter múltiplo da era pós-moderna, um pastiche que reúne uma “multiplicidade”, “sempre a mesma e inteiramente diversa”, definição grossmanniana uníssona ao sentido que Zygmunt Bauman (1998) atribui à pós-modernidade.

Em *O mal-estar da pós-modernidade*, Bauman (1998) empreende uma leitura da pós-modernidade, em contraponto à modernidade, definindo-a a partir de *O mal-estar na civilização*, de Freud. Ele observa, contudo, alguns pontos de encontro, dentre os quais é possível destacar os ideais de “pureza”. Conforme o autor, ambos os períodos produzem a sua “sujeira”, a diferença entre eles é que na modernidade o mundo ideal seria “transparente”, “em que nada de obscuro ou impenetrável se colocava no caminho do olhar; um mundo em que nada estragasse a harmonia; nada ‘fora do lugar’; um mundo sem ‘sujeira’; um mundo sem estranhos” (p. 21), na pós-modernidade, por sua vez, a diversidade celebra o seu lugar no “*melting pot*”, sobreposto ao totalitarismo moderno, excluindo (como sujeira), no entanto, aquele que não atende ao seu reconfigurado “teste de pureza”. Este teste, desta vez, consiste em:

[...] mostrar-se capaz de ser seduzido pela infinita possibilidade e constante renovação promovida pelo mercado consumidor, de se regozijar com a sorte de vestir e despir identidades, de passar a vida na caça interminável de cada vez mais intensas sensações e cada vez mais inebriante experiência. (BAUMAN, 1998, p. 23).

Reforça-se, pela afirmação de Bauman, a relação que se estabelece entre o mercado consumidor e a reinvenção das identidades, sempre propensas, diante de uma liberdade maior concedida na pós-modernidade, a adquirir uma nova *roupagem* e dispostas a excluir aqueles que não seguem suas tendências ou não se deixam seduzir pelo seu jogo. No tocante à narrativa em estudo, nota-se esse jogo entre a narradora e a sociedade de consumo por onde transita. Nesse jogo, no entanto, suas regras são ditadas e negociadas pelo mercado e por aquele que o consome. Assim, há nele uma troca de papéis, um descentramento do que seria puramente material e provisório para uma dimensão singularizada e, ao mesmo tempo, uma inserção do singular no que pode haver de mais material e provisório. O trânsito entre instâncias sacralizadas na cultura ocidental e produtos de consumo é uníssona à constituição de temp(1)os do Amor e da Arte, empreendida pela narradora, no seio da sociedade de consumo. Nesta perspectiva, o cenário escolhido para escrever *Meu Amigo...*, o shopping, é sintomático, porque traduz a ditadura do consumismo, da fragmentariedade, da multiplicidade, das transitoriedades, da “co-presença”, para utilizar um termo de Bauman, que não anula estilos antigos ou novos, mas estão justapostas em um “cenário superlotado” (p. 127). Quadro de competição que, conforme Bauman, é observado desde as cruzadas, mas de outros períodos difere por não reconhecer uma única verdade diante de pseudo-verdades

relutantes. A partir de uma reflexão sobre o Shopping e o que ele representa na cultura ocidental pós-moderna, a narradora de *Meu Amigo...* diz:

[...] o que é este Shopping, palácio da cultura ocidental e da pós-modernidade? senão?, expressão da sempre aventura humana, sempre a mesma e inteiramente diversa, fagulhas, fragmentos de uma multiplicidade, a perder de vista, de caleidoscópios. (GROSSMANN, 1997, p.124)

Articulando tal premissa à de Bauman, esta “aventura humana, sempre a mesma e inteiramente diversa” pode ser lida como a *impureza*, existente na modernidade, isto é, a coexistência entre elementos de natureza dessemelhante. Conotação que se difere na pós-modernidade, por ser nela entendida não como um dado negativo, mas, sim, positivo.

No tocante aos movimentos de sacralização e dessacralização no romance, é pertinente recorrer à leitura empreendida por Lígia Telles (2000), em sua tese de doutorado, intitulada *Périplo Peregrino: o perfil do artista na produção de Judith Grossmann*, no capítulo em que se debruça sobre *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. Segundo Telles:

Se, por um lado, [a autora] dá continuidade, através da literatura, ao trabalho de aproveitamento dos signos banalizados do cotidiano, realizado nas artes plásticas por Warhol e Calder, que se configura como um processo dessacralizador da arte, por outro lado, o texto de Judith Grossmann ressacraliza esses signos, ao transformá-los em texto literário, ao abrigá-los no universo ficcional, em configurações do tipo personagem, objeto-enigma, retirando-os do efêmero em que se consomem para uma permanência dos símbolos estéticos. (TELLES, 2000, p. 86)

Do diálogo com Warhol e Calder depreende-se não apenas o movimento de sacralização e dessacralização, mas outros aspectos que situam a narrativa no cenário contemporâneo. Dentre esses, Telles destaca o caráter metaliterário da narrativa, indicando os caminhos a serem trilhados na leitura; a apropriação consciente e sem pudores a outros textos, os quais “sucateia”, no sentido de desconstruí-los e deles aproveitar fragmentos, com os quais dialoga sem a marca negativa da dívida, e aos quais procede e antecede; ou, ainda, a heterogeneidade de discursos que, na leitura que empreende sobre o tema da quinta das *seis propostas* de Ítalo Calvino *para o próximo milênio*, é “favorável” (p. 96) em uma contemporaneidade, marcada pela simultaneidade de imagens e pluralidade de perspectivas, que justificam a escolha do título desse capítulo da tese sobre o romance enfocado, a saber, “A multiplicidade da narrativa contemporânea em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”.

Articulando os aspectos mencionados no capítulo da tese de Lígia Telles, supracitado, ao início deste, nota-se que esses são, didaticamente, sinalizados ao longo do próprio

romance, pois, conforme Telles, “a obra literária contemporânea sugere os caminhos para a sua leitura” (p. 79), inclusive, “a leitura crítica” (p. 79). A partir do cruzamento da leitura de Telles ao prefácio “Do Autor ao Leitor”, em *Meu Amigo...*, e um estudo atento de trechos do romance em que a narradora versa, de forma explícita, sobre este “conto de fadas pós-moderno”, em que parece justificar tal atribuição, ouvem-se ecos de um dos lugares de onde fala a narradora, o de professora de teoria da literatura. Nesses trechos, percebe-se uma teorização sobre a pós-modernidade, a partir de imagens que não só ilustram a sua narrativa, mas são comentadas pela narradora. Entre essas imagens está a do *shopping*, sobre o qual questiona, em tom de afirmativa, ser um “palácio da cultura ocidental e da pós-modernidade”, e que a ajudam no processo de composição do desenho de uma das *cenar da vida pós-moderna* prefiguradas no romance.

Ressalta-se que essas cenas, dentre elas o já mencionado *shopping*, a cidade, a televisão, lidas sob o prisma de Beatriz Sarlo (2004) como *cenar da vida pós-moderna*, em seu livro de título análogo, podem ser consideradas “fenômenos” que simbolizam a era pós-moderna. Embora volte a sua análise para o contexto da Argentina, Sarlo extrapola os limites do local, para abordar fenômenos de ordem global que configuram a época que denomina pós-modernidade, sem, contudo, defini-la categoricamente. Destacam-se, aqui, entre esses “fenômenos”, duas cenas que interessam, particularmente, à leitura do romance enfocado, a saber, o *shopping* e a televisão.

No que concerne ao *shopping*, Sarlo o analisa no subcapítulo “Cidade”, no qual o compara ao centro da cidade, paulatinamente substituído pelos shoppings, que, ao contrário desse centro, são marcados pela fragmentação, por “uma ordenação total” (p. 16), pelo seu direcionamento para o futuro, pelo seu caráter modelador da cidade, e pelo nomadismo que estabelece como estrutura necessária para seu funcionamento. Cita-se, ainda, a sua universalização, constituindo-se como “uma cápsula onde, se é possível não achar o que se procura, é completamente impossível perder-se” (p. 16). Quanto à televisão, Sarlo inicia seu capítulo, intitulado, “O sonho acordado”, com a menção ao *zapping*, e traz uma afirmação em que se identifica um tom nostálgico, “a imagem perdeu toda a sua intensidade” (p. 53). A partir dessa premissa, expõe a sua análise sobre a banalização da percepção, patrocinada por recursos da televisão como o *zapping* e a reprodução de padrões – promovida pela “repetição serial” (p. 64) –, que permitem a freqüente mudança de canais e a garantia de, a cada troca, poder captar o que está sendo transmitido, devido à recorrência de formatos.

Ressalva-se que a nostalgia que perpassa o discurso de Beatriz Sarlo, em sua investida contra o neoliberalismo, escapa a *Meu Amigo...*, dando espaço, nesse romance, a uma crítica a

estes “fenômenos”, mas, ao mesmo tempo, indicando a possibilidade de “sucateá-los” e aproveitá-los. Afinal, como afirma Luciano Lima (1999), em sua leitura sobre “O (pós)moderno: de Virginia Woolf a Judith Grossmann”, diante de mudanças impelidas pelos novos e outros paradigmas que a contemporaneidade oferece e promove, “O texto judithiano parece dizer que este mundo continua belo, e que a vida ainda é muito preciosa, mesmo em meio à vulgarização da arte e da filosofia.” (p. 274).

É válido mencionar que tais “cenas” são tratadas não apenas como temas, no romance, mas assimiladas a um modo de ver e sentir esses cenários, portanto, uma ética, que é traduzida em estética. Esta premissa encontra ressonâncias nas considerações feitas por Lúcia Telles (2000), em sua referida tese, sobre o ato de compra e venda desempenhado no shopping em analogia – em tom irônico – às relações entre autor e leitor, narrador e personagem. De acordo com Telles:

É a relação da troca, da compra e venda, do dar e receber, que rege as relações autor/leitor, narrador/personagens, e que possibilita à narradora-protagonista identificar, nesse local, o efeito até mesmo de uma ação pedagógica, em lírica invocação de teor laudatório a esconder um traço de ironia [...]. (TELLES, 2000, p. 85)

Se o ato de compra e venda pode ser lido como uma analogia marcadamente irônica das relações mencionadas na literatura, o cenário que circunscreve a narradora interfere, ainda, sobre temas e a configuração da narrativa, e é transformado pelo olhar do artista em projeto ético e estético. É a própria narradora que afirma ser a paisagem escolhida para escrever fundida à própria escrita, a exemplo dos dois outros livros aos quais faz menção para dizer que as imagens de TV ligada silenciosamente enquanto escrevia no sofá participaram da configuração deles. Dessa forma, além de transpor para os textos a sua verve teórica, trazendo uma definição de pós-modernidade, a narradora “encarna” o espírito pós-moderno, deixando-se embalar, inclusive, pelo ambiente que a circunscreve, enquanto escreve sua narrativa.

[...] então me acomodei naquele sofá azul, a cabeça no encosto lateral, numa almofada, o caderno numa prancheta de acrílico vermelho, em frente à TV ligada, apenas na imagem e sem o som, e muitas destas imagens entraram explicitamente nos livros, a TV foi o termo antecedente do Shopping, é como vejo qualquer imagem, construindo outra sobre, ... qualquer film, leio um livro ... vejo o mundo, basta qualquer fragmento. (GROSSMANN, 1997, p.173)

Esse depoimento sobre o ato de escrever traz à baila algumas possíveis diretrizes para entender a problemática de um sujeito que faz parte, assumidamente, de uma tradição

moderna, apresentando marcas que confirmam esta inserção. Uma inserção que pode ser confirmada pela reafirmação de um cânone literário e da sua filiação a Baudelaire, quando assume ser um *flâneur*³⁸ –, mas que, por se situar em um contexto pós-moderno, não deixa de fazer com que sua arte seja perpassada pelo espírito dessa época. É deste modo que, ao lado de traços que demarcam uma narrativa moderna, inserem-se outros que a configuram como pós-moderna, a exemplo da inserção da cultura de massa e traços da arte *pop*, como o uso de marcas de produtos³⁹.

Esta justaposição de elementos sacralizados ao *pop* é possível, segundo Evelina Hoisel (1999), pelo processo de subjetivação que empreende a partir do seu olhar – que se qualifica aqui – de artista.

[...] tudo que observa, tudo que seu olhar recolhe é triturado no mais íntimo de sua subjetividade e é reintegrado, reorganizado pelo crivo mais pessoal e subjetivo de uma singularidade que tem o poder de contaminar e transformar aquilo que toca pelo olhar, pois a multiplicidade de signos, situações e cenas é corporalmente, empaticamente vivenciada, podendo-se, por essa via, compreender sua afirmação: ‘vômito de uma golfada tudo que ingeri no Shopping.’ (HOISEL, 1999, p. 74-75)

Afirma-se, desse modo, na reta linha de Hoisel, que os elementos que recolhe do seio da sociedade de consumo não são meramente assimilados e mencionados em sua narrativa. Eles passam pelo processo de singularização do seu olhar de artista, transsubstanciando-se em pulsão não apenas criativa, mas orgânica, porque “vivenciada”, dinâmica, o que justifica a qualificação feita pela narradora sobre si mesma como o “espírito encarnado da pós-modernidade”. Hoisel postula que tais elementos:

[...] vulgares, mais consumidos e digeridos diariamente no Shopping [...] são codificados dialogando amorosamente com os signos mais sacralizados da tradição artística do Ocidente, elevando o Shopping à categoria de ‘palácio da cultura ocidental’, substituto pós-moderno dos salões proustianos. (HOISEL, 1999, p. 75)

A imersão da narradora em um cenário pós-moderno leva Evelina Hoisel a se perguntar se a sua configuração corresponde à categoria de narrador pós-moderno, conforme proposta por Silviano Santiago no texto, “O narrador pós-moderno”. Na leitura que faz sobre

³⁸ Conforme a leitura de Walter Benjamin (1989), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, sobre este poeta e outros artistas da mesma linhagem, “flâneur” é o termo atribuído a artistas, em especial Charles Baudelaire, que tematizavam ou se embriavam da multidão para compor.

³⁹ Na narrativa, a Luciano Pavarotti justapõem-se Maria Callas e Marina Lima. Justaposição que pode ser interpretada como uma problematização das fronteiras entre a “alta” cultura e a cultura de massa, um trânsito recorrente na pós-modernidade. Diversos produtos como *Quaker*, *Becel*, *Swift*, *Kibon*, *Klabon* (p.34) são apresentados na narrativa, o que configuraria, conforme Décio Torres, em *O pop*, traços da literatura *pop*.

este texto de Santiago, Hoisel destaca “hipóteses” traçadas pelo teórico, a saber, a substituição do narrador tradicional – categoria assinalada por Walter Benjamin, em cujas histórias é expresso um saber pautado em uma vivência –, por um narrador distanciado da ação narrada (pós-moderno); e o caráter de “puro ficcionista” desse narrador, que se propõe a dar “autenticidade” à sua narrativa, por saber que tanto o “real” quanto o ficcional são, conforme termos do próprio Santiago, “construções de linguagem”. Hoisel ressalva, no entanto, que, “ao constatar o caráter não inocente de toda escritura, Silviano Santiago denuncia como, ao falar do outro, *de maneira indireta* o narrador pós-moderno termina falando de si” (p. 72). Para pensar essa categoria de narrador em *Meu Amigo...*, a ênfase da teórica recai sobre o distanciamento do narrador pós-moderno dos signos que o circundam. Conforme Hoisel:

Ele [o narrador pós-moderno] se configura apenas como um olhar que pode captar e constatar a vulgarização dos valores mais sacralizados, contudo, sem interferir na preservação do que tradicionalmente constitui a especificidade dos signos artístico-literários. (HOISEL, 1999, p. 73)

Essas considerações levam-na a problematizar essa categoria de narrador em *Meu Amigo...*, situando o narrador grossmanniano em uma “posição singular em relação ao narrador pós-moderno, configurando mesmo uma nova postura do narrador na literatura brasileira” (p. 77). Esta posição singular é justificada, ainda, pelo caráter atemporal do amor, tema principal do romance, que representa uma possível “visão tradicional” – por ser embebido de lirismo e subjetividade –, mas que não deixa de ser “contaminado” por ícones, marcas, símbolos, doenças, metáforas da pós-modernidade.

Ao pensar sobre as categorias de narrador suscitadas na leitura de Hoisel (o narrador tradicional, o moderno e o pós-moderno), ressalta-se que traços de todos eles podem ser observados no narrador grossmanniano. Assim, se a narradora Fulana Fulana assume o papel de expectador, em um determinado momento, aproximando-se do narrador pós-moderno, ela se aproxima de um *flâneur*, modernamente baudelairiano, ao caminhar pelo shopping, atenta aos seus transeuntes, e, ao mesmo tempo, se propõe a narrar a partir de suas experiências e imprimir um saber (ensinar), o que encontra ressonâncias na categoria de narrador tradicional.

No tocante ao cenário pelo qual a narradora transita e a influência que este exerce sobre sua narrativa, a coexistência da modernidade e da pós-modernidade em *Meu Amigo...* encontra ressonâncias na premissa de Fredric Jameson (2004), em “Teorias do pós-moderno”, quando este afirma que “O ponto é que estamos inseridos na cultura do pós-moderno de tal forma que é impossível repudiá-lo casualmente, ao mesmo tempo que uma celebração

igualmente casual seria complacente e desonesta.” (p.39). Desta forma, a partir da lógica de Jameson, percebe-se a impossibilidade de manter-se puramente moderno diante de um cenário pós-moderno, e a necessidade de ter uma visão crítica sobre este cenário para observar tanto os pontos que os fazem convergir, quanto os pontos de divergência.

No tocante aos traços da modernidade que a contrapõem à pós-modernidade, na “Introdução” de *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*, Fredric Jameson (2004) sinaliza, em sua leitura de Achille Bonito-Oliva, a noção de “progresso” e de “télós” que vigorava na “história modernista” (p.15). No pós-modernismo, por sua vez, a esta linearidade sobrepõem-se as incertezas da existência de uma coerência, desembocando não em um “labirinto”, conforme Jameson, mas em um “gulag⁴⁰” ou em um “*shopping center*” (p. 15), que traduzem o predomínio de instabilidades e uma rendição ao mercado na pós-modernidade.

Ao ponderar sobre a explícita proposta de Jameson de delinear uma teoria que relaciona a cultura aos modos de produção do capitalismo tardio, a imagem do *shopping center* parece, de forma mais elucidativa, explicitar esta relação por dois motivos principais que podem ser facilmente observados ao circular entre as paredes climatizadas do shopping. O primeiro deles é o fato de o shopping, com suas diversas lojas, ter se tornado uma espécie de simulacro do centro da cidade. Simulacros tão comuns na sociedade pós-moderna, em que a cópia se sobrepõe ao original, substituindo a função dos centros urbanos com suas praças artificiais, variedade de produtos e lojas que incluem desde as butiques sofisticadas aos supermercados e *drugstores*. Além disso, em virtude das conveniências oferecidas pelo shopping, este se tornou, também, uma espécie de suplemento do lar, com seus sofás espalhados pelos andares, restaurantes, *Lan houses*, centros de lazer, livrarias que oferecem ao leitor o espaço para ler enquanto bebe um café, cinemas com suas confortáveis cadeiras que remontam ao conforto do sofá. Sobre a transubstanciação do Shopping em uma extensão do lar, é elucidativa a passagem em que a narradora de *Meu Amigo...* afirma: “Preciso esperar que se abra o Shopping, na tarde de um feriado, meu verdadeiro home, onde me alimento todos os dias, sendo considerada a mascote do meu restaurante, *Saúde Brasil [...]*” (p. 31).

Outro exemplo de reconfiguração do shopping se refere à própria estrutura desse de ser não só o centro onde são comprados produtos culturais, mas um produto cultural em si, quando se observa a preocupação dos arquitetos em dar-lhe um tom artístico, elevadores futurísticos, objetos de arte nele expostos, a sua decoração nos períodos natalinos, quando as

⁴⁰ É uma espécie de campo de concentração para as pessoas que eram punidas por crimes políticos na União Soviética.

peessoas são induzidas a contemplar para consumir ou consumir para contemplar suas ornamentadas árvores de Natal e Papai Noel. Deste modo, refletindo sobre a premissa de Jameson (2004), na mencionada “Introdução”, segundo a qual a cultura se tornou um produto de consumo, observa-se, para além disto, que o produto de consumo tornou-se cultura.

Assim, na cultura pós-moderna, a própria ‘cultura’ se tornou um produto, o mercado tornou-se seu próprio substituto, um produto exatamente igual a qualquer um dos itens que o constituem: o modernismo era, ainda que minimamente e de forma tendencial, uma crítica à mercadoria e um esforço de forçá-la a se autotranscender. (JAMESON, 2004, p.14)

Ainda nesse trecho do texto de Jameson, estabelece-se outro traço diferencial entre a modernidade e a pós-modernidade, a saber, a dessacralização dos objetos artísticos, operada na pós-modernidade, quando efetivamente a arte perde a sua aura, cedendo a cena para diversas formas de produções culturais. Ao considerar a contribuição dos teóricos da escola de Frankfurt, por serem os primeiros a observar, de forma sistemática, os processos de desaturização da arte, tal como estes são discutidos no emblemático ensaio de Walter Benjamin (1994), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, é possível perceber um tom de nostalgia de Walter Benjamin diante deste processo. Nostalgia que se alia, no entanto, a uma ampla percepção das rápidas reconfigurações pelas quais passa a arte, cujos limites se diluem e permitem uma inserção em um âmbito mais abrangente – a cultura. É preciso, no entanto, pontuar que se é possível identificar, em determinado momento, um traço negativo, atribuído por Benjamin, a este processo, este encontra suas causas na manipulação do Estado, na época em que escreve, sobre os modos de reprodução da arte com fins de impor às massas a automatização e conseqüente alienação, propícios à imposição de uma política totalitária. Todavia, reconhece-se que o processo de desaturização da arte não é apenas lamentado em virtude das articulações políticas na época, mas, conforme a postura de alguns autores da modernidade diante da mistura da cultura de massa e a “alta” cultura, conclui-se que o projeto impelido era o de sustentar a dissociação entre estas duas instâncias.

Sobre a tentativa de manter um distanciamento entre alta cultura e cultura de massa, Andréas Huyssen (1997), em “Memórias do modernismo”, destaca a “insistência do modernismo na autonomia da obra de arte” (p. 7). Autonomia que se reflete na “hostilidade” desse período contra a cultura de massa, no distanciamento do cotidiano, na alienação quanto ao social, político ou econômico. É válido ressaltar que, conforme Huyssen, este “Grande Divisor” entre a Alta Cultura e a Cultura de Massa predominou até os anos 80, quando, a partir desta década, estas fronteiras começaram a se esmaecer.

É no contexto em que a arte se envolve nas malhas da cultura e é possível justapor o erudito ao *pop* que a narradora de *Meu Amigo...* se insere. Desse modo, em seu romance, marcas, cânone e afetos são oferecidos como objeto de arte, sob o signo de Amor, a esta sociedade pós-moderna. Circunscrita por tais trânsitos, a narradora que singulariza os objetos, desde os íntimos, passando pelos instrumentos de trabalho, até as diversas outras marcas, é a mesma que também conduz ao seio do cotidiano, do mundano, do comum, objetos, cenas e instrumentos artísticos, retirando-lhes a aura. Um ícone significativo destes movimentos é a reconfiguração do Shopping em Salão proustiano. Projeto impelido e realizado pela força da ficção em forjar mundos e da memória de vi(n)das e de leituras em transgredir o real, valendo-se dele. É neste sentido que Judith Grossmann (1982) afirma, em *Temas de teoria da literatura*, que a “própria obra literária é um cosmos, um universo no qual ordem e desordem mutuamente se sustentam” (p. 52), promovendo uma particularização do real, que adentra os espaços da literatura, ao mesmo tempo em que faz com que a literatura adentre o real. Assim, em *Meu amigo...*, o Shopping é transformado em Salão Proustiano, onde desfilam deusas, o próprio Proust, e, simultaneamente, um espaço onde passeiam belas mulheres e onde a narradora Fulana Fulana orientava teses.

Falo o falo e agora de alguns deuses que encontrei aqui, antes que meu interesse se fechasse, um anel, em torno de Victor. Houve um tempo em que, em minha ação transformadora das funções do Shopping, para que ele chegasse a existir em seu apogeu como um Salão, eu orientava teses que estão na minha Coleção na Biblioteca do meu Instituto. (GROSSMANN, 1997, p. 101)

Em sua ação transformadora, o Shopping é ainda singularizado sob forma de “jardins suspensos”, “imenso ready-made⁴¹, obra de arte ao vivo, coisa-em-si, em permanente mutação” (p. 122). Sob esse prisma, observa-se um trânsito de mão dupla, no qual da arte se extrai o modelo para a cultura – pois é a partir da arte que a narradora faz a sua leitura de mundo –, e da cultura extrai-se o modelo para a arte – já que é a partir do Shopping que a autora ativa suas referências artísticas e dele retira a matéria para compor sua arte.

Tendo em vista esses trânsitos e *negociações* que embaralham cultura e arte, a autora se vale de produtos de consumo para compor a arte e mostra, também, como a arte redimensiona os produtos de consumo. Dessa forma, no poema “O amor segundo Galileu” (GROSSMANN, 1996, p. 41-3), o eu-lírico singulariza um produto comercial (a “bolsa transparente *Fashion CH*”), ao transsubstanciá-lo em objeto artístico, de onde saem tanto

⁴¹ Referência aos *ready-mades* de Duchamp.

outros produtos de consumo (um guarda-chuva e um pente), quanto a partir dela são suscitados um verso de um soneto de Shakespeare, George Herbert, Capitu, dentre outras figuras literárias. Arte e consumo são, portanto, colocadas no mesmo *local da cultura*, como se, efetivamente, a preposição “e” que os liga fosse uma conjugação do verbo “ser”: Arte é consumo e, para além disso, Consumo é arte.

Em virtude destes movimentos, impõe-se uma questão instigante para a contemporaneidade e que compõe algumas discussões em torno do romance enfocado: situar-se-ia *Meu Amigo...* na modernidade, devido a um movimento de sacralização operado pela narradora sobre os objetos do cotidiano? Ou ele é pós-moderno, configurando-se como uma arte que constata a reprodutibilidade, a multiplicidade e a efemeridade sem o mal-estar, que se sentia na modernidade, quanto a esta questão⁴²?

Descartada uma postura iluminista que advogaria uma única solução, responde-se a esta equação, através da reafirmação das suas duas incógnitas: a narrativa de Judith Grossmann situa-se entre a modernidade e a pós-modernidade. A oscilação entre esses dois momentos coincide, inclusive, com uma corrente de pensadores sobre o pós-moderno, como destaca Jameson (2004), em “Teorias do Pós-moderno”, que reconhecem a pós-modernidade não como ruptura, mas como uma suplementação do modernismo, tendo como um de seus representantes, Jean-François Lyotard.

É, por conseguinte, a noção de suplementação da modernidade com a pós-modernidade que se presentifica em *Meu Amigo...* Esta premissa encontra respaldo na descrição que a autora atribui a este romance como “conto de fadas pós-moderno” e no título, lido na dicção inglesa, como o *Romance do Meu Amigo Marcel Proust*⁴³, situando-o na tradição de Proust⁴⁴, ícone da literatura moderna, ao lado de quem, problematizando os constrangimentos da dívida, mantém-se amiga, com ele dialogando, redimensionando-o.

A modernidade em Proust, inclusive, transborda para os traços de modernidade em *Meu Amigo...*, presentes na sacralização da arte e nas memórias de infância para mapear as etapas da formação do artista. É válido ressaltar que, apesar de Marcel Proust ser um escritor inserido na modernidade, pelos traços explicitados, a autora o qualifica como um “mestre insuperável da sensibilidade pós-moderna” (p. 12). Deve-se considerar, contudo, que neste

⁴² O mal-estar sentido ao se evidenciar a perda do *hic-et-nunc* da arte é discutido no texto de Walter Benjamin (1994), “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”.

⁴³ Esta dicção inglesa é identificada por Antonia Herrera (1999), em seu texto “Cânone amoroso e cânone literário em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”.

⁴⁴ Nota-se que, ao se referir a Proust em *Do Autor ao Leitor*, o autor fala numa “continuidade de caminho” a partir dele. Tal continuidade pressupõe já uma inserção da sua narrativa na tradição em que Proust se insere.

aposto atribuído a Proust, Judith Grossmann não afirma ser este autor pós-moderno, mas, sim um autor que teve a “sensibilidade” de perceber e mesmo articular aspectos que se referem à pós-modernidade. Dentre os traços que podem defini-lo como um autor de “sensibilidade pós-moderna” destaca-se a fragmentariedade da identidade, observada pela constituição de diversos *eus*, configurados pela ação do tempo. A configuração de uma identidade que não permanece una e que é marcada por várias “identificações” coincide com a noção de *identidade cultural na pós-modernidade*, conforme Stuart Hall (2003), já aqui explicitada.

A noção de “identificações” pode ser articulada ao termo “vi(n)das” utilizado pela narradora. “Vi(n)das” que podem reter em uma hora a “própria eternidade”, mas trazem a marca da passagem, da transitoriedade, nestes *parênteses* que se inserem na vida. Mudanças inevitáveis e por ela aceitas como estágios do Amor, “mutações ocorridas pela presentificação sagrada do amor, para que o sagrado amor seja consagrado.” (p. 77). Todos estes estágios são registrados pela narradora através do livro, seu memorial.

É pela Arte e por Amor que a narradora consegue vencer as angústias causadas pelo tempo, a espera amorosa, os quais transforma em fonte, ao invés de contraponto, para escre(vi)ver. Pois sua escrita é vida. Pulsão erótica que move o mundo e faz o seu mundo girar em torno deste modo de viver, estabelecendo pela ética uma estética e pela estética uma ética, por ser esta uma “narrativa de ensinança”, que ensina, em época de efemeridades, impostas pelos meios de comunicação de massa, e enfermidades, como a AIDS, uma poética do amar e do viver. É o reconhecimento de que cada instante é valioso, que o Amor é um ritual que pressupõe uma escolha, uma escala, uma espera. E, assim, nesta narrativa, o tempo que poderia se contrapor ao Amor é utilizado pela narradora “em benefício da higidez do amor, de sua organicidade, [pois] é necessário passar por todas as suas procrastinações e esperas”. (p. 41). De forma análoga, os meios de comunicação de massa, que acentuam a efemeridade e as perdas, são utilizados pela narradora como veículos transcendentais que forjam um lugar para que ela e Victor possam, por exemplo, assistir juntos ao concerto de Luciano Pavarotti.

No meio da tarde de domingo, já que à noite a TV vai reprisar o concerto de Luciano Pavarotti, telefone para Victor para avisá-lo, é uma forma de irmos, separados e juntos, ao nosso primeiro concerto, cada um em sua casa. A TV é para isso, para aproximar os amantes, coisas que eles vêem ao mesmo tempo, objetos conversacionais. (GROSSMANN, 1997, p. 96)

Assim como a autora redimensiona os meios de comunicação de massa em sua poética sobre o Amor, a AIDS também é redimensionada. Esta seria, conforme a narradora, uma forma de disciplinar o amor.

O redimensionamento dos predecessores desta fábula sobre o Amor e sobre o Tempo (Proust, Flaubert, Stendhal), aliados à ressignificação de diversas instâncias da cultura, estreitam as interrelações entre a literatura e a vida, e a literatura como memória subjetiva e cultural. Interrelações que podem ser lidas como um projeto ético e estético, no qual Judith Grossmann parece estar empenhada ao dirigir-se ao símbolo-mor da sociedade pós-moderna, o *Shopping Center*, para escrever um memorial do seu Amor, enquanto escreve histórias de si mesma e de uma época.

4 OS TRABALHOS DA MEMÓRIA: A ARTE DO LEITOR

4.1 Memória de leituras e o *papel* da arte para uma leitura de si

Talvez não haja na nossa infância dias que tenhamos vivido tão plenamente como aqueles que pensamos ter deixado passar sem vivê-los, aqueles que passamos na companhia de um livro preferido. (PROUST, 2003, p. 9)

Em *Sobre a leitura*, Marcel Proust (2003) afirma que a leitura faz parte do arsenal de experiências do sujeito por ela ser uma forma de vivência que insere não só as pulsações impelidas pelas histórias lidas, como, também, os cenários nos quais foi realizada. Ao mencionar tais vivências, o autor sinaliza que as ocasiões em que lera foram fixadas entre suas lembranças de histórias lidas e nelas mantidas a paisagem que emoldurava leitor e livro, a ponto de muitas vezes os livros se apresentarem “como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais” (PROUST, 2003, p. 10).

As considerações iniciais tecidas por Proust em seu texto *Sobre a leitura* reverberam na relação leitura-vida, sinalizando que a leitura (da arte de um modo geral), por ser uma forma de experiência, se coaduna aos traços que constituem a subjetividade e participam, por conseguinte, da formação do sujeito. As experiências de leituras incidem, desse modo, sobre as subjetividades por fazerem parte das lembranças que constituem o conjunto de vivências do sujeito, registradas na memória, constituindo a identidade do leitor e – não esquecendo ser Proust um escritor – da formação do escritor.

Sobre a relação entre as memórias de leituras e a constituição da identidade, Freud (1997), em *O Ego e o Id*, postula que para uma “coisa” se tornar consciente ou pré-consciente ela deve vincular-se às suas “representações verbais”, que são “resíduos de lembranças”. Estes resíduos e/ou representações advêm tanto das “percepções auditivas”, quanto da leitura. No tocante às representações verbais advindas da leitura, reforça-se o papel destas para as (re)configurações do sujeito, já que, uma vez atreladas às representações verbais e em analogia a elas, são as leituras, também, formas de tornar consciente algo que está latente ou inconsciente. Neste ponto, a noção de constituição da subjetividade está relacionada à tomada de consciência de si, tendo a leitura, portanto, um papel importante para este reconhecimento.

Diante da relação entre leitura e (re)configuração de subjetividades, pode-se perguntar de que modo a leitura de um texto, que mantém as impressões do escritor, pode ajudar no processo de ressignificação da subjetividade daquele que segura as suas margens para ler tais impressões? Esta pergunta pode ser respondida na esteira do teórico de *Performance, recepção e leitura*. Ao ler este texto de Paul Zumthor (2000), percebe-se que a narrativa é um tecido dinâmico engendrado pelas relações humanas, ou seja, pela leitura (de um texto escrito ou de uma *performance*). Deste modo, qualquer tipo de texto é uma construção cultural mutável.

Ressalta-se que a mudança é operada por ser o leitor responsável pela significação do livro, que só existe enquanto tal por haver um olhar que o legitime. Nesta perspectiva, qualquer texto depende de olhos que percorram suas páginas e lhes atribuam *sentidos*, pois, ao contrário, será apenas um tomo que reúne algumas páginas inférteis. Em um jogo especular, pode-se considerar que o texto também é uma forma de levar o leitor a ver a si mesmo pelo jogo de alteridades estabelecido entre aquele que lê e aquele que se deixou ler (o autor) pelas páginas que escreveu, fazendo com que o leitor não raro se dissolva no objeto lido.

Salienta-se que o processo de ressignificação de si e a expansão deste para uma esfera social através da leitura ocorrem em virtude do pacto que se estabelece entre leitor e texto. Um par, que, por vezes, se perde entre as experiências relatadas por outrem, tornando-as próprias. Assim, o texto escrito por um autor pode ganhar novas significações pelas interpretações de um crítico ou leitor comum, que, ainda, podem fundir a cenas lidas, cenários vividos e o contrário também, tendo a memória como provedora desse trânsito.

No tocante à memória de leituras, ressalta-se que o leitor pode ser remetido a um sentimento de *déjà-vu* diante de uma cena, que experimenta no mundo “empírico”, e já foi vivenciada nas linhas e entrelinhas de um texto lido; ou ainda o autor, valendo-se, para escrever, do mesmo bloco onde registrou suas leituras, não desembaralha as lembranças do

que leu ao texto que está a compor. Esses emaranhamentos são promovidos pela “memória falsa”, que, conforme Eneida Maria de Souza (2002), em reta linha de Ricardo Piglia, funde vivências empíricas às “ficcionalis”.

Da memória falsa três conseqüências podem ser apontadas, a saber, a intertextualidade ou transtextualidade, por implicar em confluências horizontais, de forma enviesada, entre os textos; a tradução, que promove uma travessia de um discurso para a língua do outro, na qual alteridades se embaralham; e o *bovarismo*, que pressupõe uma imersão de leitores no universo ficcional do outro, que o dissolve em suas experiências vividas ou por virem.

No tocante ao *bovarismo*, salienta-se que a escolha de uma crítica como Eneida Maria de Souza por um título como “Madame Bovary somos nós” promove uma releitura da célebre frase de Flaubert, citada pela autora em sua leitura de René Girard, “Madame Bovary c’est moi”. Esta releitura estende-se da figura do autor, que assume fundir-se ao outro, à do crítico, que, conforme Eneida, na esteira de Piglia, “escreve a sua vida quando pensa estar narrando suas leituras” (p. 128). Por isso, esta Madame Bovary também é o crítico – linhagem de leitores entre os quais Eneida Maria de Souza se insere –, dotado de instrumentais dos quais se vale para adentrar no texto. Ou, ainda, é ela o leitor comum que se deixa envolver por linhas e entrelinhas, apenas embriagado pelos prazeres que a leitura lhe oferece.

Serão encontradas em *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance* as duas categorias de leitor mencionadas, a saber, o crítico e o comum. Um crítico cuja voz ecoa ao longo da narrativa e personagens que são configuradas como leitores comuns. Dois modos de enfrentamento do texto e uma mesma cena, a memória. Uma memória que promove o transtexto, a tradução, o *bovarismo*, permitindo que a personagem traduza, pelas lembranças de suas leituras e pelas ensinanças que a arte promove, seu *pathos*, compreendendo a si através de prismas sempre outros, sempre próprios.

Nesse sentido, é válido salientar que *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance* são narrativas escritas por autoras que comungam de um amor comum, a leitura. Não coincidentemente, os protagonistas dos romances em estudo têm as suas vidas perpassadas por livros. Expresso por Harold Bloom (1995), em seu ensaio sobre o romance *Orlando*, de Virginia Woolf, e pela narradora grossmanniana Fulana Fulana, este amor pela leitura, no entanto, tangencia-se para duas diferentes visões acerca da arte nos romances enfocados, denotando uma forma de, através dela, exprimir seu *pathos*, não coincidindo, contudo, as conotações que a atribuem.

Deste modo, Mrs. Dalloway, que vive arraigada a um passado que parece mais seguro e confortável do que o presente ou o futuro, lê apenas memórias; e Septimus Warren Smith

exprime seu *mal estar na civilização*, através de Shakespeare; posturas que traduzem a relação do sujeito da modernidade com o tempo. A narradora de *Meu Amigo...*, por sua vez, tem o seu discurso entrecortado por leituras e busca, na literatura que produz e que aciona enquanto escreve, o caminho para contar suas experiências enquanto, voltada também para o futuro, espera o amor.

Assim, acredita-se que a arte (leituras e narrativas) é, ao lado das memórias de “vi(n)das”, um recurso para que o sujeito ressignifique a sua existência, embora com função distinta nos romances enfocados. Enquanto em *Mrs. Dalloway*, Mrs. Dalloway e Septimus recolhem-se em suas leituras, em *Meu Amigo...*, a narradora-personagem faz da leitura uma máquina que, entre outros signos produzidos, engendra percursos, além dos caminhos já ladrilhados por outros autores. Por isso, sua escrita se volta para o futuro e denota uma aprendizagem para viver sem os pesares sentidos pela passagem dos anos. Esta postura diante da arte, que sinaliza uma visão voltada ao futuro e denota uma aprendizagem, é a que prevalece em *Meu Amigo...* e o contrapõe a *Mrs. Dalloway*.

Considerando-se o estatuto de personagens-leitores, empreende-se aqui, através da memória de leituras dos e nos romances enfocados, um estudo que ressalta o elogio ao ato de ler, tecido nas malhas dos romances pela cumplicidade da memória. Ato e cumplicidade que promovem uma leitura de livros, de mundo, do mundo e, por meio de todas estas categorias, de si.

4. 2 Os trabalhos da memória em *Mrs. Dalloway*

I cannot think of another novelist who centers everything upon her extraordinary love of reading as Woolf does⁴⁵. (BLOOM, 1995, p. 408)

I have sometimes dreamt, at least, that when the Day of Judgment dawns and the great conquerors and lawyers and statesmen come to receive their rewards—their crowns, their laurels, their names carved indelibly upon imperishable marble—the Almighty will turn to Peter and will say, not without a certain envy when he sees us coming with our books under our arms, “Look, these need no reward. We have nothing to give them here. They have loved reading.”⁴⁶ (WOOLF, 2006, s/p)

⁴⁵ Eu não posso pensar em uma outra escritora que concentra tudo sobre seu extraordinário amor pela leitura como Woolf o faz.

⁴⁶ Eu às vezes sonho, pelo menos, que quando o Dia do Julgamento acontecer e os grandes conquistadores e advogados e estadistas vierem receber suas recompensas – suas coroas, láureas, nomes esculpidos indelevelmente sobre mármore imperecível – o Todo Poderoso se voltará para Peter e dirá, não sem uma certa inveja quando ele nos vir vindo com nossos livros sob nossos braços, “Olhem, estes não precisam de nenhuma recompensa. Nós não temos nada a lhes dar. Eles amam ler.” (WOOLF, 2006, s/p, Tradução livre).

Em um cenário marcado pela destruição de valores e a constatação do poder de auto-aniquilação do homem, demonstrado pela guerra, dois sujeitos de papel se empenham em fazer uma leitura do mundo ou promover, através de livros lidos, um entendimento desse. Esses sujeitos são Mrs. Dalloway e Septimus Warren Smith, protagonistas do romance *Mrs. Dalloway*.

Ao se reportarem às suas memórias de leituras, estas personagens não só exprimem uma visão de mundo, mas, sobretudo, delineiam um olhar que se volta para si mesmos. Um olhar que estabelece, ao lado da leitura de mundo e dos livros, uma decodificação dos traços que compõem a subjetividade e que são mantidos em lembranças não raro emolduradas por cenas lidas entre as páginas de um livro. Seguindo o sentido apontado por Marcel Proust (2003), em *Sobre a leitura*, a experiência da leitura pode, então, apreender cenários e ocasiões em que ela foi realizada e o folhear de um livro proporcionar, por vezes, uma revisitação das cenas em que ele foi lido. Segundo Proust (2004):

[...] tudo isso que a leitura nos fazia perceber apenas como inconveniências, ela as gravava, contudo, em nós, como lembranças tão doces (muito mais preciosa, vendo agora à distância, do que o que líamos então com tanto amor) que se nos acontece ainda hoje folharmos esses livros de outrora, já não é senão como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais. (PROUST, 2004, p. 9-10)

A confluência de experiências nas e das leituras, ou seja, o envolvimento das tramas tecidas na narrativa a outras tramas que compõem a ocasião da leitura, pode ser observada, em *Mrs. Dalloway*, através de algumas lembranças da protagonista sobre leituras que trazem em seu bojo a ocasião em que foram feitas. Um exemplo é a cena na qual se recolhe e lembra que “lera até tarde as *Memórias do Barão de Marbot*” (p. 34). Esta remissão às *Memórias do Barão de Marbot* e à “retirada de Moscou”, episódio em que interrompeu a leitura, a levou a pensar sobre o repouso imposto por Richard – imposição que permeou a escolha do livro –, em virtude de sua doença (a insônia).

Deve-se ressaltar, contudo, que um texto pode tanto remontar à cena em que foi lido ou que ocasionou a escolha de um livro, quanto sinalizar para uma outra situação acionada pelas linhas e entrelinhas da leitura. Sob esse prisma, nota-se que a reflexão de Mrs. Dalloway a respeito da ausência de “algo central”, o Amor, suscitada pelo livro de *memórias*, transportou-a, pelos labirintos de suas lembranças, a uma ocasião no passado em que o amor tinha uma outra condição. A lembrança do livro leva-a, assim, a uma reflexão sobre o

sentimento que outrora tivera por uma amiga de juventude, Sally Seton. Assim, entre digressões e reflexões, a personagem é reportada, então, às suas próprias *memórias*, rememorando cenas perpassadas por uma lembrança de outras leituras, compartilhadas na juventude com Sally Seton. Mulher por quem Clarissa despertou um sentimento análogo ao da personagem shakespeariana, Othelo, quando foi jantar com ela, “Esse o sentimento – o sentimento de Otelo, e sentia-o, estava certa, tão fortemente como Shakespeare pretendia que Otelo o sentisse, tudo porque baixava, vestida de branco, para jantar com Sally Seton” (p. 37).

O sentimento de Clarissa por Sally teve o patrocínio confesso da leitura, que agregou uma memória de livros às lembranças da relação entre as duas jovens, e se consolidou desde o dia em que houve o primeiro encontro entre as duas, quando Sally “lhe fez sentir, pela primeira vez, como era protegida a vida em Bourton.” (p.35), empreendendo, a partir deste encontro, uma ensinância, promovida pelo ato de ler o mundo, através de lentes blindadas por autores como Platão, Morris e Shelley. Desta forma, diante da falta de conhecimento de Clarissa sobre “os sexos” e os “problemas sociais” (afinal, a sua “tia Helena não gostava que se discutisse coisa alguma”), a experiente Sally se impôs a doutriná-la, emprestando-lhe um livro de William Morris, que “teve de ser encapado em papel de embrulho.” (p. 35).

Ao ponderar sobre a estratégia de Clarissa de embrulhar com papel a capa do livro de William Morris, é válido trazer à baila as discussões de Virginia Woolf (2004) sobre a relação entre a mulher e a literatura, que compõem o já mencionado aqui, *Um teto todo seu*. Nesse texto, Virginia Woolf enfatiza a censura ao acesso das mulheres à literatura, em especial, à produção literária. Ressalta-se que, apesar de Virginia Woolf enfatizar a condição de escritoras, ela não deixa de sinalizar e ponderar sobre a distância entre a mulher e a leitura, até mesmo pelo afastamento compulsório do meio acadêmico, restrito aos homens.

No tocante às escritoras, especificamente, ela afirma, por exemplo, que uma escritora como Jane Austen não tinha um estúdio próprio, e costumava escrever de modo que ninguém visse o que estava fazendo. A censura e a falta de espaço e tempo para compor foram os motivos pelos quais, segundo Woolf, as escritoras elegeram como gênero o romance ao invés da poesia, visto que o gênero eleito não demandava tanta concentração. Em um âmbito geral, em *Um teto todo seu*, Woolf defende a opinião de que, em sua época, se uma mulher quisesse se dedicar à literatura e imprimir uma escrita feminina, era preciso ter recursos próprios, pois ela não poderia depender da aceitação no mercado, já que este estava circunscrito por paradigmas patriarcais. Ao lado deste tema central, há um outro eixo que engendra uma revisão do cânone e que indica a inexistência de uma sólida tradição literária das mulheres, tal como na literatura produzida por homens. Desse modo, conforme Woolf, não obstante a

crítica masculina normalmente depreciativa sobre a literatura feminina, as autoras não tinham uma tradição em que pudessem se apoiar:

Mas, qualquer que tenha sido o efeito do desestímulo e da crítica em seus escritos – e creio que tiveram um efeito muito grande –, isso era sem importância, comparado à outra dificuldade que elas enfrentaram (eu ainda estava considerando as romancistas do século XIX) quando chegavam a pôr seus pensamentos no papel, isto é, não tinham o amparo de tradição alguma, ou uma tradição tão curta e parcial que era de pouca serventia. (WOOLF, 2004, p. 85)

A necessidade de um percurso já trilhado por outras escritoras é justificada pela autora por haver profundas diferenças de caráter epistemológico e em termos de composição literária entre o homem e a mulher. Para ela: “O peso, o ritmo, o progresso da mente do homem divergem demais dos dela para que ela possa dele extrair com êxito qualquer coisa de substancial.” (p. 85). Nesta afirmação, destaca-se a importância dada por Woolf à leitura. Importância respaldada pela autora em páginas anteriores quando afirma que Jane Austen, as Brontës e George Eliot jamais teriam escrito se não tivessem tido precursoras, do mesmo modo que Shakespeare não teria sido um grande escritor se não tivesse sido antecedido por Marlowe e este, por Chaucer.

Neste sentido, é a presença de vozes de escritoras o que Virginia Woolf demanda, já que é através dessas vozes que uma tradição literária feminina pode efetivamente se consolidar. A partir desta premissa enfatiza-se a noção de escritura enquanto leitura, posto que o escritor nunca escreve isolado do lugar de onde ele fala, por ser ele um “porta-voz” da sua comunidade – como sinaliza Michel Foucault (1992) em *O que é um autor?* – e não estar alheio às leituras de outros autores que o precedem ou mesmo, como sinaliza Borges (1985), em “Kafka y sus precursores”, que os procedem. Quando se fala em “comunidade”, por conseguinte, ressalta-se que esta consiste em comunidades simbólicas, que incluem o contexto social e cultural do sujeito, sendo ele escritor ou leitor.

Como Eneida Maria de Souza (2002) sinaliza, em “Madame Bovary somos nós”, a presença de antecessores no texto de um autor foi tratada, no âmbito dos estudos literários, através da noção de intertextualidade, postulada por Julia Kristeva, a partir dos estudos de Mikhail Bakhtin, que trouxe como uma de suas principais contribuições a desconstrução de princípios de originalidade e autoria. Ao ponderar sobre a intertextualidade, duas possibilidades de interseção entre textos podem ser esboçadas. A primeira consiste na releitura de uma narrativa específica em forma de paródia (reescritura crítica de um determinado texto) ou pastiche (suplementação feita a um texto). Um outro tipo seria a

presença, sob forma de rasura e de modo enviesado, de leituras de outras narrativas. Embora estas formas de relação entre os textos possam ser tratadas como diferentes em sua constituição, ambas apresentam um ponto de interseção: a memória – e esta é um fator importante para a configuração do trabalho de um escritor –, visto que no labor literário sempre entram, de forma oblíqua ou direta, ecos de leituras de sua própria literatura ou de outros escritores.

Acredita-se, dessa forma, que a inserção das vozes, advindas de tais comunidades simbólicas, entrecorta o texto não só que se escreve como, também, o que se lê. Ao ponderar sobre uma escritora como Virginia Woolf, nota-se que questões concernentes ao cenário cultural, no qual estava inserida, perpassam a sua narrativa, a exemplo da guerra e da condição da mulher, e o traço de outros escritores marcado, em seu *bloco mágico*, não raro se confundem ao impor-se ao labor literário.

No tocante às questões sócio-culturais mencionadas, que consistem em seu projeto ético, configurando-se em uma leitura de mundo, estas podem ser ilustradas pela condição de Mrs. Dalloway e do ex-combatente Septimus Warren Smith, uma vez que estas personagens são representantes de questões culturais como as devastações que instituições como o matrimônio e a guerra causam. Tais elementos se presentificam, ainda, e metalingüisticamente⁴⁷, na relação que as personagens mantêm com a arte, já que esta se configura como uma forma de expressão não só de uma visão de mundo, mas, também, dos sentimentos que circunscrevem a relação das personagens com o mundo. Nessa relação, destaca-se um mal-estar sentido por Septimus, traduzido por suas leituras de Shakespeare, principalmente, e o recolhimento de Mrs. Dalloway ao passado, como suas leituras de textos memorialistas sugerem.

Quanto à memória de leituras que se emaranha ao traço da escrita woolfiana, Harold Bloom (1995) sinaliza a presença de Pater, Shelley, Emile Brontë e Jane Austen em textos de Virginia Woolf. Segundo este crítico, ao comparar *Orlando* e *Dom Quixote*, “books are necessarily about other books and can represent experience only by first treating it as yet another book, is a limited but real truth⁴⁸” (p. 410) . Desconsiderando a noção de influência sob a sombra da dívida, subjacente à crítica de Harold Bloom no texto supracitado, afirma-se, a partir da premissa deste crítico, que um livro é sempre sobre outro livro. O diálogo

⁴⁷ Utiliza-se o termo “metalingüisticamente” porque a escritora exprime pelo romance enfocado e por suas leituras, que perpassam o romance, a sua visão de mundo e seus sentimentos, assim como o fazem seus personagens.

⁴⁸ livros são necessariamente sobre outros livros e podem representar a experiência apenas primeiramente tratando-o como ainda um outro livro, é ainda uma limitada mas verdade real. (Tradução livre)

estabelecido entre textos é subsidiado, neste estudo sobre a memória de leituras, pelo fato de que o texto é escrito *a priori* no mesmo “bloco” onde são mantidas as lembranças de cenas lidas.

No tocante ao inevitável diálogo entre os textos, ainda é possível afirmar que muitas vezes o autor anseia por se inserir em uma linhagem de escritores com os quais mantém estilos ou estratégias de escrita afins. Uma expressão desta ânsia foi feita por Virginia Woolf (1982), em seu diário, no ano de 1925, quando comenta *Mrs. Dalloway* e compara o seu projeto estético ao de Marcel Proust.

I wonder if this time I have achieved something? Well, nothing anyhow compared with Proust, in whom I am embedded now. The thing about Proust is his combination of the utmost sensibility with the utmost tenacity. He searches out these butterfly shades to the last grain. He is as tough as catgut and as evanescent as a butterfly's bloom. And he will, I suppose, both influence me and make me out of temper with every sentence of my own⁴⁹. (WOOLF, 1982, p. 71)

O desejo manifesto de equiparar-se a Proust, em quem declarou estar “embebida”, por captar-lhe a perfeita conjugação da “sensibilidade” e “tenacidade”, parece ocultar tais aspectos já presentes na poética woolfiana. Assim, a autora, despercebidamente, lê a si mesma a partir de Proust, caindo na armadilha da dívida ditada pela influência e que denota a existência de um antecessor que lhe é superior. Entretanto, o que se pode notar ao ler Virginia Woolf e Proust é um diálogo. Ambos, a seu modo, por leituras e pensamentos afins, escreveram histórias que protagonizam a literatura enquanto pulsão, mostrando que a leitura é um modo de vida e um estilo de escrita, encontrando na memória (falsa) um recurso para ver a vida pelas lentes da arte, cujas imagens encontram-se neste “bloco mágico”.

Salienta-se que a memória de leituras se presentifica não só nos trabalhos do escritor, mas, também, no de críticos e leitores comuns. Desse modo, assim como o texto do escritor é entrecortado por uma memória de leituras – o que o torna, de certo modo, um crítico –, no estudo de leitores especializados a comparação é inevitável, pois qualquer julgamento de valor será sempre respaldado por outros textos lidos, a partir dos quais o crítico estabelece seus critérios. Do mesmo modo, o leitor comum também estabelece comparações. Conforme Virginia Woolf (2006), em “How should one read a book?”, de qualquer leitura retira-se sempre uma impressão, um julgamento e, enfatiza-se, aqui, uma comparação. Apesar desta

⁴⁹ Eu imagino se desta vez eu consegui algo? Bem, nada de qualquer forma comparado a Proust, em quem eu estou embebida agora. A questão em Proust é a sua combinação da máxima sensibilidade com a máxima tenacidade. Ele explora estas sombras de borboleta até o último grão. Ele é tão consistente quanto um categute e tão evanescente quanto uma exuberância de uma borboleta. E ele, eu suponho, irá me influenciar e me tirar a calma com cada frase feita por mim mesma. (WOOLF, 1982, p. 71, Tradução livre).

confluência no procedimento de leitura do leitor especializado e comum, esse, de acordo com Virginia Woolf (1925), em “The Common Reader”, diferencia-se daquele porque “he reads for his own pleasure rather than to impart knowledge or correct the opinions of others.”⁵⁰

Ressalta-se que as categorias de leitores apontadas (o leitor-crítico, o leitor-comum e o leitor-escritor) aplicam-se a Virginia Woolf, autora de ensaios críticos sobre diversos escritores, a exemplo de *The common reader*, que traz, inclusive, textos sobre a leitura; textos de cunho feminista, como *Um teto todo seu*, que faz remissão a escritores, acionando a sua memória de leituras para respaldar as discussões; além de romances e contos, nos quais não raro há personagens-leitores. Estas qualificações denotam o que Harold Bloom (1995) chamou de um “extraordinary love for and defense of reading.”⁵¹ (p. 403).

Ao considerar que Virginia Woolf foi uma crítica influente no grupo de intelectuais, o Bloomsbury, Bloom (1995) afirma que ela foi a inauguradora da crítica literária feminista. As reflexões desse autor, em “Woolf’s *Orlando*: feminism as the love of reading”, centram-se em *Orlando*, livro que, para ele, é, entre os seus demais livros, um “erotic hymn to the pleasure of disinterested reading.”⁵² (p. 412). Esta apologia à leitura, encontrada em *Orlando*, é comparada pelo crítico ao *Dom Quixote*, de Cervantes, por ambos os textos protagonizarem “amantes” da leitura. Narrativas que levam ao ápice as interrelações que são inevitavelmente estabelecidas entre os livros. Uma outra analogia é estabelecida por Bloom, desta vez sobre a escritora e o protagonista de *Orlando*. Para o crítico, Orlando e Virginia Woolf têm em comum o amor pela leitura. Um amor definido enquanto pulsão erótica que consiste, para o crítico Harold Bloom, em “her authentic erotic drive and her secular theology”⁵³ (p. 411).

Ressalva-se que o caráter crítico de Virginia Woolf não se encerra em *Orlando*. Em *Mrs. Dalloway*, romance aqui focado, observa-se, de forma enviesada, a seleção de autores (o seu cânone). Ademais, neste romance, assim como em *Orlando*, a leitura intermedeia a relação entre sujeito e mundo, na qual, como em um labirinto de espelhos, imagens podem ser vistas por outros ângulos e, não raro, as personagens pensam sobre si, vendo-se a partir de suas leituras.

É válido ressaltar que a presença da leitura em *Mrs. Dalloway* é estabelecida através da relação que esta tem com a (re)configuração dos sujeitos, por meio da qual eles exprimem uma visão de mundo. Pode-se afirmar, dessa forma, que a arte é um ponto a partir do qual o

⁵⁰ Ele lê pelo seu próprio prazer mais do que para comunicar conhecimento ou corrigir a opinião dos outros. (tradução livre).

⁵¹ extraordinário amor pela e defesa da leitura. (Tradução livre).

⁵² erótico hino ao prazer da leitura desinteressada. (Tradução livre).

⁵³ Seu autêntico impulso erótico e sua teologia secular. (Tradução livre).

sujeito pode exprimir o que sente. Se a arte permite, em um determinado momento, que seja possível ver por outros ângulos a “realidade”, promovendo uma visão mais abrangente do mundo e de si, ela também pode motivar um subterfúgio desta mesma realidade, como sinaliza Maria Arminda de Sousa-Aguiar (1984), ao falar sobre Proust. Segundo esta autora, “o romance de Proust se encaminha para a fuga do tempo e a busca do intemporal como uma única forma de vitória sobre a fragmentação e a destruição da existência” (p. 156). Esta “fuga do tempo” pode ser articulada à personagem Mrs. Dalloway, uma vez que, ao refugiar-se nas suas leituras de memórias, mantém um certo distanciamento da realidade. Deve-se notar, contudo, que, ao se refugiar dessa realidade, recolhendo-se em seus livros de cunho memorialista, ela não denota uma atitude alheia à vida, uma vez que imprime, com isso, uma reação contra os impérios do tempo monumental e, em sua sintonia, contra o tempo teleológico (das perdas), descompassando o ritmo destes tempos ao voltar-se às suas *memórias*.

Ao refletir sobre a tríade arte-mundo-subjetividade, a partir das considerações feitas sobre Mrs. Dalloway, verificam-se as mudanças que incidiram sobre a personagem através da diferença entre os livros lidos em sua juventude em contraste àqueles da maturidade. Desse modo, se a Clarissa de Bourton, voltada para as indicações de leitura de Sally Seton, tinha a vontade de “fundar uma sociedade para abolir a propriedade privada” (p. 35) e, portanto, lia com a amiga William Morris, Platão e Shelley, revelando uma crença no futuro, a Mrs. Dalloway que se tornou “raramente lia um livro agora, exceto memórias” (p. 12). Essa categoria de narrativa, inclusive, circunscreve a personagem até mesmo quando, em ocasião de visita a Evelyn Whitbread, pensa em escolher um livro para ela. Entre os livros encontrados, estão *Jaunts and Jollities*, *Soapy Sponge* e *Memórias de Mrs. Asquith* e *Big Game Shooting in Nigeria*, livros que se inserem na linhagem de textos memorialistas, por serem diários. *Jaunts and Jollities* e *Soapy Sponge*, por exemplo, são livros que narram as aventuras e atividades de caça de um desportista; e as *Memórias de Mrs. Asquith* consistem em uma autobiografia de Alice Margaret (Margot) Asquith. Diante dessas opções, Mrs. Dalloway constata que nenhum deles serviria para levar para um hospital. Desejava encontrar algum livro que agradasse Evelyn e, por extensão, fizesse com que ela lhe revelasse alguma aprovação.

A importância dada pela personagem ao livro que levaria a Evelyn e a dúvida se ele se adequaria ao estado em que esta se encontrava confirma a noção de que a leitura deve sempre traduzir o que se sente. E por que a escolha de um livro e não algum outro presente? – poder-se-ia perguntar. Esta pergunta pode ser respondida a partir da noção de que a arte

(ênfatizando-se, aqui, a leitura) é um instrumento que auxilia no processo de enfrentamento do tempo, em dois dos sentidos já aqui explicitados, ou seja, linear e monumental, além de auxiliar no restabelecimento das emoções, em virtude do seu caráter catártico, que, em termos aristotélicos, auxilia na expurgação de emoções⁵⁴.

No tocante ao tempo (linear e monumental), a imersão em textos memorialistas pode ser entendida como uma metáfora da relação que a protagonista tem com o tempo. Relação marcada por um apego e um constante retorno ao passado não como uma simples revisitação ou atualização deste, mas, sobretudo, por ele ser, para a personagem, idílico, qualidade que contrasta com o contexto em que vive, perpassado pela destruição deixada pela guerra, pelo tempo monumental. Ressalta-se que, por vezes, a arte (a cultura, de modo mais abrangente) pode contribuir para *monumentalizar* o tempo. Um exemplo desta monumentalização é dado por Andreas Huyssen (2000), em *Seduzidos pela memória*, ao valer-se de exemplos artísticos ou da comunicação (a arquitetura, monumentos e mídia) para pontuar a recorrência à memória como um fenômeno sócio-político-cultural no Ocidente, através da qual é possível “ancorar-se” diante das transitoriedades promovidas pelo tempo e pelo espaço. Conforme as próprias palavras de Huyssen, “O enfoque sobre a memória é energizado subliminarmente pelo desejo de nos **ancorar** em um mundo caracterizado por uma crescente instabilidade do tempo e pela fratura do espaço vivido” (p. 20, grifo nosso). Nesta perspectiva, a memória, enquanto arte, concretiza o mencionado desejo, promovendo um “conforto”, através de livros e monumentos, que agem, no entanto, não apenas como forma de lembrar, mas, na interface da memória, de esquecer também. Pois, para Huyssen, pela monumentalização do passado, o que muitas vezes se busca é a “redenção”, como afirma o ditado judaico, segundo o qual na memória encontra-se o segredo para atingi-la (p. 43). Dessa forma, pensado no contexto da Alemanha, de onde Huyssen fala, tornar concreto, externo, visível uma ferida, como aquela ainda aberta pelo Holocausto, é se redimir, logo, se isentar, *esquecer* tal ferida. Incide, por conseguinte, nesta monumentalização, o outro aspecto da arte, já aqui mencionado, de expurgar, tornar externas afecções, para, com isso, atingir novamente um equilíbrio, mas apaga-se o seu outro sentido, ou seja, o de promover a reflexão sobre tais afecções.

Na leitura sobre Denis Hollier, Huyssen (2000) destaca no texto *Contra a arquitetura*, deste autor, que “a busca e o desejo do monumental na modernidade é sempre a busca e o desejo de origens” (p. 53). Este desejo do transcendental pode ser relacionado ao “desamparo transcendental” (p. 53), sinalizado por um outro autor, Lukács (2000). Este apego às origens

⁵⁴ Aristóteles (1996), em *Poética*, fala sobre a catarse como um elemento presente nas tragédias, que, ao inspirar, pelas suas cenas, “pena e terror opera a catarse própria dessas emoções.” (ARISTÓTELES, 1996, p. 36).

se presentifica em *Mrs. Dalloway*, romance que teve e apresenta como pano de fundo a guerra e, com ela, a dissolução da crença no futuro, que, se na modernidade trouxe diversas esperanças, fomentadas pelo progresso, também foi palco do fracasso desse projeto ao preço da destruição em massa.

Entre o receio do presente e o apego ao passado, Mrs. Dalloway caminha pelas ruas impelindo-se a acreditar que era este presente o que amava, pois, afinal, ela afirma, “recordar, todos recordavam; o que ela amava era isto, aqui, agora, na sua frente; a senhora gorda no carro.” (p. 12). As sensações por ela sentidas são contraditórias, visto que ora denotam uma atitude de amor pelo presente, ora indicam um medo da passagem das horas. Assim, ao mesmo tempo em que celebra o instante que vive, recolhe-se em suas lembranças diante do perigo de viver “por um só dia que fosse” (p. 12). Sentimento de acolhimento que pode ser ilustrado com a cena em que se depara com um livro aberto, diante do qual se pergunta, “Que estaria tentando recordar? Que imagem de límpida aurora no campo, enquanto lia no livro aberto”, lendo neste livro, “Não mais temas o calor do sol/ Nem as iras do inverno furioso” (p. 13). Seria a arte, simbolizada pela frase, imposta pelo livro aberto, o instrumento que deveria ajudá-la a não mais temer a vida?

Certamente, para uma personagem que se recolhe para e ao ler, a mensagem encontrada no livro pode ser interpretada como um sinal de que a arte pode, sim, auxiliar a vencer os temores da vida, passando a ser, portanto, desnecessário recolher-se dela. Livro e vida, deste modo, não se opõem, mas, sim, convergem para um viver sem temores e em harmonia. Não é de forma aleatória que a peça, cujo trecho a personagem lê, é uma comédia (gênero no qual, em seu final, predomina a reintegração), de Shakespeare, *Cymbeline*⁵⁵. O trecho destacado nesta peça, “Não temas mais o calor do sol [...]”, está presente em uma cena na qual Guiderius e Arviragus cantam uma canção diante do corpo de Cloten – que foi por eles morto – e Imogen – disfarçada de Fidele – que bebeu uma substância que a fez adormecer como se estivesse morta. A canção é marcada pela melancolia e tematiza o fim de sofrimentos que a morte encerra, quando todas as paixões que fazem parte da vida tornam-se “poeira” diante do seu aniquilamento.

⁵⁵ *Cymbeline* é o nome de um rei, que dá título à peça, que tivera três filhos do seu primeiro casamento, dos quais dois foram raptados, e uma, Imogen, acaba se apaixonando por Posthumus, filho de um dos servos de seu reino. Este casamento não só contraria o rei, mas também sua nova esposa que deseja que Imogen case-se com seu filho, advindo de outro casamento, Cloten. O rei expulsa Posthumus e este vai para Roma, onde encontra Iachimo que, ofendido pelas declarações de que existia na Inglaterra uma mulher mais honrada do que as de Roma, decide desafiar tal fidelidade e faz uma aposta com Posthumus, da qual, valendo-se de artimanhas torpes, sai vencedor. Ao final, por ser a narrativa uma comédia, reina a harmonia, Imogen consegue reencontrar Posthumus, os dois filhos de Cymbeline matam Cloten, filho da rainha má que, com isso, também morre, e Belarius, que raptara os filhos de Cymbeline, revela a verdadeira identidade dos dois.

GUIDERIUS. Fear no more the heat o' th' sun
 Nor the furious winter's rages;
 Thou thy worldly task hast done,
 Home art gone, and ta'en thy wages.
 Golden lads and girls all must,
 As chimney-sweepers, come to dust.
 (SHAKESPEARE, 2007, s/p)

No momento em que lê um trecho desta canção, enquanto anda pelas ruas de Londres, onde ainda impera uma atmosfera de melancolia, deixada pelas perdas nos campos de batalha e fora deles, opera-se o que, em termos aristotélicos, seria uma *catarse*. Diante desta *vivência* da experiência de esmaecimento dos temores da vida que a canção suscita, pela maximização da tristeza, expurgam-se sentimentos de tristeza recônditos para cederem lugar para a “coragem e resistência” necessárias para enfrentar a vida. Por isso, a personagem reflete, diante da “imagem de límpida aurora no campo” (p. 13), que “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, estóica.” (p. 13). Ao pensar sobre esta atitude “estóica” reafirma-se, então, o sentido ao qual a arte se direciona, conforme a “utilidade” do trecho focado para o restabelecimento das emoções de Mrs. Dalloway. Esta utilidade, pensada à luz da corrente filosófica estóica, reverbera para o princípio dos filósofos desta escola de que, através da filosofia, é possível resolver os problemas da vida. A arte apresenta-se, deste modo, em consonância com esta premissa, como uma solução, um ponto de reflexão, que impele a personagem a continuar a sua caminhada, já que os medos foram, naquele momento, dela tirados pela *catarse* operada pela cena lida.

Acrescenta-se que Shakespeare se presentifica nas leituras e visão de mundo de uma outra personagem, Septimus Warren Smith, quando este, conforme Paul Ricoeur (1997), diz a si mesmo para nada mais temer. Leitura que liga as duas personagens, que têm a arte enquanto tradução do que sentem em relação ao mundo.

Septimus Warren Smith, o “duplo ficcional” de Mrs. Dalloway, conforme Paul Ricoeur (1997) e segundo a própria Virginia Woolf, é um ex-combatente de guerra, que, após ver a morte de seu amigo, Evans, nas trincheiras, apresenta desequilíbrios psicológicos. O comportamento desta personagem passa a ser marcado por uma profunda introspecção e por um olhar minimalista diante do mundo, acompanhados, por vezes, de visões do momento em que Evans foi morto. A experiência vivida na guerra, outrora tida como motivo de orgulho, leva-o a uma sensação de *mal-estar* diante da *civilização* e à vontade de se suicidar. Pelas

palavras de sua esposa, Rezia, é possível traçar um paralelo entre o Septimus que ele fora nas trincheiras e o que se tornou depois da guerra:

O amor torna a gente solitária, pensou. Não podia dizê-lo, a ninguém, nem mesmo a Septimus, agora, e, olhando para trás, viu-o sentado sozinho no banco, com seu sobretudo puído, curvado, os olhos fixos. E era uma covardia um homem dizer que ia matar-se; mas Septimus havia lutado; fora um bravo; não era o mesmo Septimus agora. (WOOLF, 1980, p. 25)

A Septimus parecem estar totalmente perdidas estas lembranças do tempo em que fora um homem destemido. Na verdade, os sentidos dessa personagem voltam-se agora apenas para captar as mensagens que a natureza lhe envia e, principalmente, ficar imerso na leitura de escritores como Dante e Shakespeare, que parecem melhor traduzir seu sentimento de desconforto diante do mundo. O redimensionamento dos *sentidos* de Septimus leva Lucrezia a pensar que ele não mais podia sentir, apenas “raciocinar”.

No café, entre as mesas e os garçons loquazes, o terrível medo o dominava: ele não podia sentir. Raciocinar, podia; podia ler Dante, por exemplo, com toda facilidade (“Septimus, deixa o livro”, dizia Rezia, fechando-lhe gentilmente o ‘Inferno’); podia fazer contas; o cérebro estava perfeito; se não podia sentir, a culpa devia ser do mundo, então. (WOOLF, 1980, p. 86)

Para Rezia, então, parecia ser Septimus capaz de raciocinar, mas não de sentir. Tal inexistência de sentimento, para ela, originava-se da relação dele com o mundo. Mundo que, certamente, afetou a sua sensibilidade, mas o que parece predominar em Septimus é uma sensibilização exacerbada que transubstancia o mundo em imagens poéticas, porque singularizadas, e que passam a ser vislumbradas quando também apoiadas pela literatura. Não é de forma aleatória que este ex-combatente se debruça sobre a leitura do *Inferno*, de Dante, texto no qual são contadas diversas histórias de pessoas que sofrem penas por terem cometido pecados. Tal parece ser a forma como passou a ver a si mesmo, depois de ter perdido Evans.

Olhar o mundo por imagens, sob a ótica de Septimus, singularizando a vida, pode ser articulado à visão de Chklovski (1973) sobre a arte e a vida, apresentada em “A arte como procedimento”. Segundo este autor, as ações se tornam habituais e culminam em sua automatização, que “engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo da guerra” (p. 44). No que concerne a Septimus, é possível justapor dois quadros, a saber, aquele delineado pela esposa, Rezia, antes da guerra, quando ele era um “bravo”, e aquele de “sobretudo puído” e “olhos fixos”. O divisor de águas dessas duas imagens poderia ser considerado o trauma vivido nas trincheiras quando perdeu o seu amigo Evans. Após este

fato, ocorre então o processo de desautomatização de sua percepção, inicialmente automatizada pela guerra, a partir do qual o mundo passou a ser visto pelos olhos de um poeta e não mais por apenas um ex-combatente de guerra.

Através das lentes de Walter Benjamin (1994), em “O narrador”, pode-se fazer uma leitura de Septimus como a metáfora do sujeito que volta do campo de batalha pobre em “experiência comunicável” (p. 198). A incomunicabilidade e o processo de desautomatização culminam, nesta personagem, em uma poetização do mundo de tal forma que suas atitudes parecem distanciá-lo da vida, ao invés de dela aproximá-lo. Entretanto, o que se observa em Septimus é uma tão exacerbada aproximação a ponto de levá-lo a ver a vida enquanto e através da arte, a exemplo de quando emite sua opinião sobre a humanidade, através de Shakespeare:

Então abriu Shakespeare de novo. O juvenil pendor de intoxicar-se com palavras – Antônio e Cleópatra – havia enfraquecido. Como Shakespeare desprezava a humanidade, o vestir-se, o ter filhos, a sordidez da boca e do ventre! Eis o que se revelava agora a Septimus; a mensagem oculta sob a beleza das palavras. O secreto sinal que, disfarçadamente, uma geração passa a outra, não é mais que desprezo, ódio, desespero. Dante, a mesma coisa. Ésquilo (traduzido), a mesma coisa. (WOOLF, 1980, p. 86-7)

Autores como Ésquilo, Dante e Shakespeare auxiliam Septimus a exprimir o que sente e traduzem as reconfigurações incididas em sua subjetividade, em virtude de sua experiência na guerra. Segundo Paul Ricoeur (1997):

Se essas experiências, indizíveis em última instância, têm acesso, contudo, à linguagem interior, é porque encontraram uma convivência verbal na leitura de Ésquilo, de Dante, de Shakespeare, leitura que não lhe transmitiu mais que uma mensagem de universal insignificância. (RICOEUR, 1997, p. 194)

A “convivência” encontrada nas leituras de Septimus contribui para imprimir um sentido ao mundo e, ao mesmo tempo, faz deste o sentido que busca sempre que é convidado a viver. Atitude que, para algumas personagens do romance, não é considerada uma forma de aproximar-se da vida, como ilustra a cena em que o Dr. Holmes fora chamado para medicar Septimus, que havia desmaiado, e lhe recomenda, ao acordar, que se interesse por algo que o “distrainha”: “Trate de interessar-se por alguma coisa; procure alguma distração. Abriu Shakespeare – Antônio e Cleópatra; deixou Shakespeare de lado” (p. 89). Ao notar o tipo de leitura que Septimus fazia (uma peça trágica de Shakespeare), o Dr. Holmes age como se aquela não fosse a melhor distração para uma pessoa que sofria de uma “crise” nervosa.

Holmes ignora, porém, que a literatura era, ao lado do amor por Rezia, uma forma de enfrentamento diante das instituições “monumentais” – termo utilizado por Paul Ricoeur (1997) – que oprimiam o jovem ex-combatente de guerra. Mas homens como Dr. Holmes e Sir William Bradshaw, com a sua ciência, representando o tempo monumental, jamais poderiam entender a alma angustiada de um poeta. Afinal, no tocante ao Sir William, “nunca tivera tempo para ler”, e se regozija por exercer uma das profissões de “um constante exercício das mais altas faculdades” (p. 95), como ele mesmo admite ao ponderar sobre a figura desalinhada e intelectual de Septimus em contraponto a sua própria figura sob medida.

Já foi dito aqui que, para Marcel Proust (2003), a leitura é uma forma de viver nas linhas e entrelinhas do que se lê e apreender, na moldura do livro, a paisagem da cena que circunscreve este ato. Pensando-o sob este prisma e articulando-o à condição de Septimus, enquanto exímio leitor, o ato de ler passa a ser não só uma ocasião como um motivo para viver, uma vez que na leitura a personagem encontra a tradução para o que sente e uma expurgação de suas emoções. Desse modo, a literatura parece ser uma das principais pulsões que engendram a vida do ex-combatente de guerra. Premissa que encontra ressonâncias na cena em que pede a Rezia que seus papéis, que continham imagens em forma de palavras e rabiscos, sejam queimados e ela não o faz, por saber neles pulsar a vida do marido. Ata, então, todos os escritos e, com isso, age como se estivesse atando-o à vida, sem, contudo, conseguilo, posto que Septimus opta pela morte, atirando-se pela janela.

O impulso que prevalece para o jovem ex-soldado é o de morte e a arte não é capaz de redimensioná-lo, uma vez que as leituras por ele feitas, em consonância com a época em que vive, sinalizam apenas uma atitude de retorno e aversão ao presente. A catarse buscada por Septimus, ao ler Shakespeare, mostra-se então passível de ser ilustrada na própria vida, pois é pelas lentes da estética do drama que Septimus imprime uma dramática estetização da vida. Ao atirar-se da janela, escreve uma tragédia à altura de Shakespeare e expurga definitivamente os temores e penas que a vida lhe impunha.

4. 3 Os trabalhos da memória em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*

[...] quando um escritor fala, qualquer escritor, ele aparece, e tenho tentado desenvolver esta idéia aqui, acompanhada de toda a comunidade dos escritores passados, presentes e futuros, aos quais saúdo e desejo boa sorte daqui. Então é uma grande responsabilidade porque, evidentemente, a minha voz já nasce com um sentido coletivo e tudo que eu disser envolve esta comunidade, assim como vocês, estudantes de letras, têm também uma grande responsabilidade; tudo aquilo que cada

um de vocês disser, estará sendo dito por um estudante de letras. (GROSSMANN, 1999, p. 164).

Sobre a capa do romance de Judith Grossmann, *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, são dadas as pistas sobre a presença de um interlocutor, Marcel Proust. Pela evocação deste autor e o que ele representa na literatura ocidental, nota-se que esta presença não indica apenas uma interlocução, mas, sim, um elogio a um autor que soube enaltecer a arte, e, enfatize-se, aqui, a leitura. Elogio que é reforçado pela imagem de um quadro de Raquel Braga acima do título do romance de Grossmann, que mostra uma leitora. Salienta-se que o elogio é reforçado pela citação do nome do autor no título, acompanhado pela palavra “amigo”, que sinaliza uma relação íntima entre Proust e o autor-leitor de *Meu Amigo...*

A relação de cumplicidade estabelecida entre autor e leitor é mais uma vez confirmada pelo prefácio do livro, “Do Autor ao Leitor”, no qual o romance é definido como uma “escritura” sobre uma “paixão amorosa”, constituída por palavras que são representadas pelas metáforas do “vinho” e do “olho mágico”, indicando que ela deve reverberar para os sentidos. Sentidos que se fundem a palavras constituintes de uma escrita orgânica, envolvendo palpitações diante das sensações traduzidas e transmitidas ao leitor, e reflexões, ampliadas pela visão que o “olho mágico” (o livro) permite, sugeridas quando afirma que o autor “se permite ver, para que você [o leitor] se veja como num espelho [...]” (p. 11).

Enfatiza-se que este leitor que se vê “como num espelho” são todos os que possam ler o romance e, primeiramente, a própria autora, que se constitui enquanto discurso e leitora de si. Desta forma, ao escrever, ela assume o tom impessoal de Autor, com “a” maiúsculo, marcando o distanciamento em relação a este também impessoal Leitor, com “l” também maiúsculo, mas deixando-se trair, ao longo do texto, e já no prefácio, ao se inscrever “por inteiro” na cena da escritura, enquanto sujeito e crítico. Pois, o que seria este prefácio senão uma introdução, uma dedicatória e já uma leitura crítica do próprio romance? Não estaria o papel de crítica presentificado ao escrever este prefácio, no qual prepara o seu leitor, indicando-lhe caminhos para estabelecer diálogos, a exemplo de quando menciona os seus predecessores? Assim, como afirma a própria Judith Grossmann (1991), em depoimento, “quando eu escrevo, eu sou o único leitor da obra.” (p. 63). Segundo Lígia Telles (2000), em *Meu Amigo...*, o status de primeiro leitor de seu próprio texto é demonstrado, claramente, na referida nota introdutória do romance, “Do Autor ao Leitor”, “que funciona como um guia para leitura, e mesmo, como a leitura de um primeiro leitor: o autor.” (p. 84). Nesta nota

introdutória, de acordo com Telles, o Autor faz um estudo de cunho crítico sobre o seu próprio romance, enfocando aspectos como:

[...] especificações de tempo, espaço, tema, fábula, considerações sobre as relações autor/leitor, vida/escritura, literatura pós-moderna e mundo urbano, além de estabelecer uma tradição artística e literária com a qual dialoga, e da qual Marcel Proust desponta como o principal interlocutor. (TELLES, 2000, p. 84-5)

Acrescenta-se que, ao imprimir uma análise no prefácio de seu livro com olhar de crítico, enfocando os aspectos destacados por Telles, no referido texto introdutório do romance, Judith Grossmann demarca o seu lugar na linhagem de escritores que primam pela consciência d(n)a linguagem, ou seja, pela auto-reflexibilidade. Nesta perspectiva, poder-se-ia atribuir a “Do Autor ao Leitor” o *status* de *filosofia da composição*, cuja filiação encontra-se no texto “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe (1965), no qual o autor propõe-se a explicitar o *modus operandi* da composição de *O corvo*. No que concerne à relação entre a filosofia grossmanniana e a de Poe, é válido ressaltar que podem ser observados aproximações e distanciamentos. Pois, em atitude análoga a Poe, que afirma ser a escrita do poema um “problema matemático”, por ser marcado pela “precisão” e “seqüência rígida”, o Autor de *Meu Amigo...* denota que a composição pode também ser representada por uma “fábrica”, indicando, desse modo, o seu caráter de artífice, apolíneo. Esta fábrica, no entanto, é produtora de signos para se “degustar”, como se fosse degustada uma “caixa de bombom”, que, portanto, já alude, em termos nietzscheanos⁵⁶, ao caráter dionisíaco de sua composição, sugerido, inclusive, pela imagem do “vinho” que ela atribui à sua narrativa.

Não se deve deixar de destacar, ao pensar sobre a auto-reflexibilidade e o caráter apolíneo de sua escritura, que a escritora que assina como “Autor” é, além de crítica literária, professora de Teoria da Literatura, atividades que lhe dão os instrumentais para uma discussão sobre a própria literatura e para imprimir em seus textos um didatismo, nela entrelaçado. Traços que ressoam no sujeito empírico, fundido ao de papel. Afinal, se, conforme Baudelaire, citado por Piglia (1994), “é cada vez mais difícil ser um artista sem ser um crítico” (p. 69), é também difícil, sendo professor, não valer-se desse ofício ao escrever.

Imbuída deste caráter crítico (que seleciona e articula) e docente (que doa as referências e auxilia, potencializando, a interpretação), o Autor cita de forma explícita Marcel Proust, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Andy Warhol, indicando a presença destes na

⁵⁶ Referência aos termos “apolíneo” e “dionisíaco” apresentados por Nietzsche (1992), em *O nascimento da tragédia*, para falar sobre dois aspectos suplementares da tragédia: a forma (apolínea) e a pulsão, traduzida pelo termo “embriaguez” (dionisíaca).

malha textual; ou de modo implícito, ao fazer referência a personagens de Goethe, Flaubert, Stendhal, Lawrence, Woolf. Autores com quem dialoga, mantendo com eles afinidades que atingem o status de parceria. Parceria esta que se consolida através da leitura, por amor e prazer advindos dela, e que estabelece uma corrente com os seus leitores a quem não só conta a sua história de amor, mas suscita o amor pela leitura.

Em “Prazer divino: a leitura/escritura no texto de Judith Grossmann”, Enaura Rosa e Silva (1999) fala sobre o prazer da escritura enquanto leitura como matriz que soergue *Meu Amigo...* Para a autora, o amor tematizado no romance reúne a mística e a pulsão erótica, por ser marcado por uma transcendência e por incitar o desejo, respectivamente. Relendo Freud, Rosa e Silva afirma que se o prazer, para ele, acarreta uma redução da tensão através do sexo, Eros demanda um “aumento” do prazer pela “repetição”. Uma repetição que torna inesgotável a busca, configurada como espera. Esta espera marca a relação entre a protagonista e o seu amado, Victor, sob o signo de Eros, que é “ânsia e eterna busca de expansão, celebração de fantasia e união, criatividade e paixão” (p. 59). Este sentido impresso por Eros caracteriza, também, a relação que a personagem tem com a literatura, uma vez que, tendo como cúmplice o amor, “No texto de Judith Grossmann, o amor se inscreve, e, sobretudo, se escreve pela paixão de viver e de escrever.” (p. 60). Nesta perspectiva, Enaura Rosa e Silva enfatiza que o romance é um “tributo” (p. 60) tanto ao ser amado quanto à arte e à literatura, atingindo três esferas, a saber, a “leitura da paixão amorosa, a leitura da tradição artístico-literária e a leitura do mundo e do homem” (p. 61).

O texto de Enaura Rosa e Silva permite que sejam abertos dois caminhos para a discussão sobre a arte do leitor e a importância do papel da leitura na arte e como ética, uma vez que, lê-se em *Meu Amigo...* não só livros, mas a vida. O primeiro caminho é explicitado pela crítica quando diz que a poética grossmanniana consiste em comungar o ato de escrever ao de ler, no momento em que faz uma leitura da tradição artística ocidental. Leitura a partir da qual Grossmann faz a sua inserção, configurando uma “genealogia”, ao invés de uma “repetição”, através de um “olhar de ruptura e continuidade” (p. 64). O segundo caminho é a ampliação do conceito de leitura, expandido da moldura das páginas de um livro para as cenas da vida, uma vez que, ao repertório de textos, no romance enfocado, acrescenta-se uma leitura do amor, do homem e do mundo (leia-se “de” mundo também).

As leituras acionadas ao longo do texto grossmanniano, sinalizadas por Rosa e Silva ao destacar a fala do “alter-ego” da narradora, a personagem Sérgio⁵⁷, e a ampliação do

⁵⁷ Sobrinho de Victor que demonstra o desejo de se tornar um escritor.

sentido de leitura para diversas experiências do sujeito, encontram na memória uma cumplicidade, promovida por ser essa o primeiro “bloco” sobre o qual são impressas notas de vivências tanto empíricas, quanto ficcionais. Seletiva por natureza, e por vezes incapaz de discernir entre o empírico e o ficcional – se é que é possível distingui-los precisamente em qualquer instância – a memória não raro traz à baila uma referência de um livro lido para respaldar a experiência. A esta categoria de memória Ricardo Piglia (1994) denomina “falsa”.

No que concerne à memória falsa, em *O laboratório do escritor*, Ricardo Piglia (1994) exemplifica-a ao mencionar um episódio em que Nietzsche repete uma cena da personagem Raskolnikov, de *Crime e Castigo*, sobre a qual adverte que “Ninguém parece ter reparado no bovarismo de Nietzsche, que repete uma cena lida. (A teoria do Eterno Retorno pode ser vista como uma descrição do efeito de memória falsa que a leitura causa.)” (p. 62). A aproximação entre a “memória falsa” e a teoria do eterno retorno é estabelecida por ser a memória uma instância que promove a reversibilidade, podendo trazer um retorno nem sempre sentido como tal. Desta forma, ações, acontecimentos, pessoas se repetem sem que se perceba esta repetição e sem que se distinga o seu caráter “empírico” ou “ficcional”. É deste modo que Nietzsche, diante de um cavalo açoitado, age como Raskolnikov, abraçando-o, sem, contudo, notar que está reproduzindo uma cena lida.

Esta memória falsa ou, por assim dizer, “bovarismo”, se presentifica em *Meu Amigo...* em diversos trechos do romance e indica ser esta uma forma de escritura-enquanto-leitura, perpassada como está por referências a outras narrativas. Nestas, pelos trabalhos da memória de leituras, o narrador encontra ecos de suas vivências em heróis e heroínas de outras narrativas, salientando o caráter de exímio leitor da narradora e ativando, a partir de várias cenas, cenas outras que remetem a uma vivência entre signos literários. Além disso, ao se acompanhar de personagens de histórias de outros autores, dentre eles, o seu próprio duplo empírico, Judith Grossmann⁵⁸, a narradora encontra a interlocução desejada e necessária em uma sociedade marcada pela solidão e pela incomunicabilidade.

Enfatiza-se que sua escrita é não só uma forma de *dialogar* com outros autores, mas, também, declaradamente, um artifício para manter uma interlocução com outros leitores. Diálogo que se consolida pela leitura, uma atividade transitiva:

Vemos que se o livro é um só, a leitura é livre, o autor não pode controlar a leitura da sua obra, embora já me adianto em direção a alguma coisa que se poderia objetar; os escritores, digamos, Machado de Assis, ou a autora de *Meu Amigo* Marcel Proust Romance tentam conversar com o leitor: – estou fazendo isso, estou fazendo aquilo,

⁵⁸ A narradora cita um romance de Judith Grossmann, *Outros trópicos*.

– são pistas que são dadas mas, evidentemente, isso acontece com bastante frequência, nós podemos responder a isso que está sendo dito pelo autor. Então essa conversação é infinita. (GROSSMANN, 1999, p. 165-6).

No que concerne ao autor de *Meu Amigo...* e a Machado de Assis, nota-se que este caráter dialógico entre texto e leitor é expresso de forma explícita na tessitura da narrativa. Diversos são os trechos em que a narradora evoca o leitor, menos enquanto artifício enfático do que pela necessidade de demarcar este lugar do interlocutor, sem o qual a narrativa não ganharia vida.

No tocante à busca pela cumplicidade em heróis e heroínas é possível sinalizar duas posturas principais, respaldadas pela memória: a memória falsa, que agrega às experiências empíricas as adquiridas pela leitura; e o estabelecimento de analogias, através das lembranças de leituras, acionadas ao ler um texto. Um exemplo da primeira categoria é a cena em que, embebida do universo ficcional de Proust, “encontra” o autor no “*Expresso*”⁵⁹ (p. 102). Como manifestação da segunda categoria de memória, há um trecho do romance em que comenta a conviência que encontra em Tereza D’Ávila e Juana Inés de la Cruz (p. 16) no que concerne à intensidade do amor que sente por Victor. Ou, ainda, a meta-referência a Emma Bovary, personagem de Flaubert, quando afirma querer, como ela, “estar rodando por todas as ruas disponíveis, num coche, com o amado, transformando o mundo em radiância e obscuridade” (p. 46).

O uso do termo “meta-referência” justifica-se por ser o romance de Flaubert, de título análogo ao nome da protagonista, *Madame Bovary*, o texto a partir do qual foi forjado o termo “bovarismo”, utilizado por Ricardo Piglia no trecho já aqui destacado e por Eneida Maria de Souza (2002), em “Madame Bovary somos nós”. A relação entre o conceito de “bovarismo”, que consiste em embaralhar experiências empíricas às de leituras, provém do romance mencionado, por este protagonizar uma personagem que, embebida dos livros românticos que lê, fantasia a realidade de suas heroínas de papel e deixa-se enlevar pelos “romances” lidos até consolidar um *romance* fora do matrimônio.

A partir da referência a Emma Bovary, não seria válido pensar o amor de Fulana Fulana por Victor como também marcado pelo signo do bovarismo? Afinal, como se observa pelas diversas referências a outras narrativas, o amor da narradora encontra ecos ou ecoou de outros amores, “sob o patrocínio jamais negado de Werther, de Sorel e de Swann” (p. 12), como afirma em seu prefácio, “Do Autor ao Leitor”. E é em suas leituras que, muitas vezes,

⁵⁹ “O episódio Marcel iniciou-se com a aproximação simultânea, dele e minha, do *counter* do Café, ele numa extremidade e eu na outra, até que não sei por qual estranho fenômeno, nos encontramos os dois no meio, lado a lado [...]”. (GROSSMANN, 1997, p. 102)

este amor se projeta, a exemplo de quando se imagina “como aqueles dois personagens de Lawrence, pedindo permissão dos seus cargos, para se devotarem um ao outro” (p. 57), buscando, portanto, em *Women in love*, de D.H. Lawrence, um exemplo de abdição em nome de Amor. Uma abdição necessária, mas que para ela seria difícil fazer ao trabalho de criar, pois o seu amor é criação. Ou, ainda, através de histórias de amor, como a da heroína de Emily Brontë, amada, mesmo após a morte, pelo seu Heathcliff, em *O morro dos ventos uivantes*, marcadas pela morte e pela imortalidade do amor, como imortal é o seu amor por Victor, sobre o qual afirma estar “apenas no verdadeiro início, no limiar onde começa uma história que não terá fim com a morte dele, ou com a minha, ou mesmo com a dos dois” (p. 47).

Em meio a tantas referências, sobressai-se o “interlocutor mais desejado” (p. 12), Marcel Proust, que confirma o papel da arte para a consolidação do amor da narradora por Victor, uma das afinidades dos amantes promovida pela leitura e por ela sacramentada. Pois os livros são para a narradora, além de um “fetiche”, “corpos amorosos que me trazem de volta tantos amados meus e me traz Victor” (p. 65). Tais afinidades estendem-se às artes plásticas, encontrando uma justificativa nas referências a pintores e quadros, feitas pela narradora, e na visita a ser realizada por Victor à tela *Vista de Delft*, de Jan Vermeer, que sinaliza a sua também apreciação a este tipo de arte. Na leitura feita por Lígia Telles (2000) sobre a referência à tela supracitada, afirma que essa é uma das “várias formas de interlocução com a pintura” (p. 98). De acordo com Telles:

[a tela é um] elemento integrante da *Recherche* de Proust, e retomado em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, como ponto de sustentação do diálogo Proust/Grossmann, através da personagem Victor, que viaja à Europa e visita a tela que está sendo restaurada, a qual é objeto da preferência de ambos. (TELLES, 2000, p. 99)

O interesse comum à tela mencionada é, aqui, também, lido como a consolidação de afinidades que reforçam e tecem o amor pela e através da arte, justificando a premissa de que esse amor se constitui enquanto livro.

Tal constituição do amor enquanto livro é tema também de um poema de Judith Grossmann (1996), intitulado *Let us make it run*, no qual o eu-lírico diz ser o seu amor composto pelos elementos que contrastam e, ao mesmo tempo, suplementam o sentimento da pessoa amada. Desse modo, dentre outras imagens destacadas, se seu amor é constituído por “asas”, a do seu interlocutor é um “anfíbio” e se o dele são “ouvidos”, o seu são “histórias” e, por fim, se o dele é o “silêncio”, o seu é um “livro”.

O meu amor
 Tem asas
 O teu
 É um anffbio.
 O meu amor
 É um moinho de palavras
 O teu
 São chicletes
 O meu amor
 Perambula
 O teu
 É um ainda
 O meu amor
 São guizos
 O teu
 São chamadas rápidas.
 O teu amor
 São ouvidos
 O meu são histórias.
 O teu amor
 São silêncios
 O meu amor
 É um livro. (GROSSMANN, 1996, p.76)

Ao destacar estas imagens, o leitor é levado a pensar, neste poema sem dedicatória determinada, que o interlocutor a quem o eu-lírico se dirige pode ser o próprio leitor. Dedicatória que, pensada deste modo, pode ter sido a um só e a todo mundo, a exemplo do amor delineado em *Meu Amigo...*, romance no qual a narradora, apoiada em leituras e constituindo a sua história amorosa, faz com que seu amor por Victor seja expandido para as pessoas, tornando-a possível e configurando-a como um livro a ser doado para o ser amado e para a humanidade a fim de que, a partir dele, outras histórias possam ser engendradas. Segundo a narradora:

Victor é não só o meu trabalho de amor, como o meu trabalho de mentar o mundo, e a partir dele criar um supramundo, região ultra, somente divisável através da arte, por intercessão de Amor. É Victor quem desperta o que de melhor em mim, sobretudo o desejo do outro. Tendo o seu amor, por sua mediação, acordo a carga de amor que tenho pelas pessoas, e meu ideal seria o de beijá-las a todas, uma por uma, neste Shopping, o que poderá acontecer um dia, quando lhes entregue o meu livro, o meu grande... considerem-se beijadas. (GROSSMANN, 1997, p. 108)

Ao dizer que Victor é seu “trabalho de amor”, reforça-se que sua narrativa é não apenas sobre o amor que sente, mas, sobretudo, sobre o amor que tece e que, transubstanciado em texto, será dedicado ao leitor para que este possa adentrar o seu “supramundo”. Um mundo erigido pela literatura, potencializado por escritores e leitores. Ao mencionar a possibilidade de configuração de uma “região ultra” através da arte, nota-se a intermediação

da arte para a constituição de uma visão de mundo, que interfere na consolidação de um modo de viver. Esta interferência é uma das justificativas para esta narrativa ser considerada “de ensinância”, tal como a qualifica a narradora. Dessa forma, é a partir da leitura sobre o universo empírico e ficcional que a circunda que ela reatualiza tais universos e tece sua história. Por isso afirma:

E como se aproxima a hora da abertura, vejo através dos vidros, as sacerdotisas do Shopping, geradas pelas páginas de Proust, embora no seu tempo não houvesse Shopping, as páginas dele, geradas pelas de Balzac, Stendhal e Flaubert, em cujo tempo, por sua vez, não havia aeroplano, e assim por diante [...] (GROSSMANN, 1997, p. 98)

Ver a vida pelas lentes de Proust parece ser uma forma para a narradora redimensionar o universo ao seu redor. Da leitura ao mundo e do mundo à leitura, Proust é atualizado, como este fez com Balzac, Stendhal e Flaubert, que, lidos pelo autor de *Em busca do tempo perdido*, são, por extensão, lidos em *Meu Amigo...*. A decodificação do mundo pelas lentes do escritor “amigo” indica que o ético está contido no estético ([est]ético). A arte prefigura, então, como uma estratégia de desmontar o tempo, a ponto de, em pleno século XX, ver a figura de Marcel Proust entre os transeuntes do Shopping Barra, bem como uma forma de reinventar e reencantar o mundo, tal como sinaliza Maria Arminda de Sousa-Aguiar (1984), ao tecer considerações sobre a cena em que o narrador de *Em busca do tempo perdido* fala sobre a pintura de Elstir. Segundo a autora:

[...] o herói da *Busca* descobre sucessivamente entre os diversos aspectos do real analogias ocultas e é a partir dessas descobertas que se dá a revelação sobre a qual repousa a justificativa do romance — cada ponto de vista corresponde um mundo diferente só revelado na obra de arte — onde ecoam os conceitos simbolistas, a experiência poética como visão transformadora da realidade [...]. (SOUSA-AGUIAR, 1984, p. 164)

O poder da arte mencionado por Sousa-Aguiar, na leitura de *Em busca do tempo perdido*, em revelar mundos, atingindo o atemporal, subvertendo espaços e tempos pela arte, pode ser articulado, ainda, a um outro texto de Judith Grossmann (1996), um poema intitulado *A biblioteca*, de *Vária navegação*, no qual o eu-lírico fala sobre a visão de um quadro de Salvador Dali, *Ressurreição da carne*. Esse quadro a levou a um reconhecimento e compreensão do tempo, do “nosso tempo”, fazendo-a vivenciar uma cena em Chicago, em que viu o quadro pela primeira vez através de um sonho, revivendo, pelos trabalhos da memória, este sonho e cumprindo-o em uma “biblioteca” “tornada real pelo quadro de Dali”,

momento no qual “Dava-se a volta ao tempo/ Em menos de um segundo” (p. 68). Ao reunir o tempo em um segundo, nota-se que o poder da arte de subverter o real pode ser expandido para o poder que essa tem sobre o tempo, podendo perpetuar um artista ou um momento sublime, registrado em uma cena, em uma página, em um livro.

A perpetuação do artista pela sua escrita e a “vitória da arte sobre a destruição e o esquecimento” (p. 168) são destacadas por Sousa-Aguiar (1984), no texto de Proust, ao mencionar o trecho em que o narrador fica sabendo da morte de Bergotte, “seu escritor preferido”, e se pergunta sobre a “possibilidade de sobrevivência para o artista depois do término da vida material”. Pergunta que é respondida positivamente, em tom esperançoso, circunscrevendo o próprio Proust, que se projeta em Bergotte.

Em “Sobre a transitoriedade”, Freud aborda o caráter transitório que os objetos amados podem ter e os sentimentos que esta transitoriedade pode suscitar sobre o sujeito que a eles destina sua libido. De início, menciona um passeio que fizera com um “amigo taciturno” e “um poeta jovem” em desalento diante da efemeridade da bela paisagem. A partir da sensação despertada no poeta, identifica duas posturas daqueles que perdem algo que apreciam, quais sejam, “Um leva ao penoso desalento sentido pelo jovem poeta, ao passo que o outro conduz à rebelião contra o fato consumado.” O desalento e a rebelião derivam-se da certeza de que toda a beleza que se vê é passível de destruição, sentimento reforçado pela atmosfera de perdas deixada pela guerra. No entanto, Freud ressalva que toda a beleza que se perde apenas torna-se mais nítida e mais enaltecida, pois “O valor da transitoriedade é o valor da escassez no tempo. A limitação da possibilidade de uma fruição eleva o valor dessa fruição”. Para Freud, portanto, aos impérios destrutivos do tempo sobrepõem-se a “significação [que tais objetos podem ter] para nossa própria vida emocional”. Age, no entanto, contra esta atitude em relação à transitoriedade, o mal-estar deixado pelo luto, que estreita os laços de apego entre objeto amado e o sujeito que ama. Entretanto, sabendo ser o luto passível de se auto-aniquilar, prevalece a certeza, para Freud, de que, quando ele cessar, sobrevirão objetos “ainda mais preciosos” ante o vazio deixado por aqueles que foram perdidos, ou, ainda, através da reconstrução desses.

Pela lição deixada por Proust – mesmo marcada pela sua nostalgia – e pela narradora grossmanniana Fulana Fulana, sabe-se que uma das formas de recompor os desenhos perdidos pela guerra ou qualquer outra forma de destruição é através da arte. Acrescenta-se, assim, que, pela arte que produz, escrevendo o seu romance, e lê, imprimindo nas páginas as suas marcas, a narradora grossmanniana, assim como Bergotte e Proust, vivem, revivem e viverão, posto que sempre haverá leitores que possam lê-los, mantendo-os vivo pela memória. Memória

subjetiva, cultural e de leitura, que agregam às imagens que se desenovelam na vida, imagens reveladas de seu cânone. Cânone que, salienta-se, traduz não apenas suas preferências literárias, mas envolve uma imagem daqueles com quem conviveu. Um trecho exemplar da representação das pessoas pela leitura e os laços que a narradora Fulana Fulana pode atar nas relações é um em que faz projeções sobre a sua morte e imagina cada um dos leitores, de cuja formação participou, proferindo ou recitando trechos de textos que, de certo modo, os representam.

Antonia Herrera dirá “Aluna”, de Cecília Meireles, [...] Evelina Hoisel, as três primeiras estrofes do “Canto IX” da *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima, [...] Lígia Telles, “Retrato de uma criança com uma flor na mão”, de Cecília Meireles, [...] Luís, o “Because I could not stop for death”, de Emily Dickinson, [...] Celina Scheinowitz, o trecho final da morte do Bergotte, em *A prisioneira*, de Marcel Proust, [...] Paulo Dourado, o parágrafo final de *Outros trópicos*, de Judith Grossmann [...] (GROSSMANN, 1997, p. 76)

Ressalta-se que cada um desses textos, atribuídos a seus colegas do mundo acadêmico, pode denotar não só uma imagem desses sujeitos em homenagem afetuosa à narradora, mas, também sugere a constituição de laços literários de uma família em cujas veias corre a literatura.

Deve-se ainda e especialmente considerar que a arte é um recurso para buscar, pelos trabalhos da memória, um “sentido” para a vida e percebê-la de forma singularizada, ressignificando e reconfigurando a própria identidade. Esta leitura da vida por intermédio da arte é interpretada por Gilles Deleuze (2003), em seu estudo sobre *Em busca do tempo perdido*, como uma busca pela “verdade” e “essência”, ao invés de considerar esta obra um texto sobre a memória. Nesta perspectiva, podem ser identificadas aproximações e distanciamentos entre a leitura empreendida por Deleuze sobre a obra proustiana e a leitura aqui feita sobre *Meu Amigo.... Segundo Deleuze*:

Proust se refere muitas vezes à necessidade que pesa sobre ele: sempre alguma coisa lhe lembra ou lhe faz imaginar outra. Mas, qualquer que seja a importância desse processo de analogia na arte, ele não é sua fórmula mais profunda. Enquanto descobrimos o sentido de um signo em outra coisa, ainda subsistirá um pouco de matéria rebelde ao espírito. Ao contrário, a Arte nos dá a verdadeira unidade: unidade de um signo imaterial e de um sentido inteiramente espiritual. A essência é exatamente essa unidade do signo e do sentido, tal qual é revelada na obra de arte. (DELEUZE, 2003, p. 38-9)

Deleuze defende a primazia da experiência “pura”, “imaterial”, promovida pela arte em detrimento às lembranças que se possa ter de uma determinada vivência, contida em uma

matéria. Nesse ponto, aproxima-se da escrita grossmanniana que, através de sua arte, promove uma singularização da vida, atingindo uma visão ou sensação mais profunda do mundo. Ao subverter signos, ordens, temporalidades, redimensiona olhares e faz da vida, arte e, em um certo sentido, da arte, vida. No entanto, destaca-se que os sentidos almejados pela narradora podem ser lidos não apenas como uma busca pela “essência”, pois os sentidos apresentam-se nela não apenas enquanto meio de se entender ou se interpretar algo, mas, também, como forma de sentir, perceber uma instância sensorial, imanente.

Reconhecem-se, certamente, as sensações inaugurais que uma determinada cena pode causar, como os “campanários de Martinville” (p. 38), destacados por Deleuze da obra de Proust, que são, para ele, menos “‘material’ porque apelam para o desejo e a imaginação e não para a memória” (p. 38). Entretanto, as sensações suscitadas pela visão da cena, ao serem “percebidas” de forma consciente, já não são registradas enquanto memória, quer voluntária ou involuntária? Além disso, ao pensar sobre o trabalho do artista de transubstanciar em arte experiência e imaginação, não se apoiaria ele sempre na memória, primeiro bloco em que as cenas vividas ou imaginadas são traçadas? Nesta perspectiva, a memória que atua para configurar a sua arte, em *Meu Amigo...*, cuja autora declara, em depoimento, narrar por “digressões” (p. 50), é, sobretudo, trabalho. Assim, ao escrever, a arte que produz é escrita via rememoração, uma vez que o que se escreve já é memória, marcada como está pela distância temporal do momento em que se converte esta reflexão para a folha de um papel. Acredita-se que a arte erige-se, portanto, destes trabalhos que contemplam lembranças de leituras entre as de outras experiências.

Deleuze destaca, ainda, a aprendizagem que perpassa toda a *Recherche* e a formação do artista. Formação esta que se presentifica também em *Meu Amigo...*, no qual se observa pela *escrileitura* as configurações e reconfigurações de sua subjetividade. Para Deleuze, a “última palavra do aprendizado ou a revelação final” é a “essência”, que só pode ser atingida pelos signos da arte, já que os demais signos (“mundanos”, “amorosos” e “sensíveis”) “são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade” (p. 36). Segundo Deleuze:

É apenas no nível da arte que as essências são reveladas. Mas, *uma vez* manifestadas na obra de arte, elas reagem sobre todos os outros campos: aprendemos que elas *já* se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado. (DELEUZE, 2003, p. 36)

A assertiva de que os signos da arte se presentificam nos demais, assim como no aprendizado, remete o leitor para a relação que o ato de aprender tem com a memória. Para Deleuze, “Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitsem signos a serem decifrados, interpretados” (p. 4). O teórico cita o platonismo de Proust, destacando a relação entre aprender e recordar, ressaltando que o aprender em Proust direciona-se ao futuro, não se arraigando ao passado; por isso, a aprendizagem pressupõe signos por decifrar e não decifrações feitas *a priori*, mantidas na alma e trazidas à superfície.

Adverte-se, contudo, que a noção de memória atribuída às rememorações da narradora grossmanniana também está voltada para o futuro. Afinal, as suas lembranças, ao serem acionadas, são compassadas pela espera do amor, um dos temas-eixo do romance, como afirma a narradora, “a espera, que já se fazia num dos meus temas, se fortalece como tema, e se transforma em tema universal [...]” (p. 112). Acrescenta-se que há, nas memórias da narradora, menos uma simples retomada do vivido do que uma revisitação em que se opera uma ressignificação e reinvenção deste passado, agregando às sensações sentidas quando se viveu pela primeira vez, aquelas suscitadas pela lembrança delas, como diz ao lembrar de um de seus encontros com Victor.

Este é um dos nossos encontros dos quais, pelo menos por enquanto, consigo me lembrar, a menos que outros me ocorram durante esta narrativa, que irá rápida e nervosa, pela simples razão de que ao narrar tais acontecimentos novamente os experimento, levam-me ao mesmo céu de sensações que lhes está na origem. Em dobro, com toda certeza, inesgotáveis. (GROSSMANN, 1997, p. 16)

O caráter inesgotável de suas lembranças se justifica por elas poderem ser continuamente acionadas e reinventadas e por ser a sua narrativa não só sobre o amor por Victor e sobre Amor, mas, por ser, ainda, um livro através do qual promove uma leitura de si e é doado ao leitor para que este, de forma análoga, se veja e “o possa potencializar em si mesmo, já que esta é uma narrativa de ensinança” (p. 20). Ensinança para o leitor e para a narradora que, através da escrita, reflete sobre o amor, sobre si e, metalingüisticamente, sobre a própria literatura, configurando, conforme Lígia Telles (1999), de forma entrelaçada, uma poética do amor e da composição do romance.

Desse fio narrativo, salta-se para uma outra dimensão, a do estabelecimento de uma poética do amor, tornada equivalente a uma poética da escritura, sem que, no entanto, se exerçam em separado. Uma é a outra, contar já é refletir, refletir já é construir, construir já é teorizar, sendo todas essas operações englobadas pela de escrever. (TELLES, 1999, p.106)

O conceito de labor literário grossmanniano definido por Lígia Telles, ao afirmar que a escrita de Grossmann encerra a construção e a reflexão, pressupõe que, ao ser escritora, a autora já é crítica. E, ao dizer que contar já é refletir, notam-se então ecos da voz de Paul Ricoeur (1997), da qual se ouve que “contar já é ‘refletir sobre’ os acontecimentos narrados” (p.109) e pergunta-se, então, como seria possível esta reflexão senão através da memória que, transubstanciada em texto, permite um “dar-se a ver”, agora, em um sentido *foucaultiano*, em *A escrita de si*. Entrecruzam-se, assim, os papéis de escritora e de crítica, vislumbrados ao escrever o já mencionado e comentado prefácio “Do Autor ao Leitor”, no qual a autora prepara o seu leitor para o romance e dá a tônica que permeará toda a narrativa, ou seja, a de que esta é escrita por e para o leitor.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inseridas na modernidade e na pós-modernidade, narrativas como *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance* são solos profícuos para pensar a memória em sua relação com o entendimento das (re)configurações da identidade, a partir dos contextos nos quais se inserem. Contextos que podem ser observados através da postura que as personagens têm em relação às categorias de tempo sinalizadas pela leitura de Alfredo Bosi (1992) e Paul Ricoeur (1997), das quais se enfatiza o tempo linear e o da memória. Sob esse prisma, se na modernidade o sujeito, como se observou no romance de Virginia Woolf, encontra-se arraigado a uma busca pela unidade perdida e é marcado pelas angústias de um tempo linear, na pós-modernidade, celebram-se transitoriedades e mutações, necessárias, conforme a visão de Fulana Fulana, para a formação do artista.

Desse modo, pela memória dos sujeitos estéticos, foi ainda possível notar convergências e distanciamentos, menos entre as narrativas, no que concerne a estilo ou enredo, do que pela presença, por vezes, sob rasura, dos contextos que compunham o pano de fundo que as circunscreviam. Para empreender este estudo, as cenas apontadas, que representam o contexto nos romances, foram lidas enquanto memória das personagens e articuladas a textos teóricos sobre a modernidade e a pós-modernidade. Entre esses, se destacam *A teoria do romance*, de Georg Lukács (2000), que contribuiu para a discussão sobre a transição da Antiguidade Clássica para a modernidade, e *A identidade cultural na pós-modernidade*, de Stuart Hall (2003), cujas considerações foram de grande pertinência para discutir aspectos que perpassam a pós-modernidade e suas implicações na configuração da identidade do sujeito pós-moderno.

As leituras sobre a memória, pensadas a partir da relação entre modernidade e pós-modernidade, também assumiram diferentes acepções, aqui respaldadas pelo estudo de dois grandes pensadores sobre o tema, a saber, Henri Bergson (1999) e Marcel Proust, cujos sentidos de memória foram comparados por Maria Arminda de Souza Aguiar (1984), em “Proust, Bergson e o romance no início do século”. Estudados a partir da tensão sinalizada por Aguiar em seu texto, os conceitos bergsoniano e proustiano de memória foram articulados a *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, respectivamente, embora se tenha observado em *Mrs. Dalloway*, não obstante a busca pela totalidade bergsoniana, o predomínio de um sentido proustiano de tempo, que promove uma alteridade entre o sujeito do presente e o do passado. Contradição condizente ao status do sujeito moderno, marcado pela insistente busca por uma unidade perdida diante de uma identidade fragmentada.

Ao se voltar para a configuração do sujeito estético, este estudo não se ateu à composição da narrativa. Um olhar mais atento a ela, no entanto, desloca o termo “moderno” para *Meu Amigo...* e “pós-moderno” para *Mrs. Dalloway*, uma vez que, no primeiro, nota-se um narrador mais imperioso em relação ao enunciado, do que o fragmentário narrador do segundo. Estas questões não foram desenvolvidas por hora, uma vez que a discussão sobre as concepções de tempo e memória, articuladas às discussões sobre o processo de configuração da identidade, foram o eixos deste estudo, a partir do qual foi observada a relação que as personagens têm com o contexto histórico, transubstanciado em uma memória cultural. Eixo que ainda sustentou a discussão sobre esta memória e a arte, a partir da qual se observou um mal-estar ou um apego ao passado em *Mrs. Dalloway*, contrastando com a configuração de uma arte voltada para o futuro, sob o signo de Eros, presentificada em *Meu Amigo...*

No âmbito das discussões sobre a memória, não raro a escrita da dissertação assumiu a natureza do seu objeto, ao manter embaralhadas formas distintas de experiências ou pensamentos. Sob seus efeitos, foram também mescladas diversas interseções entre visões sobre sujeitos estéticos e empíricos, demandando uma discussão sobre o sempre questionável liame entre o vivido e o vivível, em termos deleuzianos, ou o lembrado e o inventado, o esquecido e o recordado. Desse modo, por reconhecer a inexistência de uma fronteira rígida entre estes pares, em nenhum momento se empreendeu a tentativa de consolidar uma leitura totalitária ou valorativa das duas narrativas estudadas.

Na verdade, o “bloco” sobre o qual foi escrito este estudo é “mágico” como a memória, por isso o entrecruzamento de traços e as interrelações estabelecidas entre leituras do sujeito estético e empírico incidiram. Ainda em virtude desta mescla de traços, a divisão dos capítulos em três apresentou-se como um recurso meramente didático, posto que não é possível dissociar das memórias subjetivas, a cultural, uma vez que o sujeito é um ser social; nem estas das de leituras, já que elas participam da formação do sujeito e interferem em sua visão de mundo. De forma análoga, os subtemas abordados, a saber, configuração da identidade, modernidade e pós-modernidade, bovarismo, entre outros, se emaranharam e, embora tais questões sejam enfatizadas especificamente em determinados capítulos, foram articuladas aos demais, por uma lembrança atenta à aprendizagem.

O estudo sobre um tema como memória em sua relação com as (re)configurações do sujeito certamente não se encerra nas linhas e trajetórias traçadas neste estudo. Seletiva e marcada pelo esquecimento e pela invenção, a memória acionada ao longo das associações, analogias, comparações, seleções de trechos dos romances e de outros livros, feitos neste estudo, é levada a uma inevitável traição. Traição que envolveu o sujeito que escreveu esta

dissertação e se inscreveu também entre as leituras feitas sob o signo da memória, deixando-se guiar por uma memória falsa que o levou a vivenciar como suas algumas das experiências depreendidas pela leitura. Pois se acredita que não é possível ler o outro sem escrever e aprender sobre si.

Nesses enlaces de traços biográficos, encenados ao longo desse trabalho, um estudo que se volte para a relação entre literatura e (auto)biografia, promovida pela memória, é uma demanda, não atendida na dissertação, dado o recorte para ela definido. Todavia, esta demanda continuará ecoando, em estudos futuros, uma vez que dos fios tecidos e deixados sem tecer neste texto já se fez vida.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Maria Arminda de Souza. *Introdução a Proust*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Aliança Francesa, 1984.
- ALVES, Soraya Ferreira. *Mrs. Dalloway: o desenvolvimento do ‘tunnelling process’*. In: _____. *A escritura semiótico-diagramática de Virginia Woolf: Interfaces comunicativas*. São Paulo: PUC, 2002, p. 40-52.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudório de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966 (Biblioteca dos Séculos).
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução Aurora Feroni Bernardini et al. 5. ed. São Paulo: UNESP, Hucitec, 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. O albatroz. In: _____. *Poesia e prosa*. Tradução Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 107-8.
- BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. Tradução Mauro Gama; Cláudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1998.
- BELL, Quentin. *Bloomsbury*. Tradução Suelly Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Obras Escolhidas. Vol. I (Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura)*. Tradução Sergio Paulo Rouanet (org.), São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BLOOM, Harold. Woolf's *Orlando*: feminism as the love of reading. In: _____. *The Western Canon: the books and schools of age*. New York: Riverhead Books, 1995, p. 403-415.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. *Ficcionario*. José Rodríguez Monegal (ed.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 307-309.
- BOSI, Alfredo. O tempo e os tempos. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Tradução Duda Machado. 2. ed. São Paulo: Ática, 2004, p. 244-252.

CHKLOVSKI, Victor. “A arte como procedimento”. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. In: TOLEDO, Dionísio (org). *Teoria da Literatura: Formalistas russos*. 2ª reimpressão da 1.ed. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.

CRUZ, Décio Torres. *O pop: literatura, mídia e outras artes*. Salvador: Quarteto, 2003.

CUNNINGHAM, Michael. *As horas*. Tradução Beth Vieira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

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

DAICHES, David. Virginia Woolf. In: _____. *The novel and the modern world*. Chicago: The University of Chicago, 1984, p. 187-217.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: _____. *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2006, p. 11-16.

_____. *Proust e os signos*. Tradução Antonio Carlos Piquet; Roberto Machado. Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária, 1987.

DELOUYA, Daniel. *Entre Moisés e Freud: tratados de origem e de desilusão do destino*. São Paulo: Via Lettera, 2000.

DERRIDA, Jacques. “Freud e a cena da escritura”. In: _____. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. 179-227.

_____. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Tradução Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: _____. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p. 37-48.

FOUCAULT, Michel. “A escrita de si”. In: _____. *O que é um autor?* Tradução António Fernando Cascais; Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

_____. “O homem e seus duplos”. In: _____. *As palavras e as coisas*. Tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 417-473.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Passagens, 1992. Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992, p. 129-160.

FREUD, Sigmund. *Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Vol. 1. Editora Imago, 1997.

_____. *O Ego e o Id*. Tradução José Octavio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

_____. *O Mal-Estar na Civilização*. Tradução José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

GINZBURG, Carlo. Distância e perspectiva: duas metáforas. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. Tradução Eduardo Brandão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 176-198.

GROSSMANN, Judith. *Meu amigo Marcel Proust Romance*. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. *Navegação poética* [Entrevista]. *A Tarde*. Salvador, 2 nov. 1996, Caderno 2, p. 7-8.

_____. *Temas de Teoria da Literatura*. São Paulo: Ática, 1982. (Ensaio; 79).

_____. *Vária Navegação: mostra de poesia*. Salvador: FCJA; COPENE, 1996.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva; Guaracira Lopes Louro. 7. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2003.

HERRERA, Antonia. Cânone amoroso e cânone literário em *Meu Amigo Marcel Proust Romance*. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999, p. 17-25.

HOISEL, Evelina. *Meu Amigo Marcel Proust Romance: no salão da pós-modernidade*. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999, p. 69-78.

HUYSSSEN, Andréas. *Memórias do modernismo*. Tradução Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *Seduzidos pela memória: Arquitetura, monumento, mídia*. Tradução Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução Maria Elisa Cevasco, 2. ed. São Paulo: Ática, 2004.

_____. Teorias do pós-moderno. In: _____. *Espaço e imagem: Teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Tradução Ana Lúcia de Almeida Gazzola, 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004, p. 31-43.

LIMA, Luciano Rodrigues. O (pós)moderno: de Virginia Woolf a Judith Grossmann. In: *Estudos Lingüísticos e literários*, Salvador: UFBA, n. 23, 24, 1999, p. 265-274.

_____. *O sujeito estético: Um percurso na ficção de Judith Grossmann*. Salvador: Quarteto, 2003.

LUKÁCS, Georg. “Culturas Fechadas”. In: _____. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades, 2000, p. 25-36.

MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999.

MEIRELLES, Cecília. Reinvenção. In: _____. *Flor de poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983, p. 94.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia* ou Helenismo e Pessimismo. Tradução J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PAYER, Maria Onice. *A memória da língua: imigração e nacionalidade*. São Paulo: Escuta, 2006.

PIGLIA, Ricardo. *O laboratório do escritor*. Tradução Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

POE, Edgar Allan. Filosofia da Composição. In: _____. *Poesia e Prosa*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Aguilar, 1965.

_____. O homem da multidão. In: _____. *Contos*. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1986.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Tradução Fernando Py, Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

_____. *Sobre a leitura*. Tradução Carlos Vogt. 4. ed. São Paulo: Pontes, 2003.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*. Tradução Constança Marcondes César. Campinas: Papirus, 1997. In: _____. ROSA E SILVA, Enaura Quixabeira. Prazer divino: a leitura/escritura no texto de Judith Grossmann. MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”*. Maceió: EDUFAL, 1999, p. 57-67.

ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: _____. *Texto contexto 1*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e videoculturas na Argentina*. Tradução Sérgio Alcides, 3. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

SHAKESPEARE, William. *Cymbeline*. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/dirs/etext97/1ws3910.txt>>. Acesso em: 5 abr. 07.

SOUZA, Eneida Maria de. *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

STAROBINSKI, Jean. Os problemas da autobiografia. In: _____. Jean Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 187-207.

TELLES, Lígia Guimarães (org). *Pátria de histórias*: contos escolhidos de Judith Grossmann. Rio de Janeiro: Imago; Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2000, p. 87-91.

_____. *Périplo peregrino*: o perfil do artista na produção textual de Judith Grossmann. 2000. 205 f. Tese (Doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística), Instituto de Letras UFBA. Salvador, Bahia, 2000.

_____. *Meu Amigo Marcel Proust Romance*: uma poética do amor. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) *Sinfonia inacabada do amor ameno*: algumas reflexões críticas em torno de “Meu Amigo Marcel Proust Romance”. Maceió: EDUFAL, 1999, p. 105-120.

WATT, Ian. Realism and the novel form. In: _____. *The rise of the novel*: studies in Defoe, Richardson and Fielding. U.S.A.: Penguin Books, 1983.

WOOLF, Virginia. 1925. In: WOOLF, Leonard. (ed.). *A writer's diary*: being extracts from the diary of Virginia Woolf. New York: A Harvest Book Harcourt Inc., 1982, p. 70-83.

_____. *A casa de Carlyle e outros esboços*. Tradução Carlos Tadeu Galvão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *Contos completos*. Tradução Leonardo Fróes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. How should one read a book? Disponível em: <<http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c2/chapter22.html>>. Acesso em: 15 nov. 2006.

_____. *Mrs. Dalloway*. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. O quarto de Jacob. Tradução Lya Luft. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *The common reader* [1925]. Disponível em: <<http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/>>. Acesso em: 10 mar. 2006.

_____. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

ZUMTOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira; Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.