

# **Da Leitura: Um problema específico e um problema global em V. Woolf**

**Daniela Margarida Aguiar Canha**

**Dissertação de Mestrado em Filosofia Geral**

(versão corrigida e melhorada após defesa pública)

**Agosto de 2024**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Filosofia Geral realizada sob a orientação científica do Professor  
Mário Jorge Pereira de Almeida Carvalho

Ao meu irmão  
Henrique

## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Mário Jorge, a quem, por mais que tenha pensado no assunto, ainda não sei como agradecer. No entanto, sei que uma sensibilidade desregrada é um fardo demasiado pesado. A gratidão vai muito além do privilégio de ter sido sua aluna, pois outro método e outra *leitura* de V. Woolf não teriam resolvido o problema.

Ao meu pai que possibilitou o caminho sem cobrar e sem duvidar. À minha mãe que possibilitou tudo o resto e duvidou de modo incansável. A ambos pelo exemplo de resiliência. Ao Henrique, por ter tanto de poesia quanto de prosa, mas, sobretudo, por existir. Aos meus avós – Luís, Laudalina e Adelaide – por lidarem tão bem quanto possível com a ausência de uma resposta concreta para questões tão fundamentais: “Qual é esse trabalho que falta? O que é tu estudaste mesmo?”. Ao avô Canha, com quem gostaria de ter conversado sobre *Jacob's Room*.

À Cristiana, a quem também não sei como agradecer, mas espero continuar a importuná-la com demasiadas páginas a rever. À Maria Rita, à Nicole e à Beatriz por tudo aquilo que não sei expressar. Ao Tito. À Ana Paula, à Rita e à Cristina. À Letícia, ao João e ao David e à sorte de ter tido os melhores colegas e amigos na faculdade e no resto. À Vivian. À Lily. Ao Leonardo. Ao Miguel. À Graça, à Ana, ao Rui e à Dona Conceição.

A todas as esplanadas de Lisboa, à primavera do Alentejo e ao mau génio dos Açores. A todos aqueles que de algum modo também são personagens deste texto.

“But man, proud man,  
Dressed in a little brief authority,  
Most ignorant of what he’s most assured,  
His glassy essence, like an angry ape  
Plays such fantastic tricks before high heaven  
As makes the angels weep, who with our spleens  
Would all themselves laugh mortal”

- Shakespeare *in Measure for Measure*

## DA LEITURA: UM PROBLEMA ESPECÍFICO E UM PROBLEMA GLOBAL EM V. WOOLF

DANIELA MARGARIDA AGUIAR CANHA

### RESUMO

O presente trabalho procura explorar um peculiar conceito de leitura a partir do projeto literário de V. Woolf, onde ela aponta para uma *leitura total*: algo constante, contínuo, ou com a indicação de se tratar de uma forma de leitura que não diz respeito só a livros. Para responder à nossa pergunta inicial — “porque lemos?” —, o conceito woolfiano de *character reading* é fundamental e divide o problema em duas esferas: por um lado, a dimensão específica que está associada a textos (leitura no primeiro sentido) e, por outro, a sua dimensão global que engloba uma “leitura da vida” enquanto *personagem total* (leitura no segundo sentido).

Do mesmo modo, V. Woolf reconhece na própria composição do aparecimento que constitui a vida humana uma modalidade específica que do ponto de vista dela é a condição de possibilidade para haver arte: os *moments of being*. Com estes momentos contrastam os *moments of non-being*, uma forma de acesso à realidade que está associada a um adormecimento funcionário em que a vida está como que “apagada”. Mas, é o binómio “poesia” e “prosa” que melhor define o projecto literário aqui em causa, um projecto que admite uma continuidade entre literatura e Vida e, ao mesmo tempo, uma continuidade entre Filosofia e Literatura. Para V. Woolf, o projecto de “dissipação da opacidade” passa por uma aproximação do *deep purple*: a perfusão das esferas poesia e prosa, ou a totalidade do tecido da Vida.

Como tudo isto se desenha, é o ensaio ‘How Should One Read a Book?’ que nos coloca perante os dois momentos de leitura: o “actual reading” e o “after reading”. Surge a necessidade de rever a qualidade das nossas leituras — revisão de um ponto de vista que espelha a própria condição humana: a finitude. Com a análise de *Jacob’s Room* e *To the Lighthouse* encontramos um momento intermédio entre os dois momentos da leitura. Colocamos a elegia na equação e perguntamos pela possibilidade da biografia e, por consequência, pela possibilidade de a vida humana se aproximar do *deep purple*.

PALAVRAS-CHAVE: V. Woolf; Leitura; Leitura de carácter Condicionamento Perspetivístico; Poesia; Prosa; Momentos de Ser; Momentos de Visão; Biografia; Elegia.

**ON READING: A SPECIFIC PROBLEM AND A GLOBAL  
PROBLEM IN V. WOOLF  
DANIELA MARGARIDA AGUIAR CANHA**

**ABSTRACT**

This paper aims to explore a peculiar concept of reading that derives from V. Woolf's literary project, in which she points to a *total reading*: something constant, continuous, or a form of reading that extends beyond the written text. To address our preliminary query — “Why do we read?”— Woolf's concept of *character reading* is crucial, dividing the issue into two realms: first, the specific dimension related to the written word (reading in the first sense), and second, the global dimension encompassing a “reading of life” as a *total character* (reading in the second sense).

Similarly, Woolf identifies a particular aspect in the emergence of human life that, from her perspective, is the very condition for the existence of art: the *moments of being*. These moments contrast with the *moments of non-being*, a form of engagement with reality tied to a functioning numbness where life seems to be “switched off.” Nevertheless, it is the interplay of “poetry” and “prose” that best defines Woolf's literary project — a project that acknowledges the continuum between literature and life, as well as between philosophy and literature. For Woolf, the project of “dispelling opacity” involves approaching the *deep purple*: a perfusion of poetry and prose, or the entirety of Life's tissue.

As the narrative unfolds, Woolf's essay ‘How Should One Read a Book?’ introduces the two stages of reading: *actual reading* and *after reading*. This prompts the need to review the quality of our readings — an assessment that reflects the human condition itself: finitude. Through the analysis of *Jacob's Room* and *To the Lighthouse*, we find an intermediate moment between these two stages of reading. The elegy is brought into the equation, and we wonder about the possibility of biography and, consequently, whether human life can approach the *deep purple*.

**KEYWORDS:** V. Woolf; Reading; Character Reading; Perspectivism; Poetry; Prose; Moments of Being; Moments of Vision; Biography; Elegy.

## ÍNDICE

|                                                                                         |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------|----|
| 1 – Da Leitura: Introdução .....                                                        | 1  |
| 2 – Da Poesia. ....                                                                     | 11 |
| 2.1 – <i>Moments of Non-being</i> .....                                                 | 13 |
| 2.2 – <i>Moments of Being/ Moments of Vision</i> .....                                  | 16 |
| 2.3 – Relção entre <i>Moments of Being</i> e Arte .....                                 | 19 |
| 3 – Da Biografia e do Leitor .....                                                      | 25 |
| 3.1 – Biografia: modo “granito” e modo “arco-íris”. ....                                | 25 |
| 3.2 – Epitáfios.....                                                                    | 30 |
| 4 – ‘How Should One Read a Book?’: <i>actual reading</i> e <i>after reading</i> .....   | 34 |
| 4.1 – Noção de “ponto de vista” .....                                                   | 40 |
| 4.2 – Revisão do <i>character reading</i> .....                                         | 46 |
| 5 – Os bastidores da novela .....                                                       | 48 |
| 5.1 - A querela literária: <i>character reading</i> vs. <i>character creating</i> ..... | 48 |
| 5.2 – Mrs. Brown: <i>character in itself</i> .....                                      | 49 |
| 5.3 – “Astigmatismo” V.s. “Double Vision” .....                                         | 53 |
| 5.4 – ‘An Unwritten Novel’: a personagem do Narrador Omnisciente. ....                  | 55 |
| 6 – <i>After Reading</i> enquanto problema global .....                                 | 61 |
| 6.1 – A estrutura tripartida de <i>To The Lighthouse</i> .....                          | 61 |
| 6.2 – <i>Jacob’s Room</i> : uma biografia de fragmentos .....                           | 65 |
| 6.2.1 – Fragmentação: “This is not a smoking carriage” .....                            | 67 |
| 6.2.2 – Elegia: “The Plumers will try to prevent him from making it” .....              | 69 |
| 6.2.3 – Morte e Símbolo: “The Nocturnal Women were beating great carpets” .....         | 73 |
| 6.3 – Última nota acerca dos parênteses retos em <i>To The Lighthouse</i> . ....        | 75 |
| 7 – Considerações finais .....                                                          | 77 |
| Bibliografia .....                                                                      | 80 |

## Abreviaturas

JR – *Jacob's Room*

MD – *Mrs Dalloway*

TL – *To the Lighthouse*

D – *The Diary of Virginia Woolf* (vol. 1-5)

E – *The Essays of Virginia Woolf* (vol. 1-6)

HH – *A Haunted House: The Complete Shorter Fiction*

L – *The Letters of Virginia Woolf* (vol. 1-6)

MB – *Moments of Being*

## I PARTE

### 1 – Da Leitura: Introdução

Se nos falam de leitura, tendemos a pensar numa de entre as muitas possibilidades de ocupação da vida — uma ocupação que é plural de muitas maneiras; desde logo porque não tem lugar de forma contínua, mas sim espaçada; depois, porque pode ter por objecto muitas coisas — mesmo que, por outro lado, todas tenham de pertencer a um domínio bem circunscrito: o dos textos. Mas, curiosamente, em diversas passagens da obra de Virginia Wool parece falar-se de algo diferente — e, na verdade, por diversas razões: por se tratar de algo no singular, porque tem um carácter contínuo, porque é permanente e porque também não diz respeito a textos. Mas basta referir este conjunto de determinações para ele aparecer como uma espécie de enigma. Pois os aspetos indicados não parecem quadrar bem uns com os outros. Assim, se me falam de qualquer coisa como uma leitura total, isto parece apontar para a totalidade da actividade da leitura (por exemplo, para a totalidade da actividade de leitura que alguém desenvolve ao longo de toda a sua vida — ou, mais especificamente para a totalidade dos livros que alguém leu). Mas, se o sentido for este, isso não joga bem com a ideia de algo constante, contínuo, ou com a indicação de se tratar de uma forma de leitura que não diz respeito só a livros. Este rápido esboço delimita o campo em que nos procuramos mover. Pois em última análise, o que tencionamos fazer é esclarecer este imbróglio.

My first assertion is one that I think you will grant — that everyone in this room is a judge of character. Indeed, it would be impossible to live for a year **without disaster** unless one practices **character-reading** and had some skill in the art. Our marriages, our friendships depend on it; every day questions arise which can only be solved by its help. (E3, 'Character in Fiction', 421, grifo nosso)

Such an expression of unhappiness was enough by itself to make one's eyes slide above the paper's edge to the poor woman's face — insignificant without that look, almost a symbol of human destiny with it. **Life's what you see in people's eyes:** life's what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of — what? **That life's like that, it seems.** (HH, 'An Unwritten Novel', 106, grifo nosso)

Most novelists have the same experience. Some Brown, Smith, or Jones comes before them and says in the most seductive and charming way in the world, '**Come and catch me if you can.**' And so, led on by this **will-o'-the-wisp**, they flounder through volume after volume, spending the best years of their lives in the pursuit, and receiving for the most part very little cash in exchange. Few catch the phantom; most have to be content with a **scrap of her dress** or a **wisp of her hair**. (E3, 'Character in Fiction', 420-1, grifo nosso)

*Will-o'-the-wisp* ou fogo-fátuo, “um fenómeno que corresponde à flutuação noturna de uma luz ou de uma chama com pouca ou nenhuma definição que desaparece sem deixar rasto. Pensa-se resultar da combustão de gases naturais e é mais comum em pântanos e sepulturas”. Na sua expansão metafórica pode corresponder a algo — ou alguém — demasiado difícil ou impossível de apanhar. Para V. Woolf, um jogo da apanha ou um peculiar conceito de leitura. Tudo começa com o encontro simbólico com aquilo que mostra que se esconde, com aquilo que num tom tão trocista quanto sedutor nos diz: *Come and catch me if you can*.

Já lemos ou ouvimos demasiadas metáforas a expressar a equação entre “Vida” e “jogo”. Aliás, também já lemos ou ouvimos demasiadas metáforas acerca da noção de “demanda” ou “procura”. Ainda assim, em ‘The Symbol’, Woolf diz-nos que, em matéria de natureza humana, os velhos clichés dão sempre muito jeito<sup>1</sup>. Precisamente, a força daquilo a que chamamos “cliché” não tem tanto que ver com a repetição quanto com o reconhecimento de que tudo aquilo que temos tomado por evidente ainda admite “surpresa”.

Como Woolf diz noutra parte, parte do nosso impulso para chegar ao final do livro tem que ver com a nossa projeção do final como o cais de encontro entre a realidade e a nossa expectativa<sup>2</sup>. Mas, por mais que a nossa natureza queira ter a última palavra, não faria sentido ler sem estar consciente do risco de surpresa. A possibilidade de surpresa é o que, de raiz, nos faz abrir um livro; e se um sujeito se vê completamente desarmado perante a dificuldade que é ter de enfrentar outro ponto de vista, basta que não abra o livro. Mas se, em matéria de literatura, o problema específico, o assunto é assim tão fácil de resolver, o mesmo não acontece na dimensão global com que a noção de leitura concebida por V. Woolf também tem que ver — a própria vida. Os velhos clichés dão muito jeito. A leitura cessa no fim do livro, o jogo acaba no fim do jogo. Final precoce travessia interrompida, prolongamento, a Vida só não admite suspensão — a Vida não admite suspensão da *Leitura*.

---

<sup>1</sup> Cf. HH, ‘The Symbol’, 284-5: “the graves in the churchyard near the hotel recorded the names of several men who had fallen climbing (...) The old clichés will come in very handy. They died trying to climb the mountain.”

<sup>2</sup> Cf. E2, ‘Philosophy in Fiction’, 208: “From the first few pages you can at least half-consciously foretell the drift of what is to follow, and certainly a part of the impulse which drives us to read to the end comes from the desire to match our foreboding with the fact.”

É precisamente uma leitura deste tipo (i.e., que não admite suspensão) que protagoniza a noção woolfiana de *character reading*. Estamos constantemente a ler os outros e há um registo permanente das “pistas” ou “traços de caráter” que nos permitem saber com quem estamos a lidar. Qualquer relação intersubjetiva depende desta “leitura” ou ferramenta prática sem a qual não seria possível prevenir o “desastre”. Qualquer relação quotidiana — e até mesmo a mera convivência com as personagens secundárias que preenchem a continuidade dos nossos caminhos — pede-nos que saibamos ler as “pistas” que nos permitem decidir como agir, que nos permitem orientar-nos em matéria de segurança, etc. No comboio, na gestão de humores domésticos, no modo como endereçamos o pedido do café, na decisão de mudar de lado da rua e, ainda agora, na própria escolha da melhor mesa da esplanada.

Em primeiro lugar, qualquer sujeito que encare a esplanada de modo sério sabe que os cantos funcionam melhor. E, mesmo que de modo inconsciente, a escolha da melhor mesa para não ser incomodado com a existência alheia tem que ver com um exercício de leitura. De momento, restam-nos duas mesas, uma junto a uma idosa e outra ao lado de dois rapazes. Assim sendo, começamos, tal como Mrs Norman em *Jacob's Room*, por aplicar o “teste infalível da aparência”.

Dado o ar orgulhoso com que ostentam o traje, somos levados a supor que os dois rapazes são recém-licenciados ainda agora chegados ao mundo corporativo. Os colarinhos desalinhados, agora relaxados e ligeiramente torcidos, não nos deixam esquecer que hoje é sexta-feira e um deles acabou de se levantar para pedir o isqueiro à mesa do meio. Um pedido que também nos indica uma certa incapacidade de moderar o volume e, para além disso, a desproporção entre o maço quase vazio e o número de copos que ornamentam a mesa também lhes dá o ar de quem crava cigarros — um fator de risco para qualquer sujeito que tome a esplanada de modo sério. No outro canto, uma parca de um verde muito gasto, umas luvas de lã e todo um ar de quem quer contrariar a estação em que começamos a escrever estas primeiras páginas. A senhora parece estar tranquilamente entretida com a sua raspadinha, mas há mais qualquer coisa. Qualquer coisa que lembra o ar de “infinite sorrow” que Woolf viu em Minnie Marsh<sup>3</sup> — qualquer

---

<sup>3</sup> Cf. HH, ‘An Unwritten Novel’, 108.

coisa que ameaça a possibilidade de ter a vida apenas como plano de fundo, e não como forma ou figura daquilo que nos aparece.

Já não tão certos quanto à precisão do “teste infalível da aparência”, perguntamos: qual a melhor mesa para não ser incomodado com a existência? Depende. Depende se o sujeito se incomoda mais com a existência prática em volume ascendente (e que, não tarda, vai começar a cravar cigarros), ou com a existência simbólica de uma velha que teima em contrariar a Primavera. Mas, uma vez que Lisboa inteira já está a par do conceito de metáforas indecifráveis com que os dois rapazes recebem todo o criticismo conjugal, uma velha a raspar a sorte parece-nos inofensiva.

Agora que já temos a existência posta como forma, e tendo em conta que desperdiçámos três parágrafos para escolher a mesa, podemos continuar. Falávamos do exercício de *character-reading* e, por questões práticas, passaremos a designá-lo por *character reading do quotidiano* ou *character reading de primeira instância*. Tal como Woolf o descreve, tem que ver com a leitura que fazemos dos outros, com o exercício permanente de registo dos “traços” que nos permitem lidar com estes ou prever os seus comportamentos (o que nos vem a calhar, pois um dos rapazes acabou de pedir um cigarro à mesa do meio).

Ora, quando se fala num exercício permanente de *character reading*, estamos a apontar para o facto de que, ao ter de lidar com os sujeitos ‘a’, ‘b’ e ‘c’, estamos a exercer uma atividade automática e permanente de condensação da multiplicidade dos dados. Desta condensação dos dados resulta a produção de um retrato global (i.e., há a produção de uma fixação) — uma fixação de como os outros são e, paralelamente, uma fixação do modo como devemos lidar com os diversos campos de presença de outrem que compõem o nosso quotidiano. Dizer que produzimos uma “fixação” de como os outros são não implica necessariamente que se trate de um quadro verdadeiramente “fixo” e sem possibilidade de revisão ou surpresa. Na verdade, ainda que se estabeleça por questões práticas qualquer coisa de “fixo” da previsão do “*character*” (enquanto ferramenta de navegação prática, que nos permite lidar com a multiplicidade dos outros), esta “fixação” é alvo de uma constante revisão. Ou seja, o surgimento de novos “traços” tanto pode completar como anular traços anteriores. De todo o modo, isto ainda não é dizer tudo. E voltaremos a este assunto com maior detalhe na segunda parte desta exposição.

O procedimento da velha é sempre o mesmo: compra a raspadinha, senta-se na esplanada, raspa a sorte. Volta ao balcão, senta-se na esplanada, raspa a sorte. Não se percebe a insistência no procedimento: porque é que “a Vida” não fica a raspar a sorte no balcão? Cada movimento é cuidadosamente desenhado como se o empenho que dedica ao jogo lhe mudasse a sorte. Um gesto mecânico forjado há muito tempo para expressar uma indiferença insincera pelo mundo. Compra a raspadinha, senta-se na esplanada, raspa a sorte, volta ao balcão. Há uma espécie de repetição devota que embalada pela quase-demência, acabou por se transformar num gesto sincero. Há qualquer coisa, qualquer coisa que, por instinto, ou por um qualquer processo inconsciente nos faz dizer quase automaticamente que “a Vida é assim” – *life’s like that, it seems*.

O procedimento é sempre o mesmo e, quando chegar o próximo envelope, se chegar um próximo envelope, a velha vai ficar na esplanada a repetir-se e o sujeito sentado na mesa defronte vai levar a Vida para casa sem saber o que fazer com ela. Já o novelista, o novelista sabe exatamente o que fazer.

Numa carta de 1911 a Vanessa Bell, Woolf diz que, enquanto pintora, a irmã está menos consciente do “ruído do quotidiano” do que o novelista: “What have you to do with all this turmoil? What you want is a studio where you can see things”<sup>4</sup>. Num ensaio de 1926 — ‘Life and the Novelist’ — mantém a mesma perspectiva e afirma que, enquanto os outros artistas conseguem abster-se parcialmente do tumulto (ficando por semanas a olhar para um prato de maçãs, uma paleta de pintura ou um piano), o novelista está tão terrivelmente exposto à vida que não se pode abster dela e dificilmente esquece o “tumulto.”<sup>5</sup> Já nós, que não somos novelistas, chegamos a casa e fazemos tudo menos fechar-nos no “quarto misterioso” onde por processos igualmente misteriosos se transformam velhas num romance de trezentas páginas<sup>6</sup>. Mas isto não é tudo. De certa maneira há *ler e ler*. E a leitura de que até aqui falamos é apenas uma das peças de um puzzle mais vasto.

---

<sup>4</sup> L1, 475.

<sup>5</sup> Cf. E4, *Life and the Novelist*, 400: “The novelist — it is his distinction and his danger — is terribly exposed to life.”

<sup>6</sup> Cf. *ibid.*, 405: “He must expose himself to life; he must risk the danger of being led away and tricked by her deceitfulness; he must seize her treasure from her and let her trash run to waste. But at a certain moment he must leave the company and withdraw, alone, to that mysterious room where his booty is hardened and fashioned into permanence by processes which, if they elude the critic, hold for him so profound a fascination.”

Em ‘Character in Fiction’ Woolf também fala de um segundo modo de leitura, que, por questões práticas, passaremos a designar por *character reading de segunda instância* ou *character reading do novelista*. Assim, quando terminam as exigências práticas do quotidiano, para o novelista, ainda permanece algo de extrema importância em relação aos outros. Isto é, além da necessidade de prevenir o “desastre”, há ainda um elemento acerca da leitura dos outros que não tem que ver com a decisão de mudar de lado da rua ou de terminar o namoro com o sujeito intelectualmente desarmado perante metáforas alegadamente indecifráveis. Para o novelista subsiste algo de tal modo importante que chega mesmo a adquirir os contornos de uma obsessão ou de uma demanda: “And this I find it very difficult to explain: what novelists mean when they talk about character, what the impulse is that urges them so powerfully”<sup>7</sup>.

De facto, explicar o impulso que incita a demanda do novelista de modo tão englobante e poderoso não é uma tarefa fácil. É evidente que a nossa primeira aposta seria arrumar o assunto com um “é coisa de artista”<sup>8</sup>. Mas, em matéria de natureza humana, mais vale pedir paciência redobrada ao intelecto e esperar pelos próximos episódios. Aquilo que o novelista quer dizer por “caráter” é tão difícil de explicar que, ainda que no final do próximo parágrafo já tenhamos um nome a apontar, será um assunto que percorrerá quantas páginas nos permitirem nesta exposição. A propósito, podemos tomar a seguinte passagem de *Jacob’s Room* como uma espécie de cábula que se revelará bastante útil de agora em diante:

Every face, every shop, bedroom window, public-house, and dark square is a picture feverishly turned — in search of what? It is the same with books. What do we seek through millions of pages? Still hopefully turning the pages — oh, here is Jacob’s Room (JR, 132)

Quer dizer, o *character reading* no segundo sentido não se cinge a pessoas: os outros como nós. A bem dizer, pode ter a forma do que quer que seja (ou o que quer que

---

<sup>7</sup> E3, ‘Character in Fiction’, 422.

<sup>8</sup> Uma expressão que arruma demasiados assuntos que dizem respeito às variantes mais complexas da idiossincrasia e, se nos for permitida a nota, uma expressão que faz com que percamos de vista não apenas a complexidade do outro, mas a possibilidade de retirarmos daí aspetos mais englobantes do nosso próprio “caráter”. Isto é, na maior parte das vezes, quando um sujeito não se consegue rever nesta ou naquela posição existencial, isto tem que ver mais com a incapacidade de acompanhar o ponto de vista alheio (daí a resistência), do que propriamente com um abismo fundamental que há entre nós e os outros. Em matéria de natureza humana, mais vale deixar de parte o “mas eu não sou assim”, caso contrário, não é possível discorrer sobre o assunto.

seja pode tomar a forma disso). E, por outro lado, há uma correspondência entre aquilo que procuramos em cada rosto e a leitura de livros enquanto tal (a leitura no sentido mais óbvio e mais estrito do termo). Ora, nesta “cábula” de JR está a nossa questão fundamental: “Porque lemos?”, uma pergunta a que, a seu tempo, seguirá: “Como devemos ler um livro?” Como devemos ler no sentido da leitura de textos e como devemos ler num sentido que não se restringe a textos.

Por enquanto, deixamos a sugestão de que perguntar por aquilo que procuramos em milhares de rostos ou em milhares de páginas é exatamente o mesmo que perguntar a Mrs Dalloway por aquilo que ela procura em todas as festas. A resposta parece-lhe evidente: ela procura a Vida<sup>9</sup> — *life itself*.

Com a “cábula” em mente, voltemos, então, à noção de *character* tomando como ponto de partida o seu uso mais comum. Em primeiro lugar, *character* quer dizer caráter enquanto tal (i.e., traços definitórios de alguém). Mas, por outro lado — e aqui a tradução ajuda a perceber a dualidade —, *character* também quer dizer “personagem” (i.e., personagem ficcional). Numa leitura precipitada, diríamos que a primeira tradução — caráter — corresponde à leitura permanente que tem lugar na esfera prática (i.e., *character reading de primeira instância*). Quanto à segunda tradução — “personagem” —, diríamos que, por um lado, corresponde ao processo de criação de personagens ficcionais (e que, portanto, apenas diz respeito ao novelista, quer dizer, é ele que conhece os processos misteriosos da criação literária), e, por outro, corresponde à relação de qualquer leitor com as personagens de um livro.

No entanto, quando Woolf nos diz que, mesmo depois de cessarem todas as questões práticas do quotidiano, o “caráter” não deixa de interessar ao novelista, isso não tem apenas que ver com a mera questão (também ela com o seu quê de prático) de construção

---

<sup>9</sup> O enredo de MD desenrola-se ao longo de um único dia na vida de Clarissa Dalloway, enquanto ela organiza uma festa. Embora alguns personagens possam considerar o entusiasmo da anfitriã como um traço um tanto superficial do seu caráter, ao longo da obra há um constante exercício de *character reading*. Esta “leitura” não se limita apenas à superfície das coisas, mas leva-a a considerações acerca da “Vida” enquanto personagem central, considerações em que os factos — rostos e lugares — aparecem coloridos pelo significado: “they love life. In people’s eyes, in the swing, tramp, and trudge; in the bellow and the uproar; the carriages, motor cars, omnibuses, vans, sandwich men shuffling and swinging; brass bands; barrel organs; in the triumph and the jingle and the strange high singing of some aeroplane overhead was what she loved; life; London; this moment in June.” (MD, 4)

de personagens ficcionais. Ou seja, a noção de *character reading* que está em causa em Woolf não é a noção dirigida apenas à multiplicidade dos “*characters*” (reais ou ficcionais), mas sim a qualquer coisa como um “lido total”, não no sentido das páginas lidas por alguém, mas sim a um “lido total” num outro sentido: “something which we may call a ‘reading of life’”<sup>10</sup>.

Quando, por instinto ou por algum qualquer processo inconsciente, somos levados a dizer que “a vida é assim” ou que “a vida também é assim” não estamos a fazer mais do que expressar a presença de uma *grande personagem total*. “A vida” ou *Life Itself* é o nome que tendemos a dar ao todo da realidade e a leitura aqui em causa é precisamente uma leitura desta *personagem englobante*.

Não deixa de acontecer que a totalidade da leitura no sentido de tudo aquilo que alguém lê, no fundo tem que ver com esta leitura de que estamos a falar e faz, também ela, parte da leitura da Vida. Mas o ponto decisivo não é apenas o carácter total da leitura nessa aceção relativa à totalidade dos livros, mas sim o facto de toda a leitura desse tipo ser também de certo modo uma leitura *da própria Vida*, i.e., da personagem total omnienglobante que é a própria Vida.

Esponaneamente, tendemos a pensar que o modo como acedemos ao mundo corresponde a uma multiplicidade centrada, em que tudo o que aparece orbita em torno da ipseidade, i.e., da identidade própria. Mas Woolf está a apontar para o facto de que há um segundo foco — “what we are now prepared to call life itself”<sup>11</sup>. Deste modo, todas as coisas aparecem como gestos de uma personagem, uma *personagem total* de que tudo o mais é manifestação e a que nós, confusamente, — seja muita ou pouca a atenção que lhe prestamos — costumamos chamar a própria Vida.

A Vida é sentida como interagindo comigo e, tal como acontece com os outros, há uma pressão para desvendar “isto” com que estamos a lidar. Tal como há uma leitura

---

<sup>10</sup> E5, ‘Phases of Fiction’, 45.

<sup>11</sup> Cf. E4, ‘Modern Fiction’, 162: “Any method is right, every method is right, that expresses what we wish to express, if we are writers; that brings us closer to the novelist’s intention if we are readers. This method has the merit of bringing us closer to what we are prepared to call life itself; did not the reading of Ulysses suggest how much of life is excluded or ignored, and did it not come with a shock to open Tristram Shandy or even Pendennis and be by them convinced that there are not only other aspects of life, but more important ones into the bargain.”

permanente do caráter dos outros, também há, em simultâneo, um registo contínuo do “caráter” *da vida*<sup>12</sup>. Aquilo que me acontece corresponde a um encontro que tem, por assim dizer, dois centros, o centro que sou “eu próprio” e o centro que é esta “instância total”. Dito de outro modo, todas as nossas leituras têm, ao mesmo tempo, o centro da ipseidade e o centro da Vida enquanto o “*total character*” de que a minha vida é apenas uma ínfima parte<sup>13</sup>.

A noção de leitura que está em causa em V. Woolf tem que ver com a impossibilidade de separar as duas esferas, i.e., o *character reading de primeira instância* tem sempre o *character reading de segunda instância* em plano de fundo, mesmo que não estejamos conscientes disto. Uma coisa são os outros enquanto peças funcionais da minha vida — e neste sentido a leitura é maioritariamente prática. Mas, quando caem na esfera do significado (i.e., quando passam a ser lidos como peças de *life itself*) são em grande parte os outros que nos dizem quanto a Vida vale.

Afirmar que são os outros nos dizem o quanto a Vida vale é o mesmo que dizer que Vida é aquilo que vemos nos seus olhos: “Life’s what you see in people’s eyes: life’s what they learn, and, having learnt it, never, though they seek to hide it, cease to be aware of – what? That life’s like that, it seems.”<sup>14</sup>

De tal modo que, como já percebemos, se a Vida (aquilo que está em causa em todos os enunciados com a forma “a vida é assim”, etc.) é algo que podemos ver nos olhos dos outros, na verdade não é só nos olhos dos outros que a podemos ver. Para redistribuir o peso que colocámos na nossa “cábula” de JR, vejamos a seguinte passagem do diário de 1923 em que Woolf equipara o *character reading* à leitura de Shakespeare:

---

<sup>12</sup> O *character reading de segunda instância* tem o mesmo caráter permanente que o *character reading de primeira instância*. Esta *leitura de segunda instância* só pertence exclusivamente ao novelista num quadro muito específico (que terá considerado na segunda parte desta exposição). Mas, de modo global, a primeira tem sempre a segunda em plano de fundo.

<sup>13</sup> Por um lado, a vida é a “minha vida” e o que está em jogo é o modo como ela opera sobre mim (i.e., aquilo que ela me faz). Mas, por outro lado, eu nunca percebo a vida única exclusivamente como “a minha vida,” que não tem nada que ver com a vida dos outros. E isto precisamente porque há uma vocação englobante de *life itself*, em virtude da qual a vida é, ao mesmo tempo, *a minha vida* e a instância distribuidora de toda a gente — i.e., é, ao mesmo tempo, a minha vida e a vida de todos; pois há uma relação de pertença entre a minha vida e a vida global — de maneira que, quando falamos de “a Vida”, o que está em causa é uma peculiar forma da fita de Möbius.

<sup>14</sup> HH, 106.

It was so lovely in the Waterloo Road that it struck me that we were writing Shakespeare; by which I mean that when live people, seeming happy produce an effect of beauty, & you don't have it offered as a work of art, but it seems a natural gift of theirs, then — what was I meaning? — **somehow it affected me as I am affected by reading Shakespeare.** No: its life; going in these very beautiful surroundings. (D2, 273, grifo nosso)

Aqui, Woolf percebe que a leitura que está a fazer de Waterloo Road produz o mesmo efeito que uma obra de arte, ou seja, a sua percepção de que a leitura do quotidiano pode produzir o mesmo efeito que ler Shakespeare deixa antever uma continuidade entre Vida e literatura, uma continuidade entre Vida e arte. A noção de que o *character reading* está sempre ligado a uma leitura da Vida ganha contornos mais definidos quando, em 'Sketch of the Past', nos apresenta a sua visão do mundo enquanto obra de arte:

From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock. » (MB, 85)

Somos peças desta “vasta massa a que chamamos mundo” e qualquer tentativa de ler os outros e a nós próprios é sempre uma tentativa de desvendar o padrão que se esconde por detrás do “algodão” (uma noção que já vamos qualificar), o padrão que se manifesta com pouca ou nenhuma definição. E, se o gesto sincero que se fica a repetir na esplanada pode ter o mesmo efeito que um verso de Shakespeare, é porque correspondem a momentos em que o padrão oculto quebra o silêncio<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Esta visão do mundo enquanto obra de arte está intimamente ligada aos *moments of being* (uma noção que já vamos qualificar) e são precisamente estes momentos que desencadeiam o “choque” de que Woolf fala. Mas, por enquanto, aproveitamos apenas para clarificar que ponto central desta passagem não é a negação da existência de Deus ou de Beethoven. Uma leitura deste tipo não apenas seria redutora como deitaria por terra o que ela realmente quer sublinhar: aquilo que está em causa num quarteto de Beethoven ou numa obra de Shakespeare não é algo que diz respeito apenas aos indivíduos que as criaram. Pelo contrário, é algo de simbólico que não tem a sua chave numa personalidade específica. Isto porque o que se passa no tipo de experiência de que ela está a falar — o acontecimento global da Vida em que estamos embarcados — é que, a haver ou não haver Shakespeare, a haver ou não haver Beethoven, etc., eles fazem parte deste grande acontecimento global que é a própria Vida. Um acontecimento que, do ponto de vista dela, não tem nem pode ter a sua chave nesta ou naquela personagem como se se tratasse de um *Roman à clef*. O ponto importante é que a peça de Shakespeare ou um quarteto de Beethoven, expressam uma relação com a Vida que não é suscetível de ficar em nenhuma personagem do próprio puzzle da vida, antes se caracteriza pela

## 2 – Da Poesia.

A 7 de Dezembro de 1925, Woolf aponta no diário o esboço daquela que poderá ser a sua conceção da ficção: “The one I have in view is about perspective [...] I don’t think it’s a matter of ‘development’ but something to do with prose and poetry”<sup>16</sup>. Mais tarde, num ensaio de 1927 — ‘Poetry Fiction and the Future’ —, diz-nos o que fazer com estas duas esferas. A sua conceção de ficção tem que ver, precisamente, com a fusão entre poesia e prosa. Ao perguntar se a prosa será capaz de nos atingir com o só golpe, como só o poeta o consegue fazer, diz-nos que não. Depois, descreve a “prosa poética” como um “remendo púrpura”, um “remendo” que causa desconforto no meio da narrativa, não por ser “*purple*” (i.e., prosa poética), mas por ser um “remendo”:

But one has always a feeling of discomfort in the presence of the purple patch of the prose poem. The objection to the purple patch, however, it is not that is purple but that it is a patch [...] But let us now consider another book, which though written in prose and by way of being called a novel, adopts from the start a different attitude, a different rhythm, which stands back from life, and leads us to expect a different perspective – *Tristram Shandy*. It is a book full of poetry, but we never notice it; it is a book stained deep purple which is yet never patchy. (E4, 437)

Um dos elementos fundamentais do texto que acabamos de citar é o *purple patch*<sup>17</sup>, um conceito que não corresponde necessariamente a uma “má” prosa poética. Pode até corresponder a um lirismo soberbo que ficaria muito bem se isolado e posto numa antologia. No entanto, deixa-nos desconfortáveis no contexto da novela<sup>18</sup>. Um

---

circunstância de intrinsecamente ser portadora de uma espécie de transitividade que vai para lá de qualquer personagem da própria vida enquanto tal: não em direção a personagens, mas à Vida.

<sup>16</sup> D3, 50-1.

<sup>17</sup> O termo “remendo púrpura” (*purpureus pannus*) foi usado pela primeira vez por Horácio na *Ars Poetica* (15-16): “*purpureus, late qui splendeat, unus et alter adsuitur pannus*”. Por um lado, púrpura é a cor imperial, a cor da dignidade suprema, a cor que brilha ao longe, que é chamativa, sedutora, etc. Por outro lado, esta ideia de púrpura como cor imperial é posta em ligação à ideia de “remendo”. Ou seja, trata-se de um pano púrpura que é cosido no meio de algo que contrasta com aquilo que *esplende ou brilha amplamente ao longe*. Em primeiro lugar, esta formulação exprime que há uma espécie de tensão entre a púrpura e o remendo. Pois um remendo púrpura tem qualquer coisa de oximórico: o que tem de remendo contende com o que tem de púrpura e o que tem de púrpura contende com o que tem de remendo. E, em segundo lugar, implica a ideia de algo púrpura no meio de uma maioria de nada, algo que não condiz com a púrpura — ou seja, a ideia de algo *deslocado* ou *a mais*.

<sup>18</sup> Cf.: E4, ‘Poetry Fiction and the Future’, 437: “These passages are eloquent, lyrical, splendid; they read very well cut out and stuck in an anthology; but in the context of the novel they make us uncomfortable”.

desconforto que tem que ver com a ausência de fusão das esferas (i.e., poesia e prosa ou, para que não se crie confusão, prosa poética e prosa).

Para fintar o “remendo”, Woolf diz-nos que a nova prosa poética deverá considerar o exemplo de *Tristram Shandy*, um livro onde nunca notamos a “poesia” — e isto porque há fusão, porque a prosa está profunda e permanentemente tingida de “puro purpura” de tal modo que não há remendo.

Já nós, que não somos escritores nem críticos literários, daqui retiramos a nota de que a nossa vida tem muito pouco de “puro púrpura” — mas que, ainda assim, de modo mais ou menos consciente disso, sempre vamos encontrando alguns “remendos”.

Por esta altura, já percebemos que o tipo de leitura que estamos aqui a considerar não tem que ver apenas com um problema literário. Há, desde o princípio, uma continuidade entre literatura e Vida. Na verdade, há uma continuidade entre a própria literatura e todas as outras formas de procura vital — todas as outras formas de procura lideradas pelo *will-o'-the-wisp*, todas as formas de procura que se possam ser consideradas como uma “leitura da Vida”. Neste sentido, há um cruzamento entre aquilo que constitui o projeto filosófico enquanto tal e o projeto literário de V. Woolf.

Com efeito, a tentativa de dissipação da opacidade (i.e., a tentativa de ultrapassar a falta de clarividência) que move o projeto filosófico está descrita, em V. Woolf, como a tentativa de sair do *nondescript cotton wool*. Em ‘Sketch of the Past’ diz-nos que a maior parte da nossa vida está como que embebida por este “algodão inespecífico”, uma formulação que exprime duas coisas. Por um lado, é inespecífico — “incolor, insípido e inodoro” — e também pode exprimir a ideia de banal, qualquer coisa como um dia “sem nada de especial” ou em que não há nada a apontar<sup>19</sup>. E, por outro lado, é algodão: uma forma de exprimir a “opacidade”, que de algum modo nos remete para a expressão britânica “wrap one in cotton wool” ou, num bom português, “por entre as saias da mãe” — e aqui ambas as expressões se constituem como símbolo da opacidade protetora.

---

<sup>19</sup> Para que fique claro, a noção de *nondescript cotton wool* é usada por Virginia Woolf para exprimir a ideia de uma espécie de execução da vida que se caracteriza pela propriedade de não acontecer nada de especial e, por outro lado, isso corresponde precisamente a uma forma de execução da vida que não enfrenta grandes transtornos ou perturbações, até como uma viagem de comboio em que não há choques, não há descarrilamentos, não há nada: portanto, vai tudo correndo no rame-rame.

No entanto, aqui podemos ver as coisas ainda de um outro ângulo e recorrer a mais uma expressão literária para compreender melhor o que está em causa neste *nondescript cotton wool*. Falamos do sentido que pode ter *embedded* enquanto designa a forma como a narrativa se insere no quadro de outra — que assim serve de *frame narrative*: um conto dentro de um conto. Deste modo, a maior parte da nossa vida (do percurso dela e da “narrativa de si” que faz parte integrante desse percurso) está como que “embebida” ou inserida num outro conto, o peculiar conto (que acaba por equivaler de certo modo à ausência de qualquer efetiva narrativa relativa ao conto), que é o *nondescript cotton wool*<sup>20</sup>.

A propósito, teremos de constatar o óbvio e deixar a nota de que a tentativa de “sair das saias da mãe” é primeiramente sentida com a devida relutância e desconforto que incitam a um regresso rápido ao, por assim dizer, “ângulo confortável”. Qualquer coisa como o efeito da melodia do realejo que Woolf descreve em ‘Philosophy and Fiction’ (ao mesmo tempo um “rame-rame” e algo encaminhado, metido em carris e “a correr sob rodas”:

After one has heard the first few bars of a tune upon a barrel organ the further course of the tune is instinctively foretold by the mind and any deviation from that pattern is received with reluctance and discomfort. (E2, 208)

## 2.1 – *Moments of Non-being*

O esboço autobiográfico de Woolf começa com a descrição das suas primeiras memórias de infância. E é a este propósito que ela fala da nossa tendência para lembrar apenas aquilo que é excecional — quando, aparentemente, não há qualquer motivo para uma coisa ser excecional e outra não. Pois todas fazem parte daquilo que preencheu a vida. Isto leva-nos a um conceito que ela acredita ser capaz de explicar a sua “própria psicologia” e possivelmente a de outras pessoas: o seu conceito de “não-ser” — “What I

---

<sup>20</sup> Em última análise, no *nondescript cotton wool* não há sequer auto-narrativa. Isto é, se na esfera deste “algodão inespecífico” me perguntam o que tenho feito, não sei responder. No dia da Tomada da Bastilha, a 14 de Julho de 1789, Luís XVI escreveu no seu diário apenas uma palavra: “Rien”, isto é, nada. Não se passou nada. Apesar de esta nota se referir, na verdade, ao seu diário de caça, e não aos eventos em causa, a anedota histórica também serve nosso propósito: ilustrar o conceito de *nondescript cotton wool*, que é precisamente isso: *rien*, nada (nada relevante ou nada a relatar, etc.).

cal in my private shorthand non-being”<sup>21</sup>. Mas, aquilo que apenas corresponderia a uma pequena nota autobiográfica leva-a não apenas a resumir algo transversal a toda a sua obra, mas àquela que podemos descrever como a sua própria filosofia: a sua teoria acerca da *duplicidade do processo da experiência*.

Um modelo que se começa a desenhar com a descrição de uma qualquer terça-feira de Abril que, embora tenha considerado um “dia bom” — *above the average in being* — o que quer que se possa considerar enquanto tal, estava envolvido — “embedded” — numa maior proporção de “não-ser” (o *primeiro modelo do acesso à experiência*):

I have already forgotten what Leonard and I talked about at lunch; and at tea; although it was a good day the goodness was embedded in **a kind of nondescript cotton wool**. This is always so. **A great part of every day is not lived consciously**. One walks, eats, sees things, deals with what has to be done; the broken vacuum cleaner; ordering dinner; writing orders to Mabel; washing; cooking dinner; bookbinding. **When it's a bad day the proportion of non-being is much larger**. I had a slight temperature last week; almost the whole day was non-being. The real novelist can somehow convey both sorts of being. (MB, 83, grifo nosso)

Primeiro, V. Woolf diz-nos que, mesmo num “dia bom”, não escapamos ao “algodão inespecífico”: “não-ser”. Depois, diz-nos que a maior parte do nosso dia é vivida de modo inconsciente. Antes de mais, aquilo que Woolf associa à noção de “não-ser” tem que ver com o facto de a maior parte do nosso dia estar preenchida por aquilo que tem de ser feito (dentro da esfera do quotidiano). Como tal, não corresponde a uma total ausência de conteúdos, pelo contrário, o *non-being* está completamente preenchido pela lógica da sucessão prática<sup>22</sup>, pela lógica que preenche o espaço que vai *do almoço ao jantar*<sup>23</sup>.

---

<sup>21</sup> MB, 83.

<sup>22</sup> A “lógica da sucessão prática” traduz-se no nosso habitual saltar de atividade em atividade: trabalho, carro, trânsito, supermercado, jantar e, inclusive, também correspondem ao “não-ser” os próprios focos de “entretenimento” que se usa para “passar as horas mortas” ou para abrandar o dia antes de ir dormir.

<sup>23</sup> Cf. D3, 209-10: “The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the void of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don't belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on **from lunch to dinner**: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I mean saturated? I that nothing? The poets succeeding by simplifying practically everything is left out. I want to put practically everything in yet to saturate” (grifo nosso).

Contudo, ainda nos parece um pouco exagerado designar o nosso quotidiano por “não-ser”. Mas podemos deixar passar sob o pressuposto de que a expressão aponta para a trivialidade dos conteúdos da lida prática. Já a questão da “inconsciência” é um pouco mais difícil de ignorar e, neste sentido, temos de perguntar que é que Woolf quer dizer quando nos diz que os momentos em que a vida parece mais preenchida são vividos de modo inconsciente. Aqui, damos-nos à liberdade de admitir que o nosso primeiro impulso perante toda esta equação entre “algodão inespecífico” / “não-ser” e “inconsciência” passa por, mais uma vez, arrumar o assunto com um “é coisa de artista”. Quer dizer, é evidente que o nosso dia — para nós que não somos burgueses nem poetas — está maioritariamente preenchido por aquilo que tem de ser feito, pelo trabalho e toda a lida que segura a continuidade dos nossos dias. Além do mais, o poeta pode retirar todas as conclusões metafísicas que quiser acerca da “alegre inconsciência”<sup>24</sup> — mas o facto é que a ceifa não se faz sozinha. E isso não podemos deixar passar assim tão facilmente.

Mas teremos de eximir Woolf sem grandes rodeios, pois a “inconsciência” de que fala não tem que ver com uma “falta de atenção”. Pelo contrário, pode até corresponder a uma completa absorção na tarefa que se está a desempenhar. Contudo, trata-se de uma atenção de execução — que dorme completamente o sentido daquilo que está a fazer. Por outro lado, é também uma atenção que “descarta”. Isto é, a partir do momento em que um assunto está resolvido, passamos para o próximo e aquele que estava a ser tratado desvanece-se sem deixar rasto.

Mas se, num “dia mau”, a proporção de “não-ser” é muito maior do que aquela que atribuiu à terça-feira de Abril a que faz referência, terá de haver, portanto, qualquer coisa que corresponda a um “dia bom”. Por contraste (e tal como já tínhamos antecipado), os *moments of being*, ou o *segundo modelo de acesso à experiência*:

---

<sup>24</sup> Como em ‘Ela canta, pobre Ceifeira’ de Fernando Pessoa: “Ela canta, pobre ceifeira, / Julgando-se feliz talvez;/ Canta, e ceifa, e a sua voz, cheia/ De alegre e anónima viuvez, //Ondula como um canto de ave /No ar limpo como um limiar, /E há curvas no enredo suave /Do som que ela tem a cantar. //Ouvi-la alegre e entristece, /Na sua voz há o campo e a lida, /E canta como se tivesse /Mais razões para cantar que a vida. //Ah, canta, canta sem razão! /O que em mim sente está pensando. /Derrama no meu coração/A tua incerta voz ondeando! //Ah, poder ser tu, sendo eu! /Ter a tua alegre inconsciência, /E a consciência disso! /Ó céu! Ó campo! Ó canção! A ciência //Pesa tanto e a vida é tão breve! /Entra por mim dentro! Tornai/ Minha alma a vossa sombra leve! /Depois, levando-me, passa!” Poesias. Fernando Pessoa. (Nota explicativa de João Gaspar Simões e Luiz de Montalvor.) Lisboa: Ática, 1942 (15ª ed. 1995) - 108.

Yesterday for example, Tuesday the 18th of April, was [as] it happened a good day; above the average in “being”. I was fine; I enjoyed writing these first pages; my head was relieved of the pressure of writing about Roger; I walked over Mount Misery and along the river [...] These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being. (MB, 83)

Com expressões como “eu estava bem”, “senti proveito”, “aliviada da pressão” e “passeio ao longo rio”, agora sim somos capazes de simpatizar um pouco mais com a ideia do *non-being*. Num “dia bom” há um maior alívio da pressão em agenda ou, se quisermos, *it’s a walk in the park*. Quer dizer, se pensarmos num dia normal e em todas as exigências que nos são impostas pela esfera prática, esta ideia de que a maior parte do nosso dia não é propriamente um passeio no parque faz com que este *duplo modelo da estrutura da experiência* não constitua uma grande novidade. Na maior parte do tempo, lidamos com aquilo com que temos de lidar — de forma automática ou “adormecida” — e, num dia bom, a proporção de “momentos de ser” está parcialmente equilibrada com este “não-ser”.

Ora, evidentemente que não é assim. E não é assim porque não apenas há uma equação entre “não-ser” e “algodão inespecífico”, como também há uma equação entre este “algodão” e “opacidade” (i.e., a falta da clarividência que move o projeto filosófico ou qualquer relação intensa com a vida). E, se há coisa que os sujeitos que se dedicam a este tipo de assunto aprendem — nem que seja a única coisa que aprendem —, é que a tendência passa por começar com a parte da “pancada”, se é que podemos pôr as coisas deste modo. E, no caso de haver qualquer coisa como a saída do *nondescript cotton wool* (a saída do curso inespecífico da vida ou das “saídas da mãe”), seria ingenuidade nossa pensar que isto corresponde a um agradável “passeio no parque”.

Neste contexto, e antes de prosseguir, é importante deixarmos a nota de que não há uma total correspondência entre *being* (no sentido em que este termo designa pura e simplesmente aqueles estados que não estão completamente absortos na pressão da própria execução da vida) e *moments of being*. Para efeitos práticos, podemos considerar que há uma distinção entre (a) *being enquanto passeio no parque* (tal como os descrevemos) e (b) *moments of being como correlato de moments of vision*.

## 2.2 – Moments of Being/Moments of Vision

*Moments of being* ou *moments of vision* (o segundo modelo de acesso à experiência) são momentos excepcionais que rompem com a apresentação habitual das coisas, que rompem tanto com a “esfera da ceifa”, como com o “momento de passeio no parque”. São momentos que “dão a ver” algo a que não conseguimos aceder dentro da esfera do adormecimento que caracteriza a maior parte dos nossos dias. Na verdade, estes momentos comportam a força suficiente para romper com o adormecimento:

As a child then, many days, just as they do now, contained a large proportion of this cotton wool, this non-being. Week after week passed at St. Ives and nothing did any dint upon me. Then, for no reason that I know about, there was a sudden violent shock; something happened so violently that I have remembered it all my life. (MB, 84)

Caso ainda estivéssemos afeiçoados à ideia de que a saída do *nondescript cotton wool* corresponde a um “agradável passeio no parque”, esta descrição dos *moments of being* enquanto choques inesperados e violentos seria, só por si, suficiente para arrumar o assunto. Ora, ao descrever o carácter dominante destes momentos, Woolf confessa que muitos deles trouxeram uma peculiar forma de horror e colapso físico. Para além de dominarem o foco da apresentação (com aquilo que “dão a ver”), obrigam o sujeito a um confronto — um confronto com a esfera do significado:

Again I had that hopeless sadness; that collapse I have described before; as if I were passive under some sledge-hammer blow; exposed to a whole avalanche of meaning that had heaped itself up and discharged itself upon me, unprotected, with nothing to ward it off (MB, 90)

O “choque” e a intensidade do confronto estão no centro da noção de *moments of being* e Woolf exprime isso de forma bastante nítida com formulações como “sledge-hammer blow” que, por um lado, quer dizer exatamente isso: a pancada de uma marreta. E, por outro lado, transmite a ideia de “avalanche de sentido”. Uma forma de expressar a intensidade que está aqui em causa que é reforçada pela ideia de que não há proteção ou amparo perante estes choques. O efeito protetor do “algodão inespecífico” desaparece e o que há é a exposição completa à pancada. Ou seja, não apenas a marreta, mas a marreta com todo o seu peso: a forma máxima de produção de choque.

E, uma vez que o assunto tem que ver com “violência”, aproveitemos para introduzir o primeiro “choque” de V. Woolf no seu esboço autobiográfico, em que descreve os três primeiros “moments of being” da infância; e serão estes que iremos analisar no que se segue: o punho, a flor, a macieira. Todos eles momentos que têm precisamente que ver com a descoberta de que a Vida também é violência.

V. Woolf estava a lutar no relvado com o seu irmão Thoby — um cenário não pouco comum entre irmãos — e, de repente, no justo momento em que levantou o punho, um choque violento fê-la paralisar e pensar “porquê magoar outra pessoa?” Baixou a guarda e deixou-se bater. Ainda que fosse apenas uma criança, esta “explosão de sentido” levou-a a um estado de perplexidade e a um confronto com o facto de ser possível magoar outro ser humano e com a sua falta de poder em relação a isso: “It was a feeling of hopeless sadness. It was if I became aware of something terrible; and of my own powerlessness”<sup>25</sup>.

No segundo momento — a flor —, Woolf estava a olhar para um canteiro de flores e, sem que nada o fizesse prever, uma das flores fê-la pensar “isto é o todo”: “it seemed suddenly plain that the flower itself was a part of the earth; that a ring enclosed was the flower; and that was the real flower; part earth; part flower.”<sup>26</sup> Ainda que numa primeira leitura esta “pertença” da flor à terra não nos pareça uma “descoberta” de grande importância, não se trata apenas de um devaneio infantil. Esta “pertença” é da ordem do significado e representa uma “unidade” que redefine a ordem dos factos na medida em que a flor passa a constituir-se como símbolo da unidade de todas as coisas.

Em relação ao terceiro momento — a macieira —, Woolf conta que ouviu os pais a comentar o suicídio do vizinho. Nessa noite, quando passeava pelo jardim, ficou com a sensação de que a macieira estava ligada ao horror do suicídio de Mr. Valphy:

I stood there looking at the grey-green creases of the bark – it was moonlight night – in a trance of horror. I seemed to be dragged down, hopelessly, into some pit of absolute despair from which I could not escape. My body seemed paralysed. (MB, 84).

De novo, o horror e a notícia do suicídio enquanto descoberta de que a Vida é um “poço de desespero absoluto” do qual não se pode escapar. De algum modo, a macieira

---

<sup>25</sup> MB, 84.

<sup>26</sup> Ibid.

transformou-se no emblema disso. Mesmo não estando relacionada com o suicídio, a macieira transforma-se numa identidade poética. Há aqui uma fusão entre a dimensão poética e um objeto comum — ou, melhor dizendo, há como que uma condensação de uma realidade da prosa numa identidade poética. Punho, flor e macieira caem na esfera do simbólico. Mas a conceção de símbolo em V. Woolf tem um cunho muito próprio e, neste sentido, teremos de nos demorar um pouco mais sobre o assunto.

### 2.3 – Relção entre *Moments of Being* e Arte

Na sua crítica a *Howards End* — no ensaio ‘The Novels of E. M. Foster’ — Woolf diz que, num lado da página, temos a descrição extensiva e demasiado literal que resulta em qualquer coisa como uma imagem fotográfica e, no outro lado da página, Foster pede-nos que vejamos a mesmíssima coisa — uma espécie de imagem fotográfica — transformada, ou, se quisermos, vestida de uma identidade poética. A ausência de fusão entre aquilo que Foster coloca em lados opostos da página resulta num estado de incerteza por parte do leitor:

What does this mean? we ask ourselves. What ought we to understand by this? And the hesitation is fatal. For we doubt both things – the real and the symbolical (...) We feel that something has failed us at the critical moment; and instead of seeing, as we do in *The Master Builder*, one single whole we see two separate parts. (E4, 496-7)

A hesitação causada pela separação das esferas do real (ou da prosa) e do simbólico (ou da poesia) faz-nos duvidar de ambas as esferas — de certo modo é este o desconforto que Woolf atribui ao *purple patch*. Ou seja, não havendo fusão, o objecto perde o poder de evocar de imediato o significado, uma estrutura que, como veremos de seguida, aniquila a possibilidade de haver símbolo. Dito de outro modo, em *Howards End*, E. M. Foster não consegue unir a própria coisa ao seu significado. Falha em direccionar a mente do leitor “across the chasm which divides the two without spilling a single drop of its belief”<sup>27</sup>.

A propósito deste “abismo” que divide as duas esferas (i.e., poesia e prosa), em *Filosofia da Arte*, Schelling diz-nos que, naquilo que diz respeito a um qualquer objecto

---

<sup>27</sup> E4, 496.

de representação artística, nós não ficamos satisfeitos com a própria coisa sem significado (tal como nos é dado pela mera imagem), nem tampouco ficamos satisfeitos com o mero significado. Pelo contrário, o que quer que seja que se constitua como *objecto de representação artística em absoluto deve ser tão concreto e autoidêntico como a imagem, e ainda assim tão universal e significativo como o conceito*<sup>28</sup>. Dito de outro modo, o “todo” de que Woolf fala tem que ver com a síntese entre a “identidade prosaica” de um objecto entre muitos outros e a “identidade poética”. Neste sentido, a hesitação perante o abismo que os divide aniquila a possibilidade do símbolo — o que quer dizer que, nos termos de Schelling, aniquila a possibilidade da representação artística absoluta.

De certo modo, a chave para superar esta hesitação tem que ver com a total indiferença: a total indiferença entre o Universal e o Particular, ou seja, a *síntese*. Segundo Schelling, a representação do absoluto com absoluta indiferença no âmbito do Particular entre o Universal e o Particular só é possível de forma simbólica<sup>29</sup>.

Para se entender o que aqui está a ser dito, é preciso ter presente a distinção entre as noções de *esquematismo*, *alegoria* e *símbolo*<sup>30</sup> — que correspondem, respetivamente, às formas de exposição em que (a) o Universal significa o Particular (ou onde o Particular é intuído através do Universal); (b) o Particular significa o Universal (ou onde o Universal é intuído através do Particular) e (c) a *síntese* entre *esquematismo* e *alegoria*: onde nem Universal significa o Particular, nem o Particular significa o Universal, mas ambos estão unidos por um só.

O (a) *esquematismo* corresponde a uma relação entre o Singular e o Universal, nos termos da qual o Singular aparece decifrado por recurso ao Universal. Ou seja, se vejo um objecto e o identifico como “cadeira” (mesmo que tenha visto esta cadeira pela primeira vez), o que estou a fazer é aplicar o conceito universal de “cadeira” a um objecto particular. Portanto, há uma síntese entre Universal e Particular, onde o Universal está a ser utilizado como instrumento de descodificação do Particular. Nesta síntese, a relação

---

<sup>28</sup> Cf. F. W. J. Schelling, *The Philosophy of Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 49: “The requirement of absolute artistic representation is: representation with complete indifference such that the universal is completely the particular and the particular simultaneously the entire universal and does not merely mean or signify it.”

<sup>29</sup> Cf. *ibid.*, 45: “Representation of the absolute with absolute indifference of the universal and the particular within the particular is possible only symbolically.”

<sup>30</sup> Cf. *ibid.*, 45-50.

entre o Universal e o Particular é centrífuga em relação ao Universal e centrípeta em relação ao Particular<sup>31</sup>.

Já aquilo que caracteriza a (b) *alegoria* é que esta recorre ou põe a aparecer um Particular, mas de tal maneira que este Particular está ele próprio decifrado por um Universal. Se considerarmos, por exemplo, a fábula “A raposa e as uvas” de Esopo, o que temos é uma raposa que falha uma série de tentativas para alcançar um cacho de uvas e, no final, quando percebe que não vai conseguir comer as ditas uvas, conclui que a mesmas estavam estragadas. Aqui, há referência a uma determinada raposa e não a um gato ou ao ser humano x e y; e há referência a um cacho de uvas. Mas, por ser uma alegoria, o que está a ser dito não se aplica apenas às uvas. Aplica-se antes às uvas e às coisas que os seres humanos querem, sejam estas coisas comestíveis ou não. Aplica-se ao objecto de desejo e à desvalorização do mesmo para justificar a incapacidade de “lá chegar”, uma “incapacidade” que não pertence apenas à raposa, mas que se aplica de modo geral à condição humana. Ou seja, na *alegoria* há uma síntese entre Particular e Universal e essa relação é centrífuga em relação ao Particular e centrípeta em relação ao Universal.

Por fim, aquilo que caracteriza o *símbolo* é que, enquanto nestas duas relações entre Particular e Universal, as duas instâncias se mantêm como que apartadas uma da outra, aqui há uma completa identificação entre elas, i.e., há uma síntese entre *esquematismo* e *alegoria*. Ou seja, a macieira deixa de ser uma coisa que remete para outra — a morte —, e passa em si mesma a integrar o significado da morte. A morte passa a aparecer como macieira. E a macieira como morte. O movimento vai tanto do Particular para o Universal quanto deste para aquele.

Assim, a força dos *moments of being* não está apenas naquilo que o choque protagoniza (i.e., o despertar involuntário do *non-being*), mas também no confronto com a esfera do significado. Ou seja, este confronto tem, em última análise, a estrutura do simbólico: um qualquer objecto da experiência une-se à totalidade do sentido que evoca aparecendo como totalmente idêntico a ela. Os *moments of being* não só têm a forma do símbolo, como correspondem a uma “expressão do absoluto”. O “absoluto” de que Schelling fala tem precisamente que ver com a totalidade. Mas o que significa dizer isto?

---

<sup>31</sup> i.e., a presença do conceito Universal de “cadeira” é centrífuga em relação ao Universal e centrípeta em relação ao Particular.

Ora, a noção de símbolo entendida deste modo está ligada a um segundo aspecto, que é aquele que interessa fundamentalmente em V. Woolf. Deste modo, enquanto Schelling está a falar de conceitos e de instanciação de conceitos, ela está a falar da “totalidade” *versus* “momentos dessa totalidade”. Ou seja, em condições normais a Vida é meio — fundo. Estamos de tal forma imersos no meio da vida que aquilo que aparece é precisamente o que está no meio e não a totalidade. Aquilo que está em jogo para V. Woolf é a *emersão da totalidade*, mas uma forma de emersão em que a totalidade aparece no meio —no meio de si mesma. É também isto que está em causa na noção de “Aleph”<sup>32</sup> de Jorge Luis Borges: é como que uma parte que contém em si o todo.

Poder-se-ia perguntar se isso significa que, enquanto expressões da totalidade, os *moments of being* são sempre relativos à mesma coisa, i.e., se têm sempre o mesmo conteúdo. E a resposta de Virginia Woolf é que não. Pois, se consideramos os próprios exemplos que são dados por ela — num caso a morte e macieira, no outro a violência e o punho, etc.<sup>33</sup> — vemos que ela fala de diferentes *moments of being* e os diferentes *moments of being* têm conteúdos diferentes. Pode, por exemplo, acontecer que se tenha um *moment of being* relativo à infância, outro à meia-idade e outro à velhice. Portanto, falar de *moments of being* no plural não é pura e simplesmente falar de instâncias de uma coisa que é sempre igual. V. Woolf chama expressamente a atenção para a circunstância dos conteúdos —ou seja, do teor — dos *moments of being* ser diferente.

Mas, por outro lado, se eu vivenciar um *moment of being* sobre a morte, este é significativo em relação à Vida; se eu vivenciar um *moment of being* em relação à infância, não é só a infância que está em causa, mas a infância como gesto da vida; se eu vivenciar um *moment of being* em relação à pobreza e ao sofrimento, o que está em causa

---

<sup>32</sup> No conto “O Aleph” de Jorge Luis Borges, o narrador descobre na cave de uma casa uma pequena esfera iridescente, que descreve como *um dos pontos do espaço que contém todos os pontos* e que lhe permite ver, em simultâneo, todas as coisas e lugares do mundo de todos os ângulos: “El diámetro del Aleph sería de dos o tres centímetros, pero el espacio cósmico estaba ahí, sin disminución de tamaño. Cada cosa (la luna del espejo, digamos) era infinitas cosas, porque yo claramente la veía desde todos los puntos del universo (...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra; vi mi cara y mis vísceras; vi tu cara; y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo” (Jorge Luis Borges, *Ficciones - El Aleph - El Informe de Brodie*, Biblioteca Ayacucho, 1986, 172).

<sup>33</sup> Os *moments of being* estão presentes em toda a obra de Virginia Woolf — quer no espólio autobiográfico, quer na ficção. De facto, a identificação e análise, de todos os *moments of being* presentes na obra de Virginia Woolf exigiria um estudo mais extenso e detalhado e, na verdade, implicaria uma “empreitada” mais complexa do que aquela a que nos propusemos.

não é a pobreza e sofrimento como se fossem absolutos, mas a pobreza e o sofrimento como traços do caráter da Vida. Isto é, tudo são gestos da Vida. Portanto, os *moments of being* têm sempre que ver com a caracterização de uma única “personagem total”. E nada impede que dessa caracterização façam parte múltiplos gestos, aspetos ou múltiplas facetas dessa “personagem total”.

Neste ponto, aproveitamos para deixar a nota de que é dos *moments of being* que deriva a teoria woolfiana do “mundo enquanto obra de arte”. Assim, enquanto Schelling está a descrever o que é uma obra de arte, V. Woolf está a alargar esta ótica ao filiar a possibilidade da obra de arte numa propriedade que descreve como experiência humana. Propriedade nos termos da qual a experiência humana inclui *moments of being*, momentos em que aparecem coisas de uma forma muito peculiar: que em vez de serem aquilo que habitualmente são – ou seja, particulares – passam a corresponder a acontecimentos na forma de “Aleph” da totalidade da vida.

Para que fique claro, Schelling e Virginia Woolf não estão a falar da mesma coisa, i.e., um está a falar de obras de arte e o outro está a falar de *moments of being*. Ou seja, ao contrário de um *moment of being*, uma obra de arte é um “objeto” criado. Deste modo, o *moment of being* é antes uma componente, entre muitas outras, das múltiplas formas que compõem o campo de aparecimento da vida humana. E podemos recorrer ao que Schelling diz para descrever as obras de arte enquanto representações do absoluto porque, precisamente, V. Woolf está a reconhecer ou a detetar na própria composição do aparecimento que constitui a vida humana, uma modalidade específica que do ponto de vista dela é a razão da possibilidade de haver arte. Isto é, pode haver arte porque há *moments of being*.

De tal maneira que a produção, a leitura ou a receção de obras de arte corresponde a possibilidades específicas da experiência humana que constituem a matriz desta forma específica de objetos que são as obras de arte. Que não poderiam ser criadas, nem poderiam ser compreendidas por pontos de vista que não tivessem esta compleição que ela está a descrever: a capacidade de ter *moments of being*. Por outro lado, a obra de arte é a objetivação — receção, leitura e composição — de um *moment of being* constituída de tal maneira que a tem a capacidade de desencadear *moments of being* noutros seres humanos.

Se, por um lado, a sua teoria do mundo enquanto obra de arte deriva dos *moments of being*, o excerto que segue também adiciona um segundo ponto: a capacidade de lidar com o choque ou a violência que caracterizam estes momentos é o que faz dela uma escritora:

And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer: I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel like I have had a blow; but is not as I thought as a child, simply a blown from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words.

It is only by putting it into words that I make it a whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. (MB, 172)

Se na infância estes choques eram recebidos com a devida relutância de quem leva uma “pancada” repentina de um inimigo que se esconde por detrás do “algodão inespecífico” do quotidiano, agora, diz-nos Woolf, a estes “choques” segue-se a necessidade de os explicar, de “dar unidade” à confusão, de juntar as peças do puzzle – a necessidade de fazer vergar a opacidade. Por um lado, a obra de arte é a materialização destas “revelações”, destes momentos em que a personagem global sai do seu escondimento e “dá a ver” algo que permanecia inacessível na esfera do *non-being*. A obra de arte também é a materialização do “esforço” ou da capacidade de lidar com “choque”, de juntar as peças ou de reconfigurar as impressões recebidas. Para Woolf, só assim é possível retirar o poder “demolidor” associado a estes momentos.

Para que fique claro, os *moment of being* enquanto correlato dos *moments of vision* são, tal como vimos, (a) momentos que contrastam com *non-being* e se apresentam como choques repentinos e violentos que se fazem acompanhar da força suficiente para romper com o adormecimento ou com a “atenção funcionária” do quotidiano; (b) trazem consigo uma “avalanche de significado” que obriga o sujeito a um confronto com a esfera do significado e “dão a ver” algo que no decorrer da experiência habitual nós não temos acesso; (c) têm lugar dentro do próprio *nondescript cotton wool* e partem sempre de um qualquer objecto da experiência comum que convoca uma totalidade de sentido; (d) assumem a estrutura do simbólico e convertem o objecto na totalidade em causa; (e) o símbolo é percebido como um traço de “life itself”.

### 3 – Da Biografia e do Leitor

Voltemos à figura do *Will-o'-the-wisp* ou fogo-fátuo, um fenómeno que se pensa “resultar da combustão de gases naturais e é mais comum em pântanos e sepulturas”.

Woolf dá-se conta de que o motivo pelo qual é fácil matar outro ser humano é o mesmo que faz com que a biografia transforme o seu objecto numa “figura de cera”, desprovida de vida e absolutamente reduzida a “granito”: falta de imaginação, imaginação lerda e inerte, pouco ativa. Mas, em matéria de natureza humana, a morte de facto não tem a primeira palavra:

The existence of life in another human being is as difficult to realize as a play of Shakespeare when the book is shut. This occurred to me when I saw Adrien talking to the tall German prisoner. By rights they should have been killing each other. The reason why it is easy to kill another person must be that one's imagination is too sluggish to conceive what his life means to him – the infinite possibilities of a succession of days which are furled in him & have already been spend. (D1, 186)

O ponto de vista alheio é um terreno minado por ângulos demasiado obscuros, pelos quais não nos aventuramos — e, se por um lado, são em grande parte os outros que nos dizem o quanto a Vida vale, por outro lado não fazemos ideia de quanto a Vida vale para o outro. É sob esta aparente contradição que seguimos em frente na continuidade dos nossos dias. Há qualquer coisa no nosso ponto de vista que nos confere a extraordinária qualidade de manter em ângulo morto tudo aquilo que não compreendemos, mesmo que a posição original das metáforas alegadamente indecifráveis esteja à nossa frente: diante dos olhos.

#### 3.1 – Biografia: modo “granito” e modo “arco-íris”.

Tal como a leitura, também a palavra biografia é, afinal, uma palavra equívoca — isso de tal modo que também aqui o equívoco tem, pelo menos em parte, que ver com a complexidade da Vida enquanto tal. À primeira vista, “biografia” significa pura e simplesmente um género literário, em que se fixa o que se passa na vida de alguém (como foi o seu percurso de vida, etc.). Trata-se de uma espécie de chave classificatória, de

conteúdo mais ou menos evidente e por que se passa como cão por vinha vindimada, sem se chegar a focar a que é que corresponde. Acontece, entretanto, que, mesmo não prestando muita atenção a isso, este tipo de biografia supõe sempre uma *leitura* da vida em questão.

Mas, por outro lado, a palavra “biografia” também pode ser entendida como designação de um problema: como escrever a vida de alguém? O qual traz consigo um outro problema: como ler a vida de alguém para poder escrevê-la?

Mas isto não é tudo. Pois, mais tarde ou mais cedo, este segundo registo acaba por levar a um terceiro: como escrever a própria Vida? E este, por sua vez, traz consigo uma questão de leitura: como ler a própria Vida para poder escrevê-la?

Finalmente, com tudo isto se desenha também há uma multiplicidade dos sentidos em que se pode falar de leitura e de leitor.

Sir Sidney Lee disse que o verdadeiro projecto da biografia corresponde à “fiel transmissão da personalidade”<sup>34</sup> e, para Woolf, nenhuma outra frase poderia articular melhor o problema. Por um lado, a verdade e, por outro, a personalidade:

And if we think of truth as something of granite-like solidity and of personality as something of rainbow-like intangibility and reflect that the aim of biography is to weld these two into one seamless whole, we shall admit that the problem is a stiff one and that we need not wonder if biographers have for the most part failed to solve it. (E4, 473)

À semelhança daquilo que vimos com a crítica ao livro de E. M. Foster, a possível resolução do problema da biografia também implica uma fusão ou perfusão de duas esferas. No fundo, o grande intuito da biografia também está de algum modo relacionado com o *deep purple*: a perfusão entre factos que se querem sólidos como “granito” e a personalidade intangível como o “arco-íris” ou, se quisermos, a perfusão entre poesia (“arco-íris”) e prosa (granito).

Como nos diz Woolf, é evidente que, tanto para a nossa “imaginação limitada”, como para o próprio biógrafo, é mais fácil imaginar que a vida de alguém consiste apenas em ações visíveis e obras palpáveis (os factos que podem ser verificados por todos) do

---

<sup>34</sup> Cf. E4, 473: “‘The aim of biography,’ said Sir Sidney Lee, who had perhaps read and written more lives than any man of his time, ‘is the truthful transmission of personality, ‘and no single sentence could more neatly split up into parts the whole problem of biography as it presents itself today.’”

que no canto obscuro da “personalidade”. À esfera da personalidade só se acede com relativa facilidade através dos mecanismos da ficção (de que são bons exemplos o recurso ao narrador onisciente, ao símbolo e ao *stream of consciousness*). Trata-se de recursos que nos permitem navegar pela vida interior, que se reveste de pensamentos e emoções — “which meanders darkly and obscurely through the hidden channels of the soul”<sup>35</sup>. E se, como Woolf sugere em ‘The Art of Biography’, a ficção não conhece outras restrições que não aquelas que o próprio artista escolhe seguir, o biógrafo, por outro lado, está preso à própria estrutura da biografia: a dependência dos factos e da ajuda do testemunho da família e amigos.

Por um lado, o problema tem que ver com a omissão de certos traços (normalmente os que compõem um “mau carácter”) para que outros tomem o palco. Um problema que Woolf ilustra com a viúva que pede ao biógrafo para omitir o facto de que o marido era um sujeito intragável — e isto porque, apesar desse facto, era o pai dos seus filhos (e porque, afinal de contas, não se pode desiludir o público com os traços menos felizes da sua personalidade)<sup>36</sup>. Por outro lado, o problema tem que ver com a questão de que aqui não estão em causa factos científicos. Muito pelo contrário: os factos da biografia estão sujeitos à opinião — a opinião em constante mutação e a multiplicidade de “opiniões” que resulta dos testemunhos<sup>37</sup>. Assim, o biógrafo deve estar preparado para receber diferentes versões da mesma face<sup>38</sup> e os factos têm, portanto, de ser manipulados, têm de passar por todo um trabalho de seleção e composição que, ainda assim, não pode fazer que percam a sua integridade.

Todas estas restrições, aliadas à obsessão dos biógrafos vitorianos pela “ideia de bondade”<sup>39</sup>, resultaram em biografias em que o seu objecto se assemelha, diz-nos Woolf,

---

<sup>35</sup> E4, p.473.

<sup>36</sup> Cf. DM, 188: “The widow and the friends were hard taskmasters. Suppose, for example, that the man of genius was immoral, ill tempered, and threw the boots at the maid’s head. The widow would say, ‘Still I loved him — he was the father of my children; and the public, who love his books, must on no account be disillusioned. Cover up; omit’.”

<sup>37</sup> E aqui a opinião significa duas coisas, primeiro, estão em causa as convenções da época e, neste sentido, as opiniões mudam a cada geração; em segundo lugar, tem que ver com a “opinião” dos amigos e da família, uma “opinião” que contamina a verdade dos factos.

<sup>38</sup> Cf. DM, 195: “Then again, since we live in an age when a thousand cameras are pointed, by newspapers, letters and diaries, at every character from every angle, he must be prepared to admit contradictory versions of the same face”.

<sup>39</sup> CF., E4, 474,75: “the Victorian biographer was dominated by the idea of goodness. Noble, upright, chaste, severe; it is thus that the Victorian worthies are presented to us. The figure is almost always above life size in top hat and frock coat, and the manner of presentation becomes increasingly clumsy

às “figuras de cera” que eram levadas pela rua em procissões fúnebres — “effigies that have only a smooth superficial likeness to the body in the coffin”<sup>40</sup>. Se para fingir a “morte em efígie” da biografia é necessário aperfeiçoar a “fiel transmissão da personalidade”, então a biografia terá de algum modo de aceder aos cantos mais obscuros e menos prováveis.

De volta a ‘The New Biography’, Woolf diz-nos que as mudanças que o séc. XX operou na poesia e na ficção também se fizeram sentir na biografia. Para além da séria redução no volume, o ponto de vista viu-se completamente alterado: o biógrafo deixa de obedecer à viúva, e deixa de ser um mero cronologista para se transformar no artista.

Segundo Woolf, é o livro *Some People* de H. Nicolson que melhor ilustra esta mudança de perspectiva. Um livro que não se enquadra no modelo da ficção na medida em que comporta a esfera da verdade da vida real. Mas, por outro lado, também não é uma biografia pois está escrito com a liberdade da ficção. A influência deste livro rompeu com o “esquema fixo do universo” e com o “modelo de coragem e moralidade” com que outrora o biógrafo tinha de se conformar. O objecto da biografia cai do pedestal e passa a ser encarado como um sujeito real através de um método (i.e., o método de Nicolson) que mistura autobiografia com biografia e factos com ficção. Por um lado, tanto o próprio autor como os sujeitos da autobiografia são alvo da sua ironia. Por outro, não encontramos aqui a preocupação com a “enumeração de factos”. O autor espera que os sujeitos façam ou digam algo de característico e só então temos acesso aos “factos da vida real”.

Ainda que este método tenha provado que podemos usar muitos dos mecanismos da ficção para lidar com a vida real, e ainda que se tenha mostrado bastante eficaz para uma “fiel transmissão da personalidade”<sup>41</sup>, segundo Woolf, Nicolson também mostra que está a lidar com elementos muito perigosos. Os sujeitos não podem ocupar o palco por mais do que uns segundos e, neste contexto, se as biografias vitorianas estavam preocupadas com a criação de figuras de cera “acima do tamanho da vida” (resultando isto numa total distorção da personalidade), as figuras de *Some People* estão sempre

---

and laborious. For lives which no longer express themselves in action take shape in innumerable words.”

<sup>40</sup> DM, 189.

<sup>41</sup> E4, 477: “Mr Nicolson has proven that one can use many of the devices of fiction in dealing with real life. He has shown that a little fiction mixed with fact can be made to transmit personality very effectively.”

abaixo do tamanho real. Naquilo que diz respeito quer à verdade da ficção, quer à verdade da vida real, não temos acesso a mais do que um vislumbre de cada.

Aquilo que acontece com a “distorção da personalidade” é que os “contos de batalha e vitória”<sup>42</sup> camuflam a verdade de tal modo que esta se torna inacessível, ou como Woolf diz em ‘The Art of Biography’, só associamos o corpo que vai no caixão a um sujeito real porque foram conservados dois ou três traços em regime de caricatura. Inversamente, o método de Nicolson dá-nos algum tipo de acesso à verdade, mas um acesso que ainda não é suficiente. Pois ao permitir apenas um vislumbre das duas verdades (i.e., “granito”, por um lado, e “arco-íris”, por outro) deixa escapar aquilo para que aponta.

As duas esferas (“verdade da vida real” e “verdade dos factos”) são incompatíveis – “let them meet and they destroy each other”<sup>43</sup> – e aquilo que sentimos é que só são possíveis quando separadas (i.e., ou factos, ou ficção), pois a nossa imaginação não consegue servir as duas esferas em simultâneo. Mais uma vez, sentimos o desconforto do “remendo púrpura” e acerca da persistência deste problema, Woolf diz-nos, em termos aparentemente contraditórios, que:

Truth of fact and truth of fiction are incompatible; yet he is now more than ever urged to combine them. For it would seem that the life that is increasingly real to us is the fictitious life; it dwells in the personality rather than in the act. (E4, 478)

Como nos diz atrás, a vida deixou de consistir em atos e obras. O que nos importa é a “personalidade” pois é esta que nos parece mais real, ou parece criar figuras que se aproximam do tamanho real. No entanto, a “fiel transmissão da personalidade” de que Woolf nos fala implica o uso dos elementos da ficção e, neste campo, surge um problema que tem que ver com o facto de a “vida fictícia” nos parecer mais real do que a vida real. Daqui surge a urgência para que, embora sejam esferas incompatíveis, o biógrafo una as duas verdades (i.e., verdade dos factos e verdade da ficção), um terreno extremamente difícil e perigoso a cada movimento, pois, se o biógrafo levar o uso dos elementos da ficção demasiado longe, corre o risco de perder os dois mundos:

---

<sup>42</sup> Cf. E4, 474: “that unknown writer who is often so surprisingly eloquent in tombstones and memorial tablets, told a tale of battle and victory.”

<sup>43</sup> Cf. E4, 477: “He is trying to mix the truth of real life and the truth of fiction. He can only do it by using no more than a pinch of either. For though both truths are genuine, they are antagonistic; let them meet and they destroy each other.”

We are in the world of brick and pavement; of birth, marriage and death; of Acts of Parliament; of Pitt and Burke and Sir Joshua Reynolds. Whether this is a more real world than the world of Bohemia and Hamlet and Macbeth we doubt, but the mixture of the two is abhorrent. (E4, 478)

Se o nosso mundo de tijolo e cimento (granito/ factos) é mais real do que o mundo de Hamlet e Macbeth (arco-íris/ personalidade) duvidamos, mas aquilo que V. Woolf nos diz é que ainda não se encontrou a fórmula para que o “remendo púrpura” se converta em “puro púrpura”, nem tampouco podemos nomear o biógrafo capaz de nos apresentar “that queer amalgamation of dream and reality, that perpetual marriage between granite and rainbow”<sup>44</sup>. Ainda assim, o método de Nicolson — um vislumbre de cada verdade — aponta para uma direção possível para a biografia, para uma biografia possível.

A própria natureza da vida torna inevitável a tensão entre o granito e o arco-íris. Tudo seria mais simples se a vida fosse feita só de um deles — tudo prosa ou tudo poesia. Tal como as coisas são, a mistura é tal que, por um lado, até há prosa relativa à presença da poesia (um registo prosaico do que a vida tem de arco-íris); e, por outro lado, também há a possibilidade de ver o *granito* com olhos de *arco-íris*. Tudo fica facilitado, é claro, se se seguir pura e simplesmente o modelo estabelecido e lendo e escrevendo a Vida como prosa — talvez com alguns remendos púrpura. Mas o problema está em que esta solução cria um híbrido, sim, mas um híbrido relativamente ao qual se pode dizer que tanto a sua forma de mistura quanto as partes misturadas acabam por ter pouco que ver com o que efetivamente se passa na vida.

### 3.2 – Epitáfios

O caminho para a “biografia possível” passa pela perfusão das esferas “granito” e “arco-íris”, o que, mais uma vez, coincide com o projeto literário de V. Woolf: o “*deep purple*” ou a tentativa de chegar a um “puro púrpura”.

A primeira coisa a considerar, algo que o *character reading* já nos fez intuir de algum modo, é o facto de estarmos perante um terreno de difícil acesso, um terreno com demasiadas restrições e impedimentos. Restrições e impedimentos que não têm que ver apenas com os *esquemas fixos que inventamos para o Universo*, mas também com as

---

<sup>44</sup> E4,478.

restrições naturais do nosso próprio ponto de vista ou com a estrutura fixa que restringe o acesso aos outros e ao “outro total”. Aqui, seguimos Woolf naquela que seria a sua resposta ou o rascunho de uma possível resposta para a pergunta acerca da possibilidade de o “perpetual marriage between granite and rainbow” atenuar os abismos que compõem a continuidade dos nossos caminhos:

The strange thing about life is that though the nature of it must have been apparent to every one for hundreds of years, no one has left any adequate account of it. The streets of London have their map; but our passions are uncharted. What are you going to meet if you turn this corner? [...] As frequent as street corners in Holborn are these chasms in the continuity of our ways. Yet we keep straight on. (JR, 129-30)

Ainda que aparentemente evidente por centenas e centenas de anos, ninguém deixou uma explicação adequada acerca da natureza da Vida. É certo que não cabe em nenhuma biografia e, quando a procuramos em milhares de páginas e em milhares de rostos, com sorte encontramos um “pedaço do vestido” ou uma “madeixa de cabelo”. Os seus traços são tão ou mais indecifráveis quanto as nossas paixões, pois, ao contrário das ruas de Londres, são como que territórios inexplorados. E em matéria de natureza humana, não há mapa com que possamos acalmar as nossas inquietações. Ainda assim, continuamos em frente, continuamos a caminhar quase sempre adormecidos pelos abismos que compõem a continuidade dos nossos caminhos. A vida tem muito pouco de púrpura — é o que nos parece dizer esta passagem de JR.

Também a leitura tem sido por centenas e centenas de anos considerada como algo aparentemente evidente. No entanto, diz-nos Woolf, em ‘How Should One Read a Book?’, que a leitura não é uma mera questão de se saber o alfabeto e, na verdade, é uma questão tão mais complicada que ela duvida que alguém saiba verdadeiramente alguma coisa sobre o assunto<sup>45</sup>.

Como vimos, a “leitura” é uma palavra com múltiplos sentidos. Mas, do mesmo modo que há leitura e leitura, também há leitores e leitores. O próprio biógrafo, por exemplo, tem de ler para poder escrever a vida de alguém. Mas, assim como o biógrafo

---

<sup>45</sup> Cf. E4, 389: “For though reading seems so simple – a mere matter of knowing the alphabet – it is indeed so difficult that it is doubtful whether anybody knows anything about it.” De agora em diante iremos fazer uso de duas versões do ensaio *How Should One Read a Book?* Esta primeira versão (presente em E4) foi publicada na *Yale Review* em Outubro de 1926. A segunda versão (presente em E5) foi consideravelmente revista para integrar a coleção de ensaios *The Common Reader: Second Series* publicada em 1932.

se pode se transformar no leitor que cria “figuras de cera”, assim também o leitor comum pode dar o mesmo destino aos textos. Por um lado, quando falamos na leitura no primeiro sentido (i.e., leitura de livros enquanto tal), o livro só existe nos olhos do leitor (i.e., sem leitor não há testemunha do livro). E, por outro lado, o que o livro é depende da interpretação que o leitor faz dele, da relação que tem com ele, etc. Algo semelhante acontece na leitura em segundo sentido (i.e., no *character reading de segunda instância*): o leitor não é apenas a instância externa que decide o destino do livro, mas é a condição de possibilidade da própria existência do livro.

Em última análise, acontece que a vida é (ou está) em grande e decisiva parte dependente da leitura que o próprio faz dela. Ela inclui sempre — desta ou daquela forma, bem ou mal, intensa ou distraidamente, etc. — uma leitura de si que é essencial para o que nela se passa ou não. No entanto, a leitura que fazemos de nós próprios tem muitas vezes a forma daquilo que Melville descreve em *The Confidence-Man: His Masquerade*:

“ODD fish!”/ “Poor fellow!”/ “Who can he be?”/ “Casper Hauser.”/ “Bless my soul!”/ “Uncommon countenance.” / “Green prophet from Utah”/ “Humbug!”/ “Singular innocence.”/ “Means something.”/ “Spirit-rapper.”/ “Moon-calf.”/ “Piteous.”/ “Trying to enlist interest.”/ “Beware of him”/ “Fast asleep here, and doubtless, pick-pockets on board.” / “Kind of daylight Endymion.”/ “Escaped convict, worn out with dodging.”/ “Jacob dreaming at Luz.” Such the epitaphic comments, conflictingly spoken or thought, of a miscellaneous company, who, assembled on the overlooking, cross wise balcony at the forward end of the upper deck hard by, had not witnessed preceding occurrences.<sup>46</sup>

Neste excerto, Melville usa a expressão “epitaphic comments” para definir as impressões e reações dos passageiros que veem pela primeira vez um estranho a dormir num barco. Cada comentário funciona como um “epitáfio” simbólico que tenta definir a identidade do estranho a partir uma leitura superficial — com base em dados circunstanciais (aparência e comportamento, etc.). O que é irônico pois os epitáfios normalmente têm a função de resumir de uma forma profunda a essência ou a vida de alguém.

A propósito, logo na abertura de JR, a narradora conta que, quando Mrs. Flanders se viu obrigada a inscrever qualquer coisa na pedra tumular do marido (ou seja, quando se viu obrigada a defini-lo de algum modo), teve dificuldade em encontrar as palavras

---

<sup>46</sup> Herman Melville, *The Confidence-Man: His Masquerade* (London: Longman, Brown, Green, Longmans, & Roberts, 1857), 7.

apropriadas: qualquer coisa que servisse de exemplo para os rapazes — e, sobretudo, qualquer coisa. Saiu-lhe “Merchant of this city”, ainda que marido não tivesse passado mais de três meses no escritório — *well, she had to call him something*<sup>47</sup>. O caso de uma epígrafe que não nos dá outra hipótese que não a de concordar com o facto de a única coisa de substancial que as pedras tumulares podem dizer corresponder a algo como “Aqui jaz de acordo com o estipulado”. Mas temos de definir os mortos de algum modo, uma urgência que em certa medida tem que ver com o nosso próprio plano para medir forças com o último procedimento. No entanto, apesar de todos os nossos esforços para *remendar com púrpura* tudo aquilo que ingenuamente consideramos suficiente para assegurar a nossa versão da eternidade póstuma, o facto é que fazemos muito pouco para fingir a “morte em efígie” ou o esquecimento.

O mesmo acontece com os livros. Mais uma vez, em ‘How Should One Read a Book?’, Virginia Woolf diz que sem “bons leitores”, as grandes obras da literatura não teriam sobrevivido. Dizer que um livro foi mal interpretado é exatamente o mesmo que dizer que foi esquecido. Assim, na ausência de bons leitores, todos corremos o risco de acabar com um “Merchant of this city”.

É muitas vezes com “comentários-epitáfios” que vamos definindo a Vida, os outros e nós próprios. E, por enquanto, não há nada que contrarie a nossa intuição de que os *moments of being* são apenas o “remendo púrpura” no meio da nossa narrativa. Se é possível uma vida manchada de *deep purple* sem remendo, duvidamos. Ainda assim, em matéria de natureza humana, mais vale que não nos precipitemos para o julgamento, sobretudo porque a leitura é um assunto demasiado complicado.

---

<sup>47</sup> Cf. JR, 15: “‘Merchant of this city,’ the tombstone said; though why Betty Flanders had chosen so to call him when, as many still remembered, he had only sat behind an office window for three months, and before that had broken horses, ridden to hounds, farmed a few fields, and run a little wild-well, she had to call him something. An example for the boys. Had he, then, been nothing? An unanswerable question, since even if it weren’t the habit of the undertaker to close the eyes, that light so soon goes out of them.”

## II Parte

### 4 – ‘How Should One Read a Book?’: *actual reading e after reading*.

No ensaio ‘How Should One Read a Book?’, Woolf começa por nos dizer que, mesmo que conseguisse responder à sua própria pergunta — ou seja, como se deve ler um livro? —, a resposta seria necessariamente pessoal e o mesmo teríamos de dizer acerca da sua aplicação prática. Deste modo, as suas sugestões são apenas isso, sugestões que não devem interferir com as qualidades mais importantes do leitor comum: a sua independência e liberdade. Depois, diz-nos que, se é verdade que por todo o lado estamos presos por leis e convenções, o mesmo não acontece com a leitura (i.e., leitura no primeiro sentido). No entanto, a sua primeira indicação é a de que esta “liberdade” do leitor não deve ser usada de modo arbitrário e ignorante. Pelo contrário, deve ser treinada e controlada<sup>48</sup>.

Ela diz-nos que temos de treinar os poderes do leitor — independência e liberdade — “exactly and powerfully, here on the very spot. This, it may be, is one of the first difficulties that faces us in a library. What is ‘the very spot’?”<sup>49</sup> Se na sua metáfora, a rosa era, por assim dizer, o alvo, em matéria de literatura o assunto é mais complicado. Assim, à pergunta inicial “o que procuramos em milhares de páginas?” ou *porque lemos?* segue-se a pergunta que dá título ao ensaio que vamos analisar — *como devemos ler um livro?*:

To read a book well, one should read it as if one were writing it. Begin not by sitting on the bench among the judges but by standing in the dock with the criminal. Be his fellow worker, become his accomplice. Even if you wish merely to read books, begin by writing them. For this certainly is true – one cannot write the most ordinary little story, attempt to describe the simplest event – meeting a beggar, shall we say in the street, without coming up against difficulties that the greatest novelists have had to face (E4, 390)

Assim, para “ler bem”, temos de começar por ler como se nós próprios estivéssemos a escrever. Este “como se” sugere, em primeiro lugar, um exercício: treinar a pontaria, treinar o olhar para chegar ao “ponto”. Um treino que começa com o pedido de que não nos precipitemos para a bancada dos juízes e que fiquemos, pelo contrário, no banco dos

---

<sup>48</sup> E5, 573: “But to enjoy freedom, if the platitude is pardonable, we have of course to control ourselves. We must not squander our powers, helplessly and ignorantly, squirting half the house in order to water a single rose-bush; we must train them, exactly and powerfully, here in the very spot.”

<sup>49</sup> E5, 573.

réus, ao lado do escritor. Dito de outro modo, teremos de começar por contrariar a nossa inclinação natural para o julgamento precipitado e dar o benefício da dúvida ao escritor. Ora, esta primeira indicação faz parte do primeiro dos dois momentos de leitura que Woolf distingue, o *actual reading* e o *after reading*:

The mind seems ('seems', for all is obscure that takes place in the mind) to go through two processes in reading. One might be called the **actual reading**: the other the **after reading**. During the actual reading when we hold the book in our hands, there are incessant distractions and interruptions. New impressions are always completing or cancelling the old. One's judgment is suspended, for one does not know what is coming next. (E4, 396, grifo nosso)

Durante o *actual reading* — o processo de ler um livro pela primeira vez —, novas impressões estão continuamente a sobrepor-se às anteriores, e a possibilidade de surpresa é constante. Assim sendo, o leitor terá de dar o benefício da dúvida ao escritor e somente após o final da última página é que terá início o segundo processo: *after reading* — onde o leitor pode, finalmente, julgar o livro como um todo. Woolf também nos diz que a fricção da leitura nos impede de responder de imediato a questões como “é um bom livro?” e que, portanto, o melhor é procurar outra atividade, como um passeio no parque, por exemplo. Mas, quando menos se espera, parece que um qualquer processo inconsciente é concluído, as peças dispersas que ficaram do primeiro momento de leitura parecem encaixar no seu devido lugar e agora temos o livro como um todo: “and the book as a whole is different, and gives one a different emotion, from the book received currently in several different parts”<sup>50</sup>.

Para nós, é particularmente importante notar que, a par desta distinção entre os dois momentos de leitura, Woolf também acaba por fazer uma distinção implícita entre dois tipos de leitor. Podemos chamar-lhes o “leitor juiz”, por um lado, e “leitor atento”, por outro. Quanto ao primeiro, podemos, em modo introdutório, associá-lo àqueles sujeitos que se distinguem pela qualidade estranha de estarem sempre a preparar a resposta para o argumento que ainda não ouviram. Como diria Woolf, num dos seus acessos de genialidade demolidora, são sujeitos que até têm um bom cérebro, mas, sendo este este o caso, não dispõem da vitalidade suficiente para o manter em funcionamento<sup>51</sup>.

---

50 E4, 397.

51 Cf. D1, 61: «Alix solemnly & slowly explained that she was bored [...] She has a good brain, but not enough vitality to keep it working. »

À parte esta caricatura inicial, o que veremos é que esta falta de “vitalidade” que atribuímos ao “leitor juiz” (uma aparente contradição pois a precipitação pressupõe excesso de energia ou de “vitalidade”) é, por assim dizer, o “*vital statement*” de qualquer um de nós — ou, melhor dizendo, é uma descrição bastante eficaz da estrutura do nosso próprio ponto de vista. E, embora não nos seja possível fazer tudo quanto seria necessário para que o “funcionamento” se torne verdadeiramente adequado (i.e., um acompanhamento adequado daquilo que nos aparece sem deixar nada de fora), o facto é que o ganho desta “vitalidade” (i.e., a abertura de ângulo ou dissipação da “opacidade”) depende sempre do treino, depende do esforço aplicado a qualquer que seja o campo ou a modalidade de procura liderada pelo *will-o'-the-wisp* (seja esta procura vivida de modo consciente, ou não). Portanto, há a possibilidade de “treinar o olhar” de tal modo que o “leitor atento” não se perca na difícil e decisiva primeira página. E, se a primeira indicação para “ler bem” é a de que nos sentemos no “banco dos réus”, é evidente que a primeira coisa a fazer passa por perceber uma série de determinações acerca daquele que está sentado ao nosso lado:

We have to remember that it is one of the qualities of greatness that it brings heaven and earth and human nature into conformity with its own vision. It is by reason of this masterliness of theirs, this uncompromising idiosyncrasy, that great writers often require us to make heroic efforts in order to read them rightly. (E4, 393)

Ora, se acompanhar o ponto de vista alheio é, tal como a leitura de livros, um empreendimento tão complicado que se duvida que alguém saiba alguma coisa sobre o assunto, não menos difícil é a tentativa de transmitir o ponto de vista próprio. Para o escritor, claro, há a dificuldade acrescida de, por um lado, ter de se dirigir a um público desconhecido e, por outro, ter de expressar o Universal através de um único ponto de vista, o seu. Ou, como Woolf nos diz na passagem acima citada, não podemos esquecer que apresentar “o céu, a terra e a natureza humana” de acordo com a sua própria visão é uma qualidade dos grandes escritores.

O facto é que as primeiras páginas de um livro correspondem muitas vezes a uma espera “intolerável”, pois, como Woolf adverte em ‘On Being Ill’, há qualquer coisa como uma “atmosfera” a ser preparada:

We have to remind ourselves that there is such a thing as atmosphere; that the masters themselves often keep us waiting intolerably while they prepare our minds for whatever it may be – the surprise, or the lack of surprise. (E5, 203)

Assim, toda a calma e espera que nos são pedidas — toda a calma e espera que são pedidas ao “leitor atento” — encontram a sua justificação no facto de o escritor estar a preparar o caminho para nos podermos, por fim, movimentar neste terreno de difícil acesso que é o ponto de vista alheio.

De todo o modo, e como temos vindo sempre a perceber, o “esforço heroico” que é pedido ao leitor não se dá apenas no campo da literatura — ou da leitura de livros enquanto tal. Este “esforço” é um requisito para toda e qualquer relação intersubjetiva e, do mesmo modo, é um “esforço” que nos é pedido pela própria apresentação da realidade — como veremos adiante, é precisamente aqui que entra a falta de “vitalidade” do nosso ponto de vista.

Ora, quando no plano da literatura somos levados a perguntar “*Is Keats a fool or am I?*”<sup>52</sup> fazemo-lo, — salvo os casos em que nem os mais vorazes acessos de genialidade demolidora servem de eufemismo —, com a consciência de que não dispomos da “vitalidade” necessária para acompanhar o autor (i.e., não conseguimos fazer que o nosso esforço corresponda àquilo que nos é pedido). O mesmo acontece com a leitura que fazemos dos outros. Quando, por exemplo, proferimos, na maior das convicções, frases como “eu não entendo aquele sujeito”, estamos, consciente ou inconscientemente, a acusar a nossa própria falta de “vitalidade” (i.e., a nossa incapacidade de acompanhar outro ponto). Aqui, com a grande diferença de que, fora do campo da literatura, o incompreendido tende a ficar por tolo — ou a tradução de “fool” que servir melhor o contexto.

Esta delegação de incompetência entre nós e o outro sustenta a convicção de Woolf de que a existência de vida noutra ser humano é tão difícil de perceber quanto uma peça de Shakespeare quando o livro está fechado, i.e., se o bom senso nos diz que nós é que não conseguimos acompanhar Shakespeare, o mesmo não se verifica na leitura dos outros (i.e., os outros enquanto personagens mais ou menos secundárias da “minha peça”, da minha vida). Pois estes geralmente são livros que nem chegamos a tentar ler. E, nas raras exceções em que em que tentamos fazê-lo, deparamo-nos com o problema do “acesso”, o problema de uma “vista restrita”.

---

<sup>52</sup> E4, 393.

Como Woolf nota por várias vezes nos ensaios, a leitura requer qualquer coisa como uma “disposição”, i.e., nem sempre estamos dispostos a um determinado género literário. Por vezes estamos mais inclinados a seguir as estruturas da narrativa e, por outras, somos levados pelo poder sugestivo da poesia — e isto de tal modo que, logo de seguida, precisamos dos “vastos repositórios de factos” da biografia e dos livros técnicos para devolver uma certa compostura ao intelecto. O leitor tem, portanto, de tratar livros diferentes de modo diferente; que é, precisamente, o modo como lidamos com a multiplicidade de desempenhos sociais requeridos no nosso quotidiano (comportamentos em que temos de assumir uma posição diferente perante cada sujeito); isto com a grande vantagem, claro, de que, em matéria de livros, temos a hipótese de adequar o “género” à disposição. Dito de outro modo, em matéria de literatura podemos escolher se é prosa ou verso.

Por outro lado, tanto na vida prática como na literatura, o momento prévio à leitura já está carregado de preferências e expectativas. Ora, se é verdade que livros diferentes têm de ser tratados de modo diferente, também é verdade que não podemos exigir que os livros correspondam a um padrão criado por nós. Numa palavra, muitas vezes temos demasiados preconceitos em relação aos géneros literários: muitas vezes pedimos à prosa que seja verdade, à poesia que seja mentira e à biografia que favoreça o seu objecto — e, para Woolf, se conseguíssemos abandonar esta tendência já seria um bom começo<sup>53</sup>.

A nossa familiaridade com este tipo de preconceitos faz que não constitua grande novidade para nós quando, em ‘Phases of Fiction’, Woolf nos diz que ninguém lê sem uma “escala definitiva de valores”, i.e., sem apetites e preferências que orientam a nossa leitura por esta ou por aquela direção. E isto de tal modo que qualquer leitor consegue traçar o seu percurso pela literatura — e de quando em vez, sentimos que estamos na posse de um mundo tão habitável quanto o mundo real, um mundo em constante processo de criação<sup>54</sup>:

Such a world, it may be added, likewise against it, is a personal world, a world limited and uninhabitable perhaps by other people, a world created in obedience to tastes that may be peculiar to one temperament and distasteful to another – indeed, any such record of reading, it will be concluded, is bound to be limited, personal, erratic. (E5, 41)

---

<sup>53</sup> Cf. E5, ‘How Should One Read a Book?’, 574-5.

<sup>54</sup> Cf. E5, ‘Phases of Fiction’, 41.

Por um lado, o perigo deste “mundo do leitor” — chamemos-lhe assim — tem que ver com o momento prévio à leitura. O momento em que, antes sequer de se abrir o livro, já temos uma determinada visão daquilo que consideramos que pode ser. Por outro lado, é contra um mundo deste tipo que, após a última página, iremos julgar o novo livro. Um mundo que tem a mesma estrutura do nosso “ponto de vista” (é limitado):

With that saying, of course, the cat is out of the bag. For this admission that we can compare, discriminate, brings us to this further point. Reading is not merely sympathising and understanding, it is also criticising and judging. Hitherto our endeavour has been to read books as a writer writes them. We have been trying to understand, to appreciate, to interpret, to sympathise. But now, when the book is finished, the reader must leave the dock and mount the bench. He must cease to be the friend; he must become the judge. (E4, 396)

A admissão de que o leitor deve “comparar livros” ou levar os novos livros a medir forças com aquele mundo “limitado, pessoal, errático” leva-nos a um segundo ponto: num segundo momento (i.e., após o esforço que nos foi pedido para acompanhar o ponto de vista do escritor sem incorrer em juízo precipitado), teremos de sair do banco dos réus e, por fim, tornarmo-nos juízes. No entanto, Woolf também nos diz que seria ingenuidade nossa acreditar que o segundo momento de leitura é mais fácil do que o primeiro:

It would be foolish, then, to pretend that the second part of reading, to judge, to compare, is as simple as the first – to open the mind wide to the fast flocking of innumerable impressions. To continue reading without the book before you, to hold one shadow-shape against another, to have read widely enough and with enough understanding to make such comparisons alive and illuminating – that is difficult; it is still more difficult to press further and to say, ‘Not only is the book of this sort, but it is of this value; here it fails; here it succeeds; this is bad; that is good.’ To carry out this part of a reader’s duty needs such imagination, insight, and learning that it is hard to conceive any one mind sufficiently endowed; impossible for the most self-confident to find more than the seeds of such powers in himself. (E5, 580)

E talvez seja importante sublinhar esta questão: *after reading* não é um simples fechar de livro, mas o início de um outro processo de leitura. “Ler sem o livro à frente” é, de facto, um exercício difícil e requer um esforço por parte do leitor — recurso à imaginação, perspicácia, etc. Este momento exige um aprofundamento que vai além do texto, onde cada leitor é desafiado a revisitar o livro de forma crítica.

Por um lado, quando Woolf nos diz que para “ler bem”, temos de começar por “ler como se estivéssemos a escrever” — ou para nos colocarmos no lugar no escritor —, isto não quer dizer que o leitor tem de tentar reconstruir os problemas de comunicação eficaz

e composição próprios da escrita. Não. Um exercício deste tipo, pode, por um lado, levar-nos a compreender melhor a dificuldade que é passar o ponto de vista próprio através de palavras. No entanto, o ponto importante é que o leitor tem de tentar reconstruir a descoberta daquilo que leu. Ou seja, não pode pura e simplesmente “ir à boleia”, ou sentar-se no comboio para ser levado pelo livro pois, se o fizer, nada acontece. O leitor tem ele próprio de partir — tem de haver um êxodo.

Por outro lado, o desafio do leitor não reside apenas na imersão no texto dando o benefício da dúvida ao escritor — num primeiro momento—; e fazendo a reconstrução cautelosa e crítica daquilo leu — num segundo momento. Mas, o leitor também deverá refletir sobre as suas próprias limitações e sobre como estas moldam as suas experiências de leitura. Dito de outro modo, o estatuto de “leitor atento” requer uma contínua revisão.

#### 4.1 – Noção de “ponto de vista”

Ora, a noção de “ponto de vista” aponta ela própria para uma restrição<sup>55</sup>. Uma restrição que tem que ver com o facto de se distinguir de uma “vista absoluta”, que não deixa lugar para alternativas. Dito de outro modo, “ponto de vista” significa uma “vista” que não é exaustiva e que, portanto, deixa lugar para alternativas que ela não está em condições de excluir como pura e simplesmente inválidas<sup>56</sup>. Assim, quando dizemos “este é o meu ponto de vista” estamos, precisamente, a apontar para o facto de que admitimos outras versões acerca da “vista” (i.e., aquilo que é apresentado)<sup>57</sup>.

O “ponto” introduz um fator de condicionamento geral na medida em que, ao referir-se à localização do observador — no espaço e no tempo —<sup>58</sup> indica que aquilo que é apresentado depende da posição do observador. E isto de tal modo que diferentes localizações correspondem a diferentes “vistas” (ou perspetivas) sobre um mesmo

---

<sup>55</sup> Para uma exposição mais completa acerca da noção de “ponto de vista” ver M. J. de Carvalho: ‘A Further Point of View on Points of View’. *Proceedings of the European Society for Aesthetics 4* (2012): 1-40.

<sup>56</sup> I.e., não sendo o único modo de ver um objeto, admite outros “pontos de vista” sobre o mesmo.

<sup>57</sup> Dito de outro modo, sempre que há perspectivismo, há o reconhecimento de que há outra forma de ver o mesmo e esta não pode ser excluída ou derrubada com base naquilo que “eu tenho” — ou seja, há uma multiplicidade de posições (ou modos de ver) e não tenho condições para dizer que o ponto de vista alheio é menos legítimo que o meu.

<sup>58</sup> Não apenas a posição espacial determina o ângulo a que de cada vez se tem acesso, um mesmo objeto é visto de modo diferente dependendo do ângulo temporal.

objecto. Isto é, para uma mesma realidade há uma multiplicidade de vistas que dependem de fatores como a distância e direção de ângulo. Assim, quando o ponto de vista é alterado, não é apenas este ou aquele traço que se alteram, mas a totalidade daquilo que é apresentado.

Por outro lado, a noção de ponto de vista não diz respeito apenas à “posição do observador”, mas também à “vista” condicionada que lhe corresponde, de tal modo que “ponto de vista” não apenas significa um ponto no espaço, mas um certo tipo de apresentação. E, tal como M. J. de Carvalho indica, a noção de “ponto de vista” implica uma apresentação finita que, ao mesmo tempo que mostra, também esconde outras formas possíveis de ver o mesmo objecto<sup>59</sup>. Deste modo, nenhuma apresentação de um objecto significa a sua única forma de apresentação possível, legítima ou adequada. Se aqui considerarmos o *nondescript cotton wool* enquanto correlato da “opacidade” — ou falta de clarividência —, percebemos que esta mesma “falta de clarividência” tem a ver precisamente com o carácter confuso da apresentação, i.e., com a apresentação que deixa de fora toda uma multiplicidade de ângulos possíveis e igualmente válidos. Mas isto ainda não é dizer tudo sobre este carácter confuso deste “algodão inespecífico”. Por um lado, cada “ponto de vista” (no sentido de uma restrição espaço-temporal e de uma apresentação finita) tem acesso ou “descobre algo” que não pode ser visto por nenhum outro e, por outro lado, cada ponto de vista deixa de fora tudo aquilo que pode ser visto por todos os outros.

each point of view has its own “gain” at the price of losing sight of the “gain” of all the others. The result being that there is always an overwhelming disproportion between the seen and the unseen – and that contrary to what may seem, the realm of vision and the visible can only be explored “step by step”, “dropwise”, “in instalments”. Or, put another way, paradoxical as it may seem, the realm of vision and the visible corresponds to something that can only be discovered by peeping through an extraordinary multitude of “keyholes”.<sup>60</sup>

Esta apresentação confusa que caracteriza o todo da realidade (i.e., aquilo a que de cada vez temos acesso ou aquilo que é “visto”) é algo a que, na verdade, só se pode aceder

---

<sup>59</sup> Cf. M. J. de Carvalho, “Further Point of View on Points of View”, op. cit., 7-8: “And it is this type of finite presentation, related to a conditioning, permitting alternatives and constituting one way of presenting among various other possible ones (a way of presenting that at the same time as it shows, also hides and leaves out other possible and equally legitimate ways of viewing the same object) that the notion of “point of view” stands for when it is used as a terminus technicus in philosophical terminology, etc.”

<sup>60</sup> *Ibid.*, 8.

por “buracos de fechadura”. De tal forma que todo o “visto” significa sempre uma proporção muito maior de “não visto”. De certo modo, é também para uma consideração deste tipo que V. Woolf aponta quando nos diz que os *moments of being* ou *moments of vision* estão envoltos por uma maior proporção de *non-being*. Ou, se quisermos voltar ao conceito de *frame narrative* — um conto dentro de um conto —, o “conto do visto” está dentro de um conto muito mais englobante: o “não visto”.

Por outro lado, dizer que o “território do visto” é algo a que só se pode aceder “à vez”, por relances, ou por “buracos de fechadura”, também remete para o facto de que nós saltamos de “ponto de vista” em “ponto de vista”, na medida em que, na apresentação habitual, não existe verdadeira “simultaneidade” das diferentes vistas. O que há é a “sucessão” delas. Isto de tal modo que o acesso integral que pensamos ter só se dá por “projeção” e até mesmo aquilo que consideramos antecipação de conteúdos — antecipação dos outros ângulos — nunca é uma antecipação real<sup>61</sup>, mas uma “projeção” que está ela própria a deixar de fora a multiplicidade de ângulos possíveis disso mesmo que está a projetar. E, para além de não existir antecipação real da totalidade dos conteúdos que compõem aquilo que nos é apresentado, também não há possibilidade de “sinopse” (i.e., ou me foco nas partes, ou me foco no todo)<sup>62</sup>.

Mas, aqui o ponto importante é que a noção de “ponto de vista” não expressa apenas as condicionantes implicadas no “ponto” enquanto localização — espacial ou temporal propriamente dita — ou as condicionantes de uma “vista restrita” (cujo acesso só se dá mediante “buracos de fechadura”). Não. Para além da “visão” enquanto tal, esta noção estende-se às condicionantes de qualquer que seja o “modo de acesso” (audição, por

---

<sup>61</sup> Um objecto tridimensional, por exemplo, só pode ser visto por compartimentos. No exemplo do artigo em análise (*A Further Point of View on Points of View*), de um livro ora vejo a capa, ora vejo o seu interior. No entanto, ainda que limitado, o nosso ponto de vista está consciente de outros pontos de vista para além de si — e isto de tal modo que os antecipa. Quer dizer, eu antecipo o livro de todos os ângulos: capa, lombada, contracapa, páginas, etc. Eu antecipo o livro como um todo. Mas o ponto é que não há uma antecipação real disso mesmo, quer dizer, não sou capaz de antecipar todas as componentes que constituem o livro como um todo, i.e., a totalidade de pontos de vista necessários para aparecer o livro como um todo. Ou, como nos diz M. J. de Carvalho, *a antecipação é apenas mais um ponto de vista* e é precisamente o facto de eu achar que sou capaz de antecipar todos os pontos de vista que me dão o livro como um todo que me engana e desvia precisamente da totalidade do livro. Dito de outro modo, os traços que sou capaz de projetar correspondem apenas a uma parte do todo e não faço ideia a que corresponde uma unificação real de todos os “pontos de vista” ou “traços” que compõem o que me aparece.

<sup>62</sup> I.e., ou vejo a página como um todo (papel e letras), ou vejo palavras ou, se quisermos, ou vejo uma “mancha gráfica”, ou vejo parte do “conteúdo” (as palavras que consigo ler).

exemplo). Deste modo, estamos perante a questão global da finitude do nosso “ponto de vista” (i.e., do modo finito como acedemos às coisas). E, mesmo que a identificação dessas condicionantes a partir de um ponto de vista finito tenha um carácter tal *que cada descoberta deixa subsistir outras condicionantes que ficam em ângulo cego*, podemos, ainda assim, identificar brevemente algumas. Quer dizer, convém que o “leitor atento” não parta da mesma convicção de transparência de que parte o “leitor juiz”.

Por um lado, cada “ganho do visto” (a cada “ponto” de observação de cada objecto) corresponde à perda de todas as outras possibilidades (i.e., todos os outros ângulos). Por outro lado, estamos perante um “ponto de vista” limitado em relação àquilo que consegue acompanhar. Assim, muitas das determinações que estão “mesmo à nossa frente” permanecem como que “apagadas” (em ângulo cego). Isto é, a nossa percepção deixa de fora ângulos significativos da apresentação. Para além disso, não há uma total correspondência entre a apresentação que temos e aquilo que é suposto existir independentemente da nossa perspectiva. Deste modo, e este é um ponto que introduz o seguinte, algumas das determinações daquilo que nos aparece são como que “inventadas” pela nossa perspectiva, postas à sua “imagem e semelhança”.

A nossa relação de interesse com as próprias coisas também altera a sua configuração — na medida em que o nosso ponto de vista demarca as coisas mediante a sua interferência na execução da sua própria vida. Isto tendo em vista as ações que posso exercer sobre algo e, por outro lado, também as ações que as coisas podem exercer sobre mim. Numa palavra, aquilo que uma coisa “é” depende da *relação de não-indiferença* que tenho para comigo mesmo. A maior ou menor relevância das coisas tem que ver com a sua função e isto de tal modo que à determinação “o quê”, adicionamos sempre um “para quê” (i.e., concebo a sua identidade efetiva a partir de elementos que eu próprio lhes adiciono). Ora, por um lado, dizer que adicionamos elementos que não pertencem às próprias coisas (ou dizer que normalmente não distinguimos o “quê” do “para quê”) também implica dizer que estas condicionantes não só alteram o modo como as coisas nos aparecem, como alteram a configuração das próprias coisas (i.e., aquilo que nos aparece deriva destas condicionantes, é composto por elas).

Ora estas questões ajudam-nos a reintroduzir o conceito de *character reading do quotiano*. Como vimos, trata-se de uma ferramenta de navegação prática que nos permite “ler a sala” para decidir como agir; um tipo de leitura onde há a fixação de um retrato

global de como os outros são. O excerto que vamos analisar de seguida pertence a *Jacob's Room* e pode ajudar-nos a reavaliar aquilo que está aqui em causa:

‘THIS is not a smoking-carriage,’ Mrs Norman protested nervously but very feebly, as the door swung open and a powerfully built young man jumped in. He seemed not to hear her. The train did not stop before it reached Cambridge, and here she was shut up alone, in a railway carriage, with a young man. (JR, 35)

Mal Jacob entra na carruagem, é o seu porte robusto (“a powerfully built young man”) que acusa, no ponto de vista de Mrs Norman, a possibilidade de perigo. Para “evitar o desastre”, a senhora interpela bruscamente o rapaz com um “This is not a smoking carriage”, ou, o que seria dizer o mesmo, “faça o favor de sair”. Mas o rapaz pareceu não ouvir o “pedido” para mudar de carruagem e, muito naturalmente, a resposta de Mrs Norman é a de deitar as mãos à mala e, assim, determina que o frasco de perfume e o livro são instrumentos que poderão dar muito jeito. Ainda estava o rapaz de costas (a colocar a mala no seu compartimento) e a senhora já tinha estabelecido um meticuloso plano: com a mão direita atira o frasco de perfume e com a mão esquerda puxa o travão de emergência. Traçado o plano, resta, portanto, decidir se será necessário pô-lo em prática. Começa a leitura:

Nevertheless, it is a fact that men are dangerous. She read half a column of her newspaper; then stealthily looked over the edge to decide the question of safety by the infallible test of appearance [...] Taking note of the socks (loose), of tie (shabby), she once more reached his face (JR, 35-36)

Antes de partirmos para um escrutínio detalhado dos preconceitos de Mrs Norman, teremos de dar-lhe o benefício da dúvida e concordar que uma gravata e umas meias gastas podem constituir um sinal de perigo para uma senhora de cinquenta anos que se encontra sozinha na presença de um sujeito com que, no caso de se confirmar o carácter perigoso<sup>63</sup>, não poderá de modo algum medir forças. Mas, após o seu “teste infalível da aparência”, ou a primeira fase do “character reading” que habitualmente levamos a cabo, a senhora começa a aperceber-se de que o seu companheiro de viagem é, afinal, apenas um jovem estudante a caminho de Cambridge e, na verdade, um jovem que lhe fazia lembrar o filho. Assim, Mrs Norman pensa em desculpar-se e encorajar o rapaz a fumar,

---

<sup>63</sup> I.e., se o “o quê?” (o porte robusto) se aliar efetivamente ao “pra quê?” (perigo).

mas ele permanece indiferente à sua presença. O que normalmente acontece quando nos tentamos desculpar por aquilo que só teve lugar na nossa consciência.

Ora, apesar de este ainda não ser o momento para discutir o assunto com grande detalhe, o facto é que a passagem que segue é central em JR e, na verdade, é o ponto de partida para compreender o tipo de narrador que aqui está em causa. Como veremos melhor, trata-se de um narrador que está constantemente a lembrar-nos da fragilidade das nossas “leituras” e da fragilidade do nosso “ponto de vista”:

Nobody sees anyone as he is, let alone an elderly lady sitting opposite a strange young man in a railway carriage. They see a whole – they see all sorts of things – they see themselves... [...] It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, not yet entirely what is done – for instance, when the train drew into the station; Mr. Flanders burst open the door and put the lady’s dressing-case out for her, saying rather mumbling: ‘Let me’, very shyly; indeed he was rather clumsy about it. (JR, p. 36-37)

Por um lado, este episódio acaba com Mrs Norman em conflito interno por não ter conseguido desculpar-se e, por outro, com o gesto final de Jacob que comprova definitivamente a sua “má leitura”. O facto é que a frase “*This is not a smoking-carriage*” foi dita sem que a senhora tivesse hipótese de a reformular com “*If you want to smoke don’t mind me*” e é precisamente isto que acontece nas nossas leituras precipitadas. Ou seja, por vezes até temos hipótese de as reformular. No entanto, as frases ditas, ou as ações tomadas não podem ser anuladas. Isto de tal modo que, já na esfera da literatura, o “leitor juiz” — ou, se quisermos, o “leitor precipitado” — tem direito a um desfecho bem pior do que o de Mrs Norman. Pois o que acontece é que, ao contrário de JR, normalmente o narrador não está continuamente a lembrar-nos o tipo de leitor que devemos ser: *It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, not yet entirely what is done.* De maneira que, embarcados na nossa pretensão de acompanhamento eficaz das coisas, somos como que embalados por uma “omnisciência postiça” onde o nosso ponto de vista parece estar bastante confortável.

Mas, por enquanto, o ponto importante tem que ver com o facto de que o episódio que acabamos de ver teria contornos completamente diferentes caso colocássemos Woolf no lugar de Mrs Norman. Com isto queremos dizer que Jacob do ponto de vista do novelista seria um Jacob completamente diferente. Assim, não teríamos um tipo de leitura direccionada à decisão de questões de segurança, mas sim focada no próprio objecto de

leitura (i.e., Jacob). Dito de outro modo, o *character reading do novelista* engloba um exercício de “focagem” que põe a descoberto elementos que normalmente permanecem ocultos para o *character reading* do quotidiano.

#### 4.2 – Revisão do *character reading*

Na primeira parte, dissemos que *character* significa, ao mesmo tempo, caráter e personagem. Também vimos que, por um lado, o *character reading do quotidiano* é uma ferramenta prática que usamos para obter alguma orientação ao lidar com a multiplicidade de “characters” com que nos vamos cruzando. Dito de outro modo, *character reading*, na aceção prática do termo, é o processo mediante o qual produzimos um retrato global de como os outros são a fim de prevenir o “desastre” prático e decidir como devemos ou não agir. Por outro lado, vincámos que o *character reading* do novelista ultrapassa esta esfera prática e que na verdade não tem tanto que ver com todos os “characters” com que nos cruzamos, mas com o “total character”, i.e., para o novelista, o *character reading* é expressamente uma forma de “ver como a vida é”.

Os “characters” entram na esfera do simbólico e passam a ser vistos como um traço da Vida — *life’s what you see in people’s eyes*. No entanto, também nós — que não somos novelistas — temos o *character reading de segunda instância* sempre operar em plano de fundo. A diferença está em que para o novelista este exercício de ler os outros para “ver como a vida é” acontece de um modo muito mais consciente. Não se produz apenas secretamente, no fundo — é a própria figura que aparece no centro do palco:

I have said that people have to acquire a good deal of skill in character-reading if they are to live a single year of life without disaster. But it is the art of the young. In middle age and in old age the art is practiced mostly for its uses, and friendship and other adventures and experiments in the art of reading character are seldom made. But novelists differ from the rest of the world because they do not cease to be interested in character when they have learnt enough about it for practical purposes. They go a step further; they feel that there is something permanently interesting in character in itself. When all the practical business of life has been discharged, there is something about people that continues to seem to them of overwhelming importance, in spite of the fact that it has no bearing whatever upon their happiness, comfort or income. The study of character becomes to them an absorbing pursuit; to impart character an obsession. (E3, ‘Character in Fiction’, 422)

Para além daquilo que considerámos acima, nesta passagem Woolf também nos diz que a *arte do character reading* é a arte juventude. Isto porque na meia-idade já se produziu uma “fixação” do “character in itself” que, à parte os propósitos práticos, nos leva a perder o interesse ou a curiosidade pelo assunto. Ou seja, tal como acontece no episódio de Mrs Norman, e ao contrário daquilo que acontece com a leitura de livros de facto (*leitura no primeiro sentido*), a nossa leitura do quotidiano tem que ver com antecipação. Dito de outro modo, esta “fixação” tem que ver com a domesticação dos conteúdos da experiência.

Voltando à pergunta inicial, a razão fundamental por que lemos, tal como agora a conseguimos formular, é justamente a finitude da nossa perspectiva que faz que encontremos naquilo que lemos algo de diferente. Para perceber isto, basta que façamos o seguinte exercício: imaginemos que o leitor tinha uma mobilidade criativa e uma mobilidade do olhar tal que, ao ler o *Hamlet* de Shakespeare pela primeira vez encontrasse uma coisa que já tinha concebido. Ou seja, isto de tal maneira que ao ler um livro o leitor chegasse sempre à sua própria casa de sentido, i.e., era transportado para algo com que já tinha uma relação de familiaridade. Deste modo, se houvesse essa elasticidade completa da perspectiva do leitor, em virtude da qual ele estivesse de igual para igual com Kafka ou Goethe e os seus livros fossem algo que já pertencesse à *clareira* de acesso em que o leitor se encontra, não precisava de ler para nada. Mas, do modo como as coisas se desenham, o interesse da leitura não é a confirmação de algo que já possuímos, mas sim o contacto com a alteridade.

Neste caso, também se pode dizer que o próprio percurso da experiência é um contacto com a alteridade, no sentido em que no momento do tempo T1, não tenho a possibilidade de antecipar o que vai acontecer no momento T11, T12, etc. E é precisamente por isso que toda a constituição da nossa experiência é um permanente exercício de leitura. Um exercício de leitura que está a tentar fazer o quê? Está a tentar domesticar o campo de acesso. É, portanto, uma leitura de antecipação. Dito de outro modo, o *character reading do quotidiano* vai contra aquilo que pretendemos na da leitura de livros de facto (*leitura no primeiro sentido*).

Por outras palavras, o que está em causa num livro, diferentemente do que sucede na estratégia de exercício da vida, é a viagem — no sentido de viagem cognitiva, no

sentido de “ir para fora”<sup>64</sup>. Desenhadas estas reconsiderações, é importante reforçar a ideia de que, muito embora o *character reading no segundo sentido* — leitura de *life itself* — esteja intimamente associado ao novelista, não lhe pertence exclusivamente. No entanto, os passos que antecedem o banco do réu — os *bastidores da novela* — dão-lhe, de facto, um carácter específico e de algum modo mostram os contornos desta obsessão do novelista.

## 5 – Os bastidores da novela

She becomes a will-o'-the-wisp, a dancing light, an illumination gliding up the wall and out of the window, lighting now in freakish malice upon the nose of an archbishop, now in sudden splendour upon the mahogany of her wardrobe. The most solemn sights she turns to ridicule; the most ordinary she invests with her beauty. She changes the shape, shifts accent, of every scene in which she plays her part. [...] Moreover, let us prophesy: Mrs Brown will not always escape. One of these days Mrs Brown will be caught. (E3, ‘Character in Fiction’, 387- 8)

### 5.1 - A querela literária: *character reading* vs. *character creating*

Virginia Woolf e Arnold Bennett são protagonistas de uma querela literária que durou cerca de dez anos e, como se sabe, em matéria de literatura este tipo de “confronto” tanto pode inaugurar todo um novo espólio para adjectivar a desnutrição intelectual do oponente como pode servir de estímulo para uma certa revisão e maturação do estilo — e até à criação de conceitos que se veem a provar muito úteis. Estando já familiarizados com o punho demolidor de Woolf, a previsão é de que a querela Woolf vs. Bennett comportou muito das duas coisas ou que foi, por assim dizer, completa.

Em resposta a ‘Modern Novels’<sup>65</sup> onde V. Woolf critica o “materialismo”<sup>66</sup> dos escritores Eduardianos, Arnold Bennett diz-nos em ‘Is the Novel Decaying?’ que dificilmente leu um livro mais inteligente do que JR<sup>67</sup>. No entanto, diz-nos também que

---

<sup>64</sup> Mesmo quando a leitura é feita para entreter ou para gastar o tempo, o nosso intuito não é antecipar, pois, “estraga” a leitura: é o chamado *spoiler*.

<sup>65</sup> E3, 30-37.

<sup>66</sup> Na verdade, este “materialismo” corresponde a uma espécie de “astigmatismo”, mas a este ponto retomaremos adiante.

<sup>67</sup> Cf. Robin Majumdar and Allen McLaurin, eds., *Virginia Woolf: The Critical Heritage* (London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975), 113: “I have seldom read a cleverer book than Virginia

as personagens não sobrevivem. Pois a autora estava mais preocupada em dar mostras de inteligência deixando escapar aquilo que Bennett considera a base de toda a ficção: a construção de personagens, a construção de “personagens reais”: “If the characters are real the novel will have a chance; if they are not oblivion will be its portion”<sup>68</sup>.

Assim, A. Bennett profetiza para JR o mesmo destino que dissemos pertencer aos livros mal compreendidos: o esquecimento. Felizmente para nós, não foi esse o destino de JR. E talvez possamos explicar isso com dois factos. Por um lado, a sua concepção de “real” em literatura é completamente diferente da de V. Woolf. Por outro lado, a sua concepção de “character” foi precisamente aquilo que o colocou em desvantagem. A propósito, em ‘Mr Bennett e Mrs Brown’, Woolf concorda com a sua asserção de que o fundamento da boa ficção é o *character creating*<sup>69</sup> e nada mais. Mas a verdade é que essa aparente manifestação de concordância assenta numa noção de *character* muito diferente. Com efeito, é no cerne desta querela literária que surge o importante conceito de *character reading*.

No que segue, consideremos então o seguinte: de um lado do ringue temos A. Bennett com a convicção de que o “character creating” é o fundamento de toda a ficção; do outro lado, Virginia Woolf a trocar as voltas ao leitor quando diz que todas as novelas começam com uma velha no outro lado do compartimento na carruagem do comboio. Para que fique claro, para V. Woolf o fundamento da boa ficção é precisamente este: “all novels begin with an old lady in the corner opposite”<sup>70</sup>.

## 5.2 – Mrs. Brown: *character in itself*

Voltemos, então, ao momento em que Woolf nos diz que tem muita dificuldade em explicar aquilo que o novelista quer dizer com *character*. Trata-se de um

---

Woolf’s Jacob’s Room. A novel which has made a great stir in a small world. It is packed and brushing with originality, and it is exquisitely written. But the characters do not vitally survive in the mind because the author has been obsessed by details of originality and cleverness. I regard this book as characteristic of the new novelists who have recently gained the attention of the alert and the curious, and I admit that that for myself I cannot yet descry any coming big novelists.”

<sup>68</sup> Ibid.

<sup>69</sup> Cf. *ibid.*: “The Foundation of good fiction is character creating, and nothing else. The characters must be so fully true that they possess even their own creator.”

<sup>70</sup> E3, 425.

empreendimento tão complicado que ela recorre a uma história, relatando uma viagem de comboio de Richmond a Waterloo, na esperança de nos fazer entender o que realmente quer dizer quando fala em *character in itself*.

Ao entrar no comboio, Woolf fica com a sensação de estar a interromper a conversa entre dois passageiros — a quem mais adiante decide chamar Mrs. Brown e Mr. Smith — e, embora o senhor tenha ficado manifestamente aborrecido com a interrupção, a senhora pareceu-lhe aliviada. É precisamente esta senhora que capta a atenção da narradora que, muito naturalmente, dá início ao “teste infalível da aparência” de Mrs Norman. No entanto, quando aqui falamos deste “teste infalível da aparência”, entra desde logo uma diferença fundamental que, na verdade, está no centro da distinção entre o *character reading do quotidiano* e o *character reading do novelista*. Pois, como sabemos, Woolf não recorre ao “teste” para decidir questões de segurança. Não. Aqui os cenários são de outro tipo:

She was one of those clean, threadbare old ladies whose extreme tidiness — everything buttoned, fastened, tied together, mended and brushed up — suggests more extreme poverty than rags and dirt. There was something pinched about her — a look of suffering, of apprehension, and, in addition, she was extremely small. Her feet, in their clean little boots, scarcely touched the floor. (E3, ‘Character in Fiction’, 423)

Uma daquelas senhoras “gastas”. Um “estar gasto” que aliado a um extremo aprumo — “botões no sítio, tudo engomado e certo” —, na verdade revela uma pobreza ainda mais extrema do que andrajos ou falta de asseio. Mais uma vez, há qualquer coisa no olhar da senhora, qualquer coisa que, por instinto, ou por um qualquer processo inconsciente, nos faz dizer quase automaticamente que “a vida é assim” — *life’s like that, it seems*. Um olhar de sofrimento e apreensão intensificados pelo facto de as botas mal tocarem o chão: baixa, gasta, composta, apreensiva, sofrida. Agora (e como seria de esperar), resta a Woolf intrometer-se na conversa ao “modo do novelista”<sup>71</sup>: começa a

---

<sup>71</sup> Aqui, sublinhamos “ao modo do novelista” na medida em que, como se sabe, qualquer um de nós pode sentir qualquer coisa como um acesso de “pressão de não indiferença” perante o outro que pode não ter nada que ver com a sua funcionalidade prática na nossa vida. Com efeito, esta questão pode ir da deliberação acerca de problemas de segurança à “curiosidade de alcoviteira”, i.e., àqueles sujeitos cujo ritmo cardíaco se acelera se não souberem quem é fulano, que confiança tem com o dono do talho e, por consequência, se compra Tupperware à Maria do supermercado ou à fulana que, por sua vez, é casada com instrutor de ioga que se dá aos ares por ser vegetariano. Para além disso, quem nunca tentou fugir ao tédio, quando o olhar de um transeunte aleatório o levou a inventar cenários? Quem nunca tentou enquadrar um olhar de sofrimento e apreensão na melhor história possível? Por um lado, é precisamente aqui que passa uma linha muito ténue entre o nosso “olhar de alcoviteira” e o “olhar do novelista”. De facto, quando somos compelidos a inventar um cenário que justifique este ou aquele

conceber os possíveis cenários para cada trecho mediante a análise dos silêncios e meias respostas. Em suma: começa a preencher os espaços em branco ao “modo do novelista” (com os elementos da ficção).

É mediante esta intrusão que a narradora percebe que Mr. Smith não tinha qualquer ligação a Mrs. Brown, para além de um qualquer negócio desagradável. Frases como “Can you tell me if an oak tree dies when the leaves have been eaten for two years in succession by caterpillars?”<sup>72</sup> intensificam esta “dedução” — que acaba por se confirmar, quando o senhor sai na sua paragem e Woolf é, por fim, deixada a sós com uma velha no canto oposto da carruagem. E a impressão que esta senhora baixa e sofrida causa na narradora é tal que surge toda uma miríade de ideias tão “relevantes” quanto “incongruentes” que a fazem imaginar Mrs Brown no centro de todo o tipo de cenários:

Here is a character imposing itself upon another person. Here is Mrs Brown making someone begin almost automatically to write a novel about her. I believe that all novels begin with an old lady in the corner opposite. I believe that all novels, that is to say, deal with character, and that it is to express character — no to preach doctrines, sing songs (E3, 425)

Esta passagem representa a obsessão que Woolf diz ser própria de quem escreve. Isto é, aqui temos uma personagem a impor-se ao novelista — “My name is Brown, catch me if you can”. Despertado deste modo, levado por um impulso que ele próprio não sabe explicar, o novelista começa a conceber cenários, começa a criar uma narrativa para as impressões que esta personagem lhe “impõe”. Vale reforçar a ideia de que este *character* serve tanto para “caráter” como para “personagem” e aqui as duas versões da tradução trabalham em simultâneo pois ao mesmo tempo que há um traço do caráter de “life itself” (i.e., um traço que nos diz “a vida é assim”), também há uma possível personagem a impor-se ao novelista. E este ponto é importante, porque temos de notar que o *character creating* é um processo posterior ao *character reading*.

Ora, os cenários que Woolf desenha acerca da vida da senhora sentada à sua frente são uma espécie de rascunho de possibilidades para dar sentido aos elementos da sua leitura. Quando falamos em *character creating* estamos a apontar para uma noção que já

---

traço do outro, muitas vezes fazemo-lo para ver como a vida é. Quando o olhar de sofrimento e apreensão entra na esfera do simbólico, então passamos de algum modo ao “ponto de vista do novelista”. Aqui, convém, mais uma vez, lembrar que o “ponto de vista do novelista” não é exclusivo do novelista.

<sup>72</sup> E3, 424.

compreende a tradução de *character* como “personagem” e não como “caráter”. Se é facto que estas duas esferas acabam por se difundir — quer dizer, dependem uma da outra —, a nossa insistência nesta distinção tem que ver com um outro facto: segundo Woolf, os escritores eduardianos não passam por este primeiro momento de *character reading*. De onde resulta que as suas personagens são “vazias”. Ou, dito de outro modo, a construção que fariam de Mrs Brown nunca compreenderia este exercício de focagem na própria senhora.

Mais adiante em ‘Character in Fiction’, Woolf adverte para o seguinte: embora nos tenha dito que as novelas expressam o “caráter”, estas palavras são suscetíveis de múltiplas interpretações<sup>73</sup>. O que segue é uma espécie de exercício em que Woolf imagina três versões de Mrs. Brown do ponto de vista de três escritores “materialistas” — neste caso, Wells, Galsworthy e Bennett. Quanto ao último, a narradora admite que seria o único a olhar de facto para a carruagem, mas isto de tal modo que seríamos presenteados com uma extensiva descrição não apenas das qualidades físicas da senhora, como também de todo o interior da carruagem de comboio. Mas Woolf ainda vai mais longe e diz-nos que não precisa de usar a cena do comboio. Pois basta que qualquer um de nós abra um livro de Mr. Bennett e lá encontraremos a sua versão de Mrs. Brown. Aqui, o alvo é o livro *Hilda Lessways*: “Let us see how he makes us feel that Hilda is real, true, and convincing”<sup>74</sup>.

Ora, segundo Woolf, depois de uma breve introdução, Bennett deixa Hilda de parte e começa a descrever a vista da janela do seu quarto e, logo de seguida, descreve as vilas. Por fim, lá aparecem alguns traços de Hilda e começamos a aceder à “personagem em si mesma”. Mas não tão depressa. Graças à vocação de Bennett para o sector imobiliário, somos, entretanto, presenteados com mais um acesso de genialidade demolidora por parte de Woolf: Hilda não só olhava para as casas (descrição da vista), Hilda não só pensava em casas (descrição das vilas), Hilda também vivia numa casa. Evidentemente que o que segue é toda uma descrição detalhada da casa onde Hilda vive. Assim, Woolf conclui que

---

<sup>73</sup> No seu exemplo, Mrs. Brown seria interpretada de modo completamente diferente consoante a idade, o país e o temperamento do escritor. No entanto, e independentemente destas características, todos os grandes romancistas só foram capazes de expressar a sua visão através do “caráter”. Caso contrário, diz-nos Woolf, não seriam romancistas — seriam historiadores ou criadores de panfletos (cf. E3, 426). Mas tendo em conta o que segue, alguns romancistas, como se disse, têm tendência para apanhar o “caráter” do lado errado.

<sup>74</sup> E3, 429.

não conseguimos ouvir a voz das personagens. Não. A única voz a que temos acesso é a do próprio autor a dissertar sobre factos do sector imobiliário<sup>75</sup>. Assim, Mr. Bennett quer levar-nos a acreditar que por ter construído uma casa, alguém deve viver lá. Mas, apesar de todas as suas qualidades e do seu indiscutível poder descritivo, a Vida, diz-nos Woolf, recusa-se a viver na casa que Bennett construiu pois nem por um segundo o eduardiano olhou para ela — a Vida — enquanto tal.

### 5.3 – “Astigmatismo” V.s. “Double Vision”

It is as though there were two faces to every situation; one full in the light so that it can be described as accurately and examined as minutely as possible; the other half in shadow so that it can be described only in a moment of faith and vision by the use of metaphor. The longer the novelist pores over his analyses, the more he becomes conscious of something that forever escapes. And it is this double vision that makes the work of Proust to us in our generation so spherical, so comprehensive. (E5, 79)

Esta passagem do longo ensaio ‘Phases of Fiction’ introduz a noção de *double vision*, uma noção que, à parte a breve referência no ensaio em causa, não foi propriamente explorada por Woolf. Quer dizer, não foi explorada com recurso a este termo. No entanto, neste momento estamos em condições de associar a *double vision* ao binómio *moments of being* e *moments of non-being*. Assim, Woolf diz-nos que é como se existissem duas faces para cada situação. Por um lado, uma das faces está tão manifestamente visível (tal como a vista do quarto de Hilda) que é possível descrevê-la com todo o detalhe. Por outro lado, há aquilo que só pode ser expresso num *moment of vision* e com recurso à metáfora — ou, se quisermos, algo que só pode ser expresso através do símbolo. É o seu domínio sobre estas duas esferas que faz com que o que quer que Proust tenha escrito nos pareça tão capaz de captar a totalidade — a “esfera” — do que somos.

Ora, é por contraste com esta *double vision* que entra o “astigmatismo” dos escritores eduardianos. Isto é, a nós não importa tanto a questão do “materialismo” enquanto tal (ou seja, tudo aquilo que diz respeito à questão da descrição exaustiva em que Bennett é mestre). Dito de outro modo, o “materialismo” da esfera literária não é propriamente incompatível com a “demanda do novelista” (a captação dos traços de “*life*

---

<sup>75</sup> Cf. E3, p. 430.

*itself*” e a consequente tentativa de dar unidade ao seu carácter fragmentado). Assim, o que está em causa na crítica aos escritores eduardianos tem que ver com a incapacidade de atingir a *double vision*. É esta a fragilidade que faz com que Mr. Bennett perca o “foco” e não chegue a olhar para a velha no canto oposto do comboio:

Mr Bennet has never once looked at Mrs Brown in her corner. There she sits in the corner of the carriage – that carriage which is travelling, not from Richmond to Waterloo, but from one age of English literature to the next, for Mrs Brown is eternal, Mrs Brown is human nature, Mrs Brown changes only on the surface, it is the novelists who get in and out – there she sits and not one of the Edwardian writers has so much as looked at her. (E3, 430)

Se todos os momentos ou *characters* têm duas faces, há uma face em Mrs Brown que é eterna. Mrs Brown só muda no exterior — e quanto ao seu interior, são os novelistas que entram e saem. Mrs Brown é a natureza humana e sem a leitura dos “traços” de carácter comuns a todos os *characters* enquanto ínfimas partes do “total *character*” — traços que só podem ser apanhados num *moment of vision* e com recurso à metáfora (i.e., em contacto com a esfera do significado) —, as personagens caem no esquecimento. Ou, como diria A. Bennet, *characters do not vitally survive in the mind*.

No ensaio ‘A Letter to a Young Poet’, V. Woolf diz-nos o seguinte:

Can you doubt that the reason why Shakespeare knew every sound and syllable in the language and could do precisely what he liked with grammar and syntax, was that Hamlet, Falstaff and Cleopatra rushed him into this knowledge; that the lords, officers, dependants, murderers and common soldiers of the plays insisted that he should say exactly what they felt in the words expressing their feelings? It was they who taught him to write, not the begetter of the Sonnets. (E5, 317)

Posto isto, desta convicção de que foram as suas personagens que ensinaram Shakespeare a escrever, também nós podemos retirar que foi Mrs. Brown que ensinou V. Woolf a escrever. Mrs. Brown — que pode ter o nome de Hilda, Macbeth, Cleópatra ou Minnie Marsh — viaja de era literária para era literária porque “é eterna”. É ela que nos diz quanto a vida vale. Ela “está aí” para quem puder “ver” e o elemento verdadeiramente trágico de algumas histórias é um “ponto de vista” onde a Vida se recusa a habitar. No entanto, diz-nos Woolf, acabamos o ensaio sem saber nada acerca de Mrs. Brown:

To tell you the truth, I was also strongly tempted to manufacture a three-volume novel about the old lady’s son [...] But if I had done that, I should have escaped the appalling effort of saying what I meant. And to have got what I meant, I should have had to go

back and back and back; to experiment with one thing and another; to try this sentence and that; referring each word to my vision, matching it as exactly as possible, and knowing that somehow I had to find a common ground between us, a convention which would not seem to you too odd, unreal, and far-fetched to believe in. I admit that I shirked that arduous undertaking [...] **I let my Mrs Brown slip through my fingers. I have told you nothing whatever about her.** (E3, 431-32, grifo nosso)

Mas, se em ‘Character in Fiction’, Woolf sacrifica a sua personagem para relatar a história que nos transmitiu aquilo quer dizer quando fala em “character in itself”, já o mesmo não acontece em *An Unwritten Novel* — um texto onde encontramos uma certa oscilação de planos entre o *character reading* e o *character creating*.

#### 5.4 – ‘An Unwritten Novel’: a personagem do Narrador Omnisciente.

Quando falamos de “leitura” e condicionamento perspectivístico em V. Woolf, ‘An Unwritten Novel’ é um texto imprescindível. Na medida em que tem no seu centro uma espécie de exercício de manipulação de “ponto de vista” que deixa a descoberto a fragilidade das nossas leituras. ‘An Unwritten Novel’ começa num cenário já nosso conhecido, mas, desta vez, numa carruagem com cinco senhoras:

Five faces opposite – five mature faces – and the knowledge in each face. Strange though, how people want to conceal it! Marks of reticence are on all those faces: lips shut, eyes shaded, each one of the five doing something to hide or stultify his knowledge. One smokes; another reads; a third checks entries in a pocket-book; a fourth stares at the map of the line framed opposite; and the fifth – the terrible thing about the fifth is that she does nothing at all. She looks at life. Ah, but my poor, unfortunate woman, do play the game – do, for all our sakes, conceal it! (HH, 106)

Cada uma das senhoras está a “jogar o jogo”, mas, aqui, o problema é que há uma quinta senhora que “não faz nada”. Ela simplesmente olha para a Vida. E o pedido de Woolf para que ela esconda isso mesmo — *for all our sakes, conceal it!* — parte de um lugar muito determinado: o olhar de quem sabe que o olhar desta senhora tem o poder da imposição descrita em ‘Character in Fiction’. Quer dizer: aqui há uma personagem a impor-se ao novelista. Woolf decide-se pelo nome de Minnie Marsh, um nome que já ouvimos algumas vezes. E, agora, resta-nos tentar perceber com Woolf a origem da sua “expressão de extrema infelicidade”.

Sem que a narradora se apercebesse, as outras passageiras já tinham saído e, à parte um senhor concentrado na leitura, ficou a sós com esse olhar de “infinite sorrow”. E, porque não é apenas o olhar que nestas ocasiões nos impede de pôr a vida em suspenso, a senhora inicia uma conversa com a narradora. Entre outros temas como estações, férias e irmãos em Eastbourne, Minnie Marsh acaba por mencionar, num tom amargo, a cunhada. Mas o manifesto desconforto (um estremecer seguido de uma espécie de espasmo) impede-a de continuar. Mais uma vez, o ar de infelicidade toca o protagonista. Já sem a mesma confiança, Woolf volta a abordá-la. Pois, se ao menos pudesse adivinhar o motivo, a “mancha” seria removida – “the stigma was removed from life. ‘Sister’s in law,’ I said”<sup>76</sup>. Mas tudo o que Minnie Marsh faz é agarrar a luva e esfregar uma macha qualquer na janela<sup>77</sup>. Por algum motivo, a narradora sente-se compelida a fazer o mesmo: “There, too, was a little speck on the glass. For all my rubbing it remained. And then the spasm went through me; I crooked my arm and plucked at the middle of my back”<sup>78</sup>.

Um ar de “infinite sorrow”, irmãos em Eastbourne, uma mancha, um segredo, a cunhada. Estas são algumas das peças. Agora, como juntá-las? Hilda, Hilda Marsh é o nome da cunhada. Minnie com uma moeda na mão e o seu cesto à porta de uma qualquer rua de Eastbourne enquanto o táxi desce. A cunhada e a sua condescendência insincera — o tipo de condescendência própria de quem na verdade não se dá sequer ao trabalho de esconder o seu desprezo pela hóspede — ““Poor Minnie, more of a grasshopper than ever [...] Aunt Minnie, children”<sup>79</sup>. Chega ao quarto, a porta é fechada. Senta-se à janela. Há um momento em branco, a narradora mostra dificuldade na leitura, tem de mudar o ângulo. O que está a pensar? Sim, está sentada com vista para os telhados de Eastbourne, a rezar. Esfrega a mancha na janela para ver Deus melhor, mas *quem é o Deus de Minnie Marsh?* “What she rubs on the window is the stain of sin. Oh, she committed some crime!”<sup>80</sup>: Minnie cuidava da mãe doente. Estava atrasada. Correu para casa, mas já era demasiado tarde: “Neighbours – the doctor – baby brother – the kettle – scalded – hospital – dead – or only the shock of it, the blame?” Mas diz-nos a narradora que os detalhes não

---

<sup>76</sup> HH, 107.

<sup>77</sup> Cf. *ibid.* 107: “She rubbed as if she would rub something out for ever – some stain, some indelible contamination”.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>79</sup> *Ibid.*, 108.

<sup>80</sup> *Ibid.*, 109.

importam. O que importa é a “mancha”, o crime que ela carrega nos ombros. E de volta à carruagem, Minnie parece confirmar: foi este o seu crime.

No que se segue, a narradora imagina Minnie em vários cenários. Portanto, o que a narradora faz é tentar *ler*. E não esconde isso: “fragments of a map — a puzzle. I which I could piece them together! If you would only sit still. She’s moved her knees — the map’s in bits again”<sup>81</sup>. Ao longo de todo este texto — que é ao mesmo tempo um ensaio e uma novela que é e não é — somos levados a entrar e a sair da narrativa. Por várias vezes, a narradora abandona os cenários que está a construir através de fragmentos. Por várias vezes pede a Minnie que não se mova, pois este é um jogo entre uma borboleta e um falcão:

Have I read you right? But the human face — the human face at the top of the fullest sheet of print holds more, withholds more. Now, eyes open, she looks out; and in the human eye — how d’you define it? — there’s a break — a division — so that when you’ve grasped the steam the butterfly’s off — the moth that hangs in the evening over the yellow flower — move, raise your hand, off, high, away. I won’t raise my hand. Hang still then, quiver, life, soul, spirit, whatever you are of Minnie Marsh — I too, on my flower — the hawk over the down — alone, or what were the worth of life? To rise; hang still in the evening, in the midday, hang still over the down [...] The eyes of others our prisons; their thoughts our cages. Air above, air below. And the moon and immortality... (HH, 111)

Cada movimento implica que a outra se mova. A cada movimento do falcão, a borboleta foge e, a cada movimento da borboleta, e o mapa desfaz-se em pedaços. Mas com a convicção de que este “falcão” ainda tem muito que se lhe diga, regressemos ao momento em que Woolf se vê compelida a copiar o gesto de Minnie Marsh. Aqui, o detalhe importante não tem apenas que ver com a “mancha” que representa algo que a senhora quer apagar para sempre. Não. Nesta compulsão para remover o “estigma” da vida (a compulsão por parte da narradora para desvendar o “sorrow” de “life itself”), assistimos em primeira mão ao nascimento da personagem do “narrador onisciente”:

Could I reach it? Surreptitiously I tried. She saw me. A smile of infinite irony, infinite sorrow, flitted and faded from her face. But she had communicated, shared her secret, passed her poison; she would speak no more. [...] I read her message, deciphered her secret, reading it beneath her gaze. (HH, 108)

Agora tenhamos em conta o seguinte: caso isolássemos esta passagem, sem nunca ter lido o corpo de ‘An Unwritten Novel’, muito provavelmente chegaríamos à conclusão

---

<sup>81</sup> Ibid., 111.

de que estamos perante um confronto cujo desfecho não se adivinha muito feliz para quem ousou lançar este sorriso de “infinita ironia” à narradora. E uma interpretação nestes moldes não se desvia assim tanto do quadro daquilo que encontramos em ‘An Unwritten Novel’. De facto, estamos perante um confronto. Não um confronto entre a senhora do comboio e a narradora, mas um confronto de facto entre o novelista e “life itself”. O olhar da senhora sentada em frente foi apenas o pavio que despertou a compulsão do novelista. Dito de outro modo, o *character reading* despertou o “Tifão” e agora temos um novelista que está prestes a “lutar” com todos os seus poderes (ou com todos os seus recursos literários) para tentar desvendar este “sorrow”.

Quando começa a ser desenhada narrativa de Minnie Marsh, somos levados pela mão no nosso “Tifão” (i.e., “leitora de caráter” que acabou de se transformar no “narrador omnisciente”) a embarcar na vida da senhora, com a ilusão de um acompanhamento completamente adequado. No entanto, há, por várias vezes, uma espécie de “corta” por parte do realizador (momentos em que a narradora sai de personagem, i.e., quebra a ilusão de omnisciência) e somos obrigados a voltar ao plano do comboio.

Ora, por um lado, esta oscilação de planos põe em causa tanto o estatuto do “narrador omnisciente” como o estatuto de “leitor omnisciente” — ou, se quisermos, o “pequeno Tifão” por contágio em que o leitor se transforma sempre que se deixa levar pela ilusão de testemunho direto criada pelo narrador. Por outro lado, esta oscilação não quer apenas representar a estrutura da ficção (que aqui têm os seus alicerces postos a descoberto), mas também representa a forma como se acha constituído o nosso ponto de vista, a saber, a “teimosia” ou o constrangimento que o acompanha desde sempre.

O facto curioso deste peculiar texto é que, mesmo que o estejamos a reler, ou seja, mesmo que o leitor saiba quantas vezes terá de voltar ao plano do comboio (primeiro plano), sempre que a narrativa arranca (segundo plano), vemo-nos automaticamente submersos pela intrusão na vida da senhora. Com efeito, na narrativa paralela ao comboio, Minnie Marsh teria tido uma vida (de solidão e autopunição) incompatível com ter sido mãe. Mas, para surpresa tanto do leitor como da própria narradora, no final do ensaio a senhora encontra-se com o filho:

Well, my world’s done for! What do I stand on? What do I know? That’s not Minnie. There never was Moggridge. Who am I? Life’s bare as bone.

And yet the last look of them – he stepping from the kerb and she following him round the edge of the big building brims me with wonder – floods me anew. Mysterious figures! Mother and son. Who are you? Why do you walk down the street? Where tonight will you sleep, and then, tomorrow? [...] Wherever I go, mysterious figures, I see you, turning the corner, mothers and sons; you, you, you. I hasten, I follow. [...] If I fall on my knees, if I go through the ritual, the ancient antics, it's you, unknown figures, you I adore; if I open my arms, it's you I embrace, you draw to me – adorable world! (HH, 115)

São estas duas figuras misteriosas que a narradora vai levar para casa. Depois, no “quarto misterioso”, mediante processos igualmente misteriosos, é que serão respondidas questões como “quem são”, etc. Mas este tipo de detalhe só importa no processo de *character building* — um processo que serve para dar unidade (ou compor uma narrativa) aos fragmentos recebidos no processo de *character reading* onde estas “figuras misteriosas” só mudam na superfície. Por enquanto, o “olhar de sofrimento” é simbólico do incumprimento prático da Vida — significa que a Vida também é isso mesmo.

Uma das expressões que usámos acima — *Estas são algumas das peças. Agora, como juntá-las?* — pertence à pintora Lily Briscoe em TL onde, tal como Woolf faz com a escrita, a personagem está a tentar criar alguma unidade para os fragmentos — neste caso, na forma de uma pintura. Na terceira parte de TL, Lily diz-nos que se sente continuamente desafiada para um combate que está destinada a perder. Pois, em última análise, o “complete picture” não é possível. E, de qualquer modo, o quadro que está a pintar vai acabar num sótão qualquer. Então para quê continuar? Porquê continuar a ceder a esta compulsão *onde poucos apanham o fantasma e a maioria terá de se contentar com um pedaço do vestido ou uma madeixa de cabelo*<sup>82</sup>? Suspeitamos que a resposta do novelista não difere muito da nossa. Condiçionados por um ponto de vista limitado e, portanto, presos num acesso à realidade onde a confusão é a norma, precisamos, justamente, de compor os fragmentos.

Voltando ao momento em que Woolf nos diz que a capacidade de “receber o choque” é o que faz dela uma escritora, agora podemos acrescentar que esta capacidade

---

<sup>82</sup> Cf. E3, ‘Character in Fiction’, 421: “Most novelists have the same experience. Some Brown, Smith or Jones comes before them and says in the most seductive and charming way in the world, ‘Come and catch me if you can.’ And so, led on by this will-o’-the-wisp, they flounder through volume after volume, spending the best years of their lives in the pursuit, and receiving for the most part very little cash in exchange. Few catch the phantom; most have to be content with a scrap of her dress or a wisp of her hair.”

que, tem que ver com o “treino”, i.e., tem que ver com o esforço exercido sobre o “*actual reading*”. Já a composição dos fragmentos é da ordem do “*after reading*”.

### III PARTE

#### 6 – *After Reading* enquanto problema global

Considerando tudo o que analisámos até aqui, agora vemo-nos compelidos a considerar melhor o conceito de *after reading* e a necessidade de revisão das nossas leituras. No segundo momento de leitura, Woolf diz-nos que temos de continuar a ler sem o livro à nossa frente<sup>83</sup>. Por um lado, isto quer dizer que o livro — que, num primeiro momento (*actual reading*), foi recebido em partes diversas e que agora se apresenta como um todo — é um livro completamente diferente e requer alguma reflexão, para, enfim, se tornar objecto de “julgamento”. Mas, por outro lado — e tal como acontece com a noção de *character reading* — para os dois momentos de leitura que Woolf distingue também podemos considerar uma questão que ultrapassa o problema específico (i.e., leitura de livros de facto ou a *leitura no primeiro sentido*) e passar a considerar a que corresponderia o *after reading* enquanto *problema global*. Dito de outro modo, vamos tentar perceber o que significa “ler sem o livro à nossa frente” quando o “livro” são, por exemplo, os outros — o acontecimento dos outros enquanto manifestação de “life itself”.

Assim sendo, como é que se lê com o livro fechado (na *leitura no segundo sentido*)? Parece-nos que uma possível resposta se encontra no cruzamento entre ‘How Should One Read a Book?’, TL e JR. A propósito, Hermonie Lee diz-nos que TL é uma novela que nos pede para notar a sua *estrutura, suportes, secções e mudanças de pontos de vista*, ou, se quisermos, é uma novela com os alicerces a descoberto<sup>84</sup>. Mas, aqui, é a sua estrutura tripartida — ‘The Window’; ‘Time Passes’; ‘The Lighthouse’ — que nos interessa particularmente.

##### 6.1 – A estrutura tripartida de *To The Lighthouse*

---

<sup>83</sup>Cf. E5, ‘How Should One Read a Book?’, 580: “It would be foolish, then, to pretend that the second part of reading, to judge, to compare, is as simple as the first – to open the mind wide to the fast flocking of innumerable impressions. To continue reading without the book before you, to hold one shadow-shape against another, to have read widely enough and with enough understanding to make such comparisons alive and illuminating.”

<sup>84</sup> Cf. TL, xi: “The novel insists that you notice its structuring devices, its brackets and sections and shifts in vantage points.”

Na primeira parte — ‘The Window’ — estamos no meio de Setembro (pouco antes da Primeira Guerra Mundial) na ilha de Skye, Escócia. O casal Ramsay e os seus oito filhos acolhem alguns convidados, entre os quais destacamos Lily Briscoe, a pintora. A beleza e a sensibilidade da matriarca — Mrs. Ramsay — funcionam como uma espécie de vórtice que garante alguma unidade numa casa que, como diz Lily, está repleta de “paixões desconexas”. Já o marido — Mr. Ramsay — é representado como o intelectual tirânico que depende da sensibilidade da esposa para viver e aceder com alguma segurança ao mundo dos outros: o mundo onde o intelecto varia em tom e escala e onde “paixões desconexas” podem tomar um rumo desastroso caso o sujeito se veja desprovido da qualidade do bom anfitrião (i.e., da qualidade de quem sabe “ler” uma sala).

A cena decisiva para desenhar o contraste entre o casal está logo nas primeiras páginas: com o entusiasmo próprio da idade, o filho mais novo — James — sonha com uma ida ao farol. Mas o pai encerra desde logo o assunto com um abrupto “*There is no going to the Lighthouse*” — pois o tempo não será o mais favorável para uma viagem deste tipo (e, para Mr. Ramsay não há qualquer motivo para iludir o rapaz). Na tentativa de amenizar ou reverter a irredutibilidade do pai, Mrs Ramsay reformula “*There is no going to the Lighthouse*”, substituindo por um mais gentil “*there might be fine tomorrow*”. Pois o farol era uma das paixões de James e, como sabemos, nem sempre temos oportunidade de reformular as frases ditas. Ora, é aqui que entra em cena a primeira microestrutura que queremos destacar: o farol. Em *The Novels of Virginia Woolf*, H. Lee diz-nos que o farol da primeira parte — ‘The Window’ — é o farol de Mrs. Ramsay, ao passo que, na terceira parte — ‘The Lighthouse’ —, temos o farol de Mr. Ramsay: o farol na sua forma concreta (é o farol, ponto)<sup>85</sup>.

Ora, nesta primeira parte, Lily tenta pintar o quadro de Mrs. Ramsay, mas há um problema em conectar as figuras<sup>86</sup> — um “espaço em branco” que a afeta a “unidade do

---

<sup>85</sup> Cf. Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf* (London: Methuen, 1977), 131: “The importance of the Lighthouse in the first part, ‘The Window’, lies not in itself, but in the stroke of light it throws in a circular sweep across space, seen through the frame of the window. To some extent this light is identified with Mrs Ramsay’s creation of harmony and rhythm (...) Only in the third part is the lighthouse seen in its concrete shape, not as a beam of light but as a tower: Mr Ramsay’s lighthouse.”

<sup>86</sup> Cf. TL, 60: “It was a question, she remembered, how to connect this mass on the right hand with that on the left. She might do it by bringing the line of the branch across so; or break the vacancy in the foreground by an object (James perhaps) so. But the danger was that by doing that the unity of the whole might be broken. She stopped; she did not want to bore him; she took the canvas lightly off the easel.”

todo” — e a obra não chega a ser concluída. E é precisamente esta a segunda microestrutura a destacar: o quadro da primeira parte e o quadro da terceira parte. Se nos for permitida a “boleia”, podemos, desde já, formular a coisa deste modo: o farol vai de uma ponta à outra do livro, mas não é o mesmo farol. Analogamente, o quadro de Lily vai de uma ponta à outra do livro, mas também não é o mesmo quadro.

A 27 de Maio de 1927, numa carta dirigida a Roger Fry, Woolf diz o seguinte: “One has to have a central line down the middle of the book to hold the design together”<sup>87</sup>. A linha em causa corresponde à segunda parte de TL — “Time Passes”—, um lapso temporal de cerca de dez anos que é descrito através de uma casa sem ninguém, degradando-se e onde Woolf tenta pôr em cena a total ausência de ponto de vista (e, ao mesmo tempo, a impossibilidade de aceder efetivamente a tal ausência: como ela é sempre algo figurado por um ponto de vista à procura de compreender a negação de si mesmo). Tudo aquilo que sabemos acerca das personagens está entre parênteses retos e corresponde ao “modo granito” no meio de um capítulo de pura prosa poética: “[...] Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before”<sup>88</sup>. Seguem-se mais dois parênteses retos com o nome dos filhos mais velhos do casal: Prue e Andrew.

Dez anos depois — na terceira parte, ‘The Lighthouse’ — temos, com o devido desgaste provocado pela passagem dos anos, o mesmo cenário do primeiro dia. Mas as duas “quedas” (as duas “perdas do paraíso” — tanto as modificações enunciadas pelos parênteses retos, quanto os quase dez anos de ausência e interregno) representam uma queda de unidade na casa. O modo como as personagens lidam com o papel dominante da ausência é dado através da oscilação de dois planos. Por um lado, temos Lily no relvado a tentar reproduzir o quadro da primeira parte. E, por outro, Mr. Ramsay, James e Cam vão no barco a caminho do farol. Lily conclui o quadro e Mr. Ramsay e os que vão com ele chegam ao farol.

À parte o resumo demasiado redutor de TL, o que aqui queremos pôr em evidência é o facto de este livro ter precisamente a estrutura da leitura e poder, com efeito, ajudar-nos a perceber melhor o que está em causa no conceito de *after reading* — muito em particular no caso do *after reading* enquanto tarefa e problema global.

---

<sup>87</sup> L3, 385.

<sup>88</sup> TL, 140.

Ora, no primeiro momento da leitura — *actual reading* — o que encontramos em TL é um dia a tomar forma. É precisamente isto que está em causa na primeira parte deste livro: um dia que, a pouco e pouco, vai compondo e fazendo emergir a sua melodia — a melodia de uma casa habitada por “paixões desconexas”, onde várias personagens se sobrepõem umas às outras, tecendo assim o enredo da narrativa, ao sugerir, anular, reformular ou completar as impressões dadas. É como se Woolf descrevesse o puzzle do tempo, tal como ocorre de cada vez, em cada dia, onde a progressiva adjunção de peças no curso do próprio tempo vai fazendo aparecer figuras (neste caso, as figuras do curso da vida, enquanto tal).

No segundo momento de leitura — *after reading* — o livro já se apresenta como um todo. Como diz Woolf, as diferentes partes parecem encaixar no devido lugar. Do mesmo modo, em ‘The Lighthouse’, a melodia do primeiro dia — ‘The Window’ — já está completa. Assim, parece-nos que entre o *actual reading* e o *after reading* o papel da distância implica de facto um momento intermédio, i.e., a passagem de um momento para o outro não se dá sem esse operador que é a distância (o afastamento — aquilo que parece ser, mas não é, um puro olvido). Quer dizer, é necessário deixarmos que a poeira assente. E, quando o fazemos — de repente, quando menos se espera, um qualquer processo parece consumado, chegado ao seu fim — e só então o livro toma a sua forma “definitiva”. Numa palavra, o “momento intermédio” na leitura de livros enquanto tal (i.e., de modo específico) tem que ver com a necessidade de repouso, de criar uma certa distância, como quem dá um passo atrás para conseguir ver o todo.

Se, por um lado, a única forma de “ver o livro como um todo” depende de uma certa distância, aqui, por outro lado, o olhar retrospectivo já está comprometido pela ausência de Mrs Ramsay, Andrew e Prue. É com um problema deste tipo que Lily vai ter de lidar. Por um lado, a distância vem acalmar as “paixões desconexas” e ela pensa ter resolvido a problema que afetava a unidade do quadro que estava a pintar no primeiro dia. No entanto, o “momento intermédio” de TL introduz outro fator determinante que não a distância: aquilo que Woolf só consegue expressar através dos parênteses retos. Ora, para perceber o que aqui está em causa, JR pode e deve entrar na equação.

## 6.2 – *Jacob's Room*: uma biografia de fragmentos

H. Lee diz-nos que JR é uma *alternativa à falsa realidade das biografias de factos*: “The momentary ‘shower of innumerable atoms’ of the short sketches is now sustained to the extent of a whole life: a biography of fragments”<sup>89</sup>. Ora, esta “biografia de fragmentos” acompanha a vida de Jacob Flanders. Nas primeiras páginas do livro, Betty Flanders e os três filhos — Jacob, Archer e John — estão de férias no sul de Inglaterra. Na praia, Jacob perde-se por uns momentos e encontra o que parece ser a carcaça de uma ovelha:

There he is!’ cried Mrs. Flanders, coming round the rock and covering the whole space of the beach in a few seconds. “What has he got hold of? Put it down, Jacob! Drop it this moment! Something horrid, I know. **Why didn't you stay with us?** Naughty little boy! Now put it down. Now come along both of you,” and she swept round, holding Archer by one hand and fumbling for Jacob's arm with the other. But he ducked down and picked up the sheep's jaw, which was loose” (JR, 7-8, grifo nosso).

Regressam a Scarborough, onde os rapazes aprendem latim com um padre que é próximo da família. É através dele que Jacob começa a desenvolver um interesse por cultura clássica. Por ser viúva, Betty passa por algumas dificuldades, mas consegue dar uma boa educação aos filhos. Archer junta-se à marinha mercante e Jacob vai para a Universidade de Cambridge estudar língua e literatura clássica.

Em Cambridge, a vida de Jacob inclui, como seria de esperar, longos serões em debates académicos com os colegas. O seu amigo Timmy Durrant convida-o para passar férias em casa da sua família nas Ilhas Scilly, onde conhece Mrs. Durrant e Clara Durrant. Clara apaixona-se por Jacob e fá-lo prometer que irá voltar no ano seguinte:

Then two thousand hearts in the semi-darkness remembered, anticipated, travelled dark labyrinths; and Clara Durrant said farewell to Jacob Flanders, and tasted the sweetness of **death in effigy**; in short, the observer is choked with observations. Only to prevent us from being submerged by chaos, nature and society between them have arranged a system of classification which is simplicity itself, stalls, boxes, amphitheatre, gallery. (JR, 91)

---

<sup>89</sup> Hermione Lee, *The Novels of Virginia Woolf* (London: Methuen, 1977), 72.

Jacob finaliza os estudos e muda-se para Londres onde reencontra o amigo Richard Bonamy. Conhece Florinda, uma jovem bonita, mas intelectualmente incompatível com ele. Apesar disso, os dois mantêm uma relação durante algum tempo:

The letter lay upon the hall table; Florinda coming in that night took it up with her, put it on the table as she kissed Jacob, and Jacob seeing the hand, left it there under the lamp, between the biscuit-tin and the tobacco-box. **They shut the bedroom door behind them.** (JR, 123, grifo nosso)

Then he saw her turning up Greek Street upon another man's arm. (...) **Whether we know what was in his mind is another question.** Granted ten years' "Surely there's enough light in the street at this moment to drown all our cares in gold!" Ah, what's the use of saying it? Even while you speak and look over your shoulder towards Shaftesbury Avenue, destiny is chipping a dent in him. He has turned to go. **As for following him back to his rooms, no—that we won't do.** Yet that, of course, is precisely what one does. **He let himself in and shut the door** (JR, 127-8, grifo nosso)

Jacob tenta socializar com a alta sociedade inglesa, mas em vez de procurar um trabalho fixo, passa a maior parte do tempo no Museu Britânico onde prossegue os seus estudos. Entretanto, conhece Fanny Elmer, que se apaixona por ele. Mas Jacob tem outros planos:

A shadow fell across Evelina's window—**Jacob's shadow**, though it was not Jacob. And Fanny turned and walked along Gerrard Street and wished that she had read books [...] and he would go to Greece with a book in his pocket and forget her. (JR, 167-70, grifo nosso)

Jacob recebe uma herança e decide viajar para a Grécia onde conhece um casal inglês — Evan e Sandra Williams. Jacob apaixona-se por Sandra:

Their lack of concern for him was not the cause of his gloom; but some more profound conviction—it was not that he himself happened to be lonely, but that all people are [...] 'Yes,' said Jacob, for his carriage was empty, 'let's look at the map.' Blame it or praise it, there is no denying the wild horse in us. To gallop intemperately; fall on the sand tired out; to feel the earth spin; to have—positively—a rush of friendship for stones and grasses, as if humanity were over, and as for men and women, let them go hang—there is no getting over the fact that this desire seizes us pretty often [...] **The tragedy of Greece was the tragedy of all high souls.** (JR, 194-5, grifo nosso)

As notícias da guerra começam a espalhar-se pela cidade. Jacob regressa da viagem e encontra-se com Richard Bonamy em Hyde Park, enquanto Clara passeia com Bowley, refletindo sobre Jacob e o estado do país. Florinda, grávida, encontra-se com Nick Bramham, e tem um vislumbre de um jovem que se assemelha a Jacob. Fanny Elmer percorre Londres, pensando constantemente em como Jacob a influencia, mesmo de

longe. Mrs. Flanders e Bonamy vão despejar o quarto de Jacob. Ele deixou tudo como se fosse voltar.

Estes são alguns dos fragmentos que incluem algumas das personagens centrais em JR — Betty Flanders; Timmy Durrant; Richard Bonamy; Clara Durrant; Florinda; Fanny Elmer e Sandra Williams — e estas são algumas das muitas peças, ou símbolos, que compõem este livro: “sheep's jaw”; “death in effigy”; “shut the door”; “a shadow”; “the tragedy of Greece”. Agora, como juntá-las?

### 6.2.1 – Fragmentação: “This is not a smoking carriage”

Há um cruzamento muito particular entre JR e ‘An Unwritten Novel’, um cruzamento que tem que ver com o facto de a narradora prescindir do seu estatuto de omnisciência para alertar o leitor da fragilidade das suas leituras: “It is no use trying to sum people up. One must follow hints, not exactly what is said, nor yet entirely what is done”<sup>90</sup>.

Na nossa tentativa de estabelecer uma espécie de *after reading* de JR, a interpretação não começa logo nas primeiras páginas. Pois as primeiras páginas deste livro já estão demasiado comprometidas com o final. Assim sendo, começamos justamente como começam todas as novelas: com uma velha do lado oposto do comboio. No episódio protagonizado por Mrs. Norman e pelo seu “teste infalível da aparência”, o que temos é um jovem a caminho de Cambridge — uma espécie de folha em branco prestes a ser bombardeada (na sua expressão literal e metafórica).

Acontece que Jacob não é uma personagem que se deixe apanhar facilmente. Há uma dinâmica de “*come and catch me if you can*” que engloba uma série de elementos muito mais complexa do que aquela que vimos no ensaio anterior. Se com Minnie Marsh estamos na esfera do *actual reading*, aqui, por outro lado, entra o segundo momento de leitura, um momento, diz-nos Woolf, bem mais difícil do que o primeiro.

---

<sup>90</sup> JR, 37.

Esta “biografia de fragmentos” tem como centro “*a young man alone in his room*”<sup>91</sup>. Com efeito, Jacob é uma espécie de vórtice que atrai para si uma multiplicidade de personagens e é precisamente esta multiplicidade de perspectivas que compõem os fragmentos desta biografia. Ora, a sensação com que ficamos é a de que temos uma biógrafa que, na ausência de qualquer acesso direto, tem ela própria de preencher os espaços em branco. Ou, do mesmo modo, temos uma narradora que não esconde o facto de também ela estar a tentar ler.

Se, em *An Unwritten Novel*, Woolf nos leva a entrar e a sair da carruagem, aqui, somos levados a seguir Jacob com a constante notificação de que não temos um real acesso à personagem — ou, com a constante advertência para que o “leitor atento” reconheça a fragilidade do seu ponto de vista e, em especial, a fragilidade que o limita quando tenta seguir alguém através de um outro ponto de vista.

Entre muitas outras, passagens como “what remains is mostly a matter of guess work. Yet over him we hang vibrating.”<sup>92</sup> e “fill in the sketch as you like”<sup>93</sup> dizem-nos, de modo mais ou menos explícito, que não só vamos seguir Jacob até ao seu quarto pela mão da narradora, como, em muitos momentos, teremos de ser nós a preencher os espaços em branco. Ou seja, aqui também o leitor tem de compor os fragmentos. Para além de *It is no use trying to sum people up*, também a frase *there is something – something* é recorrente na voz de várias personagens do coro, uma expressão um tanto enigmática, mas que incita o leitor a encontrar uma resposta. É precisamente este “*something*” que vamos tentar desvendar no nosso *after reading* de JR.

Em JR, tudo está sob o signo da fragmentação e da exteriorização: do deixar de fora e do ver de fora. Por um lado, a própria linha da vida de Jacob está interrompida — ou exposta por saltos. Por outro lado, há a quase total perda do narrador onisciente que nos põe em contacto com a vida de Jacob como que de forma enviesada e sempre com a presença daquela porta fechada: *They shut the bedroom door behind them*. Quando Jacob

---

<sup>91</sup> Cf. JR, 129: “The march that the mind keeps beneath the windows of others is queer enough. Now distracted by brown panelling; now by a fern in a pot; here improvising a few phrases to dance with the barrel-organ; again snatching a detached gaiety from a drunken man; then altogether absorbed by words the poor shout across the street at each other (so outright, so lusty)—**yet all the while having for centre, for magnet, a young man alone in his room**” (grifo nosso).

<sup>92</sup> JR, 98.

<sup>93</sup> JR, 130.

entra no quarto com Florinda, nós ficamos à porta. Esta porta é simbólica, um símbolo que se exprime no próprio título do livro: “O quarto de Jacob”.

Ora, esta porta fechada exprime-se pela circunstância de que, quase do princípio ao fim, estar montado um jogo de “Jacob visto por”. Deste modo, se a primeira fragmentação desta biografia é a vida toda, a segunda é a fragmentação de pontos de vista. De certo modo, estas personagens parecem formar uma espécie de “coro” ou, se quisermos, uma espécie de “coro trágico” que vai aumentando a intensidade da sua voz mediante o grau de envolvimento com a totalidade da travessia. Como veremos, é neste sentido que não podemos começar pelas primeiras páginas. No entanto, aquilo que caracteriza o coro é a sua voz unânime e em JR não há esta unidade. Assim, o que temos é um “coro fragmentado” — com fragmentação perspectivística. Precisamente, estes olhares desencontrados chamam implicitamente atenção para a circunstância de nesta biografia não constar apenas aquilo que é vivido por Jacob, mas de também ser a irradiação de Jacob para esta e aquela personagem.

De certo modo, JR está escrito sempre ao largo daquilo que está em causa: a vida de Jacob Flanders. Pois há uma espécie de excentricidade — no sentido em que excentricidade significa uma falta no centro: JR é muito mais uma descrição do quarto de Jacob — da periferia e não do centro — do que do próprio Jacob. O modo como tudo isto se desenha parece significar que JR tem exatamente o mesmo problema que V. Woolf critica em A. Bennett — um autor que não escreve a vida, mas circunstâncias. No entanto, é precisamente o contrário.

Esta “excentricidade” cria uma extraordinária pressão centrípeta em relação ao centro. E isto quer dizer duas coisas: a) há uma extraordinária pressão centrípeta em relação a Jacob; e b) uma extraordinária pressão centrípeta em relação a Jacob como símbolo de *Life Itself*. Paradoxalmente, a porta fechada é o que abre a porta — *there is something – something*.

#### **6.2.2 – Elegia: “The Plumers will try to prevent him from making it”**

Há, ao longo do livro, um forte contraste geracional que, para lá da sátira de Woolf à sociedade inglesa, também se manifesta, por um lado, como afirmação de caráter e, por

outro, como atestado incontornável do incumprimento prático da vida — em contraste com a impertinência da juventude que, na maior parte dos casos, ainda não teve tempo para reconhecer este “traço” (o “mundo dos velhos” ou um mundo onde a Vida se reduz a um “granito” já com pouca esperança de qualquer espécie “púrpura”). Com efeito, foi num opressivo almoço em casa dos Plumers que Jacob sentiu o primeiro “choque” perante este tipo de realidade. Trata-se de um episódio onde se começam a desenhar alguns traços do “génio” de Jacob:

Anyhow, whether undergraduate or shop boy, man or woman, it must come as a shock about the age of twenty – the world of the elderly – thrown up in such black outline upon what we are; upon the reality; the moors and Byron; the sea and the lighthouse; the sheep's jaw with the yellow teeth in it; upon the obstinate irrepressible conviction which makes youth so intolerably disagreeable – 'I am what I am, and intend to be it,' for which there will be no form in the world unless Jacob makes one for himself. The Plumers will try to prevent him from making it. (JR, 44)

De facto, o “porte” e a atitude, de Jacob contradizem esta convicção “desagradável” de *“I am what I am”* que, sem grandes rodeios, se traduz sempre num “não se saber o que se é, mas saber que não se quer ser aquilo” e por “aquilo” queremos dizer qualquer coisa como um “velho burguês bruto”. Aqui, os Plumers são o símbolo da sociedade eduardiana, um elemento que não deixa escapar o génio woolfiano para as ironias mais pesadas: os Plumers vão, de facto, impedi-lo. A “luz de Cambridge”, tal como descrita por Woolf, oferece um contraste. É uma promessa de “puro purpura” posta a medir forças com aquilo que os Plumers representam:

If any light burns above Cambridge, it must be from three such rooms; Greek burns here; science there; philosophy on the ground floor. Poor old Huxtable can't walk straight; – Sopwith, too, has praised the sky any night these twenty years; and Cowan still chuckles at the same stories. It is not simple, or pure, or wholly splendid, the lamp of learning, since if you see them there under its light (whether Rossetti's on the wall, or Van Gogh reproduced, whether there are lilacs in the bowl or rusty pipes), how priestly they look! How like a suburb where you go to see a view and eat a special cake! 'We are the sole purveyors of this cake.' Back you go to London; for the treat is over. (JR 49-50)

É esta a luz de Cambridge: a luz do conhecimento, da literatura, da filosofia, da arte da ciência e da força intransigente da juventude. O enxame de vidas que preenchem os corredores das faculdades e, tal como Jacob, procuram uma resposta em milhares de páginas e em milhares de rostos. E o que é a juventude se não uma promessa de “puro purpura”? Haverá tragédia maior que apagá-la antes do tempo, a meio do caminho? – *The*

*tragedy of Greece was the tragedy of all high souls*. Em JR, esta luz também simboliza um determinado tempo histórico — o que foi e ainda é — e um sistema que educa os seus homens mais distintos para lhes conceder a “honra de lutar pela pátria” ou qualquer que seja a justificação que os Plumers lhe queiram atribuir. Mas, por enquanto — na linha temporal desta “biografia de fragmentos” — a luz de Cambridge mantém-se acesa e o destino da humanidade está nas mãos de cinco rapazes<sup>94</sup>. E para Jacob, *Back you go to London; for the treat is over*.

Mas não tão depressa. É ainda em Cambridge que encontramos uma passagem fundamental para desvendar este “*something – something*” que o “coro fragmentado” de JR insiste em repetir:

But imperceptibly the cottage smoke droops, has the look of a **mourning emblem**, a flag floating its caress over a grave. The gulls, making their broad flight and then riding at peace, seem to mark the grave.

No doubt if this were Italy, Greece, or even the shores of Spain, sadness would be routed by strangeness and excitement and the nudge of a classical education. But the Cornish hills have stark chimneys standing on them; and, somehow or other, loveliness is infernally sad. Yes, the chimneys and the coast-guard stations and the little bays with the waves breaking unseen by any one make one remember the **overpowering sorrow**. And what can this sorrow be?

It is brewed by the earth itself. It comes from the houses on the coast. We start transparent, and then the cloud thickens. **All history backs our pane of glass. To escape is vain.**

But whether this is the right interpretation of Jacob's gloom as he sat naked, in the sun, looking at the Land's End, it is impossible to say; for he never spoke a word. (JR, 63, grifo nosso)

Timmy identifica a melancolia da Terra com a melancolia de Jacob. É um emblema de luto, uma bandeira a pairar sobre o túmulo. Mais uma vez, há a tentativa de desvendar a tristeza — “*overpowering sorrow*”. Mas não temos modo de saber se essa é a interpretação certa de Jacob. Pois é possível que essa melancolia não seja verdadeiramente sua.

Ora, o problema do testemunho no quadro da biografia não tem apenas a ver com o facto de a viúva pedir para ocultar este ou aquele traço. Em primeiro lugar, tem a ver com o *actual reading* e o facto de o acesso que temos aos outros nunca ser um acesso

---

<sup>94</sup> Cf. JR, 55-6: “Only perhaps that Keats died young – one wants to write poetry too and to love – oh, the brutes! It’s damnably difficult. But, after all, not so difficult if on the next staircase, in the large room, there are two, three, five young men all convinced of this – of brutality, that is, and the clear division between right and wrong.”

total e, na verdade, estar até muito longe disso. Em segundo lugar, este *after reading* está sempre contaminado pelo “olhar elegíaco” e, neste sentido, o testemunho do “coro fragmentado” não se acha apenas comprometido pela ausência de factos concretos e verificáveis (pela “opinião”). Dito de outro modo, o biógrafo não terá de lidar apenas com diferentes versões de eventos e de “traços de carácter”. Além disso, também terá de lidar com diferentes versões daquilo que a morte simboliza para cada elemento do “coro”.

Para perceber melhor esta questão, temos de clarificar a noção de “olhar elegíaco”. No sentido tradicional do termo, o que está em causa é o facto de o desaparecimento de alguém — a perda de algo, etc. — provocar uma alteração estrutural no nosso olhar. Segundo Marques da Silva, em *Identidade e Vida em Virginia Woolf*, trata-se de um olhar marcado “pela relação com a totalidade da vida”. Ou seja, em última análise, o objecto da elegia não é este ou aquele sujeito (esta ou aquela terra, isto ou aquilo que houve e deixou e haver), mas sim a Vida enquanto “personagem total”:

Quando se olha para alguém a partir da sua perda, em vez de acontecer que o olhar se perca neste e naquele aspecto da pessoa em causa, neste e naquele momento da sua vida, etc., sucede, pelo contrário, que se dirige à vida em causa na sua totalidade (ou ao tempo perdido em causa na sua totalidade). Quer dizer: o olhar elegíaco é totalizante, não vê «as árvores», vê «a floresta». Isso não quer dizer que não possa atender em especial a este ou àquele aspecto. Mas o aspecto em causa aparece como significativo de uma totalidade, como emblema dela, é simbólico em relação a ela. Numa palavra, o olhar elegíaco tem a estrutura dos *moments of being*.<sup>95</sup>

Se o olhar elegíaco tem a estrutura dos *moments of being*, então a passagem onde Timmy identifica a melancolia da terra com a melancolia de Jacob é da ordem do simbólico. O fumo das chaminés que se assemelha a um emblema de luto corresponde exatamente a isso: um símbolo de luto. Dito de outro modo, estando o olhar de Timmy já condicionado pelo “olhar elegíaco”, não há forma de saber se aquela é a interpretação certa do que se passou ou passa com Jacob. Mas, se tivéssemos de apostar, diríamos que não. Aqui, estamos perante uma “leitura” que está demasiado comprometida com o final: a “tristeza” em causa não pertence a Jacob, mas a Timmy.

---

<sup>95</sup> Silva, N. M. 2011. *Identidade e Vida em Virginia Woolf - Uma análise da expressão literária de um Problema Filosófico*. Tese de Doutoramento em Filosofia - Especialidade em Ontologia e Filosofia da Natureza. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, 582 pp. p. 555.

### 6.2.3 – Morte e Símbolo: “The Nocturnal Women were beating great carpets”

Logo nas primeiras páginas de JR, a mãe e o irmão de Jacob tentam chamá-lo e a voz de Archer é descrita como possuindo uma “extraordinária tristeza”. Jacob não responde:

‘Já-cob! Já-cob!’ shouted Archer, lagging on after a second.

The voice had an extraordinary sadness. Pure from all body, pure from all passion, going out into the world, solitary, unanswered, breaking against rocks – so it sounded. (JR, 5)

Quando anteriormente dissemos que o início de JR já estava demasiado comprometido com o final, estávamos a sublinhar que a intensidade da voz “coro” (ou do “coro fragmentado”) não aparece, como seria de esperar, em modo ascendente (i.e., a intensidade não aumenta com o desenrolar da narrativa). Se o “overpowering sorrow” não pertence a Jacob, a tristeza de Archer também não pertence a este episódio da sua infância. Não. Ela pertence ao momento em que este elemento do “coro fragmentado” (neste caso a mãe) dá o seu testemunho à “biógrafa”. É a tristeza de Betty Flanders que está na voz de Archer. A morte de Jacob é apenas sugerida e o leitor só se apercebe deste facto nas últimas linhas:

‘He left everything just as it was,’ Bonamy marvelled. ‘Nothing arranged. All his letters strewn about for any one to read. What did he expect? Did he think he would come back?’ he mused, standing in the middle of Jacob’s room. (JR, 246).

Antes disso, no penúltimo capítulo, a sugestão é feita com recurso à metáfora. Já em TL, o recurso aos parênteses retos permite a entrada do “modo granito”. Mas em ambos os casos, o “som” de explosões ou de armas pertence ao modo “arco-íris”:

‘The guns?’ said Betty Flanders, half asleep, getting out of bed and going to the window, which was decorated with a fringe of dark leaves.

‘Not at this distance,’ she thought. ‘It is the sea.’

Again, far away, she heard the dull sound, as if nocturnal women were beating great carpets. There was Morty lost, and Seabrook dead; her sons fighting for their country. But were the chickens safe? Was that some one moving downstairs? Rebecca with the toothache? No. The nocturnal women were beating great carpets. Her hens shifted slightly on their perches. (JR, 246)

But slumber and sleep though it might there came later in the summer ominous sounds like the measured blows of hammers dulled on felt, which with their repeated shocks still further loosened the shawl and cracked the tea-cups. [...] [A shell exploded.

Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.] (TL, 145)

Mas, vendo bem, os detalhes não importam. Jacob e Andrew são símbolo de uma travessia interrompida, símbolo de uma juventude interrompida, símbolo da mesquinhez dos “Plumers”, símbolo de todos os soldados da I Guerra Mundial, símbolo de todos os jovens cujas vidas se perderam, símbolo de todas as vidas que se perderam e ainda se perdem deste modo. São um símbolo total com a mesma força e estrutura dos *moments of being*. E, se Jacob se constitui como símbolo da fatalidade, as lágrimas da sua mãe, logo no início deste livro, significam todas as mães desta fatalidade. De certo modo, os detalhes que Betty Flanders condensa com a metáfora “*The nocturnal women were beating great carpets*” parecem de algum modo ser transferidos para Séptimus em MD:

Septimus was one of the first to volunteer. He went to France to save an England which consisted almost entirely of Shakespeare’s plays and Miss Isabel Pole in a green dress walking in a square. [...] The War had taught him. It was sublime. He had gone through the whole show, friendship, European War, death, had won promotion, was still under thirty and was bound to survive. He was right there. The last shells missed him. He watched them explode with indifference. When peace came he was in Milan, billeted in the house of an innkeeper with a courtyard, flowers in tubs, little tables in the open, daughters making hats, and to Lucrezia, the younger daughter, he became engaged one evening when the panic was on him – that he could not feel. (MD, 73-4)

As últimas bombas não apanharam Septimus. Ele sobreviveu. Mas, uma vez as tréguas assinadas e os mortos enterrados, ter sobrevivido não significa escapar à fatalidade. A loucura e o suicídio (Septimus atira-se da janela) poderiam ter sido o destino de Jacob ou de Andrew. De todo o modo, os três representam o mesmo — quer dizer, transformam-se no mesmo símbolo. E o que quer que o biógrafo possa fazer, está já condicionado por isso mesmo. Neste aspecto, os factos não são suficientes e a “personalidade” é um território demasiado difícil de apanhar. São inúmeras as condicionantes. Ainda assim, esta “biografia de fragmentos” — uma biografia que deixa os seus alicerces a descoberto — pode estar mais perto da verdade do que uma “biografia de factos” que procura ser total ao não deixar escapar nada de relevante. Quer dizer, se a Vida tem tanto de prosa quanto de verso, uma aproximação fragmentada do *deep purple* é preferível ao “astigmatismo” (tal como o descrevemos na segunda parte e também no curso global desta tentativa de análise).

### 6.3 – Última nota acerca dos parênteses retos em *To The Lighthouse*.

Com a melodia do primeiro dia completa, Lily pensa ter resolvido o problema. No entanto, agora sabemos que a distância não é o único elemento decisivo no capítulo intermédio de TL: “the dead, thought Lily, encountering some obstacle in her design which made her pause and ponder, stepping back a foot or so, Oh the dead!”<sup>96</sup>. O momento intermédio de TL alterou por completo a melodia do primeiro dia. Para pintar o quadro de Mrs Ramsay, Lily não terá apenas de lidar com o facto de o acesso aos outros ser uma tarefa tão difícil, se não impossível. Não: Lily também vai ter de lidar com o facto de o seu “*picture*” ser já uma elegia — a morte altera a esfera dos factos.

Logo no primeiro capítulo — ‘The Window’ — Lily levanta uma série de questões que precedem a nossa segunda questão (i.e., “como devemos ler?”): “How then did it work out, all this? How did one judge people, think of them? How did one add up this and that and conclude that it was liking one felt, or disliking?”<sup>97</sup>. Ou, se quisermos: como é que julgamos o livro? Como é que decidimos se gostamos ou não? A resposta não pede grandes rodeios: tudo tem que ver com *esforço*. Por um lado, o exercício de recolção e análise retrospectiva, por outro, o esforço para compor o puzzle, para preencher os espaços em branco ou, numa palavra, o esforço para dar algum tipo de “unidade” aos fragmentos.

Relembrando o momento em que Woolf nos diz que “ler sem o livro à frente” é um processo muito mais complexo do que o primeiro, aqui, usamos o esforço de Lily para exemplificar isso mesmo. Ora, estas são algumas das “peças” que Lily recolhe “tunneling her way into her picture, into the past.”: a) qualquer leitura que possa fazer estará de algum modo contaminada pelo olhar elegíaco, i.e., Mrs. Ramsay tornou-se simbólica de uma travessia interrompida, tornou-se simbólica da “quebra de unidade” daquela casa “cheia de paixões desconexas”; b) o papel da distância é fundamental, pois a urgência do momento tende a falhar o alvo; c) muitas vezes temos de preencher os espaços em branco com os elementos da ficção, i.e., conectar as peças para uma aproximação da versão possível; e) apercebe-se também de que dadas as limitações do nosso ponto vista, por vezes temos de ver (ou rever) os outros pelos olhos de um terceiro.

---

<sup>96</sup> TL, 189.

<sup>97</sup> TL, 29.

Não dispomos de espaço para desenhar todo o esforço que Lily emprega na “revisão” de Mrs Ramsay. Mas, o ponto essencial é que ela está a lidar com as condicionantes do nosso ponto de vista e com a consequente dificuldade que nos barra o caminho quando tentamos aceder ao outro. Ela apercebe-se de que cinquenta pares de olhos não seriam capazes de ver Mrs. Ramsay. Ou, dito de outro modo, ela apercebe-se de que nem de cinquenta ângulos diferentes conseguimos chegar àquilo que é o outro na sua totalidade — o outro na sua fusão total entre poesia e prosa, entre “factos” e “personalidade”. No entanto, mediante o esforço que empregamos na leitura, jogamos, tal como Lily, com os elementos do possível:

She looked at the steps; they were empty; she looked at her canvas; it was blurred. With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue. I have had my vision. (TL, 226)

A expressão “it was done; it was finished” parece representar uma vitória sobre a ausência. Tal como acontece na biografia de Jacob, na tela de Lily, Mrs. Ramsay é um símbolo de *life itself* — o símbolo da unidade perdida daquela casa. Lily conclui o seu “after reading”. Enquanto isso, no farol, abre-se uma outra possibilidade para James e Cam. Na verdade, o “after reading” é um processo contínuo e, muito embora possa acontecer que o leitor chegue a uma determinada casa de sentido — e, tal como Lily, atinja uma conclusão, uma “vision” — a leitura só acaba no fim do jogo. E ainda que as frases ditas não possam ser apagadas, a Vida admite revisão:

‘It will rain,’ he remembered his father saying. ‘You won’t be able to go to the Lighthouse.’

The Lighthouse was then a silvery, misty-looking tower with a yellow eye that opened suddenly and softly in the evening. Now –

James looked at the Lighthouse. He could see the white-washed rocks; the tower, stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. **So that was the Lighthouse, was it?**

No, the other was also the Lighthouse. For nothing was simply one thing. The other was the Lighthouse too. It was sometimes hardly to be seen across the bay. In the evening one looked up and saw the eye opening and shutting and the light seemed to reach them in that airy sunny garden where they sat. (TL, 201-2)

James vê, por fim, o farol na sua forma concreta — prosa. Mas, apercebe-se de que uma coisa nunca é apenas uma coisa e o farol do primeiro dia — poesia — também é o

farol. O farol vai de uma ponta à outra do livro, mas não é mesmo. A menos, claro, que James junte as peças. Começa o *after reading*.

## 7 – Considerações finais

A teoria literária de V. Woolf insere-se no quadro de uma concepção global da vida como determinação fundamental. Como se viu, nesta concepção toma o protagonismo um peculiar conceito de leitura, o *character reading*. Aqui, é a pergunta de JR que melhor formula o problema, i.e., perguntar por aquilo que procuramos em milhares de páginas é exatamente o mesmo que perguntar por aquilo que procuramos em milhares de rostos. Percebemos que a demanda do novelista é, na verdade, a demanda de qualquer um de nós. Ou seja, o sentido não está dado. E é o caráter fragmentado daquilo a que temos acesso da Vida (enquanto “personagem total” e enquanto aquilo que é sentido a interagir comigo e do qual sou apenas uma ínfima parte) que incita a demanda pela procura de algum tipo de unidade, ou, a demanda para compor os fragmentos entre “prosa” e “poesia”. Neste sentido, há uma continuidade entre literatura e Vida. Há também uma continuidade entre Filosofia e Literatura, na medida em que ambas comportam um projeto de dissipação daquela opacidade que cobre o todo da realidade. Assim, percebemos que, em V. Woolf, qualquer tentativa de chegar “à verdade” implica o esforço de condensação das esferas “poesia” e “prosa”. Um esforço que começa, precisamente, com a revisão do nosso estatuto de “leitores atentos”.

Assim, à pergunta fundamental de JR segue-se a pergunta que dá título ao ensaio *How Should One Read a Book?* E, como agora a percebemos, esta questão implica uma “relação desperta” com tudo aquilo que envolve a finitude do nosso ponto de vista. Uma questão que, nos bastidores da novela, nos introduziu ao conceito de “double vision” em oposição ao “astigmatismo do olhar” que, na verdade, domina (de modo mais ou menos distraído) a maior parte das nossas leituras.

Não menos importantes são os dois momentos de leitura que V. Woolf distingue: por um lado, o *actual reading*, o momento em que temos de controlar o impulso para o julgamento precipitado; e, por outro, o *after reading*, o momento em que o leitor terá de se decidir quanto à qualidade do livro, julgá-lo e compará-lo dentro do “mundo do leitor”

na sua conceção específica. Globalmente, a Vida não permite um *after reading* sem elegia. E isto de tal modo que a autobiografia não pode ser considerada um *after reading* tal como o descrevemos na sua conceção definitiva. Quando muito, resta-nos a revisão da nossa própria narrativa — um tipo de revisão que, por sua vez, tem a constante revisão do estatuto de leitor como condição de possibilidade. O mesmo acontece nas “revisões” que fazemos dos outros.

Em TL, a “vision” de Lily não corresponde a um “choque inesperado” com a esfera do sentido, pelo contrário. Esta “vision” corresponde a um esforço de condensação dos elementos recolhidos pelo *actual reading* do primeiro dia. Quer na vida, quer na literatura, não há tal coisa como a expressão e compreensão da esfera do “significado” na ausência de esforço. Por mais redutora que esta asserção possa parecer, é assim mesmo: o *after reading* depende do esforço que se aplica a qualquer que seja a modalidade de procura liderada pelo *will-o'-the-wisp*: aquilo que mostra que esconde e que, num tom tão trocista quanto sedutor, nos diz *come and catch me if you can*.

Quando dissemos que, no *after reading*, o novo livro tem de medir forças com o “mundo do leitor”, na sua versão global queríamos dizer o seguinte: os “remendos púrpura” que vamos encontrando ao longo do caminho (na forma de *moments of being*) de nada valem no quadro da nossa Vida sem um exercício de combinação, sem o esforço para conferir algum tipo de unidade ao carácter fragmentado com que a “personagem global” se “dá a ver”. De nada vale que a Vida se revele na “esplanada” ou na “carruagem do comboio” se o sujeito não souber o que fazer com ela.

Para além disso, não é apenas o facto de o novelista ter uma relação mais desperta com *life itself* que o distancia dos demais. Não. O novelista também se distingue pela qualidade do seu *after reading* — um momento da leitura onde temos de estar conscientes das características daquele mundo “pessoal, limitado e errático”, um “mundo” que, na sua conceção global, não quer significar mais do que o nosso próprio ponto de vista. Mas não está em causa só a finitude do nosso ponto de vista. Não. Aqui também está em causa a finitude humana de forma global. Se é possível chegar a um *deep purple*? Diríamos que não. No entanto, tal como Mr. Ramsay, ao medir o seu alcance intelectual, também nós, mas de modo global, temos de “negociar” com o alfabeto do possível. Só então poderemos chegar a qualquer coisa como a “biografia” ou o “quadro” possíveis:

After Q there are a number of letters the last of which is scarcely visible to mortal eyes, but glimmers red in the distance. Z is only reached once by one man in a generation. Still, he could reach R it would be something. [...] Meanwhile, he stuck at Q. On, then, on to R. (TL, 40)

O *after reading* terá tantas versões quanto as letras deste alfabeto. E, se da nossa vida não é possível um *after reading* definitivo, a literatura de algum modo simula isso mesmo. Dado o caráter autobiográfico de TL, a chegada ao Farol e o modo como Woolf põe Cam e James a “ler” Mr. Ramsay levanta a possibilidade de uma revisão. Dito de outro modo, a narradora deu a oportunidade a Cam e James de reverem o velho tifónico – uma possibilidade que, fora da ficção, ela própria — Virgínia Woolf — só tem em modo de elegia.

Neste ponto, quantas das nossas revisões já são apenas elegias? Somos a “Merchant of this City” para nós próprios? Tal como nos livros, uma casa onde a Vida se recusa a habitar será, não tarda, esquecida. E também é por isso que lemos. Na impossibilidade de chegar a um *deep purple*, negociamos com o “alfabeto do possível”. Chega-se ao Farol. Pinta-se o quadro. O Farol possível. O quadro possível. A “vision” possível. O *after reading* possível. Tão “púrpura” quanto possível. O alfabeto do possível. O texto possível — *The vision must be perpetually remade*. E quanto disto não seria possível sem os bons leitores, o tipo de leitor que perante a descoberta inevitável de que as metáforas são de pedra, decide partir pedra e aprende a polir os fragmentos — *On, then, on to R*.

## Bibliografia

### Obras de Virginia Woolf:

- Woolf, Virginia. *A Haunted House - The Complete Shorter Fiction*. Vintage, 2003.
- , *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford University Press, 2015.
- , *Between The Acts*. Oxford University Press, 2008.
- , *Flush: A Biography*. Penguin Books, 2000.
- , *Jacob's Room*. Penguin Classics, 1998.
- , *Mrs Dalloway*. Penguin Books, 2020.
- , *Sketch of the Past - Moments of Being: Autobiographical Writings*. Pimlico, 2002.
- , *The Diary of Virginia Woolf*. Edited by A. O. Bell. Harcourt Brace & Co, 1977-1985.
- , *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by A. McNeillie. Vol. 4: 1925-1928. Harvest Books, 2008.
- , *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by S. N. Clarke. Vol. 5: 1929-1932. Chatto & Windus, 2009.
- , *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by S. N. Clarke. Vol. 6: 1933-1941. Chatto & Windus, 2012.
- , *The Essays of Virginia Woolf*. Edited by A. McNeillie. Vol. 1, 1904-1912. Mariner Books, 1989.
- , *The Letters of Virginia Woolf*. Edited by N. Nicolson. The Hogarth Press, 1975-1980.
- , *The Mark on the Wall and other shorter fiction*. Oxford World's Classics, 2008.
- , *The Moment and Other Essays*. Mariner Books, 1974.
- , *The Voyage Out*. Oxford University Press, 2009.
- , *The Waves*. Oxford University Press, 2015.
- , *The Years*. Oxford World's Classics, 2009.

—, *To The Lighthouse*. Penguin Classics, 2019.

### **Outros autores:**

Alexander, J. *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*. Kennikat Press, 1974.

Beer, G. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Edinburgh University Press, 1996.

Beja, M. *Critical Essays on Virginia Woolf*. G. K. Hall, 1985.

Bell, Q. *Virginia Woolf: A Biography*. Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

Bennet, J. *Virginia Woolf: Her Art as A Novelist*. Cambridge University Press, 1964.

Borges, Jorge Luis. *Ficciones - El Aleph - El Informe de Brodie*. Biblioteca Ayacucho, 1986.

Braley, S. *Virginia Woolf as a Subject in Biographie and Autobiography*. University of Western Ontario, 1994.

Carvalho, M. J. de. “A Further Point of View on Points of View”, *Proceedings of the European Society for Aesthetics* 4 (2012): 1-40.

Ferrer, D. *Virginia Woolf and the Madness of Language*. Routledge, 1990.

Gaur, R. *Virginia Woolf: The Poetic Strain in her Novels*. Vimal Prakashan, 1992.

Gordon, L. *Virginia Woolf: A Writer's Life*. Oxford University Press, 1986.

Lee, H. *The Novels of Virginia Woolf*. Methuen, 2010.

Majumdar, Robin, and Allen McLaurin, eds. *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1975.

McNichol, S. *Virginia Woolf and the Poetry of Fiction*. Yale University Press, 1980.

Pessoa, Fernando. *Poesias*, Ática, 1942.

Sahu, L. *Virginia Woolf: Technique of Symbolism in Fiction*. Classical Pub, 2001.

Schelling. *The Philosophy of Art*. University of Minnesota Press, 1989.

Silva, N. M. "Identidade e Vida em Virginia Woolf - Uma análise da expressão literária de um Problema Filosófico." Tese de Doutorado em Filosofia - Especialidade em Ontologia e Filosofia da Natureza, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, 2011.

Thakur, N. *The Symbolism of Virginia Woolf*. Oxford University Press, 1965.