



Universidade Federal da Bahia
Instituto de Letras
Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística
RUA BARÃO DE GEREMOABO, Nº147 - CEP: 40170-290 - CAMPUS UNIVERSITÁRIO ONDINA SALVADOR-BA
TEL.: (71) 3263 - 6256 – SITE: [HTTP://WWW.PGLL.UFBA.BR](http://www.pgll.ufba.br) - E-MAIL: PGLETBA@UFBA.BR



Fernanda Mota Pereira

**Literatura como memória, memórias como literatura:
entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional em textos de
Judith Grossmann e Virginia Woolf**

**Salvador
2010**

Fernanda Mota Pereira

**Literatura como memória, memórias como literatura:
entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional em textos de
Judith Grossmann e Virginia Woolf**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia como parte dos requisitos para obtenção do título de doutora em Letras.

ORIENTADORA: PROF^a. DR^a. LÍGIA GUIMARÃES TELLES

Salvador
2010

Sistema de Bibliotecas da UFBA

Pereira, Fernanda Mota.

Literatura como memória, memórias como literatura: entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional em textos de Judith Grossmann e Virginia Woolf / Fernanda Mota Pereira. - 2010. 238 f.

Orientadora : Profª. Drª. Lígia Guimarães Telles.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Letras, Salvador, 2009.

1. Grossmann, Judith, 1931- 2. Woolf, Virginia, 1882-1941. 3. Memória na literatura. 4. Autobiografia. I. Telles, Lígia Guimarães. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Letras. III. Título.

CDD - 809.9

Dedico esta tese a Lígia Guimarães Telles, pelos profícuos ensinamentos amalgamados na tessitura destas páginas e em singulares momentos da minha vida, envolvidos por constelações de afeto projetadas de suas palavras e gestos, que espero continuar tendo como farol, orientando meus passos.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Antonio Pereira e Antonia Mota, e, inserido nesse bordado familiar, um amigo especial que, não aleatoriamente, também se chama Antonio: Antonio Eduardo Laranjeira. A eles agradeço pela intensidade desmedida de carinho que suaviza mesmo os mais árduos caminhos e enaltece as mais felizes jornadas.

A minhas irmãs, Márcia e Bruna, pela cumplicidade, atenção e compreensão.

Aos irmãos que escolhi – meus grandes amigos –, com quem compartilho alegrias e, ocasionalmente, algumas angústias, acolhidas por eles com a mesma amplitude de cuidado e afeto, de forma generosa e incondicional. São eles, entre algumas omissões impressas pela traiçoeira memória: Arivaldo Sacramento, Viviane Ramos, Elizabeth Lima, José Carlos, Marielson Carvalho, Gildeci Leite, Vitor Garcia.

Aos meus alunos e ex-alunos, pela composição de uma rede de aprendizagens que compartilhamos e que produz as centelhas necessárias para potencializar a minha vontade de saber.

A Evelina Hoisel, cujas aulas e textos engendraram reflexões fulcrais para a escrita desta tese, constituindo-se como uma presença solar nos percursos e veredas trilhadas ao longo do doutorado e representando tantos outros mestres que deixaram marcas significativas em estudos que desenvolvi nos campos paradisíacos da literatura.

A colegas de trabalho, com quem, honrosamente, passei a conviver a partir deste ano, cujas contribuições inspiradoras, tecidas em conversas informais e/ou encontros de pesquisa, auxiliaram a ritmar a escrita dos últimos capítulos. Inspiração também suscitada por serem intelectuais exemplares, e sustentada, sobretudo, pelas fagulhas de afetividade que emanam da amizade que tecemos e que ilumina o declarado amor pela área em que nos inserimos. São eles: Denise Carrascosa, Newton Seixas, Suzane Lima, Júlia Morena, Anna Amélia e Sávio Siqueira.

Aos funcionários Wilson Gabriel, Cristiane Daltro e Alessandra, pela forma atenciosa, paciente e sensível com que atenderam minhas solicitações e me guiaram quando tive que trilhar alguns infecundos caminhos da burocracia.

A três professores, pelas orientações no âmbito dos cuidados com o corpo, guiadas pela seriedade do trabalho que desempenham e pela preocupação afável com uma aluna pouco aplicada nesse campo. São eles: Márcio Mattos, Vitor Costa e Carlos Ventura.

A Cláudio Tetsuo, pela forma paciente e disciplinadora com que, nos últimos meses, ministra lições em uma arte de matriz judaica, conduzindo uma aluna pouco habilidosa e desatenta nos trilhos da configuração das estratégias necessárias para erigir, sobretudo, a autoconfiança, que, conforme nosso Mestre, é sinônimo de liberdade.

[...] personagem, pessoa, uma coisa é a outra. (GROSSMANN, 1997c, p. 33)

[...] o escritor faz nascer, do seu amor de si mesmo e de sua necessidade de amar, um outro, que é ainda ele próprio, o texto. Filho feito e não-feito, memória, memento do ego. (GROSSMANN, 1983, p. 9)

A Memória é costureira, e costureira caprichosa. A Memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. (WOOLF, 1986, p. 46)

Pois se há (por acaso) setenta e seis tempos diferentes, todos pulsando simultaneamente na cabeça, quantas pessoas diferentes não haverá – valha-nos o céu –, todas morando, num tempo ou noutro, no espírito humano? Alguns dizem que duas mil e cinquenta e duas. (WOOLF, 1986, p. 183)

RESUMO

Nesta tese, são tecidas reflexões sobre entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional no horizonte do tema: “literatura como memória, memórias como literatura”, expresso em seu título. O uso da palavra “como” entre os termos literatura e memória(s) simboliza migrações que os marcam, compreendendo, ainda, categorias textuais relacionadas a eles, a saber: a crítica e o arquivo. Migrações que têm sua cena na memória, concebida como um *bloco mágico* no qual imaginação, devaneios, lembranças, leituras de si e do outro se emaranham, constituindo, criativamente, narrativas literárias, diários, depoimentos, ensaios, artigos e arquivos, que compõem o *corpus*, aqui investigado, no âmbito da produção intelectual de Virginia Woolf e Judith Grossmann. Em narrativas e outras categorias discursivas eleitas para este estudo, vislumbra-se a representação de sujeitos, cuja tessitura amalgama-se na escrita de seus textos, desmarcando a distinção entre eles por configurarem-se como traços atuantes em grafias de si, presentes, mesmo sob o signo da ausência, nos mais diversos textos – de narrativas escritas em primeira pessoa a escritos nos quais esta não consta –, e por terem como esboço o arquiteito, delineado na memória. Cada uma das categorias discursivas mencionadas foi tratada em um capítulo desta tese, sem, contudo, deixar de trazer à baila as confluências que as atravessam e denotam seus entrelaces, sob o compasso de digressões e redes alusivas da memória.

PALAVRAS-CHAVE: Grossmann, Judith; Woolf, Virginia; Memória na literatura; Autobiografia.

ABSTRACT

In this doctoral dissertation, reflections on the intercrossing of the autobiographical with the fictional are developed in the horizon of the theme: “literature as memory, memories as literature”, expressed in its title. The use of the word “as” between the terms literature and memory or memories symbolize migrations which mark them, involving textual categories related to them as well, such as: criticism and archive. Migrations which have their scene in the memory, conceived as the *Wunderblock* in which imagination, daydreams, reminiscences, readings of the self and of others merge, constituting, in a creative way, literary narratives, diaries, testimonies, essays, articles, and archives, which compose the *corpus*, investigated here, in the field of Virginia Woolf and Judith Grossmann’s intellectual production. In narratives and other discourse categories chosen to be studied, the representation of subjects, whose tessitura mingles in the writing of their texts, are beheld, mining the distinction among them for being configured as traces which act in writings of the self, present, even through the sign of absence, in diverse texts – from narratives written in the first person to writings in which it does not occur – and for having as a sketch the arch-text, delineated in the memory. Each of these discourse categories aforementioned were studied in a chapter of this dissertation, without, nonetheless, failing to convey confluences which cross them and denote their interrelationship, following the cadence of digressions and allusive connections of the memory.

Keywords: Grossmann, Judith; Woolf, Virginia; Memories in literature; Autobiography.

SUMÁRIO

	PUXANDO FIOS DE UMA TESSITURA (IN)TERMINÁVEL	p. 10
	REFRAÇÕES E INVERSÕES EM ESPELHOS DE NARCISO	p. 16
2	ENTRECRUZAMENTOS DO AUTOBIOGRÁFICO COM O FICCIONAL	p. 17
2.1	Uma nota sobre autobiografia e ficção: transmigrações na cena da escrita	p. 23
2.1.1	AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO: TRANSMIGRAÇÕES EM <i>MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE</i> E DEPOIMENTOS DE JUDITH GROSSMANN	p. 25
2.1.2	AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO: TRANSMIGRAÇÕES EM <i>MOMENTS OF BEING</i> E <i>MRS. DALLOWAY</i>	p. 43
3	NOS LABIRINTOS DA MEMÓRIA: O EU E O OUTRO	p. 65
3.1	<i>Tessituras do ser: A “pessoa” em Rumo ao farol</i>	p. 70
3.2	A “pessoa” em <i>Fausto Mefisto Romance</i>	p. 87
	A PESSOA <i>ENTRE</i> MEMÓRIAS E FICÇÕES	p. 108
4	COMO UM “NÓ EM UMA REDE”: MISCELÂNEAS DE CAMPOS DISCURSIVOS SOB O SIGNO DA MEMÓRIA	p. 117
4.1	TEORIAS E CRÍTICA COMO ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA: UMA LEITURA DE TEXTOS DE VIRGINIA WOOLF	p. 137
4.2	TEORIAS E CRÍTICA COMO ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA: UMA LEITURA DE TEXTOS DE JUDITH GROSSMANN	p. 160
5	ARQUIVO: ALGUMAS <i>IMPRESSÕES</i>	p. 187
5.1	UMA COMPOSIÇÃO DE <i>ARQUIVOS</i> EM TEXTOS DE VIRGINIA WOOLF	p. 203
5.2	UMA COMPOSIÇÃO DE <i>ARQUIVOS</i> EM DEPOIMENTOS, PASTAS, LIVROS, INSTITUIÇÕES, PESSOAS	p. 214
	ESCRITAS NARCÍSCAS EM COMPOSIÇÕES DE <i>ARQUIVOS</i>	p. 219
	ALINHAVANDO FIOS.....	p. 229

PUXANDO FIOS DE UMA TESSITURA (IN)TERMINÁVEL

Os livros são reais, pensou Fanny Elmer, colocando os pés em cima da lareira. Algumas pessoas o são. (WOOLF, 2003a, p. 135)

Como lembranças puxadas em uma rede de digressões, formando linhas de pensamento, as reflexões sobre o tema “literatura como memória, memórias como literatura” desfiavam-se de um ponto fundamental: a interrelação entre ficção e vida sob o signo da memória. Nesse ponto, enredam-se subtemas referentes à subjetividade, escrita, leitura e arquivo, distribuídos nos quatro capítulos constituintes desta tese, os quais se entrecruzam pelas confluências que os assinalam.

Os estudos que se descortinam nas malhas deste texto seguem cadências uníssonas aos tons que permeiam o tema nele tratado. Se labirínticos e narcísicos são os caminhos trilhados nas discussões em torno dos entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional, essas duas imagens não estarão menos presentes na tessitura desta tese e servem para qualificar o percurso do sujeito que a escreve; pois se reconhece que a escrita traz uma grafia de si em seu bojo. Grafia na qual, por mais que se tente decantar o grau de subjetividade existente nesse ato, traços de um *eu* se emaranham no texto do escritor, no qual este também se deixa produzir.

Nessa linha de pensamento, as veredas abertas em torno do tema desta tese denotam uma trajetória de formação do sujeito que a escreve nos campos de estudo sobre Virginia Woolf e Judith Grossmann. Escritoras cuja vida e literatura apresentaram-se, desde as primeiras imersões em seus textos, como notes a comporem reflexões que, à guisa de configurações teóricas contemporâneas, renderiam profícuas discussões, em cujos matizes vislumbra-se não uma teoria de caráter conclusivo, mas a desconstrução de fronteiras atribuídas a textos literários e de cunho autobiográfico. Não obstante essa atribuição, reconhece-se, na contemporaneidade, a recorrência de debates trazidos à baila por diversos teóricos, muitos dos quais a serem abordados aqui, em torno das interseções entre essas formas textuais.

Nesta tese, todavia, o olhar que se lança sobre essa questão traz a contribuição de pensar literatura, autobiografia, crítica e arquivo como memória, desmarcando suas fronteiras ao mesmo tempo em que enuncia a confluência de sua tessitura. Para isso, desenvolvem-se considerações que ampliam a concepção sobre as referidas formas discursivas, com base em reflexões pautadas na leitura de textos de pensadores como Jacques Derrida e Sigmund Freud.

Ao lado das discussões que deslocam categorizações dicotômicas atreladas ao autobiográfico e ao ficcional, objetiva-se refletir sobre literatura, memórias, ensaios críticos, arquivos, entre outros textos, considerando-os como formas perpassadas de impressões em torno da vida de quem os produz e de seu projeto estético com os tons imprecisos da criação. Pensar e, sobretudo, desconstruir as fronteiras que circundam os textos mencionados acionam as palavras em *O quarto de Jacob*, citadas na epígrafe: “Os livros são reais [...]. Algumas pessoas o são” (2003a, p. 135). Ao se considerar que, muitas vezes, a marca da realidade é atribuída às pessoas em contraste aos livros, nota-se a sua inversão na afirmação destacada. Com base nesse enunciado, supõe-se que tanto textos autobiográficos, vistos, segundo Philippe Lejeune (2008), como detentores de um grau de verificabilidade em relação àquele de quem tratam – como se discutirá no segundo capítulo –, quanto a literatura trazem impressões em torno de um sujeito, e, não, a “verdade” sobre ele, já que esta, assim como a memória, é perpassada por refrações e remodelagens que escapam a uma versão definida.

No âmbito das reflexões que se seguem, os percursos orientam-se no sentido de conjugar diferentes composições textuais para trazer à baila diversos matizes que auxiliam na interpretação de produções escritas e traços dos sujeitos enfocados, grifando a confluência entre tais formas discursivas a ponto de colocar em suspeição categorizações e hierarquias, que poderiam ser atribuídas a elas. Desse modo, não raro, o texto literário pode ressignificar um escrito autobiográfico, cuja interpretação é suplementada por ele; assim como a escrita de um autor sobre si é passível de ser potencializada pelos tons impressos em sua literatura. Uma conjugação produtiva por se pensar que ambas as formas textuais são suplemento de uma escritura em um *bloco mágico*, como se qualifica a memória sob o prisma freudiano, interpretado por Derrida (2002) em “Freud e a cena da escritura”.

Suplemento e arquiescritura são termos derridianos acionados nesta tese. A noção de arquiescritura constitui um dos seus pontos fulcrais. Em companhia dos termos mencionados, usam-se imagens que entrecortam este texto, como fios, delineios, traços, marcas, compondo parte do campo semântico que ilustra o teor que se objetiva imprimir nessas páginas, seguindo o signo do arquitraço.

Com base no conceito de Jacques Derrida (2002) sobre arquiescritura, em “Freud e a cena da escritura”, definindo-a como traços no aparelho psíquico esboçados para a configuração de qualquer texto – o arquitraço –, engendra-se a teoria em torno da literatura como memória e memórias como literatura, enunciada no título desta tese. É válido ressaltar que essa concepção não se limita a conceber o texto literário como um espaço perpassado por traços biográficos do escritor ou mesmo, simplesmente, reconhecer as pulsões ficcionais que

atravessam o memorialismo. Trata-se de conceber essas duas formas textuais como entrelaçadas no “bloco mágico” de sua criação – metáfora freudiana para definir a memória –, no qual os tracejos de uma composição textual, por manterem-se subjacentes no referido bloco, entrecruzam-se àqueles que tecem outros textos.

No horizonte dessa teoria, lêem-se os textos selecionados como *corpus* dos estudos desenvolvidos na tese – romances, contos, depoimentos, diário, entrevistas, ensaios, artigos e livros críticos das escritoras enfocadas – observando marcas autobiográficas a eles embaralhadas, consubstanciando a noção de “literatura como memória e memória como literatura”, no qual tais marcas e ficção têm como espaço de entrelace a memória, que também é uma forma de texto. Entrelaces que problematizam a pretensa divisão entre o “real” e a imaginação, confissão e ficção, o vivido e o porvir, texto romanceado, autobiográfico e crítico, narrativas em primeira e em terceira pessoa.

A escolha desses temas como objeto de estudo no doutorado tem uma história cujo painel é pertinente esboçar. As reflexões trançadas nestas páginas coadunam-se, de forma suplementar, às discussões acerca da relação entre memória e subjetividade, desenvolvidas na dissertação de mestrado intitulada “Memórias de vi(n)das nos tempos de *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*” (PEREIRA, 2007). Ressalta-se que, na dissertação, teve-se como objeto a memória de sujeitos estéticos, ou seja, dos protagonistas dos romances *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, de Virginia Woolf e Judith Grossmann, respectivamente. Um estudo que resvalou subrepticamente para reflexões acerca dos sujeitos empíricos, sem que esses tivessem se constituído como um ponto de investigação. O ímpeto de ater-se aos entrecruzamentos da ficção com traços autobiográficos das escritoras, que permearam, de forma oblíqua, as considerações acerca das lembranças das personagens, suscitou o tema desta tese de doutorado.

Para configurar a teoria de que há um esmaecimento das fronteiras entre ficção e autobiografia sob a forma de memória, toma-se como *corpus* de estudo não apenas narrativas romanceadas, mas textos críticos e/ou teóricos das escritoras também. Assim, a despeito do recorte feito na dissertação, na qual foram enfocados *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, nesta tese, esses romances serão retomados, porém sua esfera estética será dilatada para outros âmbitos – entre eles os que circundam uma forma de texto chamada vida –, articulando-os a relatos, depoimentos, entrevistas, textos críticos e diários, além de contos e outros romances das escritoras.

As discussões nesta tese grassam em percursos de leitura dos romances de Judith Grossmann, escapando ao projeto inicial de aterem-se ao estudo de duas narrativas

especificamente. A imersão em outros romances apresenta-se como uma jornada compulsória devido aos entrelaces que interrelacionam as narrativas no processo de composição da sua poética e amalgamam-se, de forma fragmentária, a matizes que auxiliam a vislumbrar um possível retrato da escritora. Um retrato não menos dinâmico e passível de redelineios pelas vias sinuosas da linguagem e do não alcance totalizante do *eu* até mesmo pelo próprio sujeito.

Ao lado dos romances de Grossmann, constituem materiais de estudo depoimentos, entrevistas, acervos e um texto teórico, *Temas de teoria da literatura*, no qual a autora aborda questões de teoria da literatura, como representação e criação. Sublinha-se a importância de depoimentos da escritora disseminados em entrevistas a jornais e livros publicados sobre eventos dos quais participou, tendo como tema sua produção literária. De forma enviesada, é imprescindível creditar alguns dos percursos trilhados na tessitura das reflexões sobre essa escritora a conversas informais a respeito dela com alguns dos seus ex-alunos, a exemplo de Lígia Guimarães Telles, Antonia Herrera, Evelina Hoisel, Luciano Lima, entre outros, de quem foram ouvidas orientações, declarações e comentários, que recortaram um caminho de aprendizagem acerca da escritora.

De Virginia Woolf, como já foi mencionado, *Mrs. Dalloway* (1980) será estudado também na tese, porém sob outro prisma, acionando novamente, contudo, algumas questões tratadas subrepticamente na dissertação. Nessa outra leitura da referida narrativa, a ênfase recairá na articulação entre a protagonista do romance e questões que atravessam um texto dos escritos autobiográficos reunidos em *Moments of being* (1985): “Am I a snob?”. *Rumo ao farol* (2003b) é outro romance que se pretende estudar, protagonizando algumas discussões a serem tecidas, especialmente, no segundo capítulo. No terceiro capítulo, por sua vez, as questões serão pautadas na leitura do romance *Orlando: uma biografia* (1986). Por se tratar de um subtema da tese em que se aborda a crítica, outro livro a ser estudado é *O leitor comum* (2007), que reúne textos críticos e teóricos sobre escritores e períodos como a modernidade e a era elisabetana. O realce, a ser identificado em momentos da tese, em alguns textos será diluído no último capítulo entre *Flush: memórias de um cão* (2003c), *O quarto de Jacob* (2003a) e *Um teto todo seu* (2004).

A writer's diary (1982), livro organizado por Leonard Woolf com trechos dos diários da escritora referentes a anotações acerca de sua produção literária, entre outras questões biográficas, é um texto vital na tese, alinhavando obliquamente os capítulos. Serão estudados, ainda, registros de Virginia Woolf no diário que abrange o período de 1915 a 1919. Registros que denotam uma forma de contemplar a vida extensiva à composição de seus textos, ilustrando as migrações entre o estilo de escrita de textos autobiográficos e literários.

É válido afirmar que a divisão proposta nos capítulos está relacionada ao ímpeto de compor desenhos com tons harmônicos. Estes, no entanto, podem ser facilmente dispostos em molduras outras, pois as questões reunidas seguem a cadência do modo de narrar presente na poética das escritoras estudadas: por digressões e nos percursos sinuosos das impressões. Portanto, se, no primeiro capítulo, serão discutidas questões em torno da noção de arquiescritura, transmigrações entre o biográfico e o ficcional, trançando leituras de textos literários e autobiográficos, essas noções atravessarão, também, os outros capítulos, ganhando, no entanto, diferentes tons. Eles serão articulados a formas de memória estudadas na dissertação de mestrado. São elas: a memória subjetiva, cultural e de leituras.

Na tese, esses temas serão redimensionados a partir de incursões em textos autobiográficos e literários das escritoras, nos quais se identifica uma convergência entre projeto estético e vida. Dessa convergência, emerge a concepção de que se há uma recorrência de cenas em textos autobiográficos e literários, essa incide por serem ambas as formas discursivas tecidas em um espaço comum, que, com base na teoria derridiana sobre arquiescritura, concebe-se como “bloco mágico” – imagem usada no conceito freudiano de memória, a ser definido no primeiro capítulo.

Sublinha-se, ainda, no primeiro capítulo, intitulado “Refrações e inversões em espelhos de Narciso”, uma profícua referência ao mito de Narciso, constelando reflexões, nas quais se enfatiza o jogo especular na contemplação desse personagem mitológico em face da sua própria imagem nas águas, que o leva a perceber a si mesmo como outro. Um jogo de alteridade presente no processo de escrita e que será revisto no último capítulo em uma tentativa de cerzir os dois fios que iniciam e finalizam a tese, sem deixar de atravessar questões discutidas nas malhas do texto em outros capítulos.

Reflexões em “Nos labirintos da memória: o eu e o outro” permeiam a relação entre primeira e terceira pessoa, pensadas a partir da imagem dos “labirintos” – palavra eleita para intitular o texto introdutório do segundo capítulo. Entre os labirintos, em que caminhos se confundem e nem sempre permitem seguir os rumos previstos, serão tecidas considerações sobre o *eu* e o outro, a memória e a vida, e, entre outras questões, o conceito de autobiografia, nos trilhos sinalizados por Philippe Lejeune (2008). Articulados às discussões propostas nesse capítulo, serão enfocados os romances *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf (2003b), e *Fausto Mefisto Romance*, de Judith Grossmann (1999b). No horizonte da metodologia de escrita por digressões, as discussões se ramificarão, expandindo-se e entrelaçando-se sem estabelecer posições estanques e demarcadas, em uma dinâmica de remissões a outros textos das escritoras estudadas e a teorias discutidas em outros capítulos.

Em “Como um ‘nó em uma rede’: miscelânea de campos discursivos sob o signo da memória” – terceiro capítulo –, será feita alusão a uma metáfora usada por Michel Foucault (2007), em “As unidades do discurso”, em que sublinha a interrelação de um texto com outras formas discursivas, apresentando-se, portanto, como um nó, enleado a pontos constituintes de uma rede. Essa imagem representa, ainda, a relação da crítica com a literatura, sugerindo não apenas o papel daquela no processo de configuração suplementar de romances, contos, mas, também, traços da linguagem literária presentes em textos críticos – denunciados no estilo identificado neles. Na produção crítica enfocada, é ainda possível depreender leituras sobre produções de outros autores articuláveis à interpretação do projeto estético das próprias escritoras.

No capítulo “Arquivo: algumas impressões”, os fios que compõem o nó em uma rede – referido no capítulo anterior – compreendem instâncias outras atuantes no processo de criação, a exemplo dos materiais que podem ser encontrados em um arquivo, dilatando, com isso, as margens circundantes de um texto. Esse capítulo afina-se, portanto, sobremaneira, com o anterior. Nele, as discussões seguirão o farol derridiano da concepção de arquivo, em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (2001). Pela via das impressões, propõe-se tratar o arquivo em uma perspectiva ampliada por meio da qual, então, este será visto em analogia a composições textuais como romances, ensaios, diários. O capítulo será concluído com reflexões reunidas em uma subseção intitulada: “Escritas narcísicas em composições de arquivos”, em meio às quais temas a serem discutidos ao longo da tese serão repincelados, a exemplo da convergência entre “fato” e “ficção” e o jogo entre essas instâncias; além do caráter narcísico de diversas formas de composição textual.

Puxaram-se, ao longo dessas considerações iniciais, alguns fios que atuam na tessitura desta tese. Fios apresentados para que o leitor, ao se envolver em bordados, linhas e entrelinhas que a compõem, possa fazer parte desse tear dinâmico, emaranhando-se na escrita deste texto sobre um tema que não se deixa firmar em pontos específicos e se enreda a questões amalgamadas à configuração de quaisquer leitores – questões sobre literatura e vida –, cerzidas pela “caprichosa costureira”: a memória.

REFRAÇÕES E INVERSÕES EM ESPELHOS DE NARCISO

Narciso desapareceu sob as águas, e mostra-se ainda por vezes na margem dos regatos, sob a forma de uma flor que inclina a cabeça para contemplar-se na água. (MÉNARD, 1991, p. 206)

Na mitologia greco-romana, o mito de Narciso consiste na história de um belo rapaz que, ao contemplar a sua própria imagem, apaixonou-se por ela, pensando estar diante da imagem de outrem. Em seu impulso de alcançá-la, desapareceu entre as águas. Em um estudo sobre as interrelações da escrita ficcional com a autobiográfica, esse mito é acionado como alegoria para discutir sobre o jogo especular que marca tais formas de texto. Assim como Narciso, ao compor seus textos e organizar seus arquivos, o escritor parece delinear um território extrínseco ao seu corpo – o outro –, enquanto é a sua própria imagem que se revela, estilhaçada por refrações e inversões, como em espelhos. Entre os jogos que marcam o ato de escrever, o autor também vê a si mesmo ao contemplar o outro em suas leituras ou ao trazê-lo como tema em seus textos.

Tais inversões e refrações serão discutidas ao longo das linhas e entrelinhas que se seguem. Nelas, serão estudadas categorias textuais classificadas, tradicionalmente, como autobiografia e como literatura, trazendo em seu bojo outras concepções consideradas em oposição, a saber: o “real” e a “ficção”, textos em primeira ou terceira pessoa. Oposições marcadas pelo estabelecimento de fronteiras, colocadas em suspeição a partir da leitura da produção literária, ensaística, crítica e de textos de caráter autobiográfico de duas escritoras: Virginia Woolf e Judith Grossmann. Uma produção literária que será articulada a um arsenal teórico no qual se destacam reflexões de Jacques Derrida e Michel Foucault.

Ressalta-se que a leitura de textos que representam a formação das autoras e daqueles que refletem sobre a literatura – crítica – abre um produtivo caminho para desconstruir os limites entre as formas discursivas mencionadas, já que permitem identificar faces e interfaces de um *eu* que podem figurar tanto em textos considerados como autobiográficos quanto em produções romanceadas. Identificação que consiste no objetivo que orienta este estudo, uma vez que as afinidades textuais entre as escritoras e seu projeto ético e estético foram um dos motivos da escolha destas para subsidiar e engendrar as reflexões aqui propostas. Uma identificação que envolve o sujeito que impõe, inevitavelmente, a sua subjetividade, claramente refletida enquanto escreve sobre o outro. Afinal, se conforme o eu-lírico de Fernando Pessoa, “o poeta é um fingidor/ finge tão completamente/ que chega a fingir que é

dor/ a dor que deveras sente” (1998, p. 164, 165), esse parece ser também o estigma de quem lê o outro sem que muitas vezes denuncie sua leitura e escrita inevitável de si.

2 ENTRECruzamentos DO AUTOBIOGRÁFICO COM O FICCIONAL

[...] the diary writing has greatly helped my style; loosened the ligatures¹. (WOOLF, 1982, p. 67)

[...] personagem, pessoa, uma coisa é a outra. (GROSSMANN, 1997c, p. 33)

Os dois fragmentos destacados na epígrafe – encontrados entre as páginas de *A Writer's Diary*, de Virginia Woolf (1982), e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*, de Judith Grossmann (1997c) –, quando articulados, suscitam reflexões sobre as interrelações entre literatura e memórias. Se para a escritora, ensaísta, contista, crítica inglesa, o seu diário serve como prática para um estilo desenvolvido ao compor seus textos literários, a narradora Fulana Fulana – projeção estética da professora de literatura, crítica e escritora de *Meu Amigo Marcel Proust Romance* – reconhece as interseções existentes entre seres de ficção e a “pessoa”, ou seja, o sujeito “empírico”.

Nos dois textos citados, destacam-se tecidos que, a partir das profícuas discussões sobre a crítica biográfica e dos pressupostos teóricos do pós-estruturalismo, podem ser inseminados e disseminarem pelas veredas teóricas aqui abertas para a reflexão sobre o entrecruzamento do biográfico com o ficcional, que revela trânsitos, migrações e entrelaces da literatura com memórias. Entrelaces que podem ser subsidiados pela leitura de romances, contos, ensaios, depoimentos, textos memorialísticos das escritoras enfocadas, em cujos matizes são depreendidas cores confluentes que colocam sob suspeição a sua segmentação entre textos de gênero autobiográfico e ficcional.

No tocante a Virginia Woolf, em páginas de *A Writer's Diary* – texto constituído por fragmentos de seus diários selecionados por seu marido, Leonard Woolf –, lê-se: “[...] I might in the course of time learn what it is that one can make of this loose, drifting material of life; finding another use for it than the use I put it to, so much more consciously and scrupulously, in fiction²” (1982, p. 13). Esse fragmento respalda a afirmação de Leonard Woolf, na

¹ A escrita de diários tem ajudado minha escrita enormemente, soltando as amarras (Tradução livre).

² Eu devo, no curso do tempo, aprender o que alguém pode fazer com esse material de vida amontoado, esparso; encontrando outro uso para ele do que o uso a que o destino, tão mais conscientemente e escrupulosamente na ficção. (Tradução livre)

introdução ao diário, de que Virginia Woolf não dissociava o sujeito biográfico que escrevia literatura daquele que produz, pelo labor diário, registros “sobre pessoas, vida e o universo”, considerando fatias de vivências mantidas em suas memórias como “the raw material of her art” (1982, p. IX), ou seja, a matéria-prima de sua arte (Tradução livre). Além disso, segundo o marido da escritora, em seus escritos memorialistas, “she is obviously using the diary as a method of practicing or trying out the art of writing” (1982, p. VIII), isto é, ela está obviamente usando o diário como um método de praticar e experimentar sua arte de escrever (Tradução livre).

O ato de fazer das memórias um laboratório de escrita tem um caráter sintomático para compreender o esmaecimento de fronteiras entre autobiografia e ficção. Se Virginia Woolf se vale da escrita de diários para aperfeiçoar a sua arte é porque ela não está desentranhada da experiência e nem se constitui desvinculada de um projeto estético, por terem vida e literatura um espaço comum: os campos paradisíacos da linguagem.

As reflexões em torno da convergência de fios literários e subjetivos a respeito de Virginia Woolf estendem-se a Judith Grossmann e podem ser confirmadas com as palavras de Antonia Herrera (2002), que apresentam a escritora em um evento denominado “Com a palavra o escritor”, realizado em 2002, na Fundação Casa de Jorge Amado, no qual a define:

Portadora desse olhar transformador, a vida de Judith Grossmann é de um ser artista: vive, respira, olha, pensa, sente, sofre os dramas da vida, ficcionaliza, canaliza para a arte. Todavia, essa arte não acontece em detrimento da vida, não é ela o exaurir da vida, mas o resultado de um sentir intenso, de um viver atento à própria vida. Como a arte humaniza! (HERRERA, 2002, p. 27)

De acordo com Herrera, a arte é uma forma de vida para a escritora homenageada. Essa forma é aqui lida como resultante da tradução de um procedimento literário – a singularização – em um modo de ver e sentir o mundo que orienta suas ações mais cotidianas, voluntárias ou involuntárias. Um mundo que palpita de modo desautomatizado e ressignificado nos universos narrativos contidos em cada romance, conto, poema e depoimento, nos quais são depreendidos traços constituintes desse sujeito que se delineia na cena da escrita como um ato de, através da escrita de si, dar-se a ver para que o outro aprenda com ela, reforçando, assim, os tons de uma de suas faces: a de professora.

Pelas considerações feitas, nota-se que tanto Grossmann quanto Woolf se valem proficuamente de fios de vida para descosturá-los e (re)costurá-los como Penélopes, enovelando, no bordado, linhas outras de cores diversas, puxadas por leituras e pelos caminhos da criação para, então, compor seu tecido textual, pintando a vida na literatura e o

contrário também. Mistura de cores que pode ser identificada ao perceber o envolvimento das escritoras em cada linha e entrelinha de textos romanceados, críticos, autobiográficos, indicando o esmaecimento das demarcações entre esses gêneros e levando a considerar os signos lançados sobre a página como memórias.

Tais memórias indissociam-se da própria máquina onde ficam registradas as lembranças. Máquina que é ponto de tessitura de qualquer texto, permitindo supor a diluição dos limites entre a escrita memorialista e a própria memória. Diluição pensada a partir do conceito de arquescritura, de Jacques Derrida (2002), explicitado em “Freud e a cena da escritura”, no qual a define como traços que engendram qualquer forma de texto, quer seja falado ou escrito, traçado no aparelho psíquico, pautando-se, para isso, na teoria de Freud em “Uma nota sobre o bloco mágico”. De acordo com Derrida:

Freud, nos momentos decisivos do seu itinerário, recorre a modelos metafóricos que não são tirados da língua falada, das formas verbais, nem mesmo da escrita fonética, mas de uma grafia que nunca está sujeita, exterior ou posterior à palavra. Freud recorre a sinais que não vêm transcrever uma palavra viva e plena, presente a si e senhora de si. [...] (DERRIDA, 2002, p. 182)

Em “Uma nota sobre o bloco mágico”, publicado em 1925, Freud (1997) se vale da metáfora do bloco mágico para representar a memória – definida como um aparelho no qual são registradas marcas que podem ser apagadas em sua superfície, mas cujos traços são mantidos em um nível subjacente. Essa representação é extensiva ao aparelho psíquico, como assinala Derrida, não sem antes afirmar que: “O *conteúdo* do psíquico será *representado* por um texto de essência irredutivelmente gráfica” (2002, p. 183). No âmbito dessas reflexões, o autor destaca a concepção de texto, ampliando-a e acionando-a para definir o psiquismo, pois “se não há nem máquina nem texto sem origem psíquica, não há psíquico sem texto” (2002, p. 183).

A abrangência dessa concepção de texto desconstrói o estabelecimento de ordens e causalidades entre o que se poderia considerar como material para a memória e a própria memória, colocando-as na mesma esteira. Dessa concepção, desfiam-se pontos que alinhavam a relação entre autobiografia e ficção, desconstruindo a atribuição do conteúdo de uma narrativa literária à vida, sobrepondo, a esta atribuição, a noção de que essas instâncias, por constituírem-se como texto, fogem ao estabelecimento de uma causalidade.

A associação entre a memória e aparelhos que reproduzem suas propriedades remonta a outras épocas, como afirma Derrida. Não obstante esse reconhecimento, o autor sublinha a pertinência do texto freudiano em lançar sobre a escritura uma contundente desconfiança no

que tange à sua segurança, denunciando o espaçamento gerado por ela sob o signo da diferença, ou seja, de uma ausência de transparência ou mera repetição.

Ao acionar o texto de Freud para tratar da relação entre memória, escrita e autobiografia, é válido visitar o percurso traçado por Douwe Draaisma (2005), no qual indica a referida relação em diferentes épocas, constituindo a respeito desta um memorial em *Metáforas da memória*. Nele, afirma que:

Na história da cultura ocidental sempre houve uma ligação íntima entre a memória e a escrita. A palavra latina memória tinha duplo sentido: “memória” e “autobiografia”. Entre os usos antigos, hoje obsoletos, da palavra inglesa “memorial” (“monumento” em português) figuravam tanto “memória” quanto “registro escrito”. Essa dualidade sublinha o elo entre a memória humana e os meios inventados para registrar os acontecimentos independentemente dessa memória. Desde o início, isto é, desde as placas de cera, a lembrança e o esquecimento humanos são descritos em termos oriundos de memórias protéticas. (DRAAISMA, 2005, p. 49)

Para pensar a relação entre memória e texto escrito, o autor traça um panorama das metáforas da memória na antiguidade, representadas, por exemplo, na imagem das placas de cera no Teeteto, de Platão. De acordo com o filósofo, essas placas se encontram na alma dos homens, variando conforme a profundidade e a superficialidade, tornando a memória mais duradoura ou mais efêmera. Entre outras metáforas, Draaisma destaca o lacre, proposto por Aristóteles para ilustrar a propriedade da memória de, assim como esse objeto, reter uma imagem. Cícero, por sua vez, retomou a figura da cera para simbolizar que o conteúdo traçado nela não se apaga.

No painel que delinea sobre as metáforas da memória, Draaisma não deixa de mencionar pontos de vista sobre ela que remontam a questões fisiológicas, como quando visita teorias de Aristóteles e Diógenes de Apolônia. Para o primeiro, “a memória é o movimento que se enfraquece gradualmente, por meio da qual a pneuma transporta pelo corpo as impressões dos sentidos. O destino provisório desse transporte é o coração, sede das emoções” (2005, p. 51). O segundo, por sua vez, “presume que as memórias estão contidas em determinada parte das vias respiratórias do corpo; assumiu como indício o fato de que as pessoas dão um suspiro de alívio quando finalmente se lhes ocorre algo que estavam tentando lembrar” (2005, p. 51).

Em Agostinho, são configuradas, para representar a memória, imagens de “prédios, armazéns, grutas e de câmaras do tesouro da memória” (2005, p. 54). Acrescenta-se, em relação a Agostinho, que a sua concepção de memória nutre-se da fonte platônica, com base

na qual assinala que dela partem as “leis” e as “abstrações” (2005, p. 56). Dessa forma, o que se julga conhecer nada mais é do que algo que se reconhece e mesmo o esquecimento terá mantida, na memória, a sua imagem. Dessa forma, de acordo com Agostinho, na leitura feita por Draaisma, “não nos lembramos do próprio esquecimento, mas de uma imagem, uma representação do esquecimento” (2005, p. 57).

Na Idade Média, por sua vez, com o objetivo de não esquecer e manter a memória em uma época em que “a vida pessoal era precária e incerta, e era exceção viver para presenciar o nascimento dos netos, o livro continha a experiência de dezenas de gerações [...]” (2005, p. 61). Surge, então, o códice, o livro, a biblioteca, transubstanciando as marcas outrora registradas no corpo e na alma em impressões sobre páginas capazes de, como uma prótese, dar um suporte material à memória subjetiva e cultural. Desse modo, além de servir como um registro de uma cultura, o livro era concebido como um “auxílio à memória” (2005, p. 63), conforme a “tradição monástica” (2005, p. 63).

As metáforas citadas por Draaisma denotam que a memória aproxima-se da imagem de uma prótese, um compartimento, um material que retém o vivido. Na leitura feita por Jacques Derrida (2002), aqui retomada, em “Freud e a cena da escritura”, a memória, desde o Esquisse, de Freud, está atrelada ao psíquico, sendo ela, segundo o autor, a própria “essência” (2002, p. 185) do psiquismo. Desse modo, qualquer texto – amplie-se aqui o seu conceito para qualquer forma de discurso, quer seja oral ou escrito – é traçado na memória, que também é texto. Esse aparelho, essa forma de escrita – como denotam as próprias metáforas suscitadas pelos pensadores da antiguidade e da idade média – não é apenas registro do que se viveu, configurando-se como um local onde são traçados os signos das vivências. Se, de acordo com Draaisma, em sua leitura sobre o *Ad Herennium*, “a retenção é igual a escrever; a recordação é como reler o que foi escrito” (2005, p. 53), com base no texto do pensador pós-estruturalista, as vivências, que serão recordadas, já se constituem como uma escritura, ou seja, arquiescritura.

As vivências já se configuram, portanto, como um suplemento³ de um texto, em sua diferença, delineadas no aparelho psíquico. As narrativizações que se tem de tais vivências consistem, portanto, em um suplemento do suplemento. Este, atrelado à memória, não traz em seu bojo uma retomada ou acréscimo de um elemento inalterável. Como afirma Derrida, “O

³ De acordo com o *Glossário de Derrida*, “O suplemento é uma adição, um significante disponível que se acrescenta para substituir e suprir uma falta do lado do significado e fornecer o excesso de que é preciso” (SANTIAGO, 1976, p. 88). Essa adição é marcada pelo jogo que rege a possibilidade de reconfigurações, constituindo-se como um signo profícuo pertencente ao mesmo campo do descentramento e se distanciando da imagem de complemento, visto que não pressupõe uma totalidade.

traço como memória não é uma exploração pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as explorações” (2002, p. 185). Afinal, a própria vida, que se poderia conceber como a primeira instância sobre a qual se mantém registros na memória, é uma forma de traço. De acordo com Derrida, “É preciso pensar a vida como traço antes de determinar o ser como presença” (2002, p. 188). Essa concepção rasura a suposta “origem” que se atribuiria a essas instâncias, situando-as em um jogo, no qual se reconhece a sua convergência em um mesmo *bloco*, por assim dizer, *mágico*. Reconhecidas como texto, a vida e a literatura têm seus traços embaralhados na memória – termo que, por esse motivo, também as qualifica.

Ao refletir sobre algumas imagens usadas pelos pensadores mencionados por Draaisma para representar a memória, nota-se que essas apresentam como característica ora a imobilidade, sugerida por objetos como o lacre, as placas e mesmo os livros; ora a mobilidade, indicada pela sua presença e movimento no corpo, a exemplo do que Aristóteles e Diógenes de Apolônia assinalam. Na configuração dessas associações, depreende-se a oposição, flagrada por Jacques Derrida (2005), entre a memória viva e a memória morta, abordadas em *A Farmácia de Platão*. Nesse texto, o pensador problematiza a oposição entre uma “memória viva” (“mnèmè”), em detrimento de uma memória morta, escrita (“hupómnésis”).

Essa dicotomia é estabelecida, segundo Derrida (2005), por Platão, no ato de julgamento da escrita, apresentado no Fedro, quando Sócrates compara a escrita ao *pharmakón*, que pode ser “ao mesmo tempo remédio e veneno” (2005, p. 14), uma vez que “sob pretexto de suprir a memória, a escrita faz esquecer ainda mais; longe de ampliar o saber, ela o reduz” (2005, p. 47). Derrida ressalva que os sons articulados através de uma voz já são transcrições de uma grafia, isto é, de hieróglifos, marcados no aparelho psíquico, e, dessa forma, a *mnèmè* já é um suplemento do que ele denomina como arqui-escritura. A escrita, concebida por Platão como memória morta, é considerada por Derrida como um tecido vivo, em um sentido biológico. Quebra-se, portanto, a dicotomia morte e vida sob o prisma do conceito de *pharmakón*, que desconstrói tal polaridade ao assinalar sua convergência.

Ao sustentar o emaranhamento dos traços da escrita prévia – a arqui-escritura – de uma memória considerada viva àqueles que são impressos em um texto supostamente morto, Derrida abre veredas para reconfigurar a relação entre literatura e memória. Tal reconfiguração incide visto que no mesmo bloco mágico, onde são escritas as narrativas literárias, são também traçados vivências, signos, marcas de experiências difusas e labor

criativo, que, por partirem de um mesmo ponto, encenam-se, projetam-se, trocam papéis e fazem do papel escrito um lugar de migrações. Acrescenta-se, a essas tramas da memória, o papel do inconsciente de, à revelia do sujeito, manter, recalcadas ou em evidência, lembranças, quer sejam elas conscientes ou inconscientemente significativas, o que reforça a falta de domínio do sujeito sobre suas próprias recordações e, conseqüentemente, sobre a sua subjetividade, que, nessa instabilidade, está sempre se (re)delineando.

É necessário ressaltar o caráter lacunar da memória, apesar de esta ser definida por Sigmund Freud como um aparelho com “uma capacidade receptiva ilimitada para novas percepções”, mantendo delas “traços mnêmicos permanentes, embora não **inalteráveis**” (1997, s/p, grifo nosso). Ao afirmar que traços mantidos na memória são modificáveis, relaciona-se essa possibilidade de mudança à ativação de lembranças motivada por algum estímulo do presente e pelo processo de fabulação que acomete a rememoração, justificando a noção de que a memória tem um caráter ficcional, o que a aproxima da literatura, por, assim como ela, abarcar o vivido e o vivível.

Tal aproximação, não raro, é traduzida pela atitude daquele que mobiliza suas memórias de leitura ao escrever sobre si, como o faz Judith Grossmann em *Meu Amigo...* Nesse romance, identifica-se uma primeira pessoa em que a autora faz projeções de si, autodenominada Fulana Fulana, elegendo um Shopping de indiferenças, transições e anonimato como cenário para desenhar um quadro autobiográfico e fazer transitar a literatura que escreve ao lado de personagens do seu repertório de leitora. Atitude análoga é observada em Virginia Woolf, ao escrever sua literatura e sobre textos de outros autores, trazendo à baila uma escrita de si, na qual ela se inscreve e se produz, reconhecidamente, enquanto linguagem, estetizando as suas experiências em seus diários, textos críticos e em sua produção literária. Nessa dinâmica, entre textos autobiográficos, críticos e romanceados, as escritoras produzem um retrato, não menos transitório e fragmentário, de si.

2. 1 Uma nota sobre autobiografia e ficção: transmigrações na cena da escrita

Com a finalidade de discutir as “transmigrações” que marcam o processo de escrita, aciona-se, neste subcapítulo, o texto “Epílogo em 1ª pessoa: eu & as galinhas de angola” do escritor e pensador Silviano Santiago (2004), em que tece considerações em torno do ato de transmigrar. Reflexões, aqui desenvolvidas, sobre o referido ato seguem, também, o compasso das pesquisas desenvolvidas no projeto *O escritor e seus múltiplos: migrações*, cujo objeto de

estudo consiste em escritores que também exercem a docência. Ofícios que transmigram, ou seja, transitam de forma oblíqua e fazem com que a produção literária, crítica e/ou teórica de um escritor bem como sua atuação enquanto docente sejam concebidas como um campo em que tais ofícios convergem, formando, com suas cores, outros tons. Outridade em que se reconhece uma identidade literária e uma marca pedagógica presente nas mais diversas formas discursivas produzidas por escritores-docentes.

Sob o álibi do texto de Santiago, serão discutidas as marcas de caráter plural que se refletem na constituição da identidade de um sujeito e, por extensão, na configuração de seus textos. Textos que constituem uma relação de *filia* com o escritor, a exemplo das galinhas d'angola que, longe dos olhos do seu criador, migram e se aclimatam, adquirindo formas que escapam a um decalque de sua "origem".

No referido ensaio, Silviano Santiago (2004) evoca casos exemplares no *Grande Sertão*: veredas – as vivências de Aleixo e Zé-zim – para falar sobre a experiência da transmigração da alma e do corpo, representada, consecutivamente, pelos dois personagens do romance citado, compondo as duas formas mencionadas de transmigrar. Ambas são marcadas pela travessia do *eu* para um território de alteridade, refratada em diversas e difusas imagens que desenham o sujeito representado em uma primeira pessoa.

Essas duas formas de transmigração, por sua vez, também traduzem os deslocamentos geográficos e imaginários do pensador brasileiro. A primeira se consubstancia em viagens a outros territórios, o que lhe atribui o *status* de "andarilho" (2004, p. 245), nômade, que saiu de Formiga para viver uma experiência de alteridade promovida pelo desterro do "torrão natal" (2004, p. 245). A segunda, por sua vez, resulta do ato de se valer da literatura, sua "*man's land*" (2004, p. 246), para falar acerca de sua própria história, valendo-se de experiências de sujeitos ficcionais com o intuito de refletir e constituir sua(s) história(s), a exemplo da referência que faz à literatura rosiana.

A travessia que o acomete condiz com uma identidade móvel, marcada pela fragmentação e pela instabilidade, que definem um corpo sobre o qual não é possível firmar uma feição unívoca, configurando-se como um "corpo deambulatório" (2004, p. 245), no ritmo das discussões contemporâneas sobre a identidade com as quais o autor está afinado. Concepção enfatizada no texto de Santiago, expressa em afirmações como: "Não foi para perder a identidade e ser plural que me distanciei do torrão natal para estudar e me aperfeiçoar, não foi para perder o rosto e ser multidão que leio e escrevo?" (2004, p. 245).

Nesse sentido, reforça-se que o signo da pluralidade nos diversos *eus* de Silviano Santiago é substanciado, como indica o pensador brasileiro, pelos deslocamentos territoriais e,

sobretudo, imaginários. Deslocamentos realizados através do ato de ler – em que leitores de todo o mundo visitam outros locais da cultura pela experiência estética proporcionada pela literatura –, e por meio de uma forma de leitura outra: a escrita – em que o sujeito se apresenta enquanto ator, roteirista e crítico de papéis de si, os quais podem criar faces que escapam a esboços pré-estabelecidos. Nessa perspectiva, Santiago declara que:

Isso a que chamo de ‘minha experiência de vida’ e isso a que chamo de ‘meus escritos’, não seriam uma sucessiva e sempre interrompida e sempre retomada cadeia de escolhas narcísicas de objeto, de manufatura de manequins que, pela leitura e pela identificação a posteriori e, agora, neste meu corpo, são eu não sendo eu? (SANTIAGO, 2004, p. 246)

A lição proferida por Santiago nesse “ensaio” denota que seus escritos são atravessados por fragmentos de vivências constituintes de sua identidade múltipla e que podem ser depreendidos em seus textos apenas para inseminarem diversas formas de um *eu*. É nessa direção que o intelectual se vale da imagem da transmigração do “rosto” e da “imaginação” para representar “essa usina desterritorializada, [...] essas mil e uma imagens narcísicas e labirínticas, confusas e difusas da identidade abandonada e reencontrada” (2004, p. 246).

Abandono e reencontro de uma identidade, cujas faces difusas podem ser descortinadas, de forma lacunar e descontínua, na produção literária de um escritor que se doa enquanto linguagem nesse ato biográfico que é escrever. Doação acentuada por um dos papéis que compõem Santiago: o ofício de professor; o que o coloca em compasso com uma das escritoras enfocadas neste estudo, Judith Grossmann, que também é professora.

Ao longo das páginas que se seguem, serão abordadas narrativas categorizadas, tradicionalmente, em gênero autobiográfico e literário, consideradas, aqui, como formas transmigradas, que, de um modo suplementar, compõem uma leitura das escritoras enfocadas neste estudo. Um estudo em que, em um jogo especular, a mão que impôs cada letra neste texto também imprimiu suas digitais.

2. 1. 1 AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO: TRANSMIGRAÇÕES EM *MEU AMIGO MARCEL PROUST ROMANCE* E DEPOIMENTOS DE JUDITH GROSSMANN

Não podemos dizer que o inteiramente abstrato, que não passe, ainda minimamente pela experiência, por um fio, por uma aresta [...]. (GROSSMANN, 1982, p. 11)

A epígrafe eleita para este subcapítulo sobre o romance *Meu Amigo...* e depoimentos de Judith Grossmann é uma citação de *Temas de Teoria da Literatura*, livro no qual a autora assinala a inevitável imersão da literatura, mesmo em toques suaves, na experiência. A afirmação está em afinada sintonia com a sua atitude de adentrar os campos de narrativas para fazer uma leitura de si, conjugando-os no processo de criação literária. Essa é uma marca que perpassa a poética de Judith Grossmann em romances como *Meu Amigo...* e em depoimentos como “Oficina amorosa: depoimento” (1993) e “A escritora: Judith por Judith” (1999a).

Em “Oficina amorosa: depoimento”, a escritora recorre ao “álibi” das *Mil e uma noites*, transmigrando para a condição de Scheherazade⁴, nutrindo-se, a exemplo dessa personagem, de narrativas pertencentes a uma coletividade para tecer suas próprias histórias. Uma coletividade que faz do escritor o representante de outras vozes que ecoam do seu lugar de fala e o tornam um representante desse “lugar” por ser um articulador e não um criador de discursos – já que toda e qualquer forma de discurso é, segundo Michel Foucault (2007), em “As unidades do discurso”, um “já-dito⁵” (2007, p. 27).

No segundo depoimento mencionado, ou seja, “A escritora: Judith por Judith”, Grossmann (1999a) ilustra o emaranhamento de narrativas de si e sobre outrem ao narrar um texto de caráter autobiográfico, deparando-se com dois obstáculos por ela celebrados: a impossibilidade de compor tal categoria textual sem recorrer à fabulação e as interseções entre o seu discurso e o do outro. Lêem-se tais interseções como resultantes de vivências entre signos que se embaralham nos labirintos do laboratório do escritor: seu *bloco mágico*, ou seja, sua memória.

Acrescenta-se que tal obstáculo permite deslocar a distinção estabelecida entre textos biográficos e autobiográficos. Se os primeiros consistem em uma escrita sobre o outro e os segundos, sobre si, é necessário considerar as arbitrariedades que diferem essas formas de

⁴ Há um momento, no depoimento, em que, de fato, assume o papel de Scheherazade, ao afirmar: “Não sei se vai haver depois, porque eu já dei licença para vocês interromperem Scheherazade, no momento que quiserem.” (GROSSMANN, 1993, p. 51).

⁵ “[...] todo discurso manifesto repousaria secretamente sobre um ‘já-dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopra, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro.” (FOUCAULT, 2007, p. 27).

discurso; pois se inserem, no retrato do outro, traços constituintes do sujeito que o cria. De forma análoga, ao escrever sobre si, mesclam-se, inevitavelmente, linhas provenientes de pessoas, paisagens, imagens que circundam o sujeito articulador dessas construções de linguagem. Em ambas as formas textuais, um arranjo subjetivo é identificado. Desse arranjo vislumbra-se, inevitavelmente, um horizonte cultural que emoldura a paisagem onde se situa o sujeito, apresentando-se como um pano de fundo, do qual partem linhas e entrelinhas para sua escrita; por isso a voz do escritor nunca está isolada, ela é perpassada por outras vozes provenientes da cultura na qual se insere e as que visita pelos trilhos do imaginário.

As reflexões acerca do autor enquanto um articulador de discursos – aquele que se vale do já dito e traz à baila a sua subjetividade entrecortando essa pluralidade de vozes – encontram eco nas discussões de Michel Foucault (1992) em *O que é um autor?*, texto no qual discorre sobre o “autor” pensando-o como uma função que:

[...] está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários ‘eus’ em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 56)

A partir das discussões de Michel Foucault em *O que é um autor?*, são abertas veredas para refletir sobre duas questões. A primeira delas se refere à pluralidade de vozes que perpassa o discurso do escritor, trazendo, em suas malhas, um repertório pessoal de uma memória cultural que, apesar de seu caráter coletivo, é traduzida por uma perspectiva, na qual incide uma visão de mundo, uma subjetividade. Subjetividade de caráter não menos múltiplo, uníssona a faces plurais, (de)flagradas na cena da escrita e transsubstanciadas na criação de diversas *personae*, mesmo quando o autor se propõe a escrever sobre si. Personagens de um *eu* que se mascara através de seus sujeitos ficcionais, encenando-se nos mais diversos papéis que atua.

A segunda questão é o conjunto de textos que pode ser reunido sob o nome de um autor, pois este “exerce relativamente aos discursos um certo papel: assegura uma função classificativa; [...] permite reagrupar um certo número de textos, delimitá-los, selecioná-los, opô-los a outros textos” (1992, p. 44, 45). Tais discussões a respeito da autoria encontram ressonância no questionamento do conceito de “obra”, que não mais pode ser entendida como uma reunião totalizante dos escritos de um sujeito, mas, sim, como um agrupamento de textos

de um escritor, marcado pela arbitrariedade da seleção, como sinaliza Michel Foucault (2007) em “As unidades do discurso”.

A partir das reflexões do referido pensador em torno do conceito de unidade discursiva, devem ser consideradas, portanto, outras formas de escrita, como depoimentos, anotações, falas, rascunhos, que também participam da configuração das mais diversas narrativas e, por terem a assinatura de um autor, têm o seu *status* redimensionado no cenário literário. É nessa perspectiva que depoimentos de Judith Grossmann são vistos, ou seja, como um suplemento ao estudo acerca de *Meu Amigo....* É preciso salientar, contudo, que a composição desse romance é marcada por refrações e labirintos especulares, como no mito de Narciso, nos quais as faces buscadas do outro – que poderia ser considerado o espectro deflagrado na ficção – espelha faces difusas sob os mais diversos ângulos, reunindo, ainda, nesse mosaico, plurais composições de si.

A vida, portanto, não figura como fonte, mas, sim, como suplemento ao estudo do texto literário. Uma articulação respaldada ao se pensar que o curso das vivências está imerso, voluntária ou involuntariamente, no fluxo textual, aliando ética e estética. A conjugação da leitura do projeto ético e estético de um artista encontra solo para ser discutida no capítulo “Autoficções de Mário”, de *A pedra mágica do discurso*, de Eneida Maria de Souza (1999), no qual a crítica aborda cartas trocadas entre o autor e intelectuais a ele contemporâneos, a exemplo de Henriqueta Lisboa e Carlos Drummond de Andrade. Nesse ensaio, Souza explicita a sua proposta de leitura sobre o intelectual Mário de Andrade, pautada em uma visita a textos de caráter autobiográfico, não sem antes fazer uma importante ressalva e defesa a sua proposta: “A importância revelada pelo documento autobiográfico não incide apenas nos aspectos anedóticos da biografia do autor, mas na oportunidade de se refletir sobre a relação entre arte e vida, produção epistolar e ficcional, projeto estético e projeto político” (1999, p. 191).

Em sua proposta, Souza elege a leitura do delineamento do auto-retrato de Mário de Andrade através de suas correspondências, ao invés de uma autobiografia, estabelecendo a diferença entre o primeiro e o segundo tipo de composição de si sob o prisma de Michel Beaujour:

O conceito de auto-retrato, transposto para o texto escrito, irá se distinguir do conceito de autobiografia, pela inexistência de um relato cronológico de experiências que se iniciaria, fatalmente, pelo nascimento, seguido de acontecimentos logicamente encadeados (SOUZA, 1999, p. 194).

Na leitura de Souza sobre o texto de Beaujour, identifica-se uma concepção de autobiografia como uma narrativa linear, marcada por acontecimentos organizados cronologicamente, seguindo uma relação de causa e efeito. Ainda na leitura de Beaujour, a autora grifa pontos de encontro entre o auto-retrato e o “relato metafórico e poético” (1999, p. 195), sublinhando sua condição de “texto anfíbio” (1999, p. 195), entre outras razões, pela sua condição fronteira na qual se embaralham a vida e a ficção. Do estudo sobre o texto de Beaujour, a autora também sinaliza um ponto polêmico, qual seja: o caráter “atemporal” e “ahistórico” (1999, p. 196), atribuído por ele ao auto-retrato, inserindo-o na arena profícua do imaginário.

Em meio às reflexões de Souza, outro autor é convidado à cena: Roland Barthes. Ao dialogar com ele, Souza identifica um conceito afinado com as reflexões de Beaujour, expresso pelo termo “biografema” (1999, p. 195), que também desloca a escrita de si como uma organização sequenciada de elementos integrantes de um sujeito a favor do estudo de aspectos que podem passar despercebidos em um projeto de totalização. As leituras feitas por Souza sobre a autobiografia escapam a uma proposta de obliteração desse termo em nome de outras categorias, sugerindo, ao contrário, o redimensionamento da concepção de autobiografia para que esta não se restrinja à expressão cronologicamente organizada de acontecimentos cartesianamente ritmados em torno de um *eu*.

Sob o prisma de Eneida Maria de Souza, assinala-se que o diálogo estabelecido entre textos ficcionais e de caráter memorialista de Judith Grossmann é fomentado pelo ímpeto de identificar um auto-retrato que se (re)delineia na produção literária da escritora, expandindo-se para outros textos que participam da constituição desta, nos quais se identifica a fragilidade das suas margens de delimitarem o seu espaço e a propriedade de abarcar outras categorias textuais, como depoimentos, arquivos, entrevistas. Essas discussões denotam a amplitude das possibilidades da escrita autobiográfica em compreender, entre seus signos, um universo que transcende as margens de um texto.

Essa questão encontra um campo profícuo para ser pensada em uma entrevista com Grossmann sobre *Meu Amigo...* ao *Folha Ping-pong*, do *Jornal Correio da Bahia*, em 19 de junho de 1995c. Com base nela, pensa-se no papel que entrevistas, depoimentos, cartas – não inseridos em “obras completas” de autores – podem ter para promover leituras suplementares sobre a produção literária de um escritor.

A referida entrevista promove a discussão sobre uma das questões teóricas fulcrais em *Meu Amigo...*, que se refere às interrelações entre escritor e narrador – por ser a narrativa em primeira pessoa – fomentada por uma pergunta feita à escritora. Essa pergunta se refere ao

“perfil dos personagens” no romance, ao que a escritora responde ser um homem e uma mulher. Resposta que leva a entrevistadora a indagar se esses seriam “particularizados, nomeados, ou apenas dois representantes pescados indiscriminadamente do conjunto total”, ao que Grossmann rebate: “O homem tem por nome Victor, o que chegou, viu e venceu. A mulher tem por nome Fulana, e por sobrenome Fulana. Nome completo: Fulana Fulana. Tratam-se de **personagens, seres da imaginação, máscaras, personas.**” (GROSSMANN, 1995c, p. 8, grifo nosso). É possível ler essa entrevista como um suplemento que desdobra uma questão fundamental no romance: a presença de traços biográficos da escritora na tessitura ficcional. Tal suplemento, quando articulado à leitura do romance, dilata suas linhas e entrelinhas até que essas se enovem em textos que participam de sua constituição, a exemplo de outras produções escritas, como depoimentos, por exemplo, fundidos a mais uma composição textual: sua própria vida.

Com base nessa afirmação, é possível interpretar as palavras “seres da imaginação”, “máscaras” e “*personae*” como apostos da palavra “personagens”, o que remete a uma discussão sobre a matéria que as substancia. O que seriam personagens? De que eles se constituem? Estas indagações são suscitadas pela resposta da escritora, que possui diversas narrativas em primeira pessoa – voz eleita, não de forma aleatória, mas, sim, para firmar o jogo que se estabelece entre o escritor, o narrador e os personagens. Jogos que podem ser flagrados nas palavras de Grossmann, que discerne, em um primeiro momento, a diferença entre narrador e autor, quando declara: “Observe-se porém, que, como sempre, o autor é o autor, o narrador é o narrador, e mesmo a personagem se descola do narrador” (1995c, p. 8), reforçando, com isso, que a matéria da qual o texto se constitui é composta pela imaginação:

[...] obra de imaginação, que traz, não a realidade, mas o real, o real absoluto que segundo Novalis é a própria poesia. Este shopping, no qual grande parte da ação se passa, também conhecido como **Shopping Judith Grossmann**, é criado **pela minha percepção e pelo meu olhar**, bem dentro da noção oferecida por Sartre do que é literatura. (GROSSMANN, 1995c, p. 8, grifo nosso)

As reflexões da escritora sobre o “real” na literatura soam como uma aula direcionada para redimensionar e deslocar a tônica da entrevista, que, desde o seu princípio, se orienta no sentido de encontrar, no relato da escritora, a chave de leitura da narrativa e um decalque da autora na narradora. Essa busca pode ser associada a uma herança dos estudos pautados na historiografia, que postulam que as justificativas da presença de determinados aspectos na narrativa se encontram em acontecimentos da vida do escritor.

Ao considerar a afirmação de que personagem, narrador e autor se dissociam, é possível perceber que Grossmann sugere o descolamento entre os seres de ficção (narrador e personagem) e a figura do autor, ressaltado por se tratar de uma narrativa em primeira pessoa, comumente associada a narrativas confessionais. A escritora demonstra estar atenta a essas recorrentes associações, prevenindo, pela sua fala, sobre a necessidade de não reduzir o texto literário à vida do escritor, concebida sob o signo da “verdade”. Um reducionismo que pode atrair o leitor ao adentrar as páginas de *Meu Amigo...*, visto que nele podem ser identificados acontecimentos, pessoas, lugares facilmente articuláveis à biografia de Judith Grossmann.

A ressignificação do papel da vida como suplemento ao estudo de textos literários na contemporaneidade desvia-se dos caminhos do estudo da biografia do autor como chave da significação do texto, com tônica historiográfica. Esse desvio ancora-se na concepção de que vida e literatura são textos cujas linhas confluem. Concepção com a qual Grossmann demonstra estar afinada, escapando de abordagens de leitura que primam por estabelecer uma relação de causalidade, na qual a literatura figuraria como uma transposição de aspectos da vida do escritor.

Tal causalidade encontra-se no mesmo eixo paradigmático de outros termos como “verdade”, “origem”, “consciência plena de si”, mantidos sob rasura a partir da contribuição inegável de autores como Nietzsche, Freud e Marx, lidos na contemporaneidade por Michel Foucault (1987), no texto que traz como título o nome desses três pensadores. Tais rasuras convergem na discussão sobre a interpretação, trazida por Foucault no texto mencionado, em que assinala a sua emergência em um contexto – século XX, com prenúncios no século XIX – diante da constatação da ausência de transparência na linguagem, ao contrário do que se supunha no século XVI sobre ela, à qual se atribuía a “semelhança”, que, por conseguinte, tornava desnecessária a interpretação.

Ao reconhecer as fissuras da linguagem, no entanto, é o próprio mundo que passa a ser concebido como uma interpretação, uma vez que este só pode ser percebido pelo intermédio de signos articulados por sujeitos que os (de)flagram a partir de sua perspectiva. Essa reflexão remete à entrevista do *Folha Ping-Pong* a Judith Grossmann, na qual após as devidas ressalvas sobre a configuração de personagem, narrador e autor, a autora afirma que criou o shopping a partir de sua “percepção” e de seu “olhar”, o que levou esse espaço a ser denominado “Judith Grossmann”. Criação que se presentifica na grafia de um texto “ficcional”, no qual o Shopping, visitado empiricamente, transforma-se em um lugar recriado ora como local de trabalho, ora como cenário de vivências biográfico-literárias.

Em sua declaração, Grossmann denuncia, portanto, os fios de sua subjetividade que costumam toda a narrativa em cujas páginas lêem-se seus traços em objetos, personagens, acontecimentos contados no romance. No entanto, a escritora apreendida na cena do discurso de *Meu Amigo...* é a mesma e uma outra que se identifica em seus depoimentos; pois, se inicialmente, em sua entrevista, a escritora declara que esses “seres” são frutos da “imaginação”, o uso do termo “máscaras” sugere uma relação com o sujeito que impõe suas impressões sobre um papel em branco, desnudando-se, mas, ao mesmo tempo, recriando-se pelos meandros da escrita.

As indagações sobre quem estaria sob as máscaras ou quem constitui as *personae* – e mesmo se configura enquanto pessoa – convergem na discussão sobre o entrecruzamento do autobiográfico com a ficção, pensado, aqui, sob a rubrica da memória ou memórias. Tal entrecruzamento pode ser vislumbrado em cenas de *Meu Amigo...*, em que a protagonista e narradora Fulana Fulana aciona diferentes traços que compõem a sua subjetividade, para atuar em diferentes circunstâncias, assumindo diversos papéis, que ressonam em traços presentes na própria subjetividade da escritora e professora. Assim, se a narradora é a cliente assídua do Shopping, mais uma fiel consumidora do restaurante *Saúde Brasil*, é, também, a acadêmica orientadora de teses e de dissertações, ou, ainda, um sujeito que se aproxima do *flâneur*, nutrindo-se do olhar lançado aos transeuntes que passam diante de si como matéria para sua narrativa, sendo, ainda, leitora e produtora de uma literatura amorosa.

Acrescenta-se que, nos papéis exercidos por Fulana Fulana, esboçados na tessitura do romance, pode ser lida, ainda, uma forte individuação de uma personagem cuja história remonta à infância, tem uma profissão, um endereço, atividades cotidianas, hábitos alimentares. Por outro lado, como o seu nome indica, ela pode ser uma representante das mais diversas pessoas cuja subjetividade atenua-se nas cenas de anonimato do cenário urbano.

O nome e o sobrenome da personagem levam a pensar que nas narrativas modernas, conforme Ian Watt (1990), esses surgem como um elemento diferencial que retira as personagens da condição de tipos para reforçar o traço de individualidade. No romance enfocado, por sua vez, a não individuação do nome próprio e sobrenome (Fulana Fulana) surge como um ato profícuo que permite a sua potencialização, figurando como um neutro, uma máscara, em virtude do esvaziamento do seu fundo, que pode, por isso, moldar-se às múltiplas feições da escritora. Articulação que pode ser realizada, contudo, sem a ânsia historiográfica de depreender, na narrativa, elementos que se orientem para confirmar a sua suposta “origem” na biografia de quem a assina. Ânasia que parece permear as perguntas na entrevista realizada no dia 19 de junho de 1995c, pelo jornal *A Tarde*. Nela, lê-se a questão:

“A autora e a narradora por acaso se confundem?”, que é respondida por Grossmann: “O livro é narrado na primeira pessoa, mas, uma vez terminado, nunca mais tive notícias da narradora nem da Fulana Fulana”. Resposta que certamente contribui para o deslocamento da noção de que o autor é o pai do texto e de que a relação entre literatura e biografia é marcada pelo estigma da “origem” ou causalidade.

No tocante à relação entre traços biográficos e criação literária, o que se nota, nos trilhos dos estudos contemporâneos em torno dessa questão, é que aspectos biográficos podem ser lidos como suplemento – não complemento – ao estudo da produção de um escritor. Um suplemento, uma vez que, de modo dialógico, textos diversos se mesclam e promovem o entendimento de questões que passam a serem vistas sob outras perspectivas, com matizes múltiplos. Ressalta-se que considerar esse diálogo é reconhecer, ainda, migrações existentes entre literatura e vida, até que essas instâncias dissolvam-se em uma esfera na qual se reconheçam seus entrelaces sob o signo da linguagem.

O reconhecimento desses entrelaces expande-se para outras categorias discursivas que, de forma análoga, também não escapam a migrações, compondo uma rede dialógica, em que vida, literatura, ensaios, aulas, arquivos, textos críticos encontram-se embaralhados e, por sê-lo, não permitem o estabelecimento de origens. Afinal, a própria noção de origem já foi desconstruída por Nietzsche e outros pensadores como Jacques Derrida, Gilles Deleuze e Michel Foucault. De suas reflexões, grifa-se a noção de que toda e qualquer categoria discursiva é uma ressonância de outras, configurando-se como uma construção cultural cujo ponto de partida é perdido nas mais diversas manifestações que o discurso pode assumir, com as quais interage, e cujos limites são estabelecidos arbitrariamente.

As reflexões que problematizam a noção de fonte convergem na declaração feita por Judith Grossmann em uma entrevista realizada por Ildásio Tavares para o *Jornal Tribuna da Bahia*, em 25 de janeiro de 1997a, intitulada “Midas da Poesia”. Nela, o entrevistador pergunta à escritora “o que vem primeiro”: se a vida ou a literatura, ao que ela responde: “Não tem isso de primeiro, vem tudo junto” (1997a, p. 8). Nessa declaração, Grossmann reforça a relação intrínseca entre *bios* e literatura, enunciada no começo da entrevista, ao dizer:

Nascemos juntas, a literatura e eu, segundo está expresso nos oito livros que publiquei, na obra dispersa, nos inéditos, etc. Eu não tenho biografia, tenho grafias, caligrafias, dactiloscritos, textos, avatares, parábolas, alegorias, mitos, lendas, fábulas, sacadas e sacadas, varandas e janelas. E sincronias. (GROSSMANN, 1997a, p. 8)

Ao afirmar que não possui biografia e sublinhar outros tipos de texto como suas grafias de vida, a escritora enfatiza que as formas de expressão citadas constituem-se como produção biográfica. Essa premissa é ressaltada quando, ao ser perguntada sobre sua dedicação à literatura e ao ato de ensinar, declara: “Não sou chegada a escrever diários, etc. A obra já é uma instância de diário, redimensionado, ficcionalizado, a parábola de um diário” (1997a, p. 8). Um diário que parece não apenas registrar, mas, também, produzir experiências, uma vez que o ato de escrever, assim como o de lembrar, se vale da imaginação – elemento indispensável à criação literária e imprescindível ao se considerar a interface da memória: o esquecimento.

Esquecimento, lembrança e imaginação participam da composição de literaturas e memórias, visto que se reconhece o caráter lacunar do ato de rememoração, que demanda, portanto, a ficcionalização. No tocante à literatura, nota-se, a partir das considerações de Sigmund Freud (1997), em *Escritores criativos e devaneios*, publicado em 1908, que o “escritor criativo”, assim como a criança que brinca, se vale de seus desejos como matéria para constituir seus textos, usando elementos do “real”, mas reordenando-os criativamente. Tais desejos envolvem os tempos presente, passado e futuro, atendendo a uma dinâmica na qual, de acordo com Freud:

O trabalho mental vincula-se a uma impressão atual, a alguma ocasião motivadora no presente que foi capaz de despertar um dos desejos principais do sujeito. Dali, retrocede à lembrança de uma experiência anterior (geralmente da infância) na qual esse desejo foi realizado, criando uma situação referente ao futuro que representa a realização do desejo. O que se cria então é um devaneio ou fantasia, que encerra traços de sua origem a partir da ocasião que o provocou e a partir da lembrança. [...] (FREUD, 1908, s/p)

Seguindo a linha do pensamento freudiano, a escrita é concebida em analogia ao ato de brincar da criança. A literatura figura, então, como uma forma de tecer os fios do desejo presentes na memória, na qual esses são tracejados, uma vez que qualquer texto é constituído no *bloco mágico*, como arquiescritura. Assim sendo, composições escritas já se configuram como suplementos de traços marcados no aparelho psíquico, configurando-se como memória.

Ao extrapolar as margens do texto de Freud, salienta-se que se o processo de criação literária e a rememoração apóiam-se na imaginação, o escritor apenas supostamente tem o controle sobre o mundo configurado pelas letras que põe no papel. Dessa forma, se a escrita é um constructo de linguagem em permanente devir, esta promove uma relação dinâmica com o seu produtor que, também, se deixa produzir por ela. Nesse sentido, se é através da linguagem que o escritor constrói mundos literários, é por meio deles, também, que ele se constitui, pois a

escrita é um tempo-espaço de invenção de cenários, histórias e personagens – que podem ser lidos como paisagens já visitadas empiricamente e/ou projetadas da imaginação. Ocasões vividas e/ou imaginadas que se confundem e se mesclam para compor um texto no qual não mais é possível distinguir ou estabelecer origens entre experiência ficcional e biográfica.

A linha puxada nessas reflexões envolve a fala de Judith Grossmann na entrevista intitulada “Minas da poesia”, já aqui citada, na qual afirma: “Quando digo Campos, Rio de Janeiro, Chicago, Salvador, não me refiro evidentemente às cidades existentes no mapa. São ficções. [...] Fiz como na Bíblia: a geografia já é sagrada e intocável” (1997a, p. 8). São espaços facilmente localizáveis em cartografias produzidas pela Geografia, mas que, na literatura, são guiados por estratégias difusas daquelas das quais se vale tal disciplina, apresentando-se como mapas orientados por “constelações de sentido⁶” impressos pelo farol da criação literária.

As afirmações de Grossmann na entrevista intitulada “Minas da poesia” permitem pensar a ficção como uma forma de autobiografia. Esta, por sua vez, não escapa ao ficcional. Essa reflexão pode ser respaldada pelas considerações de Diana Klinger (2007) ao assinalar que “toda obra literária é autobiográfica até o fato de que a autobiografia ‘pura’ não existe” (2007, p. 39). A autora desloca a distinção estabelecida entre essas formas discursivas, arvorando-se na leitura de Paul de Man, que situa tais formas no campo do “indecidível” (2007, p. 39), valendo-se, para isso, da análise da obra de Proust, perpassada de aspectos que levam a pensá-la como ficção ou autobiografia.

De acordo com Klinger, “a autobiografia não seria um gênero, mas uma *figura de leitura ou do entendimento* que se dá, de alguma maneira, em todo texto” (2007, p. 39). Com base nessa constatação, a autora acrescenta a “impossibilidade de totalização de todo sistema” (2007, p. 39), o que rasura a pretensa verificabilidade, pautada no ponto de vista do “real”, para legitimar o autobiográfico, que o caracterizaria – tal como será discutido no segundo capítulo a partir da imersão nas reflexões de Philippe Lejeune (2008) sobre autobiografia –; e problematiza o lugar da ficção como campo restrito a uma imaginação distanciada da vida.

Ficção e autobiografia são concebidas considerando-se o jogo que marca suas relações, ilustrado com uma frase de Grossmann, na qual declara, a respeito de *Meu Amigo...*, que: “A infanta de Meu Amigo Marcel Proust Romance (MAMPR) sou eu” (1997a, p. 8). Esse *eu*, no entanto, é um ser que atravessa as margens e atinge uma terceira, reunindo o vivido e o vivível. Nesse ângulo, a partir de tal entrevista, é possível puxar um fio e envolvê-

⁶ Termo usado por Judith Grossmann, em *Temas de Teoria da Literatura*.

lo em outros encontrados no romance focado, relacionando-os ao trecho no qual a narradora Fulana Fulana, em *Meu Amigo...*, diz: “Abro a janela da sala, e no quarto em penumbra, jogo-me de roupa na cama, ardendo em febre como qualquer personagem, talvez Jane Austen. Personagem, pessoa, uma coisa é a outra” (GROSSMANN, 1997c, p. 33) e que pode ser articulado à afirmação da escritora na entrevista mencionada, em que reconhece na “infanta” de *Meu Amigo...* uma de suas máscaras.

As linhas que tecem depoimento e literatura convergem, neste estudo, na concepção de que a substância que compõe a matéria da ficção e da vida da escritora é a mesma com variados e recriados tons, pois ambas estão intrínseca e assumidamente atreladas. Essa relação pode ser vislumbrada em incursões no capítulo “Infância”, de *Meu Amigo...*. Nele, são apresentadas cenas de uma infância marcada por histórias compartilhadas em família, línguas estrangeiras, viagens, memórias, pinturas e álbuns de fotografia em forma de palavras.

Uma das questões iniciais no referido capítulo é a declaração, feita pela narradora Fulana Fulana, sobre a impossibilidade de estabelecer uma versão bem definida a respeito de sua concepção:

Lá [na Romênia] meus pais se casaram, e lá talvez eu haja sido concebida, mas pode ter sido também em pleno oceano, ou em Veneza, através da Europa eles foram chegando até aqui, dezenas de fotos, eu como uma meia-confecção, dentro de uma barriga. São várias as minhas concepções, por isso tenho saudades sem fim de tantos lugares e de tantas línguas [...]. (GROSSMANN, 1997c, p. 158)

Tal declaração é marcada por um grau de ficcionalização no qual a autora se apóia para demonstrar as incertezas que perpassam qualquer tentativa de estabelecer uma história linear e precisa sobre sua concepção, indeterminando sua “origem”. Incertezas que circundam não apenas o seu nascimento, mas, também, as mais variadas lembranças da escritora, nas quais o “real” se dilui em uma teia ficcional que o remodela.

Em “Fábulas familiares em narrativas de Judith Grossmann”, Lígia Telles lê as diversas possibilidades de origem da “narradora-protagonista de *Meu Amigo Marcel Proust Romance?* Ou [d]a escritora Judith Grossmann, em Depoimento pronunciado na sede da Academia de Letras da Bahia, em novembro de 1991?” (2008, p. 284). O tom de questionamento de Telles, ao indicar os entrecruzamentos do romance com o depoimento, está afinado com a condição fronteira que marca o discurso ficcional e autobiográfico, em que se reconhecem as migrações entre essas duas instâncias pela própria impossibilidade de delimitá-las. De acordo com Telles,

[...] o mito da infância, da concepção num lugar exótico, pleno de signos que remetem às florestas ou bosques dos contos de fadas de origem européia, é carreado para um espaço declaradamente confessional, mas no qual o discurso, por conta própria, toma as rédeas e envereda por uma outra senda. (TELLES, 2008, p. 284).

Algumas palavras do trecho citado remetem a profícuas discussões no âmbito dos estudos de representação literária, são elas: “mito” e “outra senda”. Recortados, esses fragmentos do tecido textual de Telles insemnam o debate, sob os abalos de dois outros termos: aprendizagem e alteridade, que podem ser colhidos na reflexão de que para aprender (falar, refletir e entender) sobre si é necessário fazer uma travessia para o outro, inevitável quando se está diante do acesso à única via para conceber a si e o mundo: a linguagem.

Ao ter acesso ao universo da linguagem, o sujeito (de)flagra “sendas” que descortinam, através do mundo do outro, o seu próprio mundo, como na leitura dos contos de fadas e das mais diversas narrativas por meio das quais se é introduzido, desde cedo, às mais diferentes lições pelo exemplo extraído de experiências pretensamente alheias. Fala-se em “pretensamente alheias”, porque toda história traz em seu bojo algo em que se pode colher, pela via da identidade ou da alteridade, uma leitura de si. Um processo que envolve Lígia Telles, em suas considerações sobre fábulas familiares, identificando na narrativa grossmanniana caminhos trilhados em sua própria infância: “Do lugar de ouvinte, percebia-me enredada numa teia de palavras mágicas e, buscando no acervo de memórias de minha própria infância, encontrava fragmentos esparsos de contos de fadas e de mitos ouvidos [...]” (2008, p. 285).

A magia depreendida nas palavras de Grossmann é potencializada pelo tom mítico e de encantamento que perpassa seu discurso, inserindo-o no campo paradisíaco da literatura. Nesse campo, a possibilidade de travessia para o outro é promovida pelas idiossincrasias do discurso literário, a exemplo do uso de uma linguagem figurada, polissêmica, que estabelece correspondências entre palavras e imagens, estendendo-se a pontes entre o sujeito e o outro. Se, ao adentrar o universo da linguagem, o sujeito se deixa falar pelo outro – já que as palavras às quais tem acesso são a ele ditas e, então, transsubstanciadas em um discurso no qual constitui uma dicção subjetiva –, no campo literário, os percursos configurados também partem de uma cartografia já traçada e que assume outros contornos pelos diferentes bosques ou veredas seguidas, consciente ou inconscientemente, para engendrar novos textos.

Na leitura das fábulas familiares de Grossmann, sob o prisma do conceito freudiano de *romance familiar*, Telles (2008) identifica em contos, romances e depoimentos da escritora a reescrita da origem e a sua subversão ao ser inserida no âmbito ficcional. Nela demonstra a

impossibilidade de a origem ser pensada de um modo convencional – pela simples imposição de uma *filia* –, convertendo-se na possibilidade de “recusa” a ela e amparo no “sonho” e em “devaneios” (2008, p. 286) para retomar cenas da infância, como ocorre em *Cantos delituosos*: romance; e mesmo na recriação do triângulo familiar (pai-mãe-filho), em *Nascida no Brasil* Romance, no qual Cândida Luz elege seus filhos e cria a condição de pai ao vizinho Manfredo.

A reescrita das narrativas de infância e sobre sua concepção pode ser articulada ao processo de (re)criação da origem da literatura, que não se deixa definir. Afinal, a literatura parte da vida, de experiências do outro, de si, da própria literatura ou de uma memória cultural? No âmbito dos estudos contemporâneos, com a contribuição das reflexões já trazidas à baila aqui, reconhece-se o deslocamento da palavra “ou” entre as instâncias citadas para ceder espaço ao “e”, em que é marcada a sua convergência em uma mesma matéria, a partir da qual a literatura e a escrita autobiográfica são tecidas.

No que concerne ao mito em torno do nascimento, as questões trazidas por Lígia Telles em seu ensaio foram suscitadas pela leitura de depoimentos da escritora, entre os quais: “Oficina amorosa: depoimento”. Nele se lê: “Eu costumo dizer que eu sou uma meia confecção, porque minha mãe foi me trazendo por toda a Europa até o Brasil, tendo ido meu pai buscá-la. [...] Então, na Europa, eu era uma barriga, a barriga da minha mãe” (1993, p. 47). Nesse depoimento, realça-se o subsídio para repensar as pretensas fronteiras aplicadas à leitura de depoimentos e textos literários, reconhecendo-se, pela narrativa de Judith Grossmann e o discurso de Fulana Fulana, o emaranhamento desses textos na *cena da escritura*.

É sempre válido lembrar que, desde a primeira página de *Meu Amigo...*, em “Do Autor ao Leitor”, a despeito dos traços autobiográficos existentes no romance – a exemplo do próprio prefácio característico de uma professora de Teoria Literária –, esses se constituem como marcas. A utilização do termo “marcas”, em detrimento de noções como “fonte”, que indicaria uma transposição do vivido no texto literário, ancora-se na discussão trazida por Evelina Hoisel (1993), em “Cantos delituosos: romance e biografia”, no qual discorre sobre o caráter biográfico da escrita de *Cantos delituosos*: romance, de Judith Grossmann, e afirma:

Antes mesmo de se constituir como gênero historiográfico, ou como uma tipologia literária específica, aqui a biografia é marca indissociável, está presente em toda a cena da escritura, onde um sujeito se representa no palco da linguagem, no espaço do livro. Essa representação, todavia, só pode ser apreendida da própria cena da linguagem. (HOISEL, 1993, p. 22)

A reflexão desconstrutora de Evelina Hoisel, ilustrada no trecho destacado, remonta à ampla discussão acerca dos estudos historiográficos sobre o texto literário, que são redimensionados por ela. Segundo esses estudos, a literatura teria na vida do autor a sua “fonte”, a sua “verdade”. Essa linha desconsidera, portanto, o papel da linguagem de deslocar e reordenar a biografia, estilhaçando-a em fragmentos reconfiguráveis na teia discursiva, a partir da qual se depreende o sujeito que nela se (re)constitui e se (re)inventa. Hoisel demonstra estar atenta a esses deslocamentos porque qualifica como “marca”, e não como “fonte”, a biografia do escritor. É válido sublinhar que traços biográficos figuram até mesmo no depoimento de Hoisel, quando se refere à convivência com Judith Grossmann, e à traição – por ela sinalizada e que a acomete – de remeter-se a “signos artísticos” (1993, p. 21), advindos de “passagens e acontecimentos extra-literários” (1993, p. 21), encontrando na (con)vivência com Judith Grossmann a substância para falar sobre uma escritora cuja vida é atravessada pela literatura.

É possível estender a traição, como assim a define Evelina Hoisel ao falar sobre si, à própria escritora Judith Grossmann, que, em *Cantos delituosos*: romance, também se vale de aspectos, qualificados por Hoisel como “extra-literários”, por estarem fora do romance, para escrevê-lo. No entanto, ao entrar nos “campos paradisíacos da biografia” (2007, p. 42) dessa escritora – para usar um termo de Virginia Woolf –, através de depoimentos, de entrevistas ou mesmo do seu arquivo mantido na sala 102, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, confirma-se uma não dissociação entre a literatura e a vida – instâncias entrecruzadas. Entrecruzamento que pode ser ilustrado com o depoimento de Grossmann (1999a), “Judith por Judith”, no qual interrelaciona a problemática do escritor vocacionado, como sempre foi desde a infância, a Sérgio, personagem de *Meu Amigo...*, a partir do qual escreve sobre sua própria vida prematura de artista. No depoimento supracitado, lê-se:

A infância do artista, por isso que eu peguei o Sérgio para vocês entenderem, é uma infância muito peculiar, em que a inocência é perdida precocemente, não no sentido físico, a não ser que haja algum acidente, e nunca é bom perder a inocência fisicamente na infância, o que infelizmente acontece. É uma perda ainda mais dolorosa porque é no plano psicológico e mental [...]. (GROSSMANN, 1999a, p. 172)

Sérgio é o sobrinho de Victor – personagem por quem a narradora Fulana Fulana nutre o amor que atravessa o romance e figura como seu fio condutor. Pela cumplicidade existente entre a narradora e o tio de Sérgio, ela decide visitar o sobrinho do homem amado quando ele fica doente. Ao conhecê-lo, abre-se, então, a possibilidade de, mediante as inquietações do

personagem, falar sobre as demandas da arte de escrever que cedo acometem o artista. Pela configuração da história de um outro ficcional, portanto, a escritora dá-se a ver.

De acordo com Lenice Pimentel Cabral (1999), em “Eu e o duplo: linhas paralelas”, Sérgio é o duplo da escritora:

Com o duplo Sérgio, adolescente de 14 anos, a narrativa assume mesmo seu apogeu em termos de aprendizagem. Se a Escritora anuncia no início do romance que a sua escritura é de ensinância, aqui, neste episódio – O adolescente – todos os questionamentos diante da vida são feitos: a morte, a arte, a vida, o morrer, o viver, os amores, o Amor. Até mesmo a questão temporal, que se passa de forma protegida nas colunas sagradas do shopping, é tematizada. (CABRAL, 1999, p. 96).

Cabral aborda os pontos comuns entre o olhar adolescente de Sérgio e o de Fulana Fulana diante do mundo que não apenas descortina, mas, também, auxilia a configurar em sua ficção. Um olhar que, por sua vez, encontra ressonância nas palavras de Antonia Herrera ao falar sobre Judith Grossmann: “Portadora desse olhar transformador, a vida de Judith Grossmann é de um ser artista: vive, respira, olha, pensa, sente, sofre os dramas da vida, ficcionaliza, canaliza para a arte” (2002, p. 27) – citação aqui retomada.

Ao longo das páginas do capítulo “O adolescente”, apresenta-se um personagem em cuja história é possível identificar marcas autobiográficas da escritora, com base nas quais se entende a remissão feita por ela, em seu depoimento, à personagem Sérgio. As palavras deste personagem, lidas em *Meu Amigo...*, indicam trânsitos de traços da escritora na configuração desse sujeito ficcional:

Desde criança, eu apenas leio e escrevo. Descobri este meu pendor no colégio mesmo. Escrever nada tinha de dever, era um enorme prazer que se espalhava pelo meu corpo todo. Qualquer coisa, uma carta, uma viagem, um passeio, uma paisagem. Uma aptidão, uma vocação. E do alto eu sorria, misterioso, secreto: vocacionado. Tão cedo eu já era aquele que vou ser, o mais importante escritor brasileiro do meu tempo. (GROSSMANN, 1997c, p. 143)

As palavras da autora, pronunciadas por Sérgio, afinam-se com um trecho de “Oficina amorosa: depoimento”, no qual Grossmann, ao se propor a falar sobre si, compõe uma narrativa autobiográfica em poucas linhas, porém não menos densas, declarando:

Colégios. Sempre o colégio para mim era um mundo, a escola não representava nenhum tipo de castigo, era uma espécie de célula, tão importante quanto a célula familiar. O jardim da infância, o colégio primário, a cidade, as coisas se ampliavam por si mesmas. Férias, Atafona, onde logo depois seria descoberto petróleo, e nós em criança já sabíamos que ali havia petróleo – eu nasci em 31 – eu aprendera no primário que, nos locais onde havia petróleo, as raízes das plantas se apresentavam

oleosas. Também no livro de Francisco Alves, de Gaspar de Freitas – era um livro de ciências. Eu lia aquilo como literatura, eu lia tudo, era uma coisa assim incontrolável. Agora, não pensem que por isso eu fosse uma criança livresca, eu sempre fui uma criança mais do que normal, interessadíssima na vida, apenas estabelecia uma continuidade de campos, não havia distinção entre a realidade e a letra, não havia lacuna, eu não entendia como coisas separadas. (GROSSMANN, 1993, p. 48).

No depoimento da escritora e nas declarações do seu alterego ficcional, Sérgio, duas questões respaldam o entrelace de textos ficcionais e autobiográficos na cena da escrita. A primeira é a aptidão, manifesta desde as primeiras letras, para exercer o ofício ou missão de escritor. Desse modo, por meio do personagem Sérgio, são evocadas reminiscências nas malhas da narrativa, que figuram não apenas como ingrediente subjetivo, mas, também, como um motivo para proferir uma aula teórica no intuito de deslindar algumas nuances no caminho de formação do artista, entre as quais se destaca a possibilidade de ver a vida enquanto arte. Dessas nuances, emana a segunda questão que reverbera no caráter peculiar da literatura de transfigurar o vivido em uma possibilidade de vida, isto é, o vivível, em revisão à noção de “possível”, que permeia a literatura, conforme Gilles Deleuze (1997), em “A literatura e a vida”.

No tocante ao processo de representação da vida em literatura, que não consiste em uma mera transposição entre essas instâncias, é pertinente citar “Como se deve ler um livro?”, texto proveniente de uma palestra realizada por Virginia Woolf (2007) em uma escola, na qual a autora, ao falar sobre o ato de ler – reconhecendo que a metodologia é subjetiva e intransferível –, discorre também acerca do ato de escrever, não o desvinculando, contudo, da leitura. Uma leitura que, quando colocada no papel, traz demandas outras que escapam ao simples ato de decodificar signos ou ver, tornando a atividade do escritor mais complexa do que a daquele que não a pratica, ou seja, o leitor que se restringe a ler sem ater-se aos meandros da criação.

Embora no ato de ler, seja possível constituir uma escritura que nem sempre é traduzida em texto escrito, grafar em uma folha em branco as sensações que permeiam um dia conduz o sujeito a uma compreensão mais dilatada sobre percursos de construção de cenas, mesmo as mais prosaicas, em uma narrativa; pois, ao escrever, é preciso não apenas imergir nas palavras para seguir os trilhos de sua interpretação, mas “enfrentar” “perigos” e “dificuldades” que elas impõem. Essas considerações ecoam das palavras de Woolf:

Talvez a maneira mais rápida de compreender os elementos de que é feito um romancista não seja ler, mas escrever; enfrentar suas próprias experiências com os perigos e dificuldades das palavras. Evoque, portanto, algum acontecimento que lhe

tenha deixado uma impressão especial – como, numa esquina, quem sabe, em que você passou por duas pessoas que conversavam. Uma árvore agitava-se; a luz elétrica tremeluzia; o tom da conversa era cômico, mas também trágico; uma visão completa, uma ideia integral parecia contida naquele momento. Mas quando você tenta reconstruí-lo em palavras, verificará que ele se reparte em milhões de impressões conflitantes. (WOOLF, 2007, p. 125)

Nas palavras que preenchem a citação, reforça-se a interrelação entre a literatura e a vida, sem, contudo, considerá-las como instâncias marcadas por meras transferências; por isso Woolf assinala que a criação, a partir do vivido, não é perpassada pela transparência, mas por “milhões de impressões conflitantes”. Não se deve perder de vista, ainda, especificidades atribuídas ao discurso literário. Essas são, aqui, enfocadas com base no texto de Judith Grossmann (1982), *Temas de Teoria da Literatura*, no qual a autora afirma:

Para fazer corresponder a representação literária ao polimorfismo do real, o discurso literário recorre à plurivocidade e às constelações de sentido (conotações), sem que isso signifique que, em outro nível da representação, não haja uma visão ideológica desta realidade, o que faz com que a ambiguidade, a abertura, as conotações sejam substituídas por um menor grau das mesmas, o que em termos relativos e comparativos de medição resulta num certo teor de univocidade, denotação e fechamento. (GROSSMANN, 1982, p. 7)

Nota-se que a “plurivocidade” e as “constelações de sentido” figuram em depoimentos de Judith Grossmann e mesmo em suas aulas, em que poderia predominar a denotação, a univocidade e o fechamento, mas nas quais, conforme aqueles que já foram seus aprendizes⁷, a escritora se vale de figuras de linguagem, que recortam do mundo “empírico” signos, símbolos que alimentam a configuração de universos literários e transmudam a vida. São representações – feitas através de metáforas, metonímias, hipérboles – de nuances da experiência, que desenham um quadro biográfico multicolor: “aleitamento, alfabetização, férias, quintais, jardins, mangueiras, jasmíns, manacás, porque isso faz um padrão bordado dos meus textos (prefiro chamá-los assim)” (1993, p. 48), como a escritora afirma em “Oficina amorosa: depoimento”. Figurações que denotam uma escritora que se delinea e se deixa delinear em sua linguagem, fazendo de si mesma uma metáfora – como quando se aproxima de Scheherazade para explicar quem passaria a ser no depoimento mencionado.

Ao fazer uma comparação entre *Meu Amigo...* e depoimentos de Grossmann, objetiva-se ressaltar e reiterar o caráter ficcional existente em textos de cunho autobiográfico – a exemplo dos depoimentos – e as marcas de uma escrita do *eu* presentes na ficção. Afinal, não é possível estabelecer de forma nítida uma diferença entre texto romanceado e autobiografia,

como se percebe na leitura de fragmentos destacados do romance e dos depoimentos de Grossmann. No tocante a essa questão, Wander Melo Miranda afirma que essa diferença apenas se estabelece a partir de um “pacto” (1992, p. 33), na esteira de Philippe Lejeune, firmado entre autor e leitor; pois, conforme o teórico, “o grau de ‘fingimento’ de determinados textos [pode] ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada” (1992, p. 33).

Ao fazer uma leitura de textos que versam sobre a autobiografia, no capítulo “A ilusão autobiográfica”, de seu estudo sobre *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos, e *Em liberdade*, de Silviano Santiago, Miranda revisita textos nos quais é problematizada a relação entre a escrita de si e a tentativa de configurar uma imagem plena do *eu*. Além disso, aborda a emergência do individualismo, com o advento da burguesia, que auxilia no surgimento do gênero autobiográfico.

No percurso trilhado por Miranda, ao tratar da autobiografia, podem ser destacadas duas contribuições para pensar a literatura como uma forma de memória, a saber: a “auto-interpretação” (1992, p. 30) do sujeito que se inscreve na narrativa; e a ficcionalização que incide em composições autobiográficas. Nota-se, pelas considerações do teórico a respeito desses dois aspectos, que eles se entrecruzam, pois, nos trilhos da auto-interpretação, o sujeito pode criar *outro* de si mesmo pelas vias da ficção, por ser a imagem forjada, por vezes, mais aceitável ou desejável⁸.

Auto-interpretação e ficcionalização podem ser relacionadas a propriedades da memória, das quais se destacam o caráter seletivo, lacunar e criativo desta, que levam à tessitura, pela imaginação, de fios dispersos, na busca de compor uma narrativa mais desejável ou coerente de um *eu*, não obstante, já fragmentado. Fragmentação que resulta da própria condição do sujeito estilhaçado em diversos papéis que atua e nas (re)configurações pelas quais passa ao refletir sobre si ou sobre o outro.

⁸ Segundo Miranda, “A autobiografia, mesmo se limitada a uma pura narração, é sempre uma auto-interpretação, sendo o estilo o índice não só da relação entre aquele que escreve e seu próprio passado, mas também o do projeto de uma maneira de dar-se a conhecer ao outro, o que não impede o risco permanente do deslizamento da autobiografia para o campo ficcional, o seu revestir-se da mais livre invenção.” (1992, p. 30)

2. 1. 2 AUTOBIOGRAFIA E FICÇÃO: TRANSMIGRAÇÕES EM *MOMENTS OF BEING* E *MRS. DALLOWAY*

As reinvenções de um *eu* que se desnuda e, ao mesmo tempo, se vale de máscaras para falar sobre si figuram como uma dinâmica, presente em *Meu Amigo...*, e está afinada com discussões contemporâneas em torno da identidade. No que se refere a essas, remete-se, aqui, às contribuições de Stuart Hall (2003), em *A identidade cultural na pós-modernidade*, no qual define a identidade na pós-modernidade como um jogo de permanentes reconfigurações que a tornam fragmentada, contrastando com a unidade do sujeito cartesiano no Iluminismo e com o determinismo da categoria sociológica.

A concepção de identidade na pós-modernidade, todavia, desafia levemente em relação ao sujeito moderno, a respeito do qual ainda nota-se a ânsia de estabelecer uma identidade una, apesar de reconhecer sua fragmentação, conforme discussões empreendidas na dissertação de mestrado intitulada “Memórias de vi(n)das nos tempos de *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”, na qual o estudo comparativo de romances inseridos na modernidade e na pós-modernidade permitiu vislumbrar as dissonâncias existentes na concepção de identidade nesses dois momentos.

O ímpeto de configurar uma narrativa coesa de si converge na afirmação feita na “Introduction” a *Moments of Being*, livro de Virginia Woolf que consiste, como o seu próprio subtítulo indica, em uma “coleção de escritos autobiográficos”. Nessa Introdução, lê-se no primeiro parágrafo: “This collection of autobiographical writings, although diverse, nevertheless reveals the remarkable unity of Virginia Woolf’s art, thought and sensibility⁹” (1985, p. 11). Nessas considerações iniciais em um livro intitulado *Moments of Being*, identifica-se a tentativa de estabelecer uma imagem coerente – uma “unidade”, em consonância com princípios de totalidade e “verdade” – em relação a um projeto estético e, por assim dizer, a um sujeito, à guisa da noção de autobiografia, aqui concebida como uma unidade discursiva cujas fronteiras são passíveis de problematizações, seguindo os passos de Michel Foucault (2007), em “As unidades do discurso”. Nesse texto, o autor não menciona a autobiografia como uma dessas unidades, mas faz menção a instâncias como o livro e a obra, vistos como pertencentes a um eixo paradigmático no qual pode constar o texto autobiográfico.

⁹ Esta coleção de escritos autobiográficos, apesar de diversa, revela, contudo, a unidade extraordinária da arte, do pensamento e da sensibilidade de Virginia Woolf. (Tradução livre)

Ressalva-se que a própria Virginia Woolf (1985), ao escrever textos que compõem *Moments of being*, se depara com a impossibilidade de escrever sobre si com um olhar totalizante. Essa dificuldade é expressa em “A Sketch of the past¹⁰”, iniciado com uma remissão às palavras de Vanessa Bell acerca da necessidade de sua irmã, Virginia Woolf, de escrever suas próprias memórias em uma época em que estava voltada para a escrita da biografia de Roger Fry. Como Scheherazade, que contava histórias para evitar a morte e vencer o tempo, Woolf é aconselhada pela irmã a narrar sobre si antes que o tempo pudesse apagar a vida existente em suas lembranças.

As dificuldades, no entanto, começam a ser enumeradas pela escritora desde o primeiro parágrafo desse *sketch*: “There are several difficulties. In the first place, the enormous number of things I can remember; in the second, the number of different ways in which memoirs can be written. As a great memoirs reader, I know many different ways¹¹” (1985, p. 64). Se a memória tem um caráter seletivo, o ato de escrever textos memorialistas é também marcado pela seleção, nem sempre consciente, de cenas e acontecimentos que, no momento de sua produção, podem envolver rememorações recônditas, acionadas ou omitidas inconscientemente. Como sinaliza Derrida, em sua leitura sobre teorias freudianas, ao tratar das migrações do inconsciente ao pré-consciente e à consciência, “no interior do aparelho psíquico nunca há relação de simples tradução” (2002, p. 199). Com base nessa premissa, sublinha o caráter dinâmico, passível de alterações, que marca as referidas migrações.

Tais lembranças, segundo a própria escritora, podem ser redimensionadas ao interagirem com o tempo em que são contadas: “What I write today I should not write in a year’s time¹²” (1985, p. 75). Essa afirmação está em harmonia com as suas considerações ao longo de “A sketch of the past” a respeito das imprecisões do ato de contar a vida. Entre os incidentes que narra nesse texto, Woolf menciona a vergonha sentida em se olhar no espelho, levando-a a concluir:

[...] why it is so difficult to give any account of the person to whom things happened. The person is evidently immensely complicated. Witness the incident of the looking-glass. Though I have done my best to explain why I was ashamed of looking at my own face I have only been able to discover some possible reasons; there may be others; I do not suppose that I have got at the truth; yet this is a simple

¹⁰ Esboço do passado (Tradução livre)

¹¹ Há várias dificuldades. Em primeiro lugar, o enorme número de coisas de que eu consigo me lembrar; em segundo, o número de diferentes maneiras que memórias podem ser escritas. Como uma grande leitora de memórias, eu conheço muitas formas diferentes. (Tradução livre)

¹² O que eu escrevo hoje eu não escreveria daqui a um ano. (Tradução livre)

incident; and it happened to me personally; and I have no motive for lying about it¹³.
(WOOLF, 1985, p. 69)

A inquietação de Woolf em torno da dificuldade de atingir a “verdade” sobre o vivido, mantendo a exatidão da experiência, estende-se às suas reflexões a respeito do ato de escrever sobre o outro: “In spite of all this, people write what they call ‘lives’ of other people¹⁴” (1985, p. 69). Ao fazerem isso, negligenciam a pessoa sobre quem os eventos narrados ocorreram.

Nas linhas e entrelinhas woolfianas, nota-se a convergência de textos literários, biográficos e autobiográficos, cujas fronteiras dissolvem-se ao se pensar neles sob a égide da representação, atravessada pela subjetividade daquele que os escreve. Assim, autobiografias e literatura saem da bipolaridade apresentação e ficcionalização para embaralharem-se nos labirintos da representação. Desse modo, tanto narrativas consideradas literárias quanto as de cunho memorialista imergem em subjetividades, cujas tintas se combinam em suas *impressões*.

O termo “impressões” deve ter sua carga semântica potencializada ao se pensar em textos produzidos por uma autora como Woolf em cujas narrativas, a exemplo de *Mrs. Dalloway*, é possível ter acesso a sentimentos que permeiam ações e lembranças de personagens pela técnica do fluxo de consciência. Uma tradução, em forma de palavras, do projeto estético do impressionismo na pintura.

As aproximações entre a literatura de Woolf e a pintura são também observadas em cenas de *Moments of being*, a exemplo de “A sketch of the past”, no qual a autora se vale de referências ao ato de pintar para falar sobre algumas de suas primeiras sensações em memórias de infância:

If I were a painter I should paint these first impressions in pale yellow, silver, and green. There was the pale yellow blind; the green sea; and the silver of the passion flowers. I should make a picture that was globular; semi-transparent. I should make a picture of curved petals; of shells; of things that were semi-transparent; I should make curved shapes; showing the light through, but not giving a clear outline¹⁵.
(WOOLF, 1985, p. 66)

¹³ [...] por que é tão difícil dar qualquer relato sobre a pessoa a quem coisas aconteceram. A pessoa é evidentemente imensamente complicada. Observe o incidente do espelho. Apesar de eu ter dado o melhor de mim para explicar por que eu estava com vergonha de olhar para a minha própria face eu fui apenas capaz de descobrir algumas razões possíveis; deve haver outras; eu não suponho que atingi a verdade; no entanto, este é um simples incidente; e ele aconteceu a mim pessoalmente; e eu não tenho nenhum motivo de mentir sobre ele. (Tradução livre)

¹⁴ Apesar disso tudo, as pessoas escrevem o que elas chamam “vidas” de outras pessoas. (Tradução livre)

¹⁵ Se eu fosse um pintor, eu pintaria essas primeiras impressões em amarelo opaco, prata e verde. Havia a veneziana amarelo opaco; o mar verde; e o prata das flores de maracujá. Eu faria uma pintura que seria globular; semi-transparente. Eu faria uma pintura de pétalas curvas; de conchas; de coisas que fossem semi-transparentes; eu faria formas curvas; mostrando a luz através delas, mas sem dar um contorno claro. (Tradução livre)

A tradução de procedimentos da pintura na criação literária remonta a um traço biográfico de Woolf: a admiração pela pintura de sua irmã Vanessa Bell, que seguia a estética impressionista em voga na época em que as irmãs viveram. De acordo com Vanessa Curtis, “O novo estilo contemporâneo de pintar que sua irmã escolhera estava tendo um profundo impacto na própria escrita de Virginia” (2005, p. 84). Assim como Vanessa Bell, Virginia Woolf tentava captar na literatura tons de impressões, sem um traçado definido.

A ausência de traçados definidos e formas bem delineadas no projeto estético de Vanessa Bell é vislumbrada em três retratos feitos da irmã nos quais representa sentimentos como a timidez, a tristeza e a melancolia. Segundo Curtis, sobre o segundo retrato, pintado em 1912 aproximadamente, “[...] Leonard Woolf disse que ele havia capturado mais o verdadeiro estado de espírito de Virginia, do que qualquer outro retrato jamais havia feito” (2005, p. 85).

Vanessa Bell também foi pintada pela autora de *A viagem, Noite e dia* e *Rumo ao farol*, romances que trazem uma homenagem a ela, representada em personagens como Helen Ambrose, em *A viagem*; Katherine Hilbery, em *Noite e dia*; e em traços da Sra. Ramsay, de *Rumo ao farol* e, mais claramente, em Lily Briscoe. No tocante a essa última personagem, Curtis identifica várias características comuns entre ela e Vanessa Bell, entre as quais sublinha: “Lily defende a arte abstrata, declarando que é aceitável, como o era para Vanessa, pintar figuras sem nenhuma definição facial” (2005, p. 87), ponto comum que pode ser ilustrado pelos retratos de Woolf, em especial o primeiro, em que “deixou seu [de Woolf] rosto deliberadamente sem traços, exceto pelo nariz, e uma vaga impressão de olhos abaixados” (2005, p. 84). De forma análoga, ao ler um romance como *Mrs. Dalloway*, a tentativa de captar o rosto dos personagens esbarra na predominância de toques abstratos que tornam indefinidos os contornos.

Como no romance mencionado, as memórias de infância de Woolf emergem trazendo em seu bojo “sensações” que as marcam: “I am hardly aware of myself, but only of the sensation. I am only the container of the feeling of ecstasy, of the feeling of rapture¹⁶” (1985, p. 67). Sentimentos que são redimensionados pelo tempo: “Later we add to feelings much that makes them more complex; and therefore less strong; or if not less strong, less isolated, less complete¹⁷” (p. 67). Redimensionamento que guia à percepção de que, ao revisitar o passado, novas versões dele são geradas, tornando impossível uma apreensão totalizante do vivido, já que, a cada momento, memórias involuntárias podem emergir, trazendo reconfigurações.

¹⁶ Eu mal tenho consciência de mim mesma, mas apenas da sensação. Eu sou apenas o receptáculo do sentimento de êxtase, do sentimento de embevecimento. (Tradução livre).

¹⁷ Depois nós acrescentamos muito aos sentimentos que os torna mais complexos; e portanto menos fortes; ou se não menos fortes, menos isolados, menos completos. (Tradução livre).

Segundo Woolf: “my memory supplies what I had forgotten, so that it seems as if it were happening independently, though I am really making it happen. In certain favourable moods, memories – what one has forgotten – come to the top¹⁸” (p. 67).

A compreensão das armadilhas da memória – que podem levar o sujeito a pensar estar compondo uma narrativa linear e coesa de si e cair, em seguida, na desilusão de lembrar-se de um novo acontecimento que desloca tal linearidade e coesão – perpassa textos memorialists, como “A sketch of the past”, e a própria produção literária de Woolf. Basta pensar na ausência de uma cadência linear no único dia que preenche as páginas de *Mrs. Dalloway*, entrecortadas pelas lembranças da protagonista que, a todo o momento, é remetida, voluntária ou involuntariamente, a *flashes* do seu passado que ressignificam a sua vida.

Nesse sentido, um ponto que pode ser atribuído tanto à produção literária de Woolf, quanto aos seus escritos autobiográficos, é a propriedade de trançar vivências, compondo uma teia de narrativas. Propriedade que é, por sua vez, uma característica da memória, usada quando Woolf inicia suas lembranças no texto enfocado, remontando a uma ocasião em que estava no colo de sua mãe a caminho de St. Ives, que, por sua vez, de acordo com a escritora, a levou a outra memória: “which also seems to be my first memory, and in fact it is the most important of all my memories¹⁹” (1985, p. 64).

A remissão à primeira lembrança, após a narração inicial sobre o passeio a St. Ives²⁰, permite pensar a teia de digressões e interrelações de que é constituída a memória, na qual cenas trazem, em seu bojo, outros acontecimentos em uma sincronia emotiva que foge a princípios cartesianos de causalidade e que são acionados de forma arbitrária. Além disso, de acordo com Woolf, todas as memórias são “enganosas²¹” por não trazerem a inteireza do vivido e nem ao menos serem a garantia de que consistem no que há de mais especial a ser

¹⁸ Minha memória supre o que eu esqueci, de forma que parece como se algo estivesse acontecendo independentemente, apesar de eu estar realmente fazendo isso acontecer. Em certos humores favoráveis, as memórias – o que alguém esqueceu – vêm à tona. (Tradução livre).

¹⁹ Que também parece ser minha primeira memória, e, de fato, é a mais importante de todas as minhas memórias. (Tradução livre).

²⁰ “But it is more convenient artistically to suppose that we were going to St Ives, for that will lead to my other memory, which also seems to be my first memory, and in fact it is the most important of all my memories. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. [...] It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive.” (1985, p. 64-65)

Mas é mais conveniente artisticamente supor que eu estava indo a St Ives, porque isso me levará a outra memória, que também parece ser minha primeira memória, e de fato é a mais importante de todas as minhas memórias. É a de estar deitada, meio sonolenta e meio acordada, na cama do berçário em St Ives. É de ouvir as ondas quebrando, uma, duas, uma, duas, e mandando gotas de água sobre a praia; e então quebrando, uma, duas, uma, duas, por trás da cortina amarela. [...] É de deitar e ouvir essas gotas e ver sua luz, e sentir, é quase impossível que eu deveria estar aqui; de sentir o mais puro êxtase que eu posso conceber. (Tradução livre).

²¹ Tradução do termo “misleading” (1985, p. 69).

lembrado, já que “the things one does not remember are as important; perhaps they are more important²²” (1985, p. 69). Ao trilhar as veredas dessa reflexão, é possível estabelecer aproximações entre o ato de escrever textos memorialistas e os artifícios da memória involuntária, em um sentido *proustiano*, tal como é definido por Jeanne Marie Gagnebin (2006) em “O rumor das distâncias atravessadas”. Essas aproximações são possíveis porque as reminiscências recônditas, não apreendidas conscientemente, escondem-se no inconsciente, podendo ser ativadas e remodeladas no ato da escrita, assim como lembranças insurgem diante, por exemplo, do contato com um objeto que remonta a uma experiência, como ilustra a cena da *madeleine*, em *Em busca do tempo perdido*, em que o personagem, ao saborear o referido bolinho, remete-se a cenas outrora vividas.

É válido ressaltar que as lembranças involuntárias inserem-se na escrita sem que, contudo, o autor tenha se impelido em um projeto consciente de escrever sobre si. Nessa perspectiva, acredita-se que a memória involuntária – que acomete o personagem proustiano, guiando-o a lembranças de infância – envolve também o escritor; pois, se ela, de acordo com Gagnebin (2006), é tributária ao “acaso”, à “dispersão” e à “perda”, no ato de criação – que também encerra um perder a si mesmo para o estabelecimento de alteridades –, ela pode vir à luz (termo caro a Proust), adentrando, de forma reinventada, a malha textual na criação literária.

Considerações fomentadas pelo conceito de memória involuntária mesclam-se a outra dificuldade sinalizada por Virginia Woolf no tocante às memórias em “A Sketch of the Past”: a negligência do sujeito ao enfatizar apenas os acontecimentos, uma vez que “it is so difficult to describe any human being. So they say: ‘This is what happened’; but they do not say what the person was like to whom it happened. And the events mean very little unless we know first to whom they happened²³” (1985, p. 65). A necessidade de definir-se para, então, iniciar suas memórias leva a escritora a compor um painel de si marcado pela transitoriedade sinalizada pela interrogação em “Who am I then?”:

Who am I then? Adeline Virginia Stephen, the second daughter of Leslie and Julia Prinsep Stephen, born on 25th January 1882, descended from a great many people, some famous, others obscure; born into a large connection, born not of rich parents,

²² Porque as coisas que uma pessoa não lembra são tão importantes quanto; talvez elas sejam mais importantes. (Tradução livre).

²³ É tão difícil descrever qualquer ser humano. Então eles dizem: ‘Foi isso que aconteceu’; mas eles não dizem como era a pessoa a quem isso aconteceu. E os acontecimentos significam muito pouco a menos que nós conheçamos primeiro a quem eles aconteceram. (Tradução livre).

but of well-to-do parents, born into a very communicative, literate, letter writing, visiting, articulate, late nineteenth century world²⁴. (WOOLF, 1985, p. 65).

Em seguida a esse retrato autobiográfico, Woolf declara que poderia remontar não apenas aos seus pais, mas a outros familiares. Uma tarefa que esbarra no conhecimento impreciso sobre esses e o problema de definir se eles contribuíram para que sentisse o que sentiu na creche em St. Ives. Ao mencionar tais elementos que participam de sua constituição, a escritora considera que “to describe oneself truly one must have some standard of comparison²⁵” (1985, p. 65). Ao aludir à importância da comparação para refletir sobre si, pensa-se em outras formas de escritas de vida que perpassam o discurso de um escritor quando, pretensamente, discorre sobre outrem – em textos críticos, por exemplo, como será abordado no terceiro capítulo – ou quando escreve narrativas ficcionais. A comparação incide, nesse âmbito, no jogo de alteridades em que pontes se estabelecem entre o escritor, autores acionados por ele e sujeitos ficcionais, atando esses elementos até que não sejam reconhecidos lugares demarcados, mas, sim, um emaranhado de experiências que não se discernem como pertencentes a si ou ao outro.

Entre os problemas do memorialismo delineados por Woolf, retoma-se e enfatiza-se a dificuldade de chegar a uma definição de si. Essa dificuldade remete a outro texto de *Moments of being*, intitulado “Am I a Snob?”, no qual a escritora faz um recorte do seu mundo subjetivo, atendendo à solicitação feita por Molly MacCarthy que com ela compunha o *Memoir Club*²⁶. Nesse texto, lê-se:

Myself then might be the subject of this paper; but there are **drawbacks**. It would run to so many volumes – that single subject – that those of us who have hair; those whose hair is still capable of growth – would find it tickling their toes before I had done. I must break off one tiny fragment of this vast subject; [...] I must, I say, choose one aspect only; and ask one question only [...]²⁷. (WOOLF, 1985, p. 205, grifo nosso).

²⁴ Quem sou eu então? Adeline Virginia Stephen, a segunda filha de Leslie e Julia Prinsep Stephen, nascida em 25 de janeiro de 1882, descendente de um grande número de pessoas, algumas famosas, outras desconhecidas; nascida de uma grande relação, nascida de pais que não são ricos, mas de pais dignos, nascida em um mundo de fins do século XIX, caracterizado por ser muito comunicativo, letrado, com escrita de cartas, visitante, articulado.

²⁵ Para se descrever de verdade, uma pessoa deve ter um padrão de comparação. (Tradução livre).

²⁶ O *Memoir Club* era um grupo formado por amigos que costumavam se reunir para lerem suas memórias.

²⁷ Eu mesma, então, devo ser o assunto desse texto; mas há problemas. Seria preciso escrever tantos volumes – esse assunto singular – que aqueles entre nós que têm cabelo; aqueles cujos cabelos são ainda capazes de crescer – os teria caindo sobre os dedos dos pés antes que eu tivesse terminado. Eu devo recortar um pequeno fragmento desse vasto assunto; [...] Eu devo, quero dizer, escolher apenas um aspecto; e perguntar uma única questão. (Tradução livre)

Ao eleger o seu próprio “eu” como tema desse texto, Virginia Woolf se depara com os “problemas da autobiografia”, entre os quais estão os obstáculos para chegar a uma visão totalizante de si e o seu caráter inesgotável que levaria a um trabalho infindável. Infinito que pode ser ilustrado com a escrita exaustiva de diários da escritora, ao longo de vinte e sete anos, segundo Leonard Woolf em *A Writer's Diary*, rendendo vinte e seis volumes de anotações. Afinal, como afirma Virginia Woolf, em linhas anteriores à citação destacada em “Am I a Snob?”, “I still seem to myself a subject of inexhaustible and fascinating anxiety? – a volcano in perpetual eruption?²⁸” (1985, p. 204-5).

Ao reconhecer que o tema eleito figura como um “vulcão em perpétua erupção”, sendo, portanto, marcado pela inconstância, a escritora opta por fazer, entre as diversas, mutáveis e inconstantes questões que a permeiam e a constituem, um recorte em um dos traços biográficos que participa da concepção que ela tem de si mesma, traduzido na pergunta: “Am I a snob?”, ou seja, “Eu sou uma esnobe?”. Nessa questão, nota-se a impossibilidade de chegar a uma resposta imediata e anterior a um embate na arena da linguagem. Embate que não deixa de revelar, de certo modo, o ímpeto de apreender uma visão de si que possa figurar como coesa, apesar das inconstâncias que a própria linguagem apresenta e as reconfigurações desse sujeito ao se olhar no jogo de espelhos labirínticos e quiméricos que atravessa o ato de escrever.

Um embate análogo é evidenciado por Jean Jacques Rousseau, de acordo com Jean Starobinski (1991), quando se impõe a escrever sobre si, enfrentando, então, a problemática de transubstanciar em linguagem a suposta transparência que acredita marcar a sua constituição e o conhecimento de si, revelada quando Rousseau se pergunta, segundo Starobinski:

“Quem sou eu?” A resposta a essa pergunta é instantânea. “Sinto o meu coração.” Tal é o privilégio do conhecimento intuitivo, que é presença imediata para si mesmo, e que se constitui inteiramente em um ato único do sentimento. Para Jean-Jacques, o conhecimento de si não é um problema, é um dado: “Passando minha vida comigo, devo conhecer-me.” (STAROBINSKI, 1991, p. 187).

Essa suposta transparência encontra um impasse quando o filósofo se propõe a transpor a sua alma ao leitor de forma direta: “Tudo se passa então como se a transparência não fosse um dado preexistente, mas uma tarefa a realizar” (1991, p. 190). Tarefa apenas passível de ser cumprida pela narração. Uma narração marcada, contudo, pela

²⁸ Eu ainda pareço para mim mesma um assunto de inesgotável e fascinante ansiedade? – um vulcão em perpétua erupção? (Tradução livre).

descontinuidade, como assinala Starobinski, a despeito da unidade que Rousseau tenta instaurar quando objetiva dizer tudo. Todavia, como denota o autor, quando o filósofo parece ter escrito tudo sobre si, a impressão de que apreendeu o seu todo nos papéis escritos se dissipa diante de percepções suaves, em meio a sólidas certezas, de que a verdade sobre si não é tão evidente quanto supunha.

Em sua escrita de si, o filósofo afirma, citado por Starobinski, que: “Os verdadeiros e primeiros motivos da maior parte de minhas ações não são tão claros para mim mesmo quanto por muito tempo eu imaginara” (1991, p. 188). Essa afirmação confirma a impossibilidade de chegar a uma apreensão onisciente sobre o *eu*, já que, ao término de um texto autobiográfico, constata a dificuldade de comunicar a “verdade” sobre si, pois “O risco não é imenso, já que a menor omissão compromete a verdade de toda a empresa?” (1991, p. 197).

Nesse sentido, uma apreensão plena de si é inatingível, pois, ocasionalmente, irrompem novos dados que se sucedem ou antecedem às causas e efeitos delineados; afinal, “Ter de continuar a escrever e a justificar-se prova que nunca se faz mais do que começar a ser-se, e que a tarefa está sempre diante de nós” (1991, p. 206). Devido a esse eterno recomeço de uma configuração de si, Rousseau opta por ater-se ao instante em que as emoções lhe trazem a resposta de quem é, mesmo que no momento seguinte algo se lhe figure como um dado suplementar ao que imagina ser. O importante não é fazer uma reconstituição de sua vida, visto que Rousseau “conta-se a si mesmo tal como revive sua história ao escrevê-la. Pouco importa, então, se preenche pela imaginação as lacunas de sua memória; [...] pois que a alma do pintor manifestou-se pela maneira, pela pincelada, pelo estilo” (1991, p. 205). O drama vivenciado pelo autor de *Ensaio sobre a origem das línguas* leva, então, a pensar que a “origem”, em permanente reconfiguração, está em erupção e reelaboração na língua, na linguagem, uma vez que o homem não é apenas aquele que faz o verbo, ele “se faz verbo” (1991, p. 207).

No tocante a “Am I a Snob?”, a necessidade de auto-reflexão através do ato de narrar-se acomete Virginia Woolf, que, nas linhas tecidas em seu texto, pensa sobre si, em comparação, inclusive, com outras pessoas – como quando se compara a Desmond, sobre quem conclui não ser um esnobe. Dessa imersão em uma leitura de si e dos outros, chega à conclusão de que é uma esnobe e alcança a definição do que denomina ser a “essência” do “esnobismo”. Essa essência é descrita pelas seguintes palavras: “The essence of snobbery is that you wish to impress other people” (1985, p. 206), isto é, a essência do esnobismo é que você deseja impressionar as outras pessoas (Tradução livre). Após mais algumas considerações sobre as características de um esnobe, assinala: “This is a symptom that I recognize in my own

case” (1985, p. 206), isto é, esse é um sintoma que eu reconheço no meu próprio caso (Tradução livre). Ela não deixa de admitir a sua vaidade de escritora e, ao lado desse sentimento, confessa o seu caráter esnobe que se manifesta em relação às festividades sociais (*social festivity*), sala de visitas (*drawing room*) e condecorações (*coronet*) (1985, p. 210).

O tema que permeia o texto autobiográfico citado e a sua configuração engendram a reflexão sobre duas questões a respeito dos enlaces entre a autobiografia e a ficção. A primeira questão se refere ao caráter memorialístico de *Moments of being*, como é sinalizado desde o subtítulo do livro: “a collection of autobiographical writing” (uma coleção de escritos autobiográficos) e “alguns aspectos da natureza da literatura” que o perpassam e que fazem do caso de Sibyl²⁹ [Colefax], uma das personalidades – ou personagens – em um dos textos (“Am I a Snob?”), uma história que se aproxima do conto. Um conto em que o caso investigado será representado pela personagem mencionada que, diante de um momento de declínio social, não deixa de ostentar os resquícios³⁰ de um *status* que ainda é capaz de sustentar seu ar de superioridade.

Elementos da linguagem literária que atravessam “Am I a Snob?” podem ser justificados com as palavras de Judith Grossmann (1982), quando afirma, em “Alguns aspectos da natureza da literatura”, que

[...] podemos definir a obra literária como um discurso através do qual um sujeito apresenta a sua visão da realidade como um conhecimento ordenado, simultaneamente plurívoco e unívoco, aberto e fechado, em linguagem concomitantemente conotativa e denotativa. (GROSSMANN, 1982, p. 7)

Em “Am I a Snob?”, identifica-se a univocidade e plurivocidade presentes na tônica que permeia o texto e que ora o situa na categoria do ensaio, ora no memorialismo, devido a cenas ativas de um repertório de experiências subjetivas, ou, ainda, como um conto, em que o narrador recorta do “real” uma cena e sujeitos de seu convívio, imprimindo neles cores que preenchem um desenho configurado de forma conotativa. Esse recorte e a sua ficcionalização

²⁹ Sibyl Colefax era conhecida em Londres como uma anfitriã. No texto “Am I a snob?”, Virginia Woolf se propõe a definir o que é ser esnobe e, para isso, se vale de alguns exemplos. Conclui que ela mesma é uma esnobe, assim como Sibyl Colefax, pois ambas apresentam a característica principal de alguém com essa característica: gostar de impressionar as pessoas. No tocante a Sibyl, ela se mostra esnobe até mesmo em momentos de crise, quando o seu marido morreu e, com sua morte, teve que deixar Argyll House. Em sua última visita, Virginia Woolf mencionou Henry James, o que mudou o humor de Sibyl e a levou a tentar impressioná-la com o fato de conhecê-lo.

³⁰ Enquanto ela e Virginia Woolf conversam no carro, depois de uma cena que marca a perda da casa de Sibyl, comentam a morte de Henry James. Essa cena que é narrada por Woolf: “And the car drove off, and she sat by my side, trying to impress me with the fact that she had known Henry James” (1985, p. 220), ou seja, e o carro partiu, e ela se sentou ao meu lado, tentando me impressionar com o fato de que tinha conhecido Henry James. (Tradução livre)

colocam em tensão a interrelação existente entre o “real e o irreal”, flagrada por Judith Grossmann, cujas palavras são evocadas aqui para explicar tal “tensão” entre esses dois elementos. De acordo com a teórica:

O paradoxo essencial da obra literária, em relação ao qual se mantém elusiva, é o de que a imagem se faz mais real do que o real, ou no próprio real. O discurso literário sutaliza ao máximo as relações entre o real e a ficção, ora representando um, ora outro, como englobante ou como englobado, deslocando continuamente a questão da origem, ora colocada no discurso, ora na realidade. (GROSSMANN, 1982, p. 18).

Nas considerações da teórica sobre a literatura e o “real”, identifica-se o descentramento de uma noção fixa de origem ou causa-efeito que pode ser estabelecida entre esse par. Ao deslocar a “origem” e a causalidade de um desses elementos, é possível pensar a constituição do mundo empírico e literário como um jogo, uma representação – no sentido que o drama concede – em que o “real” representa o papel do literário e o literário, o do real. Afinal, de acordo com Grossmann, “O discurso literário faz o jogo deste deslocamento infinito [...]” (1982, p. 18). Nesse jogo, identificam-se “polaridades” como o “particular” e o “geral”, a “ambiguidade” e a “univocidade”, a “abertura” e o “fechamento”, a “conotação” e a “denotação”. Polaridades que, de acordo com a teórica, não permitem “colocar a origem do discurso literário numa delas” (1982, p. 8).

A segunda questão em torno da autobiografia e da ficção, por sua vez, consiste no emaranhamento de temas que permeiam textos memorialistas e as narrativas ficcionais, em permanente transmigração, o que respalda o entrecruzamento da literatura com a(s) memória(s). Ilustra-se esse entrecruzamento ao se pensar em temas comuns que atravessam essas duas formas discursivas, a exemplo das considerações sobre o ato de ser “esnobe” em “Am I a snob?”, que também preenchem cenas do romance *Mrs. Dalloway*. Um ato observado na ânsia de Clarissa de casar-se com Richard Dalloway – que garantiria a admiração das pessoas – e as recepções organizadas em sua casa para impressionar a sociedade à qual pertence. Acrescenta-se que há nesse tema, aparentemente supérfluo, uma memória subjetiva e, ao mesmo tempo, cultural, uma vez que em imagens que figuram no texto se descortinam cenas de uma sociedade em transição da Era Vitoriana à era moderna.

De acordo com “A nota do editor” (*Editor’s note*) que apresenta “Am I a Snob?”, em outro texto – “A Sketch of the Past” –, “she noted the curious division division in her life at Hyde Park Gate” (1985, p. 203), ou seja, ela notou a curiosa divisão em sua vida em Hyde Park Gate (Tradução livre). Essa divisão consistia em “convenção” e “intelecto”,

predominantes abaixo das escadas e acima delas consecutivamente. Segundo o editor, no entanto:

After the first years in Bloomsbury the world of ‘convention’ – the world of George Duckworth, of Kitty Maxse – had clearly given way to the world of intellect. Humiliation, frustration and sheer boredom had marked many of her early encounters with the ‘*beau monde*’ and yet some aspects of ‘society’ never ceased to fascinate her: the bright lights, the people talking, the strip of red carpet rolled out on the pavement³¹. (WOOLF, 1985, p. 203).

A fascinação por esse mundo em que prevalecem convenções leva a escritora, como denotam seus romances, em especial, *Mrs. Dalloway*, a uma atitude ambígua, que encerra a admiração por tais convenções e o ímpeto de criticá-las. Essa crítica pode ser vislumbrada ao traçar um paralelo entre a jovem Clarissa de Bourton, repleta de sonhos e independente apesar do apego a convenções, e a Sra. Dalloway de Westminster que se tornou, cumprindo as obrigações de esposa de um Membro do Parlamento e impelida a seguir um papel social conferido às mulheres de sua época entre “recados para a cozinha”, “o salmão”, “os frios”, “o tócai imperial”, o traje “cor-de-rosa” e o colar de sua filha³² (1980, p. 159). Afinal, escolhera Richard, ao invés do ex-namorado Peter Walsh, em virtude do *status* que aquele oferecia, devendo, por conseguinte, fazer jus a ele. De acordo com Monique Nathan (1989),

Entre Peter e Richard, ela escolheu o caminho da ordem. Seu marido, Richard, lhe assegurou um dos mais altos lugares nas fileiras da aristocracia britânica. Melhor ainda: ela o ama, ou pelo menos é preciso acreditar nisto, porque este político bem-falante é em amor tão tímido quanto um menino do coro. Em troca, ela reflete de si mesma a imagem que ele mais deseja ver, a de uma mulher feliz e mimada, guardiã da felicidade doméstica e sério trunfo em sua carreira. (NATHAN, 1989, p. 80).

O papel que Mrs. Dalloway parece exercer de forma tão eficiente e espontânea é, contudo, perpassado pela contradição que pode ser evidenciada em marcas de certa nostalgia que caracterizam suas memórias sobre Peter Walsh, com quem rompeu relações para casar-se com Richard Dalloway. Nostalgia que envolve a ânsia de refletir se tomou a decisão certa ao escolher Dalloway a Walsh, podendo ser observada enquanto reflete sobre o *seu Peter*, como assim o chama: “Afinal, podiam estar separados durante séculos, ela e Peter: [...]; mas de súbito lhe ocorria: ‘Que diria Peter, se estivesse aqui comigo agora?’” (1980, p. 11). A opção

³¹ Depois dos primeiros anos em Bloomsbury, o mundo de ‘convenções’ – o mundo de George Duckworth, de Kitty Maxse – tinha claramente dado passagem ao mundo do intelecto. Humilhação, frustração e completa chateação tinham marcado muitos de seus primeiros encontros com o ‘*beau monde*’ e, mesmo assim, alguns aspectos da ‘sociedade’ nunca deixaram de fasciná-la: as luzes brilhantes, as pessoas conversando, o pedaço de tapete estendido no passeio. (Tradução livre)

³² Essas são algumas das imagens que permeiam a cena na qual a recepção organizada por Clarissa se inicia.

por Richard Dalloway revela um redimensionamento na vida de Clarissa, que se voltou para jantares, recepções, que justificam sua condição de esposa de um homem influente. Condição celebrada sob a sombra da dúvida em torno de suas escolhas, lançada pelas lembranças que entrecortam suas reflexões sobre a vida.

No papel desempenhado por Clarissa, portanto, há ressonâncias de questões em “Am I a Snob?”, a exemplo da necessidade que ela tem, ao cumprir seu posto de anfitriã, de causar uma boa impressão às pessoas, revelada em uma passagem do romance, na qual lê-se: “Como necessitava ela, Clarissa, que os outros manifestassem agrado quando ela chegava, pensou, voltando para Bond Street, aborrecida, pois era uma tolice ter segundas intenções para fazer as coisas” (1980, p. 13). Ao afirmar essa necessidade, nota-se uma transmigração de Mrs. Woolf em Mrs. Dalloway, pois, ao referir-se a essas convenções como uma “tolice”, a personagem traduz, em malha textual, impressões de Woolf sobre os contratos sociais representados em seu romance, como a leitura de Nathan (1989) indica:

A pintura de um ambiente que ela conhecia bem divertiu Virginia Woolf no começo, mas, ao divertimento, sucedeu-se logo a impaciência, e, à impaciência, a exasperação diante deste ‘espírito de classe governante, de bem público, muito *Tariff Reform*, muito Império Britânico’ que formou gerações de parlamentares, advogados, professores, generais e magistrados. A acreditar no *Diário de um escritor*, o essencial para ela não reside aí. (NATHAN, 1989, p. 80).

A ausência de algo “essencial” nessas convenções, declarada pela escritora em *Diário de um escritor (A Writer’s Diary)*, é sentida por Clarissa Dalloway, ao lembrar cenas de sua história que parecem destoar da mulher que se tornou. Uma mulher que outrora compartilhara um amor subversivo com Sally, com quem trocou um beijo, mas se casou, assim como a amiga, contrariando os seus ímpetos transgressores da juventude, apagando os seus sonhos de mudar o mundo e esquecendo suas leituras de Platão, Moris e Shelley (1980, p. 36).

Pelas contradições que marcam o projeto de vida de Clarissa e a Mrs. Dalloway que se tornou, Nathan (1989) sublinha as reflexões da personagem, na qual ecoam as considerações da própria escritora:

Quem é Clarissa por trás de seu **esnobismo**, suas recepções e sua comédia humana? Há uma Clarissa? No momento em que ela escapa do carnaval brilhante em que seus amigos a vêem mostrar-se, no seu silêncio da casa a Sra. Dalloway torna a ser a mocinha que passeava em vestido de musselina no terraço da velha casa familiar de Bourton. (NATHAN, 1989, p. 80, grifo nosso)

Entretanto, essa Clarissa de Bourton é apenas revisitada pelos labirintos da memória que abre o caminho para esse passado idílico no momento em que alguma circunstância do presente, comum a uma cena vivenciada, aciona esse outro *eu* de Mrs. Dalloway.

Notam-se, pelas considerações aqui feitas a respeito de “Am I a Snob?” e *Mrs. Dalloway*, que temas atravessam tanto escritos autobiográficos, quanto ficcionais de Virginia Woolf, o que auxilia no desenvolvimento da proposta de consubstanciar entrecruzamentos de memórias com a literatura. Formas discursivas cujos fios se embaralham para compor um texto suplementado no qual as diversas faces de um *eu*, entre outras faces que nele se projetam, podem ser lidas.

Como desdobramento dessas discussões, é válido evocar as reflexões de Jeanne Marie Gagnebin (2006) sobre *Em busca do tempo perdido*, no ensaio “O rumor das distâncias atravessadas”, no qual afirma que, em textos de Proust, também se enovelam traços estéticos e autobiográficos na memória. Em seu percurso na leitura de Proust, a teórica retoma, no início de seu ensaio, a cena da *madeleine*, na qual o personagem de *No caminho de Swann* é acometido por lembranças prazerosas da infância, que constituem um dos motes do enredo do romance, como já foi aqui sinalizado. De acordo com a autora, um episódio análogo figura em páginas de mais um romance de Proust, *Jean Santeuil*, que é “constituído pela procura e pela descrição desses reencontros felizes entre sensação presente e sensação passada” (2006, p. 145). Tema que pode ser atribuído a *Em busca do tempo perdido*, mas que não o resume, visto que, segundo Gagnebin, esse romance versa sobre os impérios do tempo, como a morte e o esquecimento ou a “força da resistência de lembrar” (2006, p. 149), e mostra de que forma a escrita pode ser um meio de lutar contra eles, não obstante a ameaça que causam.

Ao tratar dos temas de *Em busca do tempo perdido*, Gagnebin ressalta que, no próprio romance, em *O tempo redescoberto*, Proust faz referência a outros autores que narraram experiências comparáveis à da *madeleine*, citando Chateaubriand, Nerval e Baudelaire, e ele mesmo, que, em *Contre Sainte-Beuve*, um prefácio escrito em 1908, se vale da mesma cena. A convergência dessas experiências nas três narrativas indica, segundo a autora, que, em relação a *Jean Santeuil* e *Contre Sainte-Beuve*, *Em busca do tempo perdido* “difere de ambos, mas, simultaneamente, os reúne, misturando em sua composição os gêneros literários do ensaio e do romance, da autobiografia e da ficção” (2006, p. 148). Essa mistura denota que, em textos de Proust, “reflexão estética, invenção romanesca e trabalho de lembranças confluem e se apóiam mutuamente” (2006, p. 148), assim como ocorre na produção das autoras aqui enfocadas.

As reflexões de Gagnebin a respeito de Proust podem ser articuladas, portanto, a uma leitura de textos de Virginia Woolf, que se valeu proficuamente de acontecimentos e pessoas

em sua vida para compor sua literatura, como enuncia Vanessa Curtis (2005), na leitura sobre marcas biográficas presentes na ficção da escritora. Um exemplo expressivo dessa recorrência, sinalizada por Curtis, são as representações de cenas e de pessoas de sua família, a exemplo da irmã Vanessa Bell e da mãe, Julia Stephen. De acordo com Curtis, *Rumo ao farol* é o romance que melhor representa a figura de sua mãe, como será discutido no segundo capítulo. Ressalta-se que essa narrativa é permeada por temas como as fortes convenções sociais. Um tema que percorre romances, contos, envolvendo memórias de Woolf, como foi possível notar na leitura de “Am I a Snob?”.

A confluência de temas que compõem a tessitura de formas discursivas da autora pode ser notada na leitura de textos de *Moments of being* e romances de Woolf, em que *flashes* da infância da escritora, bem como cenas, paisagens e pessoas permeiam essas duas categorias textuais, transubstanciadas em uma linguagem poética, na qual imprime sua marca de escritora, mesmo quando escreve suas memórias. Essa marca, que esmaece os limites entre o texto autobiográfico e o ficcional, é atribuída por ela a sua “shock-receiving capacity” (1985, p. 72), ou seja, sua capacidade de receber choques, diante de cenas do mundo empírico, cuja perplexidade é suavizada quando escreve. Segundo Woolf, em “A sketch of the past”:

[...] 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 that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow 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 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 together³³. (WOOLF, 1985, p. 72)

Nas palavras de Woolf, no trecho destacado, é possível sublinhar alguns termos usados por ela, que remontam ao universo de composição da arte literária. O primeiro deles é o já mencionado “shock-receiving capacity”, podendo ser interpretado como a aguçada sensibilidade do artista de sentir na pele os sabores e dissabores da vida, que traduz em paisagens desenhadas em seus textos. A essa capacidade Gilles Deleuze faz menção, em “A

³³ [...] então eu insisto em supor que a capacidade de receber choques é o que me torna uma escritora. Eu arrisco a explicação de que um choque é de uma só vez em meu caso seguido pelo desejo de explicá-lo. Eu sinto que eu tive um golpe; mas não é, como eu pensava quando criança, simplesmente um golpe de um inimigo atrás do algodão da vida; ele é ou se tornará uma revelação de alguma ordem; é um sinal de alguma coisa real atrás das aparências; e eu o torno real ao colocá-lo em palavras. É apenas ao colocá-lo em palavras que eu o torno inteiro; essa inteireza significa que ele perdeu seu poder de me machucar; ele me causa isso, talvez, porque ao fazer isso eu jogo fora a dor, um grande deleite em juntar as partes separadas. (Tradução livre)

literatura e a vida”, ao assinalar: “Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com tímpanos perfurados” (2006, p. 14).

A profundidade das vivências do escritor lhe promove uma revelação, que pode ser interpretada como uma experiência que se aproxima do conceito de epifania, tão explorada em textos de James Joyce e que se encontra alinhavada nas mais diversas cenas dos escritos de Woolf. Esses momentos de revelação consistem em *flashes* que se descortinam no palco da vida e a paralisa para que, de modo singular, esses sejam dissecados até encontrar, no sumo dos elementos que os constitui, o “token of real thing behind appearances” (1985, p. 72), ou seja, o sinal do real por trás das aparências (Tradução livre). Essas palavras se afinam com a discussão sobre a representação literária e permitem o questionamento a respeito dos pretensos limites entre o texto e a vida. Pois a vida, assim como o texto, apresenta-se como um livro a ser decodificado, cujas instâncias que a perfazem oscilam entre planos conscientes e inconscientes, sendo apenas passíveis de compreensão quando se tornam signos, o que, no que se refere ao escritor, recebem os traços da linguagem literária.

A representação de experiências empíricas em texto aproxima essas duas formas de conceber a si e o entorno, tornando o mundo e as composições orais ou escritas “intertextos”, em uma acepção barthesiana, em *O prazer do texto*. Nele, Barthes assinala “a impossibilidade de viver fora do texto infinito – quer esse texto seja Proust, ou o jornal diário, ou a tela de televisão: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (2004, p. 45).

Ao traduzir momentos do ser (*Moments of being*) em suas narrativas de cunho memorialista ou em seus romances ou mesmo em contos, Woolf alinhava ao texto da vida a sua narrativa em que apresenta um olhar sobre suas vivências e registra, bem como ameniza, as angústias, ao escrever sobre fantasmas que a circundavam; por isso afirma que, ao escrever, ela consegue desvencilhar-se da dor. Nas declarações de Woolf no trecho focado em “A sketch of the past”, é possível puxar dois fios para tecer reflexões em torno do papel da literatura e sua relação com a memória.

Como primeira tessitura, ativa-se o conceito de catarse para Aristóteles (1996), ao tratar da tragédia como um gênero que suscita sentimentos capazes de operar um alívio no leitor ou expectador. Alívio que pode ser promovido por textos pertencentes a outros gêneros literários. Nesse sentido, considera-se como catártica a escrita de *Rumo ao farol* (*To the lighthouse*), uma vez que entre suas páginas vivem memórias sobre a mãe de Virginia Woolf, Julia Stephen, traduzidas em uma linguagem literária permeada por imagens que remetem ao ambiente de vivências da família Stephen. É Woolf quem, declaradamente, assinala que escreveu esse

romance para atenuar o sofrimento ocasionado pela perda da mãe. De acordo com a autora, em “A sketch of the past”:

Until I was in the forties [...] the presence of my mother obsessed me. I could hear her voice, see her, imagine what she would do or say as I went about my day's doings.

[...]

But I wrote the book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed about my mother. I no longer hear her voice; I do not see her.

I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients. [...] Why, because I described her and my feeling for her in that book, should my vision of her and my feeling for her become so much dimmer and weaker?³⁴ (WOOLF, 1985, p. 80-81)

A escrita como uma experiência catártica em face da obsessão de Woolf em relação a sua mãe pode ser observada não apenas em *To the lighthouse*, mas nas próprias considerações da autora em “A sketch of the past”, no qual descreve Julia Stephen, destilando sua admiração por ela. Essa confluência pode ser facilmente identificada nas palavras que pintam um retrato de sua mãe, em “A sketch of the past”, no qual se lê:

[...] a woman of forty with seven children, some of them needing grown-up attention, and four still in nursery; and an eighth, Laura, an idiot, yet living with us; and a husband fifteen years her elder, difficult, exacting, dependent on her; I see now that a woman who had to keep all this in being and under control must have been a general presence rather than a particular person to a child of seven or eight. Can I remember ever being alone with her for more than a few minutes? Someone was always interrupting³⁵. (WOOLF, 1985, p. 83)

Esse trecho, entre diversos outros que versam sobre a mãe de Woolf, apresenta um olhar sobre Julia Stephen que se entrelaça na configuração da Sra. Ramsay, de *Rumo ao farol*, no qual a personagem é delineada como uma mulher de cerca de cinquenta anos e com oito filhos. O papel central ocupado pela mãe de Woolf, em sua família, é representado ao protagonizar a Sra. Ramsay no romance mencionado, no qual a personagem é apresentada

³⁴ Até os meus quarenta anos [...] a presença de minha mãe me obcecava. Eu podia ouvir a voz dela, vê-la, imaginar o que ela faria ou diria sobre minhas atividades diárias.

[...]

Mas eu escrevi o livro muito rapidamente; e quando ele foi escrito, eu parei de me sentir obcecada pela minha mãe. Eu não mais ouço a voz dela; eu não a vejo. Eu suponho que eu fiz para mim mesma o que psicanalistas fazem para seus pacientes. [...] Por que, porque eu a descrevia e descrevia meu sentimento por ela naquele livro, minha visão dela e meu sentimento por ela deveriam se tornar tão mais opacos e mais fracos? (Tradução livre).

³⁵ [...] uma mulher de quarenta com sete filhos, alguns deles precisando de atenção adulta, e quatro ainda no berço; e uma oitava, Laura, uma idiota, vivendo conosco; um marido quinze anos mais velho do que ela, difícil, exigente, dependente dela; eu vejo agora que uma mulher que teve que manter tudo isso existindo e sob controle deve ter sido uma presença geral mais do que uma pessoa particular para uma criança de sete ou oito anos. Consigo me lembrar de alguma vez estar sozinha com ela por mais do que poucos minutos? Alguém estava sempre interrompendo. (Tradução livre)

com acentuada sensibilidade, revelada na forma como agia com seus filhos. Atitude que preenche a primeira cena do romance, em seu diálogo com James:

— É claro que amanhã fará um dia bonito — disse a Sra. Ramsay. — Mas vocês terão que madrugar — acrescentou.

Essas palavras trouxeram uma extraordinária alegria a seu filho, como se a excursão já estivesse definitivamente marcada. Após a escuridão de uma noite e a travessia de um dia, o desejo – por tantos anos aspirado – era agora tangível. (WOOLF, 2003b, p. 7)

Tal sensibilidade entrecorta a narrativa, nos trechos que apresentam a Sra. Ramsay, e mescla-se com a visão de Woolf em relação a sua mãe, como exprime em “A sketch of the past”, e, de acordo com esse texto, contrasta com a severidade de Leslie Stephen, marido de Julia Stephen e pai de Woolf. Severidade essa que também ecoa no romance, representada nas palavras do Sr. Ramsay sobre o ansioso passeio ao farol:

— Mas o dia não ficará bom — disse o pai, parando em frente à janela da sala de visitas.

Se houvesse um machado, um atizador, ou qualquer outra arma à sua mão que abrisse uma fenda no peito do pai e por onde a vida escoasse, James a teria empunhado naquele instante. Tais eram os extremos de emoção que o Sr. Ramsay despertava no íntimo dos filhos, apenas com sua presença. Ali estava: de pé, o perfil agudo como uma faca e estreito como sua lâmina, sorrindo sarcasticamente — não apenas pelo prazer de desiludir o filho e lançar sua mulher (que era mil vezes melhor do que ele, pensou James) no ridículo, mas sobretudo por causa da certeza íntima que tinha da exatidão de seus julgamentos. (WOOLF, 2003b, p. 8)

Os dissabores sentidos pelos filhos do Sr. Ramsay preenchem as linhas de diversas cenas do romance. Essas linhas emaranham-se às palavras de Woolf no texto “Reminiscences”, de *Moments of being*, escrito para o filho de sua irmã Vanessa Bell, Julian Bell. Nele, entre suas memórias familiares, Woolf realça os acontecimentos que sucederam à morte de Julia Stephen e de Stella, filha de Julia em seu primeiro casamento. De acordo com Woolf (1985), “Directly your grandmother was dead, Stella inherited all the duties that she has discharged³⁶” (1985, p. 44). Após a morte da mãe, o quadro esboçado por Woolf em relação a seu pai assume cores sombrias, oriundas das tintas do rancor. E com a perda de Stella:

Your grandfather showed himself strangely brisk, and so soon as we came to think, we fastened our eyes upon him, and found just cause for anger. We remembered how he had tasked Stella’s strength, embittered her few months of joy, and now

³⁶ Assim que sua avó morreu, Stela herdou todos os deveres que ela deixou. (Tradução livre).

when he should be penitent, he showed less grief than anyone. On the contrary none was more vigorous, and there were signs at once which woke us to a sort of frenzy, that he was quite prepared to take Vanessa for his next victim. When he was sad, he explained, she should be sad [...] We made him the type of all that we hated in our lives; he was the tyrant of inconceivable selfishness, who had replaced the beauty and merriment of the dead with ugliness and gloom³⁷. (WOOLF, 1985, p. 55, 56)

Os sentimentos descritos por Woolf sobre Leslie Stephen confluem naqueles narrados em *Rumo ao farol*, expressando-se na avaliação da personagem Lily Briscoe – uma pintora que estava hospedada na mesma cidade onde se encontrava a família Ramsay –, ao compará-lo ao Sr. Bankes e dizer a este: “Você tem grandeza, continuou ela, e o Sr. Ramsay não. Ele é inferior, egoísta, vaidoso, egocêntrico; é temperamental; é um tirano; cansa a Sra. Ramsay até a morte [...]” (2003b, p. 29). As palavras da pintora enovelam-se no trecho destacado de “Reminiscences”, em especial quando Woolf menciona como seu pai auxiliou a extenuar as forças de Stella. Nesse sentido, é possível inferir que os tons da memória que pintam as páginas de “Reminiscences”, ao falar sobre Stella, são da mesma tinta que preenche as letras do romance *Rumo ao farol* sobre a Sra. Ramsay.

No entrecruzamento da leitura sobre Julia e Leslie Stephen nos textos memorialistas e no romance, nota-se a existência de duas categorias textuais que se entrelaçam em formas memória na qual se lêem recordações da escritora, em suas linhas e entrelinhas, reinventadas pelas máquinas da fabulação que acometem qualquer escrita e rememoração. Ao articular o texto memorialista ao romance, opera-se, aqui, um longo desvio em relação ao ímpeto de confirmar uma “verdade” na ficção ou nas memórias. Reconhece-se, em caminho contrário à busca pela configuração de uma “verdade”, que ambos os textos são *constructos* subjetivos e, portanto, marcados por uma perspectiva que dimensiona seu foco com base no momento em que vivências são acionadas, em forma de lembranças, escapando à precisão. Afinal, a própria Woolf declara que, tanto ao se lembrar de cenas de sua vida quanto ao escrever cenas em sua literatura, lembranças ou “non-beings” (momentos de não ser) podem não emergir, permanecendo submersas e, por conseguinte, inatingíveis.

Why remember the hum of bees in the garden going down to the beach, and forget completely being thrown naked by father into the sea? [...]

³⁷ Seu avô se mostrou estranhamente alegre, e tão logo que viemos a pensar, nós fixamos nossos olhos sobre ele, e encontramos apenas motivo para raiva. Nos lembramos como ele tinha sobrecarregado as forças de Stella, exasperado seus poucos meses de alegria, e agora quando ele deveria estar penitente, ele demonstrava menos tristeza do que qualquer um. Pelo contrário, ninguém estava mais vigoroso, e houve sinais uma vez, que nos acordou para um tipo de frenesi, de que ele estava de certo modo preparado para tomar Vanessa como sua próxima vítima. Quando ele estava triste, ele explicava, ela deveria ficar triste [...]. Nós fizemos dele o tipo de tudo o que nós odiávamos em nossas vidas; ele era o tirano de egoísmo inconcebível, que tinha substituído a beleza e a alegria dos mortos com a feiúra e a melancolia. (Tradução livre)

This leads to a digression, which perhaps may explain a little of my own psychology; even of other people's. Often when I have been writing one of my so-called novels I have been baffled by this same problem; that is, how to describe what I call in my private shorthand – “non being”³⁸. (WOOLF, 1985, p. 70).

As palavras de Virginia Woolf, no trecho destacado, abordam a propriedade da memória de manter recônditas cenas que são vividas em detrimento de outras, ou seja, o seu caráter seletivo. Seleção que segue princípios arbitrários, levando a autora a se questionar por que lembrar o “zumbido de abelhas no jardim descendo para a praia, e esquecer completamente quando foi jogada nua no mar pelo seu pai”. Nesse sentido, momentos de plenitude em que se vivencia uma experiência conscientemente podem ser guardados e ficarem submersos em nome de momentos nos quais esse nível de consciência é menor, como quando se vê o fluxo ordinário da vida tocando pequenos gestos cotidianos – a exemplo do zumbido de uma abelha. De acordo com a autora, em “A sketch of the past”,

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 is a bad day the proportion of non-being is much larger³⁹. (WOOLF, 1985, p. 70)

Esses instantes quase automáticos que entrecortam o “algodão da vida diária⁴⁰” (1985, p. 72) apresentam-se, para Woolf, como momentos de não-ser, devido ao caráter quase inconsciente como são conduzidos. Os momentos de não-ser, segundo Woolf, devem fazer parte, ao lado daqueles que são vividos conscientemente, do bordado de narrativas literárias, o que a autora presume ter sido realizado por Jane Austen, Trollope, e talvez por Thackeray, Dickens e Tolstoy e que, conforme seu julgamento, nunca chegou a ser realizado por ela, apresentando-se como uma tentativa frustrada em *Night and Day* e *The years*.

A não separação entre os momentos de não-ser e de ser (*non-being* e *being*) resultam, certamente, do fato de, nas mais diversas cenas de romances como *Mrs. Dalloway*, momentos considerados como de “non-being” se tornam *moments of being*, por causa do curso de consciência que os submerge. No romance, acompanham-se fatias de “being” e “non-being”,

³⁸ Por que lembrar do zumbido das abelhas no jardim descendo para a praia, e esquecer completamente ser jogada nua pelo pai no mar? [...]

Isso leva a uma digressão, que talvez possa explicar um pouco de minha própria psicologia; até mesmo de outras pessoas. Frequentemente, quando eu escrevo um dos meus chamados romances eu sou aturda pelo mesmo problema; isto é, como descrever o que eu chamdo em meu taquígrafo privado – “não-ser”. (Tradução livre).

³⁹ Uma grande parte de todo dia não é vivida conscientemente. Uma pessoa anda, come, vê as coisas, lida com o que tem que ser feito; o aspirador de pó quebrado; pedir o jantar; escrever pedidos a Mabel; lavar; cozinhar o jantar; encadernar. Quando é um dia ruim a proporção de não-ser é muito maior. (Tradução livre)

⁴⁰ Termo usado pela própria autora: “the cotton wool of daily life” (1985, p. 72).

desde a primeira cena, em que Clarissa sai de casa para comprar flores, desdobrando-se em momentos cotidianos preenchidos por mergulhos profundos em suas memórias e na vida que se descortina a cada nova e prosaica ação, como quando passeia pela Bond Street e se atém a uma loja de luvas:

“Tudo isto”, dizia ela, olhando os pescados. “Tudo isto”, repetia, parando por um momento à vitrina de uma luvaria onde, antes da guerra, podiam-se comprar luvas quase sem defeito. E o velho tio William, que costumava dizer que se conhecia uma dama por seus sapatos e suas luvas. [...] (WOOLF, 1980, p. 14)

É como se cada momento prosaico do cotidiano dessa mulher, voltada para atividades matrimoniais em uma sociedade com marcas vitorianas, que poderiam ser automáticas e inconscientes, ganhasse novas dimensões oriundas de suas reflexões e memórias, alternando-se entre um plano exterior e interior. Planos que suavemente passam a serem vistos como uma só arena, onde entram em compasso o momento presente e o passado. Assim, a escritora transforma, pelo procedimento de singularização que a literatura confere, momentos que seriam de “non-being” em “moments of being”.

Se, na sua produção ficcional, *moments of being* embaralham-se a *moments of non-being*, de forma análoga, fatias de sua vida entrecruzam-se em projeções, devaneios, imaginação em seus textos, nos quais o processo de escrita puxa memórias voluntárias e involuntárias, engendra invenções, emaranhando os seus fios de modo que não seja possível discerni-los facilmente, recriando-os, inevitavelmente, ao serem transubstanciados em grafia. Essas reflexões confluem nas considerações de Gilles Deleuze sobre “A literatura e a vida”, ao tratar do devir, assinalando que o processo de fabulação que acomete o escritor leva-o a não escrever fidedignamente sobre o que viveu, mas, sim, a atingir o que considera ser uma “possibilidade de vida” (2004, p. 15). Em meio à possibilidade de vida, emergem, intencional ou sub-repticiamente, memórias do vivido que logo desembocam no plano do vivível, já que a própria experiência de relembrar é marcada por fendas e esquecimentos, redimensionamentos, reinvenções, que podem extrair vivências recônditas pelas vias da imaginação, levando o escritor a nem sempre reconhecer como suas as experiências que narra.

No tocante à noção de literatura como saúde, definida por Gilles Deleuze (2004) no texto supracitado, é válido mencionar que, ao transubstanciar suas memórias, já redimensionadas pela distância que marca o vivido e a lembrança dele, em escrita, Woolf atenua seus fantasmas, como declaradamente admite, atingindo o que afirma ser o “real” por trás das “aparências”, como se a experiência ficcional lhe promovesse uma fatia maior da vida

em relação ao que é palpável na experiência empírica. Um processo que torna possível atenuar a dor, uma vez que a escrita é uma forma de catarse, ou seja, é um modo de suavizar as dores causadas por momentos empíricos que se enovelam no “algodão da vida”. Foi a busca por essa suavidade que a levou a escrever o autobiográfico *Rumo ao farol*.

No entanto, é preciso ressaltar que a Julia Stephen biográfica é inapreensível na escrita ou mesmo em qualquer outra instância como fotos, relatos, depoimentos, ou mesmo uma possível autobiografia, pois o sujeito nunca se deixa apreender plenamente, em virtude das armadilhas e lacunas da linguagem, que o constituem. Linguagem que promove convergências entre texto escrito e texto da vida, uma vez que as fronteiras entre esses estão esmaecidas, o que pode ser ilustrado com as palavras de Woolf, em “A sketch of the past”, no qual declara que “the whole world is a work of art; [...] we are parts of the work of art⁴¹” (1985, p. 72).

Vida e ficção apresentam-se, assim, como intertextos sob o alibi da memória, visto que esses são escritos sempre como suplementos de uma grafia no *bloco mágico*, como um arquitracho. Esses textos, quer sejam tradicionalmente categorizados como ficcionais ou autobiográficos, configuram-se como uma forma de memória, em que se depreendem matizes da vida daquele que se encena na escrita mesmo quando escreve em terceira pessoa.

Nessa perspectiva, é válido retomar as considerações de Gagnebin (2006) sobre a estética de Proust, que, articuladas ao estudo das narrativas de Virginia Woolf, aqui enfocadas, podem ser conjugadas à noção de literatura como memória, uma vez que nela entrecruzam-se e dissolvem-se as fronteiras do vivido e da imaginação. Uma imaginação necessária à criação que, por sua vez, não se distancia da rememoração, mostrando-se até mesmo como um artifício fundamental diante das fissuras deixadas pela memória ao redesenhar alguma experiência. Assim, a memória se apóia, consciente ou inconscientemente, na ficção – necessária para o estabelecimento de nexos ou mesmo para reelaborar o passado a partir dos anseios e necessidades do presente e do futuro. Temporalidades com as quais o passado está em permanente interação.

Essas reflexões sublinham o esmaecimento da pretensa fronteira estabelecida entre textos ficcionais e memorialistas, subsidiando a noção de que esses transmigram de uma cena discursiva para a outra, compondo uma literatura como memória ou memórias como literatura.

⁴¹ O mundo inteiro é uma obra de arte; [...] nós somos partes da obra de arte. (Tradução livre).

3 NOS LABIRINTOS DA MEMÓRIA: O *EU* E O OUTRO

Ao refletir sobre memórias, desencadeia-se uma teia de relações configurada por termos como depoimento, diário, testemunho, autobiografia, entre outros, que assim se anunciam pelo uso da primeira pessoa, constituindo-se na voz que marca a grafia de um *eu*. Esse *eu*, contudo, não se deixa exprimir, precisamente, como porta-voz do sujeito que escreve devido à ausência de um domínio da narrativa de si e por causa das demandas da escrita, que promovem reinvenções e redimensionamentos, mesmo quando o sujeito se propõe a seguir os caminhos da fidedignidade.

Nos jogos que atravessam a escrita, as páginas geradas pelo sujeito se abrem em armadilhas nas quais este, pensando se desnudar em seu discurso, resvala para o outro; ao mesmo tempo em que, ao compor uma história sobre outrem, inscreve sua subjetividade. Toma-se, aqui, esse outro como o sujeito ficcional engendrado em textos literários, quer estes estejam escritos na primeira ou na terceira pessoa.

A compreensão acerca dos jogos da escrita e, por extensão, da memória como literatura ou da literatura como memórias leva à configuração de uma imagem que os representa: o labirinto. A metáfora do labirinto para qualificar a condição da memória e da literatura é usada por ser concebida como uma imagem marcada pela imprecisão, ilusão, perdas e encontros inesperados, em que pontos de convergência nem sempre se harmonizam, entrando no compasso de desencontros até atingir um ponto que nem sempre se constitui como o que se espera. Ela se configura, assim, como signo profícuo para refletir sobre os entrecruzamentos da literatura com a vida, trazendo, em seu bojo, os meandros do devaneio, em uma acepção freudiana, que, por sua vez, encontra-se no mesmo eixo semântico da ficção – inerente a qualquer lembrança.

Se pela concepção de arqui-escritura denota-se que o texto tem a sua escritura no aparelho psíquico e que nele estão tracejadas as vivências constituintes de um sujeito, ou seja, a sua memória, a literatura, que tem como esboço o arquiteito, emaranha-se a esta, sendo perpassada pelo processo de criação. Um processo que se estende ao próprio ato de rememoração, visto que nas lacunas características do esquecimento – interface da memória – incide a fabulação, que reescreve o passado, indissociável de outras temporalidades: presente e futuro, auxiliando a remodelar o vivido. Nessa perspectiva, o texto literário não reproduz vivências. Ele as reconfigura. Nessa reconfiguração, ocorrem processos involuntários ou inconscientes, que podem operar trocas de papéis, ampliação de sentidos, revelações, ocultamentos, em que, não raro, o uso de máscaras – a escolha por uma terceira ou uma

primeira pessoa forjada, por exemplo, – é um recurso para escrever sobre identidades sob as lentes da alteridade.

Na arena da criação textual, quer seja na produção de textos literários, críticos ou (auto)biográficos, estabelece-se um compasso de alteridades em que o *eu* e o outro se fundem nas tessituras do sujeito. Por isso, o uso da terceira ou da primeira pessoa em um discurso não garante o maior ou menor grau de aproximação entre o sujeito que cria e aquele oriundo da criação – narrador, personagens, pessoas cuja vida é narrada em textos autobiográficos ou ficcionais. Tal indefinição é tributária a pulsões inconscientes intrínsecas à composição de textos. Entre esses, mencionam-se os sonhos – aludidos para trazer à baila as reflexões freudianas sobre a relação entre sonho e memória, da qual se parte, aqui, para pensar o conceito de literatura.

De acordo com Freud, em *A interpretação dos sonhos*⁴², “todo o material que compõe o conteúdo de um sonho é derivado, de algum modo, da experiência, ou seja, foi reproduzido ou lembrado no sonho” (2001, p. 31). Muitas vezes, a lembrança no sonho não é facilmente identificada pelo sujeito porque “é possível que surja, no conteúdo de um sonho, um material que, no estado de vigília, não reconhecemos como parte de nosso conhecimento ou de nossa experiência” (2001, p. 31). Relaciona-se essa afirmação a reflexões em torno da literatura. Entre os elementos comuns ao sonho e à literatura, realça-se a concepção de Freud sobre a ficcionalização que incide nele, sua relação com a memória e a representação de lembranças recônditas na infância, além de aproximações e/ou distanciamentos do vivido. Tais elementos também perpassam textos literários, entre os quais, para ilustrá-los, citam-se os romances *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf, e *Fausto Mefisto Romance*, de Judith Grossmann.

Rumo ao farol é um romance narrado em terceira pessoa, cujo enredo dilata-se em uma série de pensamentos emergidos nas malhas da narrativa, transformando a temporalidade do texto em uma cadeia densa de sensações, reflexões e memorações que extravasam os limites cronológicos constituintes do enredo. Um enredo que tem como um dos seus temas a ânsia do filho da Senhora Ramsay, James, de ir ao farol em um dos dias passados com sua família e alguns amigos em uma casa de veraneio. Essa ânsia recebe os golpes racionalistas de seu pai, que insiste em afirmar a impossibilidade de fazer tal viagem, pois o tempo não seria favorável. Viagem que só é realizada anos depois, quando a Senhora Ramsay já está morta. A ida ao farol marca, inclusive, o regresso à casa de veraneio, na qual o tempo é protagonista em relação ao período de ausência de visitas, imprimindo marcas sobre a matéria que compõe

⁴² Texto publicado em 1900.

esse espaço. E, assim, se formam os três capítulos do livro: “A janela”, “O tempo passa” e, por fim, “O farol”.

Cenas que preenchem o romance correm em fluxos de lembranças de *Moments of being*, livro formado por esboços autobiográficos de Virginia Woolf. Nesses textos, a imagem dos pais da escritora emerge. A composição dessa imagem desenha, concomitantemente, a autora, que encontra na escrita o impulso necessário para superar o trauma da morte prematura da mãe e apresenta o esboço de temas recorrentes em sua produção textual, concernentes ao universo feminino, do qual afloram remissões ao contexto vitoriano, ilustrado na condição de sua mãe.

Memórias em torno da mãe de Woolf são desemaranhadas de seus labirintos para integrar um quadro, como o que é pintado pela personagem Lily Briscoe de *Rumo ao farol*, que precisava resgatar uma cena deixada em aberto para finalizar sua pintura. O toque que faltava à pintora pode ser lido como a representação do matiz necessário à própria Virginia Woolf para atenuar a melancolia proveniente da perda da mãe, de certo modo alcançado ao escrever *Rumo ao farol*. Essa reflexão conflui nas palavras de Vanessa Curtis ao afirmar: “o fantasma da Sra. Ramsay atormenta a artista Lily Briscoe, da mesma maneira que Julia, até seu exorcismo em *Ao farol*, atormentou Virginia” (2005, p. 45). Nessa afirmação, grifa-se uma das propriedades da literatura e da lembrança: a revisitação do passado e seu redimensionamento pelas lentes da criação, sob formas nem sempre tão facilmente identificáveis por causa das recriações, em que lembranças se misturam ou figuram sob lentes imprecisas.

Na leitura feita por Vanessa Curtis (2005) sobre o romance *Rumo ao farol*, ela identifica na Sra. Ramsay traços que também remetem à irmã de Virginia Woolf: Vanessa Bell. Segundo Curtis,

Embora a inspiração principal para a Sra. Ramsay seja Julian Stephen, existem elementos de Vanessa nesse retrato de uma mulher sólida e verdadeira, vivendo num mundo incerto, que está mudando. O papel matriarcal da Sra. Ramsay no ambiente da casa também lembra Vanessa em Charleston. (CURTIS, 2005, p. 87)

Da identificação de traços de Vanessa Bell na Sra. Ramsay, engendra-se a reflexão de que traços relativos a um sujeito não se definem claramente no processo de escrita; por isso, é inadequado atribuir a um personagem a transposição direta e transparente de um sujeito biográfico. O que se apreende, na leitura de um texto literário ou (auto)biográfico, é uma impressão passível de releituras que redelineiam, de forma dinâmica, o sujeito representado.

No tocante à representação de Vanessa Bell no romance enfocado, sublinha-se a personagem Lily Briscoe, que, conforme Curtis, se aproxima da irmã de Woolf porque

Lily tem severas dúvidas sobre sua própria pintura, e nem sempre é capaz de verbalizar facilmente essas dúvidas. Ela não foi bem-educada, e não viajou muito, mas é uma mulher senhora de si, e bastante emocional sob um exterior diferente. Como Vanessa, ela tem a tendência de desenhar linhas verticais no meio dos seus quadros (Vanessa empregou essa técnica no desenho da lareira de tijolos do Godrevy Lighthouse, ainda visível em Monk's House). Lily defende a arte abstrata, declarando que é aceitável, como o era para Vanessa, pintar figuras sem nenhuma definição facial. O amor atropelado e a admiração de Lily pela Sra. Ramsay é um dos pontos principais do romance; aqui, pungentemente, Virginia capturou o amor e o respeito de Vanessa por sua própria bela mãe, Julia Stephen. (CURTIS, 2005, p. 87)

Em meio aos tons que Vanessa Curtis menciona a respeito de Lily Briscoe como pertencentes à irmã de Woolf, depreendem-se cores que representam a própria escritora. Afinal, Virginia Woolf também tinha “severas dúvidas” sobre sua literatura, compôs quadros abstratos em seus textos, e alimentava uma avassaladora admiração pela sua mãe.

A comparação entre Vanessa Bell e Virginia Woolf, ao refletir sobre a afirmação de Vanessa Curtis, é estabelecida no intuito de salientar que, ao escrever sobre o outro, incidem traços que remetem ao seu autor. Contra essa afirmação, seria possível dizer, no caso de Woolf e Bell, que se trata de uma simples convergência de qualidades entre as duas irmãs, na qual ocorre essa interseção. Todavia, reconhece-se que, nas malhas da escrita de qualquer forma textual, entram em cena pulsões que envolvem a subjetividade do autor, acionando nela impressões, lembranças, desejos, em cuja substância encontram-se fios que delineiam uma representação de si. Nesse sentido, a literatura deve ser vista como uma das formas de acesso a representações de pessoas, mas não se constitui como um retrato unívoco, no qual predomina um matiz definido; pois até mesmo os tons que se elege para delinear um sujeito já implicam em uma escolha, cujas bases estão na constituição de seu autor, enoveladas em sua própria subjetividade e marcadas pela imaginação.

Ao considerar as reflexões aqui desenvolvidas, pergunta-se retoricamente: que texto representa de forma mais precisa a mãe e a irmã de Woolf: seria o texto autobiográfico ou o romance? A resposta a essa pergunta dissolve o uso do “ou” que marca a alternativa para optar pelo “e”, justapondo as duas narrativas, sem que se chegue, contudo, à imagem mais “precisa” sobre a mãe de Woolf ou Vanessa Bell, pois o que se apresenta em qualquer escrita é sempre uma das possíveis leituras de seu objeto.

Literatura e escritos de cunho memorialista apresentam confluências, entre as quais se destaca o seu caráter lacunar, oriundo das fissuras inerentes à linguagem que perfaz qualquer texto. Em meio a tais lacunas, o sujeito opta por caminhos que o conduzem a outros percursos, como em labirintos, demandando estratégias para estabelecer relações e uma ordenação que os conduzam à criação, já que não é possível seguir os trilhos quiméricos da fidelidade da lembrança, nem se guiar pela “pura” ficção. Para compor uma *escrita de si*, diante de tais fissuras, o sujeito, não raro, segue os trilhos da fragmentação, refratando traços constituintes de sua subjetividade, compondo um tecido que insemina e se dissemina, emaranhando as mais diversas formas de texto, entre as quais se menciona a vida.

Em *Fausto Mefisto Romance*, de Judith Grossmann (1999b), lêem-se, nesse romance de vários narradores, traços que delineiam algumas das possíveis faces da escritora, representadas em seus depoimentos. Suas memórias se refratam em fragmentos associáveis a cenas relacionadas ao sujeito biográfico, tecidas por vozes que assumem diversos tons. Tons que preenchem cenas da biografia da autora que, em seus depoimentos, traz, à sua escrita, reinvenções pautadas em memórias presentes, também, em sua produção literária. Essas são criadas a partir de imagens relacionadas à docência, à cura pela arte, à judeidade, à pulsão para criar, facilmente identificadas em personagens do romance focado.

A leitura dos romances eleitos para as reflexões neste capítulo conduz à imagem de pessoas que se dão a ver entre o autobiográfico e o ficcional, não definindo, portanto, em que instância elas mais se revelam. Este revelar seria, inclusive, impreciso sobremaneira, considerando os constantes redimensionamentos engendrados pela interpretação de si.

3. 1 *Tessituras do ser: A “pessoa” em Rumo ao farol*

Biografias e autobiografias, [...] vidas de grandes homens, de homens falecidos há muito tempo e esquecidos, que permanecem lado a lado com romances e poemas, nos recusaremos a ler porque não são “arte”? ou deveremos ler, mas de maneira diferente, com diferentes intenções? Devemos ler, antes de tudo, para satisfazer aquela curiosidade que se apossa de nós algumas vezes quando, ao anoitecer, nos postamos diante de uma casa onde as lâmpadas estão acesas e ainda não cerraram as cortinas, e cada pedaço de assoalho nos indica a existência de uma vida humana? Assim, somos consumidos pela curiosidade sobre a vida destas pessoas – os serviçais fofocando, os senhores jantando, a menina se vestindo para uma festa, a velha senhora à janela com seu tricô. Quem são, o que são, quais seus nomes, suas ocupações, seus pensamentos, e aventuras? (WOOLF, 2007, p. 126)

Em suas considerações sobre biografias e autobiografias em “Como se deve ler um livro?”, texto de *O leitor comum*, Virginia Woolf (2007) traz imagens e reflexões que, para leitores de seus contos e romances, suscitam familiaridade. Jantares, conversas, festas, atividades domésticas como o tricô desenham um imaginário presente em seus textos literários, remontando a cenas de vivências narradas em seus diários. O trânsito de temas entre escritos autobiográficos e romances da escritora acirra a relação do ato de escrever com o de viver, denotando a convergência entre a pessoa ficcional e o sujeito biográfico. Uma relação extensiva a alguns procedimentos e temas que podem ser identificados nessas duas formas de composição da escritora, envolvendo, ainda, sua produção crítica.

Entre outros temas que envolvem escritos ficcionais e autobiográficos de Woolf, sublinham-se a família, a atração por mulheres, valores patriarcais questionados, o apreço pela leitura, apenas para citar alguns exemplos. Quanto ao seu estilo, menciona-se a escrita caracterizada pela fragmentação, cujos fragmentos ritmam a cadência não-linear de seu texto; o fluxo de consciência, que marca a relação intrínseca entre ações e pensamentos; além do uso de metáforas, tradutoras da poeticidade característica ao seu olhar atento às sutilezas da vida, denotando um elevado nível de sensibilidade, transubstanciado em um dos procedimentos de sua poética: a constelação sutil de detalhes. Esse procedimento consiste em singularizar algumas minúcias representativas da vida, as quais escapam ao automatismo impresso à percepção por atividades cotidianas, ao modo das considerações de Chklovski (1973) sobre a singularização na arte. Inserida em seu estilo, enfatiza-se, ainda, a amplitude das reflexões em seus romances, nos quais a ação é colocada em segundo plano para ceder espaço a pensamentos e memórias de personagens e narradores. Como exemplos, citam-se os romances *Mrs. Dalloway* e *Rumo ao farol*.

A intensidade das camadas de introspecção em romances de Woolf pode ser articulada a uma leitura da sua própria vida, respaldada no seu hábito de escrever diários. Esse tipo de escrita tece uma memória suplementar à vida com leituras que potencializam as experiências e fazem emergir parcelas de pensamentos subjacentes a elas. Essa forma de vida, em que as ações são acompanhadas por reflexões, delineadas, posteriormente, em seus diários, encontra tradução em uma técnica de escrita: o fluxo de consciência. Através dessa técnica, são colocados em cena pensamentos dos personagens no transcorrer de um tempo cronológico que se refrata em diversos momentos no presente, no passado e mesmo no futuro, constituindo-se como um tempo psicológico, em um sentido análogo ao que ocorre ao trazer reflexões à baila em diários.

As camadas temporais são representadas em *flashes*, já que não é possível apreender todos os textos tecidos em pensamentos. Uma dificuldade, inclusive, mencionada pelo narrador woolfiano, em *Rumo ao farol*, ao se referir às reflexões de uma das personagens, Lily Briscoe, sobre a qual declara: “Seguir o pensamento dela era como seguir a voz que fala rápido demais para que se possa tomar nota do que diz” (2003b, p. 28). De forma análoga, ao se pensar em diários, observa-se que as anotações não abarcam inteiramente as cascatas de vivências e imaginações que preenchem um dia. Algumas delas se corporificam em letras no papel, permitindo que se acompanhem algumas das camadas de introspecção que permeiam as atividades cotidianas. Assim, o que se tem, através do fluxo de consciência ou dos diários, são fatias de introspecção subjacentes a ações da vida.

No tocante à relação entre a escrita de diários e a técnica do fluxo de consciência, enfatiza-se que esta é estabelecida ao se considerar que as mais diversas atividades são acompanhadas de pensamentos. Esses são acionados quer seja de forma consciente – como quando se quer lembrar de algo ou de alguém enquanto se ouve um relato – ou mesmo inconscientemente – quando, ao ler um livro ou ouvir uma música, a memória ativa uma lembrança em compasso ou descompasso com o que se está fazendo.

Considera-se, aqui, que parcelas de consciência são narradas por Virginia Woolf em seus romances, ao trazer à baila pensamentos de seus personagens, e em seus diários, ao representar, em forma de comentários ou de descrições, suas impressões sobre fragmentos de vida dos quais mantém registro. Emaranhados a tais fios de consciência, figuram aqueles advindos do inconsciente. Nesse sentido, assinala-se que o diário transubstancia em escrita as camadas narrativas que afloram enquanto vivencia atividades cotidianas, como se observa na seguinte anotação feita no dia 22 de janeiro de 1915 em seu diário:

When L. [Leonard] pulled the curtains this morning, practically no light came in; there was a kind of greyish confusion outside – soft swirling incessant snow. This has gone on all day almost, sometimes changing to rain. [...] the streets became brown directly⁴³. (WOOLF, 1977, p. 25).

A simples ação de abrir a cortina, realizada pelo marido, levou Virginia Woolf a contemplar o dia, desfiando, de sua contemplação a respeito do clima, imagens que apresentam uma singularização característica a seu estilo de composição. O olhar sobre o cenário descortinado denota a importância concedida ao detalhe, que pode conduzi-la a

⁴³ Quando L. [Leonard] puxou as cortinas esta manhã, praticamente nenhuma luz entrou; houve certa confusão cinzenta lá fora – uma neve em redemoinho suave e incessante. Isto aconteceu por quase todo o dia, às vezes mudando para chuva. [...] as ruas se tornaram escuras diretamente. (Tradução livre)

reflexões acerca do dia e mesmo a rememorações, como ocorre na cena em que Clarissa, personagem de *Mrs. Dalloway*, se deixa embalar por reminiscências de sua juventude, ao ouvir o ranger dos gonzos das portas, guiando-a da rua em Westminster para a de Bourton pelos trilhos da memória.

A forma singularizada de contemplar a vida é potencializada pelas cores incomuns e pela imprecisão em seus escritos. A palavra “cores”, aqui usada, tem um significado especial, ao se pensar que nos textos desta escritora há uma forte presença da pintura. Uma presença que pode ser articulada ao seu convívio com outras artes, em especial, a pintura, com a qual estabeleceu diálogos mais profícuos em virtude da irmã, Vanessa Bell.

Virginia Woolf imprimiu em seus textos um contorno impressionista comparável à pintura desta corrente estética. Ver a vida em forma de quadros singularizados pelo seu olhar de artista trouxe para a escritora uma atitude que uniu ética – entendida como a postura diante da vida – e estética.

O olhar atento ao detalhe e aos contornos que escapam a um plano árido, resvalando para a poeticidade, é respaldado pelo depoimento de Nigel Nicolson, filho de Vita Sackville-West, com quem Virginia Woolf manteve uma amizade que perpassou os campos da homoafetividade. No depoimento de Nicolson, lê-se:

Uma vez ela perguntou: “O que aconteceu hoje de manhã?”. Eu dizia: “Nada”. “Ora essa”, ela dizia. “O que acordou você?” Eu respondia: “Foi o sol, que entrou pela janela” “Que tipo de sol?”, ela perguntava. “Um sol gentil ou nervoso?” Nós respondíamos e ela ficava fascinada com os detalhes de nossas roupas. É lógico que ela estava era colhendo inspirações. (Nigel Nicolson, filho de Vita Sackville-West, transcrição do filme *As horas*)

A intensidade que as ações mais prosaicas do cotidiano assumem para Woolf atravessa tanto sua produção intelectual quanto suas vivências, ou seja, a escrita de sua vida. A presença constante das reflexões pode ser relacionada ao hábito de escrever, uma vez que se pelas tintas e pincéis um pintor faz um quadro através do qual é possível contemplar cores da vida, é pela arte de escrever que o autor representa tais cores, estampando (sens)ações por intermédio de uma linguagem marcadamente literária. No tocante à relação entre vida e escrita, que é, para Woolf, uma pulsão vital, Nigel Nicolson declara:

Uma vez ela me disse: “Nada acontece realmente se não for descrito.” Ela quis dizer descrito em palavras. Depois, ela disse: “Escreva muitas cartas a seus amigos e família”. “Faça um diário”, ela disse. “Não passe um dia sem registrar algo, seja interessante ou não. Algo interessante acontece todos os dias”, ela disse. (Nigel Nicolson, filho de Vita Sackville-West, transcrição do filme *As horas*)

A pulsão de escrever como uma forma de singularizar a vida e manter dela uma memória, extraindo de atos aparentemente banais elementos para ressignificar *momentos do ser*, encontra ecos nas palavras que preenchem as anotações em seu diário no dia 29 de janeiro de 1915:

Shall I say “nothing happened today” as we used to do in our diaries, when they were beginning to die? It wouldn’t be true. The day is rather like a leafless tree: there are all sorts of colours in it, if you look closely. But the outline is bare enough. We worked: after lunch we walked down the river, to that great medieval building which juts out in the river – [...]. But the fact of the day for me has been a vague kind of discomfort, caused by the eccentric character of the new servant Maud. When one speaks to her, she stops dead & looks at the ceiling. She bursts into the room “just to see if you are there”. She is an angular woman of about 40, who never stays long in any place⁴⁴. (WOOLF, 1977, p. 30)

Apesar de o dia apresentar-se como uma árvore sem folhas (*a leafless tree*), como menciona, há sempre algo de especial que pode ser descrito. Para Woolf, entre as “cores” – mais uma vez em seu texto há referência a elas – que perfazem o dia, destacam-se as que delineiam uma servente, Maud. Uma questão aparentemente trivial é transformada em um motivo sobre o qual escreve em seu diário e, ao fazê-lo, atribui a ela certo relevo.

A atitude de tornar singulares acontecimentos prosaicos marca, também, a sua poética. Virginia Woolf não estava interessada em retratar temas que fugissem ao cotidiano. As cenas que preenchem o “algodão da vida” são vistas sob lentes incomuns, que flagram ou deflagram sua complexidade. *Mrs. Dalloway*, por exemplo, é um romance que tem como eixo um dia na vida de uma mulher que prepara uma recepção. Subjacente a essa ação, importa retratar as impressões que acompanham as ações das personagens, que ora se constituem como reflexões, ora como remissões ao passado promovidas pelo fluxo de consciência. Um palimpsesto que se compara à constante escrita de diários por Virginia Woolf, nos quais transforma em escrita pensamentos que a acompanham ao longo de suas atividades habituais.

Ao relacionar os diários à técnica do fluxo de consciência, ressalta-se que eles se constituem como uma reescrita da memória. Nela, mantêm-se impressões provenientes do seu olhar atento aos detalhes da vida, na qual são colhidas matérias-primas para seus escritos.

⁴⁴ Eu deveria dizer “nada aconteceu hoje” como nós costumávamos fazer em nossos diários quando eles estavam começando a morrer? Não seria verdade. O dia é mais como uma árvore sem folhas: há todos os tipos de cores nele, se você olhar de perto. Mas o contorno é vazio o suficiente. Nós trabalhamos: depois do almoço nós descemos o rio até aquela grande construção medieval que se sobressai no rio – [...]. Mas o fato é que o dia para mim foi um vago tipo de desconforto, causado pelo caráter excêntrico da nova empregada Maud. Quando alguém fala com ela, ela fica paralisada & olha para o teto. Ela irrompe na sala “só para ver se você está lá”. Ela é uma mulher magra de cerca de 40 anos, que nunca fica por muito tempo em qualquer lugar. (Tradução livre)

Imersões em memórias e reflexões engendram não apenas temas, mas uma poética de sua forma de compor. O ato de penetrar nos pensamentos de personagens para representar seu olhar sobre acontecimentos e pessoas, sobrepondo as dinâmicas do interior às camadas das ações, característico a Woolf, é definido por Nigel Nicolson em depoimento no filme *As horas*:

Ela sempre tentava descrever os relacionamentos das pessoas não da forma como conversavam entre si ou como se comportavam, mas o que não diziam uma a outra, o que elas pensavam. Esse método ficou conhecido como “fluxo de consciência”. Seria a linguagem corporal sem a presença do corpo. (Nigel Nicolson, filho de Vita Sackville-West, transcrição do filme *As horas*)

As impressões silenciadas em nome da ação ou mesmo das limitações de tempo e espaço ou das censuras impostas pelo interlocutor, da invasão de outros pensamentos, preenchem páginas do diário da escritora e podem ser encontradas, também, em linhas de seus romances, ensaios e contos. Diversos trechos podem ser citados do romance *Rumo ao farol*, por exemplo. Entre eles, selecionou-se um em que, assim como a meia que tecia para seu filho James, enquanto enleada pelas expectativas dele de fazer o passeio ao farol, pensamentos se entrecruzam em falas da Sra. Ramsay. Eles levam-na a pensar em uma hóspede, Lily Briscoe – uma artista que estava hospedada nas proximidades da casa de veraneio da família Ramsay –, e na possibilidade de irem ao farol:

– E mesmo que amanhã o tempo não fique bom, ficará melhor noutro dia qualquer – disse a Sra. Ramsay, erguendo os olhos para dar uma espiadela em William Bankes e Lily Briscoe que passavam. – E agora – disse, pensando que o charme de Lily eram os olhos de chinesa, oblíquos no seu rostinho branco e enrugado; só que seria necessário um homem muito inteligente para descobrir isso. – E agora fique em pé quieto e deixe-me medir sua perna. – Pois, apesar de tudo, poderiam ir ao Farol, e tinha de verificar se a meia não precisava de uma ou duas polegadas a mais na perna. (WOOLF, 2003b, p. 30).

Rumo ao farol é um romance no qual a ação é colocada em um segundo plano, sobrepujada pela intensidade de pensamentos através dos quais se tem acesso a personagens, acontecimentos, histórias. Como em seus diários, nos quais Woolf tece uma malha textual sobre ações triviais, neste romance, os simples gestos da Sra. Ramsay são registrados e, ao sê-los, tornam-se singulares.

Na cena destacada, nota-se que as ações resumem-se a consolar o filho James a respeito das ameaças de um mau tempo que os impediria de irem ao farol e a fazer a medição da meia. Entrecortando esses dois atos, estão digressões que levam a personagem a Lily

Briscoe e William Bankes, contemplados por ela ao passarem, guiando-a a uma reflexão sobre Lily, perpassada pela avaliação de seus olhos e interrompida pela observação que deve fazer ao filho para que possa medir a meia. Uma observação arrasta o pensamento para outra reflexão, desta vez sobre a ida ao farol. Essas conexões configuram uma rede de digressões representativa do pensamento. São os movimentos internos de reflexões dos personagens que prevalecem no romance.

Ao analisar a cena mencionada e sua continuação, Erich Auerbach, em “A meia marrom”, afirma que o romance é tecido através do ato de “reproduzir o conteúdo da consciência das personagens” (2001, p. 482). Esse ato é regido pelo fluxo de consciência, que se insere em um eixo análogo ao monólogo interior. Por meio desse estilo narrativo, a autoridade do escritor é atenuada mediante as avaliações dos próprios personagens sobre acontecimentos e pessoas:

[...] aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura [...]. Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; posição que é, precisamente, totalmente diferente da posição daqueles autores que interpretam as ações, as situações e os caracteres das suas personagens com a segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral. (AUERBACH, 2003, p. 482).

A postura de Woolf de atenuar sua autoridade sobre seus personagens, atingindo apenas impressões acerca deles é relacionada por Auerbach ao contexto da modernidade, marcado pela dissolução de certezas após os abalos da Primeira Guerra Mundial. Os abalos promovidos pela guerra desencadearam contradições que trouxeram fissuras à identidade na modernidade. No que concerne à era em que Virginia Woolf viveu, tal como foi discutido na dissertação “Memórias de vi(n)das nos tempos de *Mrs. Dalloway* e *Meu Amigo Marcel Proust Romance*” (PEREIRA, 2007), nota-se o pesar da protagonista Clarissa Dalloway, do romance *Mrs. Dalloway*, em constatar a ausência de uma coerência entre a anfitriã e esposa que se tornou e seus planos e anseios na juventude, entre os quais havia uma inclinação à liberdade.

Ao refletir sobre a relação entre o contexto e a constituição do sujeito ficcional e/ ou biográfico, nota-se que o predomínio de impressões sobre personagens de Woolf, ao invés de uma descrição autoritária e totalizante deles, está em compasso com a atmosfera de dissolução de “verdades” e fragmentação, impressa pelo advento da primeira guerra mundial. Tal predomínio resulta, ainda, da concepção de “ser” da autora. Uma concepção representada por uma imagem usada pelo narrador de *Rumo ao farol* sobre as parcelas de vida que compõem um mosaico de experiências – “tessitura do ser” – e que se funde às impressões da Sra.

Ramsay: “Brigas, separações, divergências de opiniões e preconceitos compunham a própria tessitura do ser – oh, por que tinham de começar tão cedo, lastimava-se a Sra. Ramsay. Eram tão críticos, seus filhos.” (2003b, p. 12). Essa imagem pode ser utilizada como metáfora para descrever a forma como Woolf tece seus personagens e o seu próprio *eu* em textos de cunho autobiográfico ou ficcional em uma estratégia narrativa na qual nota-se a sutileza e o domínio de um tom de indefinição, compassado pela recorrência do pretérito imperfeito, futuro do pretérito e o uso do “se”.

Tal “tessitura do ser” é constituída, repetidamente, no ato de escrever e/ou ler, visto que o sujeito está sempre em processo de escrita e reescrita. Nesse processo, as ressignificações são engendradas não apenas pelo ato de escrever sobre si, mas, também, de escrever sobre o outro, nos caminhos da ficcionalização.

Nas reconfigurações flagradas no escrever, estão contidas memórias que se refratam em diversos temas, auxiliando a (re)delinear o escritor de modo reflexivo e, concomitantemente, auto-reflexivo. Assim, é possível pensar a escrita do romance *Rumo ao farol* como um meio para que Virginia Woolf pudesse traduzir, em forma de romance, memórias familiares que trouxeram uma leitura sobre seus pais e, ao mesmo tempo, promoveram um conhecimento de seus sentimentos a respeito dela. Além disso, a intensidade da imersão e sua reelaboração nos labirintos especulares e mutantes da escrita auxiliaram a exteriorizar a presença imperiosa de lembranças de sua mãe.

O resultado dos trabalhos com a memória é o aprofundamento das sensações que a perpassam, já que no ato solitário de escrever, em que se tem como companhia a matéria-prima de que se constitui o texto, pensamentos e lembranças são recriados, vistos sob outros ângulos e mesmo potencializados. Essa afirmação ressoa das palavras que envolvem o momento de reflexão da Sra. Ramsay quando está, então, sozinha:

Podia ser ela mesma quando estava só. E era isso que precisava fazer com frequência: pensar. Bem, nem mesmo pensar. Ficar em silêncio; ficar sozinha. E toda a existência, toda a atividade, com tudo que possuem de expansivo, brilhante, vibrante, vocal, se evaporaram. Então podia, com uma certa solenidade, retrair-se em si mesma, no âmago pontiagudo da escuridão, algo invisível para os outros. E embora continuasse tricotando, sentada bem ereta, era assim que sentia a si mesma, a seu ser, depois de libertada de todos os laços, pronta para as mais estranhas aventuras. Quando o ritmo da vida diminuía por um instante, parecia que a amplitude das experiências se tornava infinita. E, supunha, todo mundo possuía esse sentido de possibilidades ilimitadas. (WOOLF, 2003b, p. 68)

A “diminuição do ritmo da vida” é um dos aspectos que caracterizam a escrita de Virginia Woolf em romances como *Mrs. Dalloway* e *Rumo ao farol*, por exemplo. Neles,

nota-se que a vida é observada como se cada momento se desdobrasse em diversos outros, formando uma cadeia de digressões, interligando pessoas, ações, memórias, reflexões, cenas de um contexto histórico e social. Esse aspecto qualifica a própria rotina de Virginia Woolf, da qual extraía a solidão necessária para perceber momentos, impressões, lembranças – quando recolhida em seus textos – que a velocidade de um tempo preenchido de atividades e pessoas não permite vislumbrar.

Em meio aos *momentos do ser* delineados em narrativas de Woolf, identificam-se cenas que representam questões culturais. Uma delas é a referência ao casamento, um tema caro a Sra. Ramsay e a Julia Stephen, que revela o conservadorismo da Era Vitoriana e a alusão a valores patriarcais. Uma das qualidades mencionadas por Vanessa Curtis sobre Julia Stephen é o fato de ser “casamenteira” (2005, p. 41). Essa qualidade perfaz, também, a protagonista de *Rumo ao farol*, como se observa no trecho: “era levada a dizer, com precisão excessiva, bem o sabia, [...], que as pessoas precisavam casar-se, que as pessoas precisavam ter filhos” (2003b, p. 66). Importa realçar que o tom elogioso ao casamento, que permeia a reflexão da personagem, contrasta com alguns dos dissabores do matrimônio que são apresentados ao longo da narrativa, a exemplo da exaustão causada pelo Sr. Ramsay à sua esposa e a falta de tempo para se dedicar a atividades como a leitura.

Nesse sentido, nota-se que o romance não defende os valores supracitados, trazendo uma personagem que, inclusive, considera desnecessário casar-se: “Lutaria por sua causa: gostava de ficar sozinha; gostava de ser ela mesma; não fora feita para o casamento” (2003b, p. 55). Nas palavras de Lily Briscoe encontram-se ecos de outro romance: *Mrs. Dalloway*, no qual o casamento é visto de forma análoga ao julgamento da personagem mencionada, ou seja, como um meio de atenuação da identidade do sujeito, em especial, da mulher, reprimida pelas obrigações do matrimônio.

Memórias transubstanciadas em narrativa atuam como um pano de fundo para discutir temas comuns a outros romances e textos ensaísticos da autora, entre os quais se enfatizam as reflexões sobre a mulher. Ressalta-se que o uso do termo “transubstanciação”, para definir o que ocorre às memórias ao constituírem-se como matéria-prima da ficção, resulta da noção de que não ocorre uma transferência do campo da recordação para a literatura. Literatura e memória são textos em cujo corpo histórias são escritas e reescritas, passando por reelaborações. Sob esse prisma, discorda-se, aqui, de Vanessa Curtis quando afirma que *Rumo ao farol* é um “tributo aos seus pais, nos personagens do senhor e da senhora Ramsay, capturando sucintamente a rispidez de Leslie e a tristeza de Julia, com excepcional precisão”

(2005, p. 44), acrescentando que o romance permite lançar “uma nova luz sobre o pouco que atualmente sabemos sobre Julia” (2005, p. 44). Segundo Curtis:

Virginia demorou muitos anos para chegar a um acordo sobre a vida e a morte de sua mãe. Ela somente começou a atingir essa compreensão quando começou a delinear seu elegíaco *Ao farol* (1925), escrevendo detalhadamente sobre as reminiscências das férias da família Stephen na Talland House (embora o livro se passe ostensivamente nas Ilhas Hébridais). (CURTIS, 2005, p. 44)

Ressalva-se que a luz lançada sobre a mãe de Virginia Woolf e a sua “compreensão” sobre ela partem de suas lembranças, mas essas são uma matéria-prima remodelada nas malhas do seu romance; por isso discorda-se de Curtis. Nesse sentido, apesar de *Rumo ao farol* trazer traços que se articulam ao sujeito biográfico Julia Stephen, eles são perpassados por uma atmosfera de incerteza. É impossível ter acesso preciso e totalizante a quem são, de fato, a Sra. Stephen e/ou a Sra. Ramsay. Essas considerações convergem na afirmação de Woolf em “A sketch of the past”: “if I turn to my mother, how difficult it is to single her out as she **really** was; to imagine what she was thinking, to put a single sentence into her mouth!” (1985, p. 87, grifo nosso), ou seja, se eu me volto para minha mãe, como é difícil singularizá-la como ela **realmente** era; imaginar o que ela estava pensando, colocar qualquer sentença em sua boca (Tradução livre).

Dessa forma, o que se revela sobre a Sra. Ramsay e Julia Stephen é apenas uma representação de parcelas das camadas que as compõem e perfazem seus pensamentos. No que concerne a Sra. Ramsay, nota-se que a afirmação do Sr. Bankes – um dos amigos da família Ramsay – parece traduzir a avaliação da própria Virginia Woolf acerca da impossibilidade de compor um desenho fidedigno de sua mãe, quer seja através da ficção ou de uma biografia. Segundo o Sr. Bankes: “‘A natureza tem muito menos argila do que aquela com que a moldou’, dissera o Sr. Bankes certa vez” (2003b, p. 33). A imagem da insuficiência da argila denota a grandeza da Sra. Ramsay. Ela é vista pelo personagem como uma pessoa cuja constituição a realça por sua altivez e beleza: “Ele a imaginava do outro lado da linha, com seu ar grego e o nariz reto. [...]. As Graças, reunindo-se, pareciam ter-se dado as mãos em prados floridos de asfódelos para compor esse rosto” (2003b, p. 33-34). A metáfora da argila é, aqui, estendida à linguagem que, por mais que um sujeito a use para tentar representar uma pessoa, a exemplo da Sra. Ramsay/ Sra. Julia Stephen, jamais conseguirá compô-la em todos os seus contornos, pois mesmo a argila insuficiente que a moldou, em romances e textos memorialistas, é passível de remodelagens, que impedem a constituição de um retrato definitivo.

Na representação flagrada nos pensamentos e sensações narrados no romance, que trazem interpretações sobre a Sra. Ramsay, tecem-se impressões em torno da Julia Stephen biográfica, que desenham cenas do romance *Rumo ao farol*. Como exemplos, citam-se: o seu ar melancólico, “Nunca alguém pareceu tão triste” (2003b, p. 33); a sua presença como o centro da casa: “Vinham até ela, o dia inteiro, precisando de uma coisa ou outra, naturalmente, já que era mulher” (2003b, p. 37); o respeito e admiração pelo marido: “Sentia que não era boa o bastante para amarrar o cordão de seus sapatos” (2003b, p. 37); o seu altruísmo, manifesto pelo ato generoso de presentear o responsável pelo farol⁴⁵. Ao trazer à baila esses traços biográficos entretecidos com a ficção, enfatiza-se que a biografia não consiste em uma fonte da qual se depreendem os fios para tecer a ficção; esta suplementa aquela, puxando fios outros que compõem o sujeito sob matizes plurais.

Alguns dos matizes em *Rumo ao farol* mesclam-se àqueles apresentados na leitura de Vanessa Curtis (2005) sobre Julia Stephen. Entre esses, sublinham-se algumas cenas de sua biografia que convergem em um dos trechos do romance, no qual o narrador marca a sua impressão sobre a constante tristeza do alterego ficcional de Julia Stephen: a Sra. Ramsay. O motivo está na morte de Herberth Duckworth, primeiro marido da mãe de Virginia Woolf, que morreu de um abscesso interno que fora aberto ao tentar pegar um figo. De acordo com Curtis, “Embora ela tivesse aprendido a amar seu segundo marido e sua nova família, o poder e a confiança daquelas primeiras fotografias nunca mais foram capturadas num filme. A morte de Herberth literalmente exauriu sua cor, sua fé, sua confiança, seu lugar na vida” (2005, p. 39). Se a tristeza de Julia está registrada em suas fotografias, em *Rumo ao farol*, a representação desse sentimento é feita através de palavras:

Amarga e escura, a meio caminho nas trevas, sob o feixe de luz que fugia do sol para encerrar-se nas profundezas, talvez uma lágrima se tenha formado; e uma lágrima caiu; as águas agitaram-se de um lado para o outro e receberam-na, depois acalmaram-se. Nunca alguém pareceu tão triste.

Mas seria apenas aparência?, perguntavam as pessoas. O que havia por trás de sua beleza, seu esplendor? Teria ele estourado os miolos, perguntavam, teria morrido na semana anterior ao casamento – aquele outro amor, mais antigo, do qual se ouvia falar? Ou não havia nada? Nada além de uma incomparável beleza atrás da qual ela vivia e que nada conseguia perturbar? (WOOLF, 2003b, p. 33)

Nas linhas citadas, Woolf imprime, através do seu narrador, traços da biografia de sua mãe que são transubstanciados em ficção, na qual se vale de tons pálidos para representar o ar

⁴⁵ Esse traço conflui na atitude de Julia Stephen que, segundo Vanessa Curtis, “Depois da morte de Herbert, Julia Duckworth continuou a fazer somente duas coisas – dedicar seu tempo à mãe enferma e se dedicar às boas causas, visitando os doentes e os miseráveis.” (2005, p. 40).

melancólico resultante da morte do seu primeiro marido. Essas impressões, no entanto, não assumem traços precisos. Uma ausência de precisão é identificada, também, ao falar sobre a mãe em seus escritos autobiográficos. O que Woolf lança na ficção e em seus textos de cunho memorialista são conjecturas que perfazem uma leitura acerca de sua mãe e que, conforme Curtis (2005), ao comentar o trecho do romance destacado, revelam a compreensão em torno do pesar, do qual se lembra apesar de tê-la perdido aos treze anos.

De acordo com Curtis, nos diversos outros pontos de confluência entre Julia Stephen e a Sra. Ramsay, destaca-se a sua presença como o cerne do lar, que se tornou evidente com a sua morte. Uma morte que marcou o fechamento da casa.

A devoção dedicada pela Sra. Ramsay a sua família tem uma paisagem harmônica na Era Vitoriana, na qual, além de convenções sociais ditadas por valores patriarcais, predominava a noção de superioridade do homem, denunciada por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, e que pode ser ilustrada pelas reflexões da Sra. Ramsay sobre o marido: “[...] as pessoas diziam que ele dependia dela, quando deveriam saber que, dos dois, era ele o infinitamente mais importante, e que, comparada a ele, o que ela dava ao mundo era desprezível” (2003b, p. 44).

A Sra. Ramsay admirava o trabalho intelectual do seu marido, que era filósofo. Um trabalho em perfeita afinação com o racionalismo presente em suas ponderações sobre a vida e a forma como tratava os filhos. Esse racionalismo é delineado em contraste com a amabilidade da Sra. Ramsay, que pode ser identificada em duas cenas. A primeira a ser citada refere-se a um momento quando ela tenta acalantar a ansiedade de James, ao aludir à possibilidade de irem ao Farol:

Não havia a menor possibilidade de irem ao Farol amanhã, irrompeu o Sr. Ramsay irascivelmente.

Como podia sabê-lo?, perguntou ela. Frequentemente o vento mudava.

O extraordinário irracionalismo de sua observação, a ilogicidade da mente feminina o enraiveciam. Ele cavalgara através do vale da morte, fora arrastado e destroçado; e agora ela queria fugir à realidade dos fatos, e fazia seus filhos esperarem por algo absolutamente fora de propósito. Na verdade, mentia. Bateu o pé no degrau de pedra e gritou: Dane-se! Mas que dissera ela? Simplesmente que talvez o dia ficasse bonito no dia seguinte. E talvez ficasse mesmo.

Não com o barômetro caindo e o vento soprando do oeste.

Perseguir a verdade com uma falta de consideração pelos sentimentos dos outros tão impressionante, tão brutal, era para ela um ultraje tão horrível à decência humana que, sem responder, entorpecida e cega, baixou a cabeça como para deixar a saraivada de pedras, a enxurrada de água imunda respingá-la, sem qualquer censura. Não havia nada a dizer. (WOOLF, 2003b, p. 36)

O racionalismo do Sr. Ramsay destoa da “consideração pelos sentimentos dos outros” que perpassa a atitude da Sra. Ramsay em relação às pessoas. Sublinha-se, na leitura da atitude excessivamente racional do Sr. Ramsay – que analisava o barômetro e o vento para respaldar suas observações sobre o clima, desconsiderando os sentimentos de seu filho –, uma dicção masculina sustentada pelas considerações desenvolvidas nas páginas de *Um teto todo seu*. Nesse livro de cunho ensaístico, publicado em 1929, Virginia Woolf (2004) fala a respeito da relação entre mulheres e ficção, não deixando de discorrer sobre a visão de homens acerca das mulheres, que traz a interpretação delas como seres “inferiores”, a exemplo das observações feitas pela autora sobre um personagem de Cambridge, chamado Oscar Browning:

Citarei, no entanto, o sr. Oscar Browning, pois em certa época o sr. Oscar Browning foi um eminente personagem em Cambridge e costumava examinar as alunas de Girton e Newnham. O sr. Oscar Browning tinha o hábito de declarar “que a impressão deixada em sua mente, após examinar qualquer conjunto de provas, era que, independentemente das notas por ele conferidas, a melhor dentre as mulheres era intelectualmente inferior ao pior dentre os homens. (WOOLF, 2004, p. 60)

Ao longo desse texto emblemático, Virginia Woolf problematiza a afirmação do referido personagem, assim como outras que são apresentadas, sugerindo a “inferioridade” intelectual da mulher. Vale-se, para isso, de uma análise sobre as poucas condições que eram oferecidas às mulheres para ampliarem a sua intelectualidade e os silenciamentos impostos a elas.

Privar as mulheres de adentrar o universo intelectual é uma atitude masculina representada em *Um teto todo seu*, que restringiu à mulher um lugar que criava um abismo entre ela e o espaço acadêmico construído e preservado por homens, a quem foi dado o poder de legitimar essa exclusão. No que se refere à estratégia usada pela autora para trazer à baila a discussão sobre as restrições impostas às mulheres para entrar em ambiente acadêmico, destaca-se a configuração de um pequeno enredo. Pelas lentes da ficcionalização, Woolf cria uma personagem, que caminha pelos arredores de Oxbridge (nome usado para se referir a Oxford e Cambridge) e é, simbolicamente, impedida por um bedel de andar pelo gramado, partindo dessa cena para, então, discorrer sobre as dificuldades enfrentadas pelas mulheres para transporem os muros fechados da academia.

As discrepâncias entre o universo feminino e o masculino são representadas em outra cena – a segunda aqui destacada –, em que a Sra. Ramsay está passeando com um dos amigos

da família: Charles Tansley, um intelectual que faz jorrar ponderações sobre o universo acadêmico – muito pouco compreendido pela Sra. Ramsay:

Prosseguiam em seu caminho, e a Sra. Ramsay não captava bem o sentido do que ele dizia, apenas uma palavra aqui e ali: tese... bolsa de estudos... licenciatura... leitorado... Não conseguia acompanhar o horrível jargão acadêmico que jorrava com tanta facilidade [...]. Ele era terrivelmente pedante – oh, sim, um maçante insuportável, pois, embora já tivessem chegado à cidade e estivessem na rua principal onde carroças passavam raspando o cascalho, mesmo assim continuava falando sobre escolas populares, ensino, operários, ajuda à nossa própria classe, e conferências, até que ela percebeu que ele recobrou completamente sua circunspeção. (WOOLF, 2003b, p. 16)

O pedantismo é uma qualidade que não se restringe ao personagem citado. Essa qualidade é atribuída por Virginia Woolf a diversos homens mencionados em *Um teto todo seu* e se estende às impressões de Lily Briscoe a respeito do Sr. Ramsay. Os atributos deste personagem, que o pintam como um homem insensível, ao lado de Charles Tansley – que apresenta a mesma característica –, os distanciam, sobremaneira, da sensibilidade da Sra. Ramsay, ilustrada pela sua preocupação com as pessoas e representada pela forma como se atém às mais diversas imagens que a circundam, imprimindo um tom poético à vida que escapa à frieza das observações e reflexões dos homens mencionados. A cena seguinte é uma continuação do passeio com Charles Tansley, na qual se lê:

[...] nesse momento deram [Tansley e a Sra. Ramsay] no cais e, ao ver as casas desvanecendo de ambos os lados e toda a baía estendendo-se diante deles, a Sra. Ramsay não pôde deixar de exclamar: – Oh! Que lindo!, pois a imensidão de água azul surgia diante dela; o antigo Farol, distante, austero, no centro; e à direita, tão longe quanto a vista alcançava, diminuindo e declinando em suaves ondulações, as dunas verdes de relva fluida e selvagem, que sempre pareciam correr para algum país lunar, inabitado pelos homens. Era essa a paisagem – disse ela, parando, com os olhos mais cinzentos – de que seu marido gostava tanto. (WOOLF, 2003b, p. 16)

O desenho criado pelo narrador sobre a paisagem, em que se emaranha a visão da Sra. Ramsay, traduz, em forma de narrativa, o caráter sensível dessa personagem que, por sua vez, não deixa de representar o modo contemplativo característico à própria Virginia Woolf em relação a momentos da vida.

No bojo das considerações sobre Julia Stephen e a Sra. Ramsay, desenvolveu-se uma reflexão sobre a pessoa entre o biográfico e o ficcional, na qual o “entre” é interpretado como uma zona fronteira que, por sê-la, envolve essas duas instâncias, fundindo-as. Não se teve como objetivo estabelecer uma relação de causalidade entre o ficcional e o biográfico, uma

vez que se acredita que ambos estão entrecruzados, apresentando-se como instâncias cujos limites se dissolvem para constituir uma tessitura dinâmica, passível de redimensionamentos que promovem a possibilidade de se (re)ler o escritor – que também se representa no que escreve – e o objeto de sua criação, pintados sob vieses plurais que não se deixam direcionar pelo estigma de uma “verdade”.

As reflexões sobre os entrelaces do ficcional com o biográfico, fomentadas pelo reconhecimento da ausência de uma origem demarcada, levam a supor que a escrita do texto literário pode até redelinear a vida. Concepção que desafina das considerações de Alba Olmi (2006) sobre a relação entre ficção e vida, quando discorre sobre Virginia Woolf. Em “Memorialismo e ficção: quando a vida é um romance”, texto destinado a discutir o tema mencionado no título sobre a escritora enfocada, Olmi faz alusão à afirmação de Susan Sontag sobre a possibilidade de ler a vida de um escritor a partir de sua produção literária, ancorando-a em uma premissa análoga, postulada por Henry Miller. A respeito de Woolf e em resposta a esses dois autores, Olmi afirma que:

Numa tentativa de responder a Susan Sontag e, de certo modo, a Henry Miller, diante das condições particularmente vantajosas que colocam a nossa disposição diversos textos ficcionais e diversos escritos autobiográficos, poder-se-ia inverter essas afirmativas. Em se tratando de Virginia Woolf, por exemplo, parece possível tentar o percurso inverso: partindo da vida, interpretar e melhor apreciar sua obra tanto inicial quanto a produção que veio à luz em sua maturidade. O argumento consiste no fato de que, muito embora a equação de vida e arte possa demonstrar-se demasiado simples ou redutora, e o biografismo seja demasiado limitado para explicar a natureza de sua escritura, uma análise do seu trabalho que leve em consideração os eventos que marcam de forma indelével sua vida só poderá tornar-se mais rica e mais profunda. De fato, suas memórias não nos mostram somente com grande clareza a gênese da visão e da arte de Virginia Woolf, mas também grande parte da matéria bruta de seus romances. (OLMI, 2006, p. 103)

Contrariando a premissa de Olmi, ao estabelecer uma ordem na leitura da biografia e da ficção, advogando a pertinência de segui-la, assinala-se que se a imersão na vida de Virginia Woolf, assim como na de qualquer outro escritor, permite um enriquecimento à interpretação de sua produção ficcional, a ficção também promove reconsiderações sobre a matéria do vivido. Seguindo essa linha de pensamento, é possível afirmar que se encontram no romance de Woolf cenas de sua vida com a mãe que convergem em sua representação em textos autobiográficos como *Moments of being* e em outros textos literários, sem estabelecer fontes, pois nesses escritos figuram leituras que potencializam o texto que se quer conhecer: o sujeito. E nem mesmo esse sujeito é a única matriz para tal representação. No discurso de Woolf sobre sua mãe, certamente, identificam-se elementos que ressoam nela e em outras

mulheres do seu imaginário. Ademais, não se deve considerar a narrativa autobiográfica como a fonte mais fidedigna, pois não há como delinear o “real”, sem recorrer aos labirintos da criação que incidem no processo de escrita de textos literários e de cunho autobiográfico, o que desloca, por conseguinte, a noção de “verdade”, reconhecidamente inapreensível por ser constituída por uma miríade de sentidos chamada linguagem.

Dessa forma, ao retomar as palavras de Vanessa Curtis sobre a “excepcional precisão” na representação dos pais de Woolf em *Rumo ao farol*, duas veredas podem ser abertas nessa afirmação, confluindo na relação existente entre literatura e memórias. A primeira consiste em pensar que a literatura pode traduzir, figurativamente, uma imagem sobre a pessoa ou acontecimentos lembrados, cuja “precisão” escaparia a um discurso referencial, os quais, pelas pulsões e procedimentos da criação, alavancam traços que escapam ao plano da consciência, envolvendo imagens submersas, emergentes no ato de criação. A segunda se refere aos perigos de se acreditar que, quer seja na ficção ou no campo da autobiografia, decalca-se um sujeito com exatidão. Tais perigos são assim lidos por saber-se que, ao se lembrar um acontecimento ou uma pessoa, possibilidades de leitura plurais se expandem, pois a memória retém detalhes e mesmo questões fulcrais que ora se escondem, ora aparecem, revisitando, recriando e reconfigurando o que se acreditava ter apreendido com exatidão.

Enfatiza-se, ainda, que a literatura, assim como as memórias, figura como um campo discursivo no qual o sujeito inscreve sua subjetividade mesmo ao falar sobre o outro, em diversos e, por vezes, difusos matizes que podem escapar ao plano da consciência. Em um mesmo sentido, ao tentar alcançar a objetividade que pretende atingir ao falar sobre si em diários ou depoimentos, o sujeito é perpassado pela carga subjetiva, criativa e parcial que a dinâmica da linguagem impõe.

Para refletir sobre a relação entre autobiografia e “verdade”, é pertinente fazer referência à concepção de Philippe Lejeune (2008) sobre a autobiografia, segundo a qual esta se apresenta como um texto de caráter referencial e, portanto, marcado pela fidedignidade em relação ao “real”. Essa concepção é colocada sob tensão ao se pensar que elementos como a assinatura, o depoimento, sugestivos de um estatuto de presença, confirmando a legitimidade do discurso daquele que o pronuncia, são rasurados pela ausência de uma consciência plena que o sujeito poderia ter de si e que lhe escapa.

Deve-se considerar, também, que a fala ou o pensamento do sujeito acerca de sua própria constituição não foge ao jogo estabelecido pela relação com o outro e mesmo pelas interações com o tempo, pois as lembranças narradas em um texto memorialista são passíveis de reconfigurações quando se tem um distanciamento delas. Afinal, elas já se constituem como

diferentes desde o primeiro instante de sua emergência, apresentando-se como suplementos de uma escritura no aparelho psíquico. Suplemento desdobrado no olhar lançado sobre o vivido que se funde, inevitavelmente, no plano da recriação.

Se, de acordo com Philippe Lejeune, a voz narrativa é uma das formas de identificar um texto autobiográfico, nota-se, na leitura de *Um teto todo seu* e *Rumo ao farol*, de Virginia Woolf, uma confluência de temas que atribuem certa univocidade à pessoa que se apresenta nesses textos, a despeito de serem escritos em vozes narrativas difusas, em primeira e terceira pessoa, respectivamente. Os matizes, embora diversos, refratados e reinventados, de um *eu* se projetam nesses textos, resvalando para questões que atravessam escritos autobiográficos. Assim, marcas autobiográficas perpassam textos desta escritora, nos quais é possível identificar o delineamento de uma trajetória das reflexões e da formação de princípios que ressoam em atos de sua vida.

Nos entrecruzamentos do texto da vida e de outros escritos, destaca-se a afirmação de Virginia Woolf, no ensaio *Um teto todo seu*, no qual postula que a “mulher precisa ter dinheiro e um teto todo seu se pretende mesmo escrever ficção” (2004, p. 8). Esse teto, de certo modo, pode ser pensado como a editora Hogarth, fundada por ela e pelo seu marido, Leonard Woolf. No tocante à editora, Silvia Anastácio (2006) assinala que

[...] publicar seus próprios livros e ensaios daria a Virginia Woolf a liberdade que precisava para ser uma escritora experimental, já que acreditava que uma mulher romancista teria algo de novo a acrescentar a esse gênero literário, até então mais desenvolvido por escritores masculinos. (ANASTÁCIO, 2006, p. 14)

A necessidade de criar meios autônomos para sustentar a prática da escrita feminina, que permeia o projeto de constituição da editora, é a discussão central de *Um teto todo seu*. Nesse texto, Virginia Woolf (2004) discorre sobre a restrição da produção literária a uma dicção masculina e todos os mecanismos excludentes forjados para cercear o desenvolvimento de uma literatura feminina. Cerceamento reforçado pela restrição sofrida pelas mulheres para entrar até mesmo no meio acadêmico, como já foi aqui mencionado ao tratar do distanciamento da Sra. Ramsay em relação ao universo intelectual de Charles Tansley em *Rumo ao farol*. Essa questão perfaz as páginas iniciais de suas discussões em *Um teto todo seu*, nas quais se lê a sua tentativa frustrada de entrar em uma universidade, devido ao fato de não ser um dos *fellows* ou estudantes que podem transitar livremente por ela.

[...] ali estava eu (chamem-me Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael ou pelo nome que lhes aprouver – isso não tem a menor importância), sentada à margem de

um rio há uma ou duas semanas, gozando a amena temperatura de outubro e perdida em cogitações. Aquele jugo de que falei – as mulheres e a ficção, a necessidade de se chegar a alguma conclusão sobre um tema que suscita toda sorte de preconceitos e paixões – vergava-me a cabeça até o solo. [...]

Foi assim que me vi caminhando com extrema rapidez por um gramado. Imediatamente, um vulto de homem ergueu-se para interceptar-me. Nem percebi, a princípio, que os gestos daquela pessoa de aparência curiosa, de fraque e camisa engomada, eram dirigidos a mim. Seu rosto revelava horror e indignação. Mais o instinto que a razão veio em meu auxílio: ele era um bedel; eu era uma mulher. Aqui era o gramado; a trilha era lá. Somente os fellows e os estudantes têm permissão de estar aqui; meu lugar é no cascalho. (WOOLF, 2004, p. 9-10)

Ao ler essa cena, percebe-se um fio que se entrelaça com um aspecto biográfico da autora, sublinhado por Silvia Anastácio (2006). De acordo com essa autora, Virginia Woolf “ressentia-se por ela e a irmã, Vanessa, não haverem frequentado a escola nem a faculdade, como o fizeram os irmãos, Toby e Adrian Stephen” (2006, p. 13). A dificuldade de acesso ao mundo intelectual é representada em um dos trechos de *Rumo ao farol*, entre os pensamentos da Sra. Ramsay, ao observar a casa de veraneio e sublinhar que nela havia “livros”:

Livros, pensou, cresciam por si mesmos. Nunca tinha tempo para lê-los. Coitada! Nem mesmo os livros que lhe tinham sido dados e assinados pela mão do próprio poeta: “Para aquela cujos desejos devem ser obedecidos”... “À mais alegre Helena de nossos dias”... Era vergonhoso confessá-lo, mas nunca os lera. (WOOLF, 2003b, p. 31)

Ao observar os livros que se empilham, admitindo a falta de tempo para lê-los, é possível relacionar o pouco contato com a leitura ao espaço limitado destinado à mulher para dedicar-se ao seu crescimento intelectual. Falta de tempo resultante das inúmeras atividades que perfazem o dia de uma esposa em uma atmosfera vitoriana e que, em Julia Stephen e na Sra. Ramsay, são acentuadas pelos cuidados excessivos com os filhos e o marido.

Das cenas que entrecortam as suas vivências àquelas que Virginia Woolf compõe em seus romances, depreende-se o sumo que percorre tanto a sua produção ficcional quanto ensaística e autobiográfica. Identificam-se, entre essas categorias de texto, pessoas constituídas entre o biográfico e o ficcional, que não se deixam reduzir a nenhuma dessas instâncias, enleadas como estão pela recriação no ato de escrever, quer seja sob a rubrica de um *eu* ou de uma terceira pessoa. Vozes narrativas que – não obstante suas peculiaridades indicativas de distanciamentos ou aproximações em relação à subjetividade do escritor – refletem a pessoa que as escreve, sem, contudo, retê-la.

3. 2 A “pessoa” em *Fausto Mefisto Romance*

Um romance, em cujo título as palavras Fausto e Mefisto são lidas, remete, inevitavelmente, à história do Fausto contada por autores como Goethe e Marlowe. Traços desse personagem, como a vastidão do seu conhecimento, levam a pensar na própria constituição da autora que assina a versão brasileira dessa história: Judith Grossmann. Uma autora que atravessa fronteiras discursivas, narrativas, linguísticas, tendo no personagem Fausto uma representação do desejo de tracejar os caminhos do saber em suas vertentes plurais. Com isso, alimenta uma vontade análoga à do personagem mencionado no tocante ao conhecimento, diferenciando-se deste, contudo, por não resguardá-lo, obtendo-o para compartilhá-lo com o outro – seus alunos e leitores – e, no caso do Fausto, no romance supracitado, seus pacientes.

Livro e escritora desafiam o leitor pelas veredas do romance e indicam percursos não fechados, sugeridos, em especial, pela multiplicidade de vozes e temas que o marca. Uma multiplicidade implicada na constituição de diversos narradores presentes na narrativa, em cujas experiências identificam-se traços que resvalam para sua autora.

Antes de tecer uma leitura de *Fausto Mefisto Romance*, de Judith Grossmann, que, assim como em outros romances e contos da escritora, é escrito em primeira pessoa, faz-se alusão às reflexões de Virginia Woolf sobre biografias e autobiografias, em “Como se deve ler um livro?”, ao falar sobre as diferenças entre a leitura de textos literários e autobiográficos. Nas discussões sobre tais diferenças – que são problematizadas por Woolf em seu texto –, nota-se, pela leitura do romance *Rumo ao farol*, que tanto em textos literários quanto autobiográficos incidem temas que indicam as relações entre aspectos atrelados à vida do autor e aqueles que permeiam a sua produção literária e intelectual.

Esses entrelaces foram ilustrados na leitura do referido romance de Woolf. Uma narrativa escrita por um narrador onisciente, na qual se insinuam memórias do sujeito que a assina, denotando que, quer na primeira ou na terceira pessoa, ao escrever sobre si ou sobre o outro, traços do escritor adentram o seu texto, impulsionados pelas demandas conscientes, mas, sobretudo, inconscientes do ato de escrever. Traços que partem do mesmo ponto em que se encontram memórias do vivido, de leituras, bem como desejos, devaneios, que constituem as camadas da subjetividade. Desse modo, tanto em textos de uma autora como Woolf, em que prevalece a escrita em terceira pessoa, quanto em textos de Judith Grossmann, que escreve em primeira pessoa na maioria das vezes, identificam-se cenas, hábitos, desejos,

lembranças que remontam ao sujeito que os produz e são representados também em seus textos autobiográficos.

Nesse sentido, ao refletir sobre as palavras de Woolf, em “Como se deve ler um livro?”, – quando pergunta se as (auto)biografias não mereceriam ser lidas por não pertencerem ao campo da arte ou se deveriam ser lidas de forma diferente da ficção, com “intenções” distintas, indicando que é preciso lê-las com a mesma curiosidade com que se espreita a vida do outro –, nota-se que a vontade de saber que ritma a leitura do mundo empírico e a de textos autobiográficos incita o leitor a descortinar cenas da vida de personagens delineados na literatura. Sob esse prisma, o estímulo que conduz o leitor aos diários de Virginia Woolf ou a depoimentos de Judith Grossmann pode embaraçar-se ao desejo de conhecer o desenrolar das histórias escritas por elas em sua produção literária. Afinal, em pessoas, objetos e acontecimentos ao redor de seus personagens, depreendem-se elementos articuláveis à leitura dessas escritoras, uma vez que, entre o diário ou o depoimento e o texto literário, há fronteiras dissolvidas mediante o uso de uma linguagem estetizada e o grau de representação comum a esses textos – em que traços subjetivos advindos do olhar lançado sobre um objeto adentram a criação.

A articulação da leitura de textos literários a (auto)biográficos para delinear interpretações em torno de um sujeito conduz à reflexão sobre os conceitos de “autobiografismo” e “autobiografia”, trazidos à baila nas considerações de Alba Olmi (2006), ao tratar de Virginia Woolf, citando Battistini:

Segundo Battistini (1997), autobiografismo é a presença genérica do sujeito em sua própria obra literária. Neste sentido, qualquer gênero literário pode ser atravessado de autobiografismo, porque o autor pode falar de si mesmo inclusive nos gêneros mais impessoais e mais objetivos. Por outro lado, a autobiografia é um gênero literário com suas (relativas) constantes, suas (relativas) convenções, seus horizontes de expectativa e sua gênese histórica. (OLMI, 2006, p. 111)

O conceito de autobiografia e de autobiografismo, de acordo com Battistini, sugere uma divisão entre os textos que pertencem ao gênero da autobiografia e os que dele escapam mesmo quando abordam temas relacionados à vida do autor, circunscrevendo-se, portanto, no campo do autobiografismo. Entretanto, a própria Olmi reconhece, ao se debruçar sobre a produção escrita de Virginia Woolf, a dificuldade de estabelecer tal divisão. Ela menciona *Moments of being* e os diários da escritora como os únicos textos que podem ser considerados autobiográficos categoricamente e ressalta, em seguida, a relação intrínseca existente entre o projeto de escrita do romance *Rumo ao farol* e as lembranças da mãe de Woolf. Olmi indica,

com esses exemplos, o trânsito entre os escritos autobiográficos e literários da escritora, nos quais se identificam pulsões de vida que diluem suas fronteiras.

Em meio aos aspectos que podem ser citados para defender a convergência entre literatura e textos de cunho memorialista, sublinha-se a alusão de Olmi aos “inegáveis méritos literários” de *Moments of being*, afirmando que os textos contidos nesse livro “têm o mesmo valor da ficção” (2006, p. 112). Na leitura de Olmi, a linguagem de *Moments of being* funde-se à poeticidade presente em romances e contos da escritora.

A poeticidade é realizada através da singularização de elementos que compõem a vida e a configuração de imagens que atingem o plano da metáfora. Como exemplo, cita-se a comparação, feita por Woolf em *Moments of being*, do mundo a um desenho, ou seja, a uma obra de arte, valendo-se da imagem do “cotton wool” (1985, p. 72), isto é, o algodão, para se referir à vida em sua superfície.

Quanto às relações entre vida e arte, Olmi realça a importância de partir de sua vida para compreender a sua obra, como já foi aqui mencionado. Segundo a autora, episódios da vida da escritora que perfazem o referido livro de memórias são “esclarecedores”: “Trata-se de sensações, recordações, personagens que prepararão o cenário de toda a obra de Virginia” (2006, p. 112). Ao qualificar como “esclarecedores” os textos de *Moments of being*, emerge a impressão de que neles encontra-se a chave para desvendar temas presentes em textos literários de Woolf. Se a ordem proposta por Olmi fosse seguida, seria feita, inicialmente, a leitura dos escritos autobiográficos que, então, esclareceriam – para usar o termo de Olmi – os textos literários. Entretanto, a própria Woolf escreveu, em paralelo, seus diários e memórias. No que concerne a *Moments of being*, eles foram escritos ao longo de quarenta anos, como informa Olmi, o que presume o seu emaranhamento na produção literária de Woolf, na qual se envolvem fios que atravessam os temas nele abordados. Nesse horizonte, pressupõe-se que a literatura redimensionou o vivido e este aquela, sem que se consiga definir fontes – impossíveis de serem estabelecidas em quaisquer formas discursivas –, embaralhadas como estão no bloco mágico do escritor. Impossibilidade que se estende à definição precisa entre autobiografia, tida como um puro relato sobre a vida de um sujeito, e autobiografismo, atrelado a traços subjetivos entrelaçados na escrita de qualquer texto.

A divisão entre autobiografismo e autobiografia torna-se problemática também diante de textos literários que apresentam uma estrutura relacionada a categorias textuais qualificadas como autobiográficas, a exemplo do diário. Ao se debruçar sobre um diário, o leitor deixa-se guiar por veredas constituintes de um *eu* que se acredita estar desnudado. O estigma da “verdade” o acompanha e leva os seus leitores à ilusão de estarem diante de um

sujeito que se confessa e cujas confissões passam pelo crivo da verificabilidade. Não se deve esquecer, contudo, que o confessor encerra uma pessoa que, mesmo ao conjugar-se com o eu, se vale de pessoas outras no momento em que escreve, já que seu discurso é sempre entrecortado por pulsões provenientes de suas projeções, lembranças remodeladas, textos já ouvidos ou lidos, entre outros aspectos. Afinal, o discurso do qual o sujeito se vale ao produzir qualquer texto emerge já imerso em outros textos.

No capítulo “Conciliábulo”, de *Fausto Mefisto Romance*, destaca-se uma lição implicitamente dada por Judith Grossmann em torno dos entrelaces entre a ficção e a escrita de textos de cunho autobiográfico, como o diário. Entrelaces constituídos não apenas por trazer o diário de Leda Maria – falecida esposa do Doutor Fausto – neste capítulo do livro, mas, também, por escrevê-lo com procedimentos inerentes à literatura como o uso de figuras de linguagem e o processo de singularização de circunstâncias prosaicas. Além disso, menciona-se a presença de temas comuns a esses dois tipos de texto, nos quais convergem, em memórias de Leda Maria, fios que enleiam a memória da escritora. Como exemplo de um trecho do romance que ilustra a presença desses aspectos, cita-se um fragmento do diário da personagem, no qual se lê:

Certo dia em que já tendo me ocupado da escola e dos deveres, aprendendo tudo que os mestres tinham para me ensinar, dentro de um sistema todo meu que já desenvolvera intuitivamente pela avançada idade de sete anos, e que consistia tanto em desprezar o que me parecia inútil quanto em assimilar o que útil me parecia, mas fazendo do aprendido o uso que me aprouvesse, bem como em contradizer intimamente o que sendo ainda útil por instinto e inteligência me parecia passível de ser aperfeiçoado por mim, passeava eu ao longo do riocorrente, esgratando com minha varinha o terreno, à procura de bichos, plantas e pedras, cacos de louça com que enfeitava minhas composições paisagísticas, com terra, água, flora, fauna e destroços recolhidos, e tentando calcular quanto tempo eu ainda teria de ser criança, cuja parte mais útil era, de fato, a aprendizagem na escola, complementada pela leitura de tantos livros quanto podia ler na vasta biblioteca do meu pai, dos cadernos que pudesse preencher com meus pensamentos em minha letra já bem enformada, e acredito minha face começou a tomar a expressão de minha angústia, quando uma senhora se deteve diante de mim e pronunciou uma frase que enquanto eu viva jamais me esquecerei: hoje está com uma carinha de quem não está se importando com nada na vida. Quinze palavras, quinze! A emoção tomou conta de mim completamente. Enfim alguém, embora uma certa imprecisão no dizer, ainda tinha eu tido tempo de observar, me notara, me captara em minha íntima verdade, da qual ninguém até então, da mesma forma pelo menos, havia se apropriado e havia frontalmente tentado estabelecer uma comunicação, um contato comigo. É claro que no momento a emoção deu conta do que eu não pudera exatamente colocar em palavras. Olhamo-nos. Eu não disse nada. Eu a deixei ir e ela me deixou ir, indo eu para os meus lados e ela para os lados do vizinho. Enfim eu sabia agora alguma coisa do que me faltava e sabia também que seria aquilo que eu iria perseguir com todas as minhas forças enquanto me restasse o menor fio de vida, e isto que eu soube naquele momento, e que me fora dado com um súbito presente, como o são as únicas coisas que valem a pena nesta existência, sei hoje que se chama comunhão, íntima, profunda, ilimitada com outro ser e que nos faz inteiros. (GROSSMANN, 1999b, p. 62-63)

Esse trecho do diário é a narração de um fragmento das experiências de Leda Maria. Uma narrativa em que aciona, pelos caminhos da digressão, aspectos constitutivos dessa personagem e que se entrecruzam a traços biográficos de Judith Grossmann, que, em atitude análoga à personagem, lia, em sua infância, a geografia do lugar onde vivia e imergia avidamente na leitura de livros, como relata em “Oficina amorosa: depoimento”.

Do encontro com uma mulher que decodifica em suas expressões uma leitura reveladora, a personagem compõe uma narrativa em que ressalta, pela felicidade desse encontro, a importância do outro para a aprendizagem de si. Esse outro pode ser compreendido como o sujeito com quem se estabelece um diálogo, colocando em prática um princípio caro a Leda Maria e que se revelou nesse contato: a comunhão. Uma comunhão que pode ser instituída com o outro nas mais diversas instâncias, a exemplo da conversa, do ensino e da literatura. Essas três instâncias, inclusive, emaranham-se. No silêncio de um quarto vazio ou em meio ao barulho de uma cidade, diversos sujeitos buscam nas páginas de livros uma forma de estabelecer uma leitura marcada pela transitividade que desloca sujeito e objeto, colocando-os em um jogo no qual a leitura do outro promove uma imersão no próprio leitor. Uma leitura em que podem ser deflagrados fios que esboçam o sujeito e que resvalam para a interpretação, sempre lacunar, que se pode fazer de si.

Ao se refletir sobre o trânsito e as convergências sugeridos pela palavra “comunhão”, nota-se que desde a aquisição dos primeiros caminhos para falar sobre si, revelando desejos, receios, descobertas, o sujeito se vale das palavras que colhe em suas interações. Palavras que são guardadas e usadas, posteriormente, com o tom pessoal que o caráter seletivo da memória orchestra. Do universo da linguagem no qual o sujeito se insere, ele agrega, ao seu repertório linguístico, palavras que traduzem o contexto e as vivências que o circundam. Concomitantemente, se deixa falar pelos signos verbais de que dispõe – nem sempre equivalentes àqueles dos quais gostaria de dispor – em virtude das limitações da linguagem e sua incapacidade de abarcar todas as possibilidades de comunicação. Faltam ao sujeito, para exprimir impressões que o surpreendem ou deslocam suas crenças, por exemplo, expressões que nem sempre se apresentam instantaneamente, insinuando-se, no entanto, posteriormente, em uma memória que pode acioná-las ou dilatar seus sentidos, quando há a revisitação ao vivido. Nisto incide um dos papéis da memória: nomear, renomear, significar e ressignificar o que não se apreende no momento do vivido.

Como exemplo das lacunas da linguagem e da importância da rememoração para a interpretação de si e ressignificação de momentos da vida, grifa-se um trecho do diário de

Leda Maria, no qual narra o dia que decidiu deixar seus pais e não mais voltar, por se conceber como um incômodo na vida do casal. Ao se cansar da partida, resolveu voltar, reconfortando-se nesse ato por saber que teria um lugar para onde pudesse regressar: “era um conforto apenas físico, e não um outro, provavelmente metafísico, como vim a aprender depois, mas então eu não sabia sequer denominar” (1999b, p. 60). A dificuldade de denominar o que sentia aumentava a sua angústia, atenuada quando, então, aprendeu a fazer essa denominação: “e dar nome foi o melhor medicamento que já encontrei até agora para a minha dor” (1999b, p. 60).

Nomear foi, portanto, uma forma de atenuar a dor para a personagem. Ao ato de nomear acrescenta-se a ação de criar, adentrando os labirintos da linguagem não como alguém que a manipula, mas como um sujeito que a recria ao valer-se dela em sua arte. Desses atos, ressalta-se o caráter terapêutico da escrita de si, como o bem sabe o Doutor Fausto e a professora e escritora Judith Grossmann. Nesse sentido, a literatura como uma forma de saúde é outra aproximação que pode ser feita entre textos literários e o diário.

Em “A trajetória do eu”, Anthony Giddens (2002) afirma, sob o prisma de Rainwater, o caráter benéfico da auto-reflexão, que pode ser desenvolvida através da terapia, mas que requer uma análise contínua de si que, então, encontra um solo profícuo no ato de escrever diários. Segundo Giddens:

O diário, sugere Rainwater, deve ser escrito inteiramente para seu autor, nunca com a ideia de mostrá-lo a qualquer um. É um lugar onde o indivíduo pode ser completamente honesto e onde, aprendendo a partir de experiências e erros previamente observados, ele pode mapear um processo contínuo de crescimento. Quer o diário tenha ou não a forma explícita da autobiografia, o “pensamento autobiográfico” é um elemento central da autoterapia. Pois o desenvolvimento de um sentido coerente de nossa vida é um meio fundamental de escapar à escravidão do passado e abrir-se para o futuro. O autor da autobiografia é estimulado a voltar tanto quanto possível à primeira infância e a projetar linhas de desenvolvimento potencial que abarquem o futuro.

A autobiografia é uma intervenção corretiva do passado, e não uma mera crônica de eventos passados. Um de seus aspectos, por exemplo, é “acalantar a criança que fomos”. (GIDDENS, 2002, p. 71-72)

O regresso à infância em textos de cunho autobiográfico ocorre tanto em “Oficina amorosa: depoimento” de Judith Grossmann quanto no diário de Leda Maria, em *Fausto Mefisto Romance*. Uma infância que é retomada e, nessa atitude, reinventada, dela aflorando signos que acrescentam tonalidades que escapam a uma atitude de correção do passado – como afirma Giddens –, constituindo-se, na verdade, em uma revisitação na qual incide a (re)criação. Uma (re)criação por meio da qual é possível delinear, talvez não um “sentido

coerente da vida”, devido à incoerência peculiar a ela – já que é fragmentária, redimensionável, imprecisa –, mas uma outra forma de olhar para si, ao transubstanciá-la em narrativa.

O caráter terapêutico da literatura remete a traços biográficos de Judith Grossmann, puxando um ponto de reflexão: o seu desejo de ser médica, especificamente, psicanalista, em que a propensão a curar se transfere para seu ofício de professora e para a marca docente amalgamada à sua produção intelectual:

Eu decidi que eu pretendia a profissão médica. Novamente eu transformei essa coisa de medicina numa vocação, porque seria uma forma de contato mais direto com o mundo, e depois isso se transferiu para a profissão de professora. Como professora, eu sempre repito isso, eu sempre fui médica.
[...] eu teci altas fantasias sobre ser médica. Já tinha toda uma postura. Escolhi a especialidade, seria psicanálise. Sempre me interessou o universo do outro.
(GROSSMANN, 1993, p. 51)

As palavras de Grossmann conduzem ao primeiro capítulo de *Fausto Mefisto Romance*, narrado pelo personagem Fausto, que fala sobre o seu papel de médico, com formação universal (estudou em vários lugares no exterior), cuja profissão é curar os jovens que sofrem de depressão, resultante das repressões impostas pela vida. Como um Prometeu, conforme a autora em seu prefácio, a função desse personagem é fazer renascer, pelo signo da vida e da morte, aqueles que recorrem à sua clínica: “Sempre quis, desde a infância, ser quem sou, curar, ou ajudar a curar” (1999b, p. 32).

O Doutor Fausto seguiu os caminhos da medicina, praticados em sua clínica, sem se distanciar, contudo, da arte; pois os seus pacientes envolvem-se nela em “oficinas de criação”. Grossmann, por sua vez, destinou-se a um ofício muito próximo, mas que sugere uma cura em dois sentidos: pela sua atividade de professora e escritora, os ensinamentos que conduz aos seus alunos e leitores levam-na, também, a aprendizagens. Aprendizagens que, por sua vez, agem como um *pharmakón*, que é, ao mesmo tempo, veneno e remédio: veneno por tornar os leitores mais sensíveis e capazes, portanto, de sentirem de forma mais aguda as desventuras do mundo, mas, por outro lado, é também remédio por permitir, pelos trilhos do saber, ter maior conhecimento sobre a vida de modo a identificar e interpretar seus entretens.

Ao refletir sobre o caráter terapêutico da escrita, nota-se que ele se estende à sua interface: a leitura. Em *Fausto Mefisto Romance*, o ato do Doutor Fausto de ler o caderno de Leda Maria é guiado pela busca de cura ou atenuação da dor pela perda da mulher amada. Uma busca fomentada pela curiosidade de conhecê-la, que também ritma a sua leitura das

páginas dos cadernos da esposa falecida, e é a mesma que rege o percurso do leitor, em linhas do romance, para conhecer o Doutor Fausto e outros personagens a ele relacionados. Esse interesse é sustentado por um dos princípios da arte que se encontra em textos literários e autobiográficos e que compõe, como já foi mencionado, um dos desdobramentos da escrita e da leitura: a aprendizagem. Uma aprendizagem aguçada pela submersão na leitura de experiências alheias, em que se encontra reconhecimento das próprias vivências – o que permite revê-las e, com isso, aprender com a rememoração –, sendo acentuada pela projeção no não vivido, promovendo aprendizagens sob o signo da alteridade.

Assim, guiado pela vontade de saber mais sobre Leda Maria e pela melancolia, o protagonista Dr. Fausto encontra os sete cadernos de sua jovem esposa falecida através dos quais se tem acesso à personagem. As linhas seguintes no segundo capítulo do romance trazem a voz de Leda Maria reavivada na transposição do seu sétimo caderno no capítulo já citado. E é com a morte dessa personagem que sua vida é lida. Pelos seus escritos autobiográficos, sabe-se de sua paixão secreta por Salvador, o seu encontro com Fausto, a perda insuperável da irmã gêmea que não chegou a ter e a culpa por ter sobrevivido em seu lugar, a relação com a Biblioteca do pai. É neste momento de leitura de seu diário que a voz de Leda Maria pode ser impressa. A voz se impõe na cena para – ao contrário do que ocorre a Scheherazade, que se vale da narrativa para adiar a morte – ter a vida lida por causa da morte, prolongando, com isso, a sua existência.

As primeiras linhas do sétimo caderno trazem a referência ao casamento. Um tema que, então, evoca reflexões sobre sua própria vida, que a remonta às causas de sua ansiedade em se casar, atreladas à infância. No texto, as cenas narradas são permeadas por uma atmosfera mítica. É pelos caminhos desse tom mítico que Grossmann tece, entre as memórias de Leda Maria, as suas próprias lembranças, reforçando, com isso, a escrita da memória como uma forma de literatura e, por extensão, confirmando a noção de que a literatura é uma forma de memória.

Essas discussões inserem-se no âmbito das reflexões em torno das possíveis escritas de si na contemporaneidade. Teóricos como Philippe Lejeune (2008) e Beatriz Sarlo (2007) trazem à cena cultural contemporânea questões sobre a autobiografia, que indicam que, de correspondências e cadernos de anotações na antiguidade à emergência de narrativas em forma de diário, além dos *blogs* da cena autobiográfica digital, diversas são as formas de grafias do *eu* que se (re)configuram, trazendo, em seu bojo, as cadências da época à qual pertencem. Aqui, inserem-se, entre tais grafias, os textos literários.

As formas de expressão de si sempre existiram, mas seus meios e a valorização desse discurso em sua relação com a “verdade” não são os mesmos. Ao se pensar no entrelace da literatura com memória(s), as discussões sobre “verdade” devem compor o repertório de reflexões que o perpassa, visto que, em diversos estágios, era resguardada ao discurso em textos memorialistas uma autoridade que os distanciava de textos literários, por admitir-se que o sujeito é um tema sobre o qual ele mesmo pode falar com amplo domínio. Tal autoridade esmaeceu-se em outro momento, na época de predomínio do estruturalismo, adquirindo outro vigor, conforme Beatriz Sarlo (2007), na contemporaneidade. Ao longo das linhas que se seguem, será feito um breve percurso sobre essa memória das memórias.

Ao observar a tônica que marca estágios da escrita de si, nota-se que se os estudos historiográficos eram guiados pela luz que emanava de uma pretensa “verdade” sobre o *eu* a partir de um estudo de narrativas memorialistas – culminando em uma valorização do uso da primeira pessoa –, tal “verdade” foi deslocada pelo estruturalismo. Nesse período, o *eu* foi tirado de cena em nome do estudo do texto em sua imanência, desconsiderando, portanto, aspectos biográficos do escritor e primando pela objetividade conferida pela terceira pessoa. A primeira pessoa, no entanto, ressurgiu, na contemporaneidade, como uma forma de desnudar “verdades” recônditas, em que se observa a emergência constante de grafias de si, em especial através de narrativas de testemunho.

De acordo com Beatriz Sarlo, ocorreu uma “guinada subjetiva” (2007, p. 18) na contemporaneidade, quando se observa o lugar privilegiado que as narrativas de testemunho passaram a ter e que havia sido recalcado pelo estruturalismo. Segundo a crítica argentina, “Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970” (2007, p. 18). Tal movimento tem como um dos seus motivadores históricos o fim da ditadura militar na Argentina e em outros países da América Latina, quando, a partir dos testemunhos, foi possível denunciar marcas deixadas por tal sistema opressor em suas vítimas e, por extensão, na memória cultural desses países.

A guinada subjetiva transformou o testemunho em um “ícone da Verdade ou no recurso mais importante para a reconstituição do passado” (2007, p. 19). Nesse sentido, a primeira pessoa, que fora destituída do valor de “verdade”, passou a assumi-lo, pondo em dúvida os textos nos quais ela não figura. A credibilidade dos discursos em primeira pessoa é o ponto discutido por Sarlo, em cujas considerações há a sua preocupação com uma objetivação às avessas, isto é, passar a considerar incompleto e não confiável o texto em terceira pessoa e

atribuir esse caráter a narrativas de voz subjetiva. A autora argentina faz alguns questionamentos:

Que relato da experiência tem condições de esquivar a contradição entre a *firmeza* do discurso e a *mobilidade* do vivido? A narração da experiência guarda algo da intensidade do vivido, da *Erlebnis*? Ou, simplesmente, nas inúmeras vezes em que foi posta em discurso, ela gastou toda possibilidade de significado? A experiência se dissolve ou se conserva no relato? É possível lembrar uma experiência ou o que se lembra é apenas a lembrança previamente posta em discurso, e assim só há uma sucessão de relatos sem possibilidade de recuperar nada do que pretendem como objeto? Em vez de reviver a experiência, o relato seria uma forma de aniquilá-la, forçando-a a responder a uma convenção? Há algum sentido em reviver a experiência ou o único sentido está em compreendê-la, longe de uma revivência, e até mesmo contra ela? Qual é a garantia da primeira pessoa para captar um sentido da experiência? Deve prevalecer a história sobre o discurso e renunciar-se àquilo que a experiência teve de individual? Entre um horizonte utópico de narração da experiência e um horizonte utópico de memória, que lugar resta para um saber do passado? (SARLO, 2007, p. 23, 24)

Em virtude da opção teórica da autora de não promover um fechamento sobre o tema em debate, tais questionamentos, apresentados sob o compasso da interrogação, podem ser lidos como hipóteses. Essas hipóteses são pautadas em constatações cujas bases são a desconfiança sobre a possibilidade de a linguagem conseguir apreender plenamente o vivido – pressuposto que conta com a contribuição inegável do pós-estruturalismo – e mesmo a constatação de que o material retido das experiências é apenas a lembrança, remodelada e infiel, e não a semelhança do vivido.

O mote de estudo de Sarlo orienta-se no sentido de responder as questões elencadas e refletir sobre “a primeira pessoa do testemunho e as formas do passado que daí resultam quando o testemunho é a única fonte (porque não existem outras ou porque se considera que ele é mais confiável)” (2007, p. 21). A autora faz ressalvas a essa confiabilidade ao mencionar o caráter lacunar da memória, a atualização do passado na rememoração, o anacronismo do memorialismo, as interseções entre memória e imaginação, a instabilidade do sujeito.

Quanto a essas questões, com especial relevo na instabilidade do sujeito, é válido trazer à baila as palavras de Judith Grossmann (1993), em “Oficina amorosa: depoimento”, no qual se propõe a falar sobre si, não sem antes ressaltar que se trata do depoimento produzido por uma escritora, o que significa que

as circunstâncias que eu vou apresentar aqui, no meu entender, seriam meras e banais circunstâncias, se elas não estivessem na base da criação. O que eu apresentar aqui e que poderá parecer circunstancial, anedótico, eu humildemente apresentarei no sentido de dar alguma contribuição, lançar algum possível foco de luz sobre –

vamos chamá-los assim – os meus textos, que é a denominação que eu prefiro.
(GROSSMANN, 1993, p. 47)

Grossmann salienta que as memórias são acionadas ao longo de sua fala para consubstanciar circunstâncias em seus textos, os quais estão enleados em suas vivências. Ressalta-se que, ao falar de si, sinalizando a convergência entre vida e temas de sua literatura, a escritora não atribui ao seu relato uma tônica verídica, passível de ser lida como a fonte confiável para assegurar o caráter plausível do que narra. Ela denota, ao contrário, quão literária é sua vida, dissolvendo limites que possam dissociar suas mais diversas experiências do processo de criação.

Contrariando o ímpeto de seus leitores de alcançar uma “verdade” sobre sua biografia ou deprender dela uma fonte fidedigna para entender a sua produção literária, a autora assinala a impossibilidade de atingir um discurso totalizante de si que contemple todos os estágios de sua constituição e que garantiriam tal “verdade”: “nós sabemos muito pouco de nós mesmos” (1993, p. 50), reforçando o muito de si que não conhece, ao afirmar: “precisamos do **outro** para que possamos nos ver” (1993, p. 50, grifo nosso). Uma afirmação que converge na leitura do encontro de Leda Maria com a senhora que soube ler uma mensagem recôndita nela, talvez inapreensível até para a própria personagem.

O “outro” mencionado por Grossmann toca em elementos já aqui citados na interpretação sobre a experiência de Leda Maria, a saber: a conversa, o ensino e a literatura. Esses três elementos não escapam ao processo de fabulação, entrando em jogo pelas máscaras da primeira ou da terceira pessoa. Esse jogo desloca linearidades e emaranha vida e literatura, compondo e expressando uma memória. Memória que, por trazer um retorno do vivido, sob as lentes da criação, aproxima-se do mítico, no qual se fundem temporalidades – à guisa das digressões no discurso de Grossmann –, e, também, de textos literários, configurando a intertextualidade, presente tanto em sua produção literária quanto autobiográfica.

Ao rememorar e, inevitavelmente, redelinear o vivido, a autora engendra mitos em torno de sua própria infância em romances, contos e depoimentos, apresentando-os como elementos propulsores de uma memória potencializada no contato com o outro. Um outro que, no caso específico de “Oficina amorosa: depoimento”, é o público que assiste a um depoimento e, portanto, espera o discurso de uma escritora – expectativa que atua como um dos fatores orientadores do seu relato.

A presença de um mito de origem, que contempla memórias de infância, é flagrada por Lígia Telles (2008) em “Fábulas familiares em narrativas de Judith Grossmann”, no qual

discorre sobre a presença da fabulação nas histórias familiares da referida autora, tanto em depoimentos quanto em sua produção ficcional, problematizando a noção de que é possível estabelecer uma origem definida. Um tema identificado, conforme Telles, em diversos contos e romances da escritora, configurando-se como um “motivo” em seus textos, como já foi aqui discutido no primeiro capítulo.

A recorrência ao mito e a teorização empreendida por Grossmann em seus textos acerca da infidelidade da memória subsidia a existência de interseções entre memórias e literatura – que têm como característica a recriação –, deslocando possíveis hierarquizações que marcariam o lugar “originário” da experiência lembrada em relação à narração que se faz dela. Afinal, mesmo quando se tem a impressão de que se está contando uma história como ela ocorreu, embalada pela fidedignidade que se objetiva atingir, esse discurso já é uma forma de memória, e, como tal, é constituído pelas reconfigurações da interpretação e as remodelagens advindas da distância temporal que reinventa o que já não é mais possível recuperar. Sob esse prisma, memórias e ficção perdem o seu lugar em escalas hierárquicas, definidas e redefinidas nas mais diversas épocas, para bailarem na arena da linguagem.

Essas considerações convergem nas palavras do eu-lírico drummondiano, em *Infância*, quando relembra a época quando era um “menino entre mangueiras” (2002, p. 6) e conclui, entre as cenas evocadas – o cavalgar do pai, as costuras da mãe, o sono do irmão e a sua leitura do romance de Daniel Defoe (*Robinson Crusoe*) –, que sua história era “mais bonita que a de Robinson Crusoe” (2002, p. 6). Conclusão impressa pelos olhos de um eu-lírico já distanciado, que vê, pelos labirintos da memória, as cenas que perfazem o poema. Distância necessária para a constatação de que sua história era “mais bonita” do que a do autor anglófono.

A experiência apresentada pelas lembranças em forma de quadros é, portanto, acrescida ao olhar do eu-lírico já adulto e capaz de julgar suas vivências a partir de uma memória literária, em que leituras de mundo e de livros se entrecruzam. Um entrecruzamento que permite reavaliar a experiência, da qual foi possível gerar sentimentos que fugiam ao momento lembrado e se tornaram parte dele.

O exemplo do eu-lírico drummondiano foi evocado para ilustrar as reconfigurações engendradas pela passagem do tempo, que implica em uma retomada do vivido, mas pelas cores do vivível. Uma retomada em matizes multicores que preenchem não só as páginas da poesia ou do romance, estendendo-se, também, às páginas de outros textos.

O eu-lírico drummondiano, assim como os personagens grossmannianos, arvoram-se em suas leituras de textos literários como forma de emoldurar a vida. Essa é uma demonstração de que a literatura entrelaça-se às vivências, colhendo delas sua matéria-prima,

e, em outra via, alimentando-as, ao fornecer, em páginas escritas em livros ou memórias, o sumo de experiências empíricas reinventadas e suplementadas pelas lentes da criação. Uma criação que pode figurar claramente ou se transfigurar nas mais diversas construções discursivas, uma vez que sem a linguagem o mundo e as vivências não se constituem. Essas reflexões encontram respaldo nas considerações de Judith Grossmann (2000) em “Memórias de alegria”:

É esta fulguração da vida na literatura, este revérbero, que faz mesmo da literatura cada vez mais literatura, cada vez mais literária, é isto que vitaliza simultaneamente a literatura e a vida, que faz com que a vida não possa passar sem a literatura para ser mais vida, e tudo então é literatura, e o resto é silêncio, antiliteratura, antividua. (GROSSMANN, 2000, p. 46)

A afirmação da escritora consta nas palavras proferidas em ocasião do recebimento do título de Professor Emérito da Universidade Federal da Bahia. Em meio a elas, sublinha a convergência entre literatura e vivências para consubstanciar o seu relato sobre a arte de ensinar e, emaranhada a ela, de viver a literatura, concebendo tal confluência como uma possibilidade de vida. Lêem-se, em seu depoimento, as experiências enquanto foi professora, das quais afloram suas “memórias de alegria”, contidas em “provas”, “textos”, “monografias” e “teses” (2000, p. 43). Essas imagens misturam-se à sua utopia a respeito da educação – em que delineia um quadro sobre uma educação ideal – e ressalta sua vocação de professora e o papel da literatura no processo de constituição de laços singularizados entre mestre e discípulos. Discípulos, pessoas, em que se transformou o seu pedido de disseminação do saber literário, feito em ocasião de sua “colação de grau da Licenciatura em Letras pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, hoje Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, no Teatro Municipal” (2000, p. 43, 44). Em relação às pessoas de cuja formação participou como professora afirma

[...] estas pessoas estão espalhadas pelo mundo inteiro, fazendo o mesmo que fazia eu, ensinando, confiando que tal pedagogia... ia eu dizer demiurgia... é possível na transmissão do saber [...] ao mesmo tempo o da literatura e aquele que é transmitido pela literatura. (GROSSMANN, 2000, p. 44)

Seu ofício de docente polinizou lições através de seus alunos, inseminando uma verdadeira árvore genealógica: “Eu permaneci guardada neles e eles permaneceram guardados em mim. Somos parentes, pertencemos a um tronco, somos uma genealogia, por pouco uma raça” (2000, p. 44). A composição dessa filiação pode ser facilmente percebida pelas diversas

dissertações que foram orientadas por Grossmann e que auxiliaram na configuração de um fio condutor que atravessa a formação dos mais diversos professores na Universidade Federal da Bahia e outras instituições de ensino superior, compondo uma memória intelectual. Fios e laços que continuam sendo tecidos pela sua presença pedagógica que se presentifica, também, através de seus textos, nos quais se observa uma docência, transsubstanciada na metalinguagem que imprime em sua produção literária e intelectual, na qual discute, didaticamente, sobre literatura.

Os temas abordados por ela em seu depoimento convergem e se misturam em tintas que compõem uma das outras faces de Judith Grossmann: a de autora. Afinal, é enquanto sujeito que tem uma vivência em literatura que firmou laços em uma *pátria de histórias*⁴⁶, como declara em “Memórias de alegria”: “Tudo isto aconteceu porque vivíamos em poesia, queríamos que a vida mesmo, e viver no nosso caso era falar, escrever, ler, pensar, sentir, fosse ela, e nós, uma obra de arte” (2000, p. 44).

Pensar a vida enquanto literatura leva Grossmann a admitir o caráter profícuo de falar sobre si recorrendo às máscaras que o ato de escrever promove, desembocando, implícita ou explicitamente, em uma revelação de si, mesmo quando usa um discurso marcado pela terceira pessoa. De acordo com a própria escritora, em “Memórias de alegria”: “Falar de nós mesmos é quase sempre embaraçoso, exceto por uma via indireta, que, como máscara, ainda mais nos revela” (2000, p. 43). Por esse jogo, no qual quem se esconde acaba por revelar-se em grau ainda maior, é que o sujeito, quando escreve em terceira pessoa ou mesmo na primeira, encena-se na escritura. Essa encenação ocorre pela impossibilidade de viver fora da linguagem e esta não poder ser desvinculada da constituição daquele que a usa, quer se trate de depoimentos ou da criação de um texto ficcional.

Afinadas a essa discussão estão as palavras de Grossmann em “Memórias de alegria”: “estar fora da linguagem é estar num calabouço, porque o que não se expressa não existe ainda [...]” (2000, p. 44). A existência atrelada à linguagem torna a vida inapreensível sem o uso de signos, quer sejam verbais ou não-verbais. Sublinha-se nessa relação, ainda, a impossibilidade de ter uma apreensão totalizante do mundo, dos acontecimentos e do próprio sujeito, porque a linguagem não é transparente e se constitui de sinuosidades, cujos caminhos compõem trajetórias que não se deixam apreender pela mobilidade do ponto de vista que as rege e pelas veredas passíveis de serem abertas em qualquer discurso.

⁴⁶ Título de um dos seus livros de contos.

Diante do que foi discutido, assinala-se que a escrita ficcional e a pretensamente referencial – esta segunda atribuída por Philippe Lejeune (2008) à autobiografia – são sempre marcadas por transmigrações promovidas pelos labirintos da linguagem. Para respaldar essa reflexão, basta pensar na consonância existente entre o discurso de sujeitos ficcionais e de seus escritores, a exemplo da afirmação de Laura, personagem de *Fausto Mefisto Romance*, de Judith Grossmann, na qual se lê: “Escrevo. Já escreveram aquele mundo todo para mim, agora está na minha vez de escrever. Nome é destino, você sempre diz” (1999b, p. 48), que ecoa na declaração da escritora em “Memórias de alegria”: “Queríamos ser autores, isto é, donos do nosso próprio destino. E os livros nos ajudam neste exercício de liberdade, apontando sempre para os livros que nós próprios poderíamos escrever” (2000, p. 44).

Se, para Grossmann, os livros lidos têm as suas margens dilatadas para aglutinar aqueles que podem ser produzidos por um escritor, acredita-se que tais margens confluem e se mesclam no curso das vivências de um sujeito. A literatura figura como uma forma de reorientar experiências e ajudar a compô-las; pois se pelas máscaras, que se configuram pelas linhas e entrelinhas da escrita literária, o escritor ainda mais se “revela”, tal revelação incide tanto nos discursos em terceira quanto em primeira pessoa. Rasurando a transparência que pode sugerir o termo revelação, ressalva-se que, mesmo na autobiografia, depreendem-se encenações no corpo da linguagem, regidas pela interação com o outro.

Acrescenta-se que, assim como a terceira pessoa pode assumir a subjetividade normalmente explicitada pelo uso do eu, o sujeito também pode revelar suas diversas faces através de diferentes vozes que constituem um texto. Esse mosaico de subjetividades compõe *Fausto Mefisto Romance*, um romance que remonta a outras multiplicidades, consubstanciadas pela presença direta ou indireta de vozes misturadas nas malhas da escrita dessa narrativa.

A pluralidade que marca o livro é ilustrada pelo uso de vozes diversas, sendo extensiva à rede dialógica que estabelece e perfaz referências a ícones da cultura ocidental. Para subsidiar essa constatação, recorre-se, aqui, seguindo a estratégia de digressão da autora, às páginas que iniciam o livro, em uma introdução e um diálogo explícito com o leitor. Nele, a autora dirige-se ao seu interlocutor (“Recepção ao leitor”), preparando-o para a história de uma personagem já contada por outros autores da literatura ocidental (Goethe, Marlowe e Thomas Mann). Ao mencionar a genealogia do Fausto, não deixa de relacionar o personagem criado por ela a outros ícones do Ocidente, de Marx a Jung, sinalizando, com isso, que este – um homem no qual se misturam todos os homens – seria não só uma soma dos demais Faustos, mas, ainda, uma fusão, sugerida pelo título, entre ele, e o contexto do século XX,

representado pelo Mefisto. Ao pensar no arsenal fáustico que perfaz a trajetória intelectual de Judith Grossmann, é possível confirmar relações entre a pluralidade dessa narrativa, no âmbito de sua estrutura e de seus temas, à própria constituição multifacetada de sua autora, assumida ao citar a qualificação feita pela mãe a respeito dela em “Oficina amorosa: depoimento”: “a minha mãe fez um retrato perfeito de mim. Ela disse: - Meu Deus! Esta menina trabalha em todos os *fronts*” (1993, p. 54).

Os traços biográficos da escritora entretecem mitos da infância de Leda Maria e histórias do capítulo “O século”, no romance enfocado, convergindo na arte de narrar. Desse modo, nota-se que Judith Grossmann assim como o Doutor Fausto, em seu ofício de médico e psicanalista, assumem o papel de dar a voz a outros sujeitos, valorizando a audição e/ou leitura de narrativas. Relacionados à arte de narrar, destacam-se dois outros personagens que refletem o ofício de contadores de histórias, seguindo os modelos descritos por Walter Benjamin (1985), em “O narrador”, ao discorrer sobre o narrador tradicional: o velho marinheiro, reconhecidamente, o detentor do conhecimento espacial; e o Barão, o que detém o saber adquirido ao longo do tempo.

Estabelece-se, aqui, o diálogo entre a autora Judith Grossmann e o teórico de Frankfurt, Walter Benjamin. Se para o teórico, a faculdade do homem de contar histórias é rechaçada, em virtude da incomunicabilidade resultante das guerras, em *Fausto Mefisto Romance*, é das guerras e de suas consequências que o Barão e sua esposa extraem substâncias para contar histórias. Alguns dos principais motes de seus contos são as perdas, a reconfiguração de suas vidas, impelida pela guerra; a imigração, que dispersou milhares de pessoas de outras nações da Europa para a França e outros países (“[os imigrantes] jamais haveriam deixado a sua pátria de adoção espontaneamente” (1999b, p. 100, 101)); a suspensão do tempo e o seu uso para a leitura do Barão e, como consequência das leituras, o seu despontar como escritor. Para este narrador, o “século” poderia ser representado pelo “*patchwork*”, palavra inglesa que traduz as fragmentações deixadas pela guerra. É através da história do Barão, que tem como título “O século”, que este período é representado, sendo esse século e essa vida, marcadamente, redimensionados e afetados pela guerra.

As histórias que preenchem o capítulo “O século” esboçam um painel cultural do qual resvalam memórias do Holocausto – ressalta-se que Judith Grossmann é de origem judaica –, apresentando tonalidades que escapam ao discurso oficial, ou seja, sem um matiz referencial. Entre ficção e autobiografia, tem-se acesso a capítulos de uma memória que se deixa representar na zona fronteira do relato e da criação, como na tessitura de imagens sobre o holocausto no romance, simbolizado pela ferida, referente ao imaginário judaico.

O acesso a cenas de uma memória cultural através da literatura remete às discussões de Beatriz Sarlo (2007) acerca da relação entre depoimento e “verdade”. Na leitura de Sarlo, se esta é atribuída às narrativas sob a rubrica do eu, desconsidera-se a possibilidade de ter acesso a outras “verdades” – plurais, como sempre são, e mais bem definidas como versões. Versões descortinadas em textos nos quais esse *eu* não figura ou nos quais ele está presente sem escapar das rendas da ficcionalização.

Nesse sentido, endossam-se as preocupações e ressalvas de Beatriz Sarlo sobre a revalorização do discurso em primeira pessoa, que, na época de predomínio do estruturalismo, era rechaçado em nome da teoria que tinha como título “A morte do sujeito”. Diante do recalque da voz que potencializa a expressão de uma subjetividade, em outro momento, no entanto, operou-se uma inversão de pólos e, então, “produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante os anos anteriores” (2007, p. 30). Esse capítulo da história é intitulado “O sujeito ressuscitado”.

Beatriz Sarlo grifa a necessidade de refletir sobre os fatores que definiram o primeiro momento citado, ou seja, “A morte do sujeito” (2007, p. 30). Para isso, revisita Paul de Man, na crítica feita por ele em 1979 sobre a “própria possibilidade de estabelecer qualquer sistema de equivalências substanciais entre o *eu* de um relato, seu autor e a experiência vivida” (2007, p. 30). A partir dessa afirmação, Paul de Man assinala, conforme Sarlo, que, fora do texto, o sujeito não é capaz de “sustentar essa ficção de unidade experiencial e temporal” (2007, p. 31). Desse modo, tudo que a narrativa em primeira pessoa “consegue mostrar é a estrutura especular em que alguém, que se diz chamar eu, toma-se como objeto” (2007, p. 31). Um objeto criado pelo autor cujo “eu ausente” assume uma “máscara” (2007, p. 31). Nesse horizonte, Sarlo menciona a figura de linguagem utilizada por Paul de Man para se referir ao discurso autobiográfico: a prosopopéia, uma vez que, assim como nela, “a voz mascarada pode assumir qualquer papel” (2007, p. 31). Desse modo, “A voz da autobiografia é a de um tropo que faz as vezes de sujeito daquilo que narra, mas sem poder garantir a identidade entre sujeito e tropo” (2007, p. 31). Assim, se o sujeito não é capaz de ter uma apreensão de sua própria identidade, problematiza-se, então, o tom de “verdade” atribuído à autobiografia.

Quanto ao segundo momento, “O sujeito ressuscitado”, a autora menciona as mais diversas narrativas “não ficcionais” (2007, p. 38) na contemporaneidade, manifestas através de textos em primeira pessoa que variam de entrevistas a testemunhos. De acordo com Sarlo, tal fenômeno bifurca-se em dois caminhos, quais sejam: “Os direitos da primeira pessoa se apresentam, de um lado, como direitos reprimidos que devem se libertar; de outro, como

instrumentos da verdade” (2007, p. 39). Uma “verdade” que, ao ser destituída da letra maiúscula, rasurada pelos estudos culturais, é refratada em “verdades” subjetivas, levando a teórica argentina a sublinhar a questão: “o que garante a memória e a primeira pessoa como captação de uma experiência?” (2007, p. 40). Nessa pergunta realça-se o tom de problematização sobre a possibilidade de atingir tal “captação”, resumindo, de certo modo, sob o signo da suspeita, as questões apresentadas a respeito das narrativas em primeira pessoa, que perpassam o seu texto.

Das considerações de Sarlo, que ressoam de reflexões de Paul de Man, desencadeiam-se fios que participam da tessitura da rede de discussões em torno das fronteiras estabelecidas entre narrativas em primeira e em terceira pessoa. Tais discussões envolvem o conceito de autobiografia, biografia e romance biográfico, a propósito dos quais é possível fazer uma reflexão com base no texto “O pacto autobiográfico”, de Philippe Lejeune (2008). O autor reconhece, desde o início do referido texto, a dificuldade de chegar a uma definição totalizante de autobiografia. Firmá-la, por sua vez, requer o estabelecimento de comparações entre as demais formas mencionadas. Para isso, torna-se necessário, também, visitar as palavras de Lejeune sobre essas categorias textuais, a começar pela autobiografia, sobre a qual afirma:

A autobiografia (narrativa que conta a vida do autor) pressupõe que haja *identidade de nome* entre o autor (cujo nome está estampado na capa), o narrador e a pessoa de quem se fala. Esse é um critério simples, que define, além da autobiografia, todos os outros gêneros da literatura íntima (diário, auto-retrato, auto-ensaio). (LEJEUNE, 2008, p. 24)

Nessa definição, destaca-se o termo “identidade” que estabelece enlaces entre o “autor”, “o narrador” e “a pessoa de quem se fala”. Essa identidade se sustenta pelo pacto firmado entre autor e leitor, quando o primeiro, declaradamente, indica ao segundo que a narrativa é autobiográfica por haver o seu nome na capa, as indicações em prefácios e o uso do seu nome próprio em um personagem. Segundo Lejeune, “O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio” (2008, p. 33). Assim, segundo o autor, se o nome do personagem não é o mesmo de seu autor, tem-se, então, uma composição romanesca.

Outra distinção fundamental estabelecida por Lejeune entre autobiografia e textos romanceados conflui na noção de que biografias e autobiografias são composições “referenciais” (2008, p. 36), o que as aproxima do “discurso científico ou histórico” (2008, p. 36) e as distancia das “formas de ficção” (2008, p. 36). Por serem referenciais, passam

facilmente pela “prova de verificação” (2008, p. 36), distanciando-se, por conseguinte, da verossimilhança. Desse modo, conforme o autor, o pacto referencial aproxima-se do pacto autobiográfico.

A aproximação estabelecida por Lejeune entre o discurso autobiográfico e a “verdade” leva-o, em “O pacto autobiográfico (bis)”, a admitir sua ingenuidade, expressa por suas palavras:

É melhor reconhecer a minha culpa: sim, sou ingênuo. Creio ser possível se comprometer a dizer a verdade; creio na transparência da linguagem e na existência de um sujeito pleno que se exprime através dela; creio que meu nome próprio garante minha autonomia e minha singularidade (embora já tenha cruzado na vida com vários Philippe Lejeune); creio que quando digo “eu”, sou eu quem fala: creio no Espírito Santo da primeira pessoa. E quem não crê? Mas, é claro, à vezes ocorre-me também pensar o contrário, ou pelo menos afirmar pensar. (LEJEUNE, 2008, p. 65)

Lejeune atribui à autobiografia o estatuto de um projeto de “verdade”, “transparência” e plenitude, considerando ilusória a teoria de que o romance é mais “verdadeiro” do que ela. Sobre essa questão, Lejeune enuncia que:

Se o romance é mais verdadeiro que a autobiografia, então por que Gide, Mauriac e tantos outros não se contentaram em escrever romances? Dizendo isso de outro modo, a questão se torna clara se eles não tivessem escrito e publicado *também* textos autobiográficos, mesmo “insuficientes”, ninguém jamais teria sabido que espécie de verdade deveria ser buscada em seus romances. (LEJEUNE, 2008, p. 43)

O argumento de Lejeune sobre a remissão à autobiografia para comprovar a “verdade” nos romances dos mais diversos escritores encontra ressonância nas pesquisas empreendidas pela historiografia e na atitude que marca a ânsia, muito presente em produtivas questões erigidas por leitores comuns, de se perguntarem, diante de um romance que propaga ecos da vida do escritor, se as histórias nele contidas são verdadeiras. Essa indagação acomete leitores de um livro como *O falso mentiroso: memórias*, de Silviano Santiago, em que a fotografia do próprio autor, quando era bebê, ilustra a capa do livro, induzindo-os a suspeitar que o corpo fotografado estende-se ao corpo do texto. Com a leitura do título, é-se levado a supor que nas memórias de Samuel Carneiro de Souza Aguiar, personagem-máscara de Santiago, há um “pacto autobiográfico”, firmado através do subtítulo “memórias” e pela sua fotografia na capa. Ressalva-se que Santiago não deixa de sinalizar para o caráter “falso” da “mentira”, ou seja, ele sinaliza quão enganoso é querer traçar uma versão coesa de si, colocando, sob a sombra da dúvida, pistas que são deixadas ao longo do texto e remetem a traços biográficos do escritor.

Afinado com as discussões contemporâneas sobre a autobiografia, Santiago escapa de uma das cláusulas do pacto autobiográfico por não atribuir ao personagem o seu nome, embora este comece com a mesma letra. Além disso, nota-se que Santiago problematiza o estatuto de “verdade” atribuído ao memorialismo ao antepor à palavra “memórias” os termos “falso” e “mentiroso”. O autor põe em jogo esses binarismos e celebra a zona fronteiriça que o memorialismo ocupa, deslocando a “verdade” e estilhaçando-a em mil fragmentos remodeláveis, ao brincar com as diversas versões que apresenta sobre o seu nascimento sem chegar a uma conclusão categórica acerca da concepção do protagonista.

Na esteira de Philippe Lejeune (2008), pensa-se, em um primeiro momento, que não seria possível considerar o romance de Santiago como um texto autobiográfico, já que o nome do narrador-personagem não é o mesmo do autor. No entanto, até mesmo a partir das discussões teóricas empreendidas ao longo da narrativa, identifica-se o sujeito biográfico, cujos traços se tornam salientes por causa de algumas características do personagem e por acontecimentos que o cercam, confluindo no próprio Silviano Santiago. Essas considerações ressoam das palavras de Karl Posso (em sua nota na orelha do livro), ao sublinhar: “certos ‘fatos’ das memórias de Samuel nos incentivam a identificar o narrador com o autor, Silviano Santiago”.

O entrecruzamento entre “fatos” que remontam ao autor e embaralham-se aos do narrador Samuel encontra na escolha do gênero *memórias* um álibi. Pois é na memória que o vivido e o porvir, as lembranças de leituras e de experiências empíricas, do imaginado e do “real” se misturam. Tal possibilidade é potencializada ao conceber a literatura como uma forma de memória.

Nessa perspectiva, se em um mesmo *bloco mágico* estão reunidas as mais diversas formas de vivências, ao escrever em uma primeira pessoa que carrega o nome do seu autor ou ao configurar um texto em terceira pessoa, as fronteiras entre o *eu* e o outro se embaralham, assim como embaralhadas estão as referidas vivências. Essa questão resvala para a discussão sobre o *bovarismo*, segundo o qual o sujeito pode ler como suas experiências oriundas de leituras do outro. Em um sentido análogo, pelas refrações e inversões narcísicas, o sujeito pode escrever sobre o outro – um personagem ou mesmo uma pessoa a respeito de quem trata em uma biografia – e inserir no retrato alheio marcas que advêm de sua própria constituição. Uma constituição que, ressalta-se, está sempre em processo de reconfiguração.

A relação entre o sujeito e o seu auto-retrato é marcada pela dinâmica e organicidade identificada na história de Dorian Gray, personagem de Oscar Wilde (2001), em *O retrato de Dorian Gray*. Esse personagem, após ter a sua tela pintada, estabelece um pacto no qual todas

as marcas de suas vivências ficariam registradas em seu quadro e, não, em seu corpo. Ao estabelecer uma analogia entre o caso Dorian Gray e a literatura, entende-se que o sujeito pode ter os seus traços delineados no texto ficcional e não estarem aparentes ou facilmente reconhecíveis na superfície do seu corpo; pois, se apenas no quadro desse personagem poderiam ser vistas as marcas de experiências que perfazem o sujeito biográfico, na literatura é possível identificar traços, puxados pelas demandas do texto literário, que são mantidos recônditos, pelas camadas do inconsciente, no corpo do sujeito e mantêm-se, como em Dorian Gray, apenas na arte.

Nesse sentido, assim como a leitura ativa sentimentos recônditos através de atos catárticos, a escrita, constituída pela criação e a (re)leitura, também aciona sensações, lembranças e devaneios que escapam ao plano da consciência e permitem que o sujeito revele, mesmo sob a força da censura, aspectos que deixaria ocultos, sem, contudo, explicitar a pessoa sobre quem fala. Ressalta-se que esta pessoa pode figurar como um feixe de vozes plurais, não apenas a primeira.

Assim, entre diversos temas e vozes que compõem *Fausto Mefisto Romance* e depoimentos de Judith Grossmann, a escritora evoca vozes de uma tradição literária que a perpassa e campos disciplinares participantes de sua constituição. Desse modo, não é possível definir quem é o sujeito exato que assina tais textos; pois esses mesmos textos respaldam possibilidades plurais de leituras e interpretações da escritora, crítica, professora, cidadã comum, quer seja representada na primeira ou na terceira pessoa.

A PESSOA ENTRE MEMÓRIAS E FICÇÕES

Tuesday, November 18th

What I was going to say was that I think writing must be formal. The art must be respected. This struck me reading some of my notes here, for if one lets the mind run loose it becomes egotistic; personal, which I detest. At the same time the irregular fire must be there; and perhaps to loose it one must begin by being chaotic, but not appear in public like that⁴⁷.

(WOOLF, 1982, p. 67, 68)

Coloco-me em sua imensidão sagrada sobre a mesa e abro-o. Na primeira folha, a data, que é a de nosso casamento, e o seu nome de solteira: Leda Maria Torquato Zenóbio. Pois sim, nenhuma pressa em usar o nome de casada. Não sei quantas

⁴⁷ *Terça-feira, 18 de novembro*

O que eu ia dizer é que eu acho que escrever deve ser formal. A arte deve ser respeitada. Isso me afligiu ao ler algumas de minhas notas aqui, porque se alguém deixar a mente correr sem controle se torna egotista; pessoal, o que eu detesto. Ao mesmo tempo, o fogo irregular deve estar lá; e talvez para liberá-lo seja necessário ser caótico, mas não aparecer em público desse jeito. (Tradução livre)

páginas vou ler, uma, ou duas, e se não me aprover poderei interromper a leitura. (GROSSMANN, 1999b, p. 53)

A *writer's diary*, de Virginia Woolf (1982), e o capítulo “Conciliábulo”, em *Fausto Mefisto Romance*, de Judith Grossmann (1999b), têm em comum a escrita autobiográfica em forma de diário. Os textos seguem estrutura análoga, ou seja, data e narração em primeira pessoa de acontecimentos e impressões em que se pode identificar o objetivo de manter registros sobre eles, atingindo, com isso, uma das funções da escrita: sobrepujar a perenidade do tempo. Esse tempo figura como uma instância dinâmica que não se encerra no passado, uma vez que, ao tentar registrá-lo, ou mesmo no ato de reler o que foi escrito, incide a reinvenção.

A relação entre escrita de memórias e (re)invenção é respaldada pelas palavras do Comandante, um dos personagens do capítulo “O século”, de *Fausto Mefisto Romance*. Esse personagem é, ocasionalmente, convidado pelo Doutor Fausto – protagonista do romance que tem uma clínica de caráter psicanalítico – para contar histórias aos ap-zistas (como são chamados os pacientes). Conforme o Doutor Fausto,

[...] aí sim, ele [o Comandante] diz, contar é embarcar duas vezes, no contar não existe passado, tudo no contar é futuro, mesmo se é de verdade, é inventado, todas as ilhas, todos os cheiros, todos os pássaros, todos os portos. Esta moeda mágica do contar, ele aprendeu na AP, todo ap-zista se torna um notável narrador, dono do próprio tesouro da experiência, sabe ater-se ao essencial, é quase como se não existisse mais fábula, mas apenas a sua límpida moral, aquilo que o ouvinte quer ouvir para que ele por si mesmo possa mudar a sua vida. Qualquer um deles é como um discípulo feito mestre, um escultor a moldar o mármore como se fosse seda, conferindo-lhe uma estranha maciez, suavidade, delicadeza, em resumo, uma rara e esquisita *morbidezza*. (GROSSMANN, 1999b, p. 90).

As palavras de Fausto sobre a invenção na arte de contar histórias podem ser estendidas a toda forma de narração, desde textos qualificados como literários àqueles que são considerados autobiográficos, a exemplo das memórias ou, mais especificamente, do diário. Afinal, o tempo predominante no processo de narração, segundo o personagem, é o futuro, que dissolve os limites do vivido para se enleiar nas releituras que incidem nele. Por isso, de acordo com Fausto, os ap-zistas atêm-se ao “essencial” em suas histórias, das quais se tornam donos ao desenvolverem a arte de narrar, já que não é possível manter intacta a experiência, preservando-a desde seu contexto de emergência.

Memória e imaginação atravessam textos autobiográficos e literários, o que se confirma no estudo dessas formas discursivas produzidas por Grossmann e Woolf, nas quais as autoras dão indícios da consciência dos entrelaces existentes entre elas, o que pode ser

ilustrado com as constantes referências a memórias em seus textos que permeiam cenas e, no caso de Grossmann, até mesmo figuram, de forma recriada, nos moldes de diário no capítulo “Conciliábulo”, por exemplo, como já foi mencionado. Não obstante essa consciência, tais memórias afloram também pelos fios puxados de forma involuntária.

Ao se pensar nos diários de uma escritora como Virginia Woolf e nos cadernos da personagem grossmanniana, Leda Maria, percebe-se que, em ambos os casos, o olhar do leitor pode ser guiado pelo farol da busca de uma “verdade” sobre elas. Em se tratando de Virginia Woolf, a referida busca pode ser lida à guisa da aproximação entre essa forma de escrita e a vida. Vida esta que parece tentar reter pela prática cotidiana de registrar passagens do dia em seus diários. Devido a essa aproximação, tem-se a ilusão de que o sujeito se deixa ver na cena da sua escrita. Todavia, reconhece-se que a verdade não se sustenta pelas pulsões inconscientes e inventivas da própria memória. Essa invenção é proposital ou despropositadamente ilustrada pela presença dessa forma discursiva – o diário – em um texto literário como *Fausto Mefisto Romance*.

No que concerne à personagem, a escrita de si constituía-se como um hábito, que pode ser confirmado pelos sete cadernos que Fausto menciona pertencerem a ela e pela afirmação: “Leda Maria escrevia os seus misteriosos cadernos lá na biblioteca da Clínica e depois na daqui” (1999b, p. 53). Quanto a Virginia Woolf, a escrita de diário era uma atividade cotidiana, que se confirma pelos diversos volumes escritos por ela e cujas datas denotam o caráter constante dessa prática.

Sobre a escrita de diários, Philippe Lejeune afirma, em “Um diário todo seu”, que “a palavra [diário] nos diz, em primeiro lugar, que é uma escrita quotidiana: uma *série de vestígios datados*” (2008, p. 259). O autor ressalta o caráter contínuo desse tipo de texto e acrescenta que: “Ele [o diário] pressupõe a intenção de balizar o tempo através de uma sequência de referências” (2008, p. 260). Esse tipo de escrita constitui-se, portanto, como uma atividade que, desde sua denominação, pressupõe uma atividade diária, cotidiana, embora nem sempre o diarista escreva todos os dias. Nisso, conforme Lejeune, o diário se diferencia do memorial, uma vez que este último registra um “vestígio único” (2008, p. 260) – termo usado por Lejeune –, ao passo que “o diário se inscreve na duração. A série não é forçosamente quotidiana nem regular. O diário é uma rede de tempo, de malhas mais ou menos cerradas...” (2008, p. 260).

Quanto a Virginia Woolf, a escrita de diários constituía-se como uma prática cotidiana, em que registrava as mais diversas ações e impressões sobre o dia. A sua ânsia de escrever continuamente pode ser interpretada como uma forma de singularizar a vida, mas,

também, de manter uma memória. No tocante a esse último aspecto, Lejeune assinala que o diário é uma forma de “conservar a memória”: “Escaparei desse modo às fantasias, às reconstruções da memória” (2008, p. 261) e acrescenta: “Mantemos um diário para fixar o tempo passado, que se esvanece atrás de nós, mas também por apreensão diante de nosso esvanecimento futuro” (2008, p. 262). Virginia Woolf, no entanto, reconhece as imprecisões da memória, marcada pelas reinvenções que suplementam os fios esquecidos, tecendo acontecimentos e pessoas. Uma constatação sugerida ao afirmar, em “A sketch of the past”, que o que se escreve é passível de mudança ao longo do tempo.

A memória é mutável e, não, como sugere Lejeune, conservadora. O que ela retém não escapa à arena movediça de sua interface: o esquecimento e, atrelado a ele, a criação. Em virtude do seu caráter mutável e, por assim dizer, passível de recriações, os textos de cunho memorialista aproximam-se da literatura, por consistirem em uma representação do que se vive, já que não é possível preservar o vivido tal como ele aconteceu. Além disso, é necessário considerar a subjetividade que os entrecorta.

Ressalva-se que o mesmo teórico que aborda a propriedade do diário de manter o tempo passado, conservando-o, afirma que o “auto-retrato nada tem de definitivo, e a atenção dada a si está sempre sujeita a desmentidos futuros” (2008, p. 263). Uma reflexão antecipada pelo estabelecimento da relação entre papel e espelho, no qual fica retida uma imagem passível de ser redefinida quando há certo “distanciamento⁴⁸”. Enfatiza-se, desse modo, que o próprio sujeito que, pretensamente, se desnuda no texto, nos labirintos secretos de um diário, ao operar uma (re)leitura de si, percebe a possibilidade de se redefinir. Fala-se que o sujeito apenas pretensamente se desnuda porque as amarras impostas pelo termo “diário”, na capa de um caderno, ou mesmo os cadeados tão comumente encontrados nesse tipo de livro, sinalizam para a liberdade que permite ao sujeito falar em questões que não facilmente revelaria a outrem, senão a si mesmo. Mas, ao mesmo tempo em que o diário apresenta sua tônica de segredo, mantém registros que transcendem o tempo da sua escrita e podem, por não perecerem facilmente, virem a ser lidos por outrem. Fato que figura como uma ameaça ao diarista que se propõe a escrever seus sentimentos recônditos e assim quer mantê-los.

Para o leitor de diários, por sua vez, tal leitura tem, normalmente, como ponto de partida, o impulso de adentrar o universo do outro, descortinando aspectos mantidos em segredo, revelados nesse tipo de texto devido ao seu caráter íntimo. Esse impulso ritma as

⁴⁸ “O papel é um espelho. Uma vez projetados no papel, podemos nos olhar com distanciamento. E a imagem que fazemos de nós tem a vantagem de se desenvolver ao longo do tempo, repetindo-se ou transformando-se, fazendo surgir as contradições e os erros, todos os vieses que possam abalar nossas certezas” (LEJEUNE, 2008, p. 263).

incursões de Fausto nos cadernos de Leda Maria com quem tão pouco conviveu, por ter sua vida interrompida no momento do nascimento de seus filhos. Uma vida figurada, com a sua morte, na escrita, que conseguiu manter-se viva diante da efemeridade da existência da personagem. Os diálogos que ocorreriam entre Fausto e sua esposa, se essa estivesse viva, estabelecem-se através das interações na leitura no bojo de um texto memorialista.

No tocante ao impulso de conhecer o outro, os leitores, por vezes, mantêm a ilusão de que, por causa do caráter sigiloso da escrita, estará expressa em linhas desse livro íntimo a “verdade” sobre o sujeito, que conseguiu registrar um passado, compondo etapas constituintes de sua história. Tal ilusão se revela sub-repticiamente na afirmação de Lejeune – já aludida – de que, com o diário, conserva-se a memória; como se, pelo registro de um acontecimento, no momento de sua emergência, fosse possível retê-lo. Todavia, sabe-se que do momento em que uma ação acontece até a sua percepção, se delineia, inevitavelmente, uma leitura desta, que, configurando-se como um suplemento, já é uma forma de memória. Memória que, por ser erigida pela linguagem, não escapa a fissuras a ela inerentes, culminando em re-elaborações, reinvenções.

É válido ressaltar que o ato de escrever sobre um acontecimento em diário consiste em transubstanciar em memória uma escrita que já é, em si, uma forma de memória, cuja interface é o esquecimento que incita a recriação em grau mais ou menos elevado do vivido. Tais re-elaborações sugerem que o diário apresenta uma das possíveis versões de uma subjetividade. A noção de que a escrita de diários é sempre uma forma de apresentar um olhar unilateral sobre o sujeito converge nas palavras de Leonard Woolf, em *A writer's diary*, e Fausto, personagem de Judith Grossmann, em *Fausto Mefisto Romance*. De acordo com o primeiro:

At the best and even unexpurgated, diaries give a distorted or one-sided portrait of the writer, because, as Virginia Woolf herself remarks somewhere in these diaries, one gets into the habit of recording one particular kind of mood – irritation or misery, say – and of not writing one's diary when one is feeling the opposite. The portrait is therefore from the start unbalanced, and, if someone then deliberately removes another characteristic, it may well become a mere caricature⁴⁹. (WOOLF, 1982, p. VIII)

⁴⁹ Em seu melhor e mesmo de forma inesperada, diários dão um retrato distorcido e mesmo unilateral do escritor, porque, como a própria Virginia Woolf menciona, em algum lugar nestes diários, o sujeito adquire o hábito de registrar um tipo particular de humor – irritação ou penúria – e de não escrever no diário quando está sentindo o oposto. O retrato é, portanto, desde o começo desequilibrado, e, se alguém então deliberadamente remove outra característica, ele pode se tornar uma mera caricatura. (Tradução livre)

O caráter parcial da escrita de diários, sublinhado por Leonard Woolf, ao parafrasear Virginia Woolf, emaranha-se à afirmação de Fausto sobre os “cadernos” – diários – de Leda Maria, sua jovem esposa que morreu de parto: “qualquer caderno não passará de uma mínima amostra do que ela era em pessoa” (1999b, p. 86). Os diários apresentam, portanto, um olhar oblíquo acerca do seu autor, tributário às próprias indefinições que marcam a constituição do sujeito, e podem ser formatados, unilateralmente, pela tendência de abordar temas específicos, em virtude do ímpeto consciente ou inconsciente de manter certa coerência no diário.

De Rousseau às entrevistas e blogs na contemporaneidade, reconhece-se a dificuldade de compor uma escrita que contemple todos os matizes que constituem o sujeito, pois a identidade tem um caráter mutável, não sendo apreendida completamente. Não obstante a impossibilidade de compor um retrato fidedigno do escritor de diários, em suas linhas e entrelinhas, não deixa de pulsar a vida que se transubstancia em palavras quando o sujeito escreve sobre si e mesmo sobre o outro, ainda que essa vida já tenha a marca plural da reelaboração nos labirintos da memória.

A noção de escrita como forma de vida é aqui acionada para conjugar-se às considerações sobre os dois textos referenciados na epígrafe e que encontram como outro ponto de consonância o ato de dois homens que, diante de diários, trazem à cena – por que não dizer à vida? – suas esposas. Esses homens são Leonard Woolf, marido de Virginia Woolf, e Fausto de Oliveira Homem, personagem de *Fausto Mefisto Romance*.

A finalidade que marca a seleção de trechos dos diários de Virginia Woolf, referentes à sua arte, feita por Leonard Woolf, em *A writer's diary*, distancia-se, sutilmente, dos propósitos de Fausto em relação à entrada no mundo escrito pela sua falecida esposa, Leda Maria. Para Fausto, a leitura dos diários impõe-se como uma necessidade, quase uma obrigação, que não é explicada por ele, afirmando apenas que: “Não há outro caminho senão confrontar-me com as coisas de Leda Maria, e com os seus cadernos [os diários]” (1999b, p. 58).

O que conduz um sujeito à necessidade de se debruçar sobre os pertences de uma pessoa morta? Essa questão ecoa da afirmação supracitada, feita por Fausto, mas que não é respondida por ele. A resposta, entretanto, resvala para a atitude recorrente de adentrar, pelos caminhos configurados por arquivos e diários, os espaços abertos e recônditos de um sujeito cuja vida apenas passa a ser acessível através da memória. Uma memória que se apresenta através da lembrança ou de fotografias, diários, cartas, anotações diversas, entre outras formas de texto.

No tocante à finalidade que impulsiona a leitura feita por Fausto dos cadernos de Leda Maria, destaca-se a vontade de conhecer mais a respeito da jovem esposa falecida, sob o signo da melancolia pela perda da pessoa amada. Essa é uma conjectura sustentada ao notar o interesse que envolve a leitura das páginas do volume de cadernos escolhido para ser aberto e que corresponde ao período referente ao seu encontro com ela.

O propósito de Leonard Woolf, por sua vez, ao ler os diários da sua esposa, para selecionar fragmentos que auxiliem no entendimento da sua obra, é expresso por ele como a intenção de promover a possibilidade de conhecer elementos subjacentes à produção intelectual da escritora. Ressalta, com isso, a seriedade que marcou a sua vida de artista. Segundo Leonard Woolf:

She was, I think, a serious artist and all her books are serious works of art. The diaries at least show the extraordinary energy, persistence, and concentration with which she devoted herself to the art of writing and the undeviating conscientiousness with which she wrote and rewrote and again rewrote her books⁵⁰. (WOOLF, 1982, p. IX).

As palavras de Leonard Woolf, no prefácio do texto focado, denotam o profissionalismo do qual se vale como editor para fazer a seleção de fragmentos dos diários da esposa, compondo *A writer's diary*. Sua atitude pode ser interpretada como a pulsão que rege as ações de pesquisadores diante dos arquivos de um escritor e que é descrita pelo Fausto grossmanniano, ao mencionar a diferença que marca a leitura das memórias de um escritor em contraste às de outras pessoas:

Porque nunca se está preparado para entrar na casa de um morto, abrir-lhe um armário, aliás, daquele a quem se abre um armário, faz-se um morto. Exceto se este morto fosse um excelso artista, detentor de uma obra, de quem, ao mínimo rabisco que houvesse deixado, dele se deveria aproximar tomando-se todas as precauções necessárias e possíveis, e em atitude de quase unção religiosa. (GROSSMANN, 1999b, p. 58)

Ao afirmar a peculiaridade que envolve a memória de um escritor, depreende-se, nas palavras do personagem, a alusão à presença de rastros, objetos, signos consignados em um armário que se emaranham ao processo de criação literária, como ocorre nos diários de Woolf, e que são dignos de reflexão. Destaca-se desse comentário, também, uma impressão de cunho autobiográfico, que se direciona a Judith Grossmann, justificando-se pelas

⁵⁰ Ela era, eu acho, uma artista séria e todos os seus livros são obras de arte sérias. Os diários, pelo menos, mostram a energia extraordinária, persistência e concentração com que ela se devotou à arte de escrever e a consciência constante com que ela escrevia e re-escrevia e mais uma vez re-escrevia seus livros. (Tradução livre)

referências em seus textos aos seus acervos e à sua própria atitude de arquivar-se. Uma atitude confirmada pelos acervos mantidos na Universidade Federal da Bahia, como será discutido no último capítulo desta tese, e na Casa Ruy Barbosa, aos quais, inclusive, faz referência em *Meu Amigo...*, e nos quais se mesclam documentos de sua vida profissional em meio a elementos usados como “matéria-prima” de seus textos, assim intitulada por ela mesma em uma das pastas de documentos.

Não obstante as diferenças que marcam o propósito da leitura de Leonard Woolf e de Fausto, é válido destacar que um ponto de aproximação entre os dois textos enfocados é um fio que os perpassa e os alinha: o ímpeto das duas escritoras de manter uma memória que se configura tanto através de textos memorialistas – a exemplo de diários, no caso de Woolf, e de depoimentos, em Grossmann – quanto de textos literários. Essa memória como literatura figura como uma forma de transubstanciar em escrita pulsões, motivos, cenas cotidianas, pessoas a partir dos quais se extraem elementos que atravessam sua produção textual, valendo-se, para isso, da primeira ou da terceira pessoa, em que os graus de subjetividade e ficcionalização diluem pretensas fronteiras da escrita do *eu* e da “ficção” sobre o outro.

Em ambas as escritoras, há, em discursos de cunho subjetivo ou mesmo nas narrativas sobre seus personagens, memórias familiares, entre outros temas, que assomam dos labirintos da recordação, insinuando-se no uso da primeira pessoa – como é tão recorrente encontrar na produção literária de Judith Grossmann – ou na terceira pessoa – a exemplo do que ocorre em romances de Virginia Woolf.

Se muito do que a escrita de livros e da vida de Judith Grossmann e Virginia Woolf representa pode ser observado na leitura de seus depoimentos e diários, respectivamente, muito também não se deixa ver, mesmo diante do ímpeto de dar conta das parcelas de experiências do sujeito, como revela Woolf em *A writer's diary*: “Life piles up so fast that I have no time to write out the equally fast rising mound of reflections, which I always mark down as they rise to be inserted here” (1982, p. 9), ou seja, a vida se empilha tão rápido que eu não tenho nenhum tempo de escrever o igualmente rápido montículo de reflexões, que eu sempre anoto quando elas surgem para serem inseridas aqui (Tradução livre). Vivências que escapam à pulsão de abarcar parcelas do vivido podem resvalar, contudo, para a escrita de textos literários, entre os quais, na produção de Woolf, destaca-se *Rumo ao farol* e, em Grossmann, *Fausto Mefisto Romance*. Textos nos quais as autoras representam cenas que podem ser interpretadas como *flashes* de uma memória que se insinua através de olhares refratados pela presença de múltiplas vozes, constituídas pelos diversos narradores em *Fausto Mefisto Romance* e pelos pensamentos de personagens de *Rumo ao farol*.

Entre registros do cotidiano, mesclam-se reflexões sobre a arte de escrever, denotando que esta é, para Woolf e Grossmann, uma experiência indissociável do sujeito que se envolve em outras demandas do dia-a-dia, pois esse cotidiano faz parte da matéria-prima de suas histórias. Sob esse prisma, se ao se debruçar sobre a produção ficcional de Virginia Woolf e Judith Grossmann, nota-se a recorrência de temas articuláveis a traços biográficos das autoras, os fios que tecem seus textos de cunho memorialista e seus depoimentos se emaranham àqueles que atravessam as malhas de suas vivências. Essa convergência aproxima essas formas de texto, desconstruindo a causalidade que marcaria a busca pela explicação da ficção na narrativa autobiográfica para apontar o caráter suplementar que tais formas de texto assumem nas leituras plurais e intermináveis do sujeito.

4 COMO UM “NÓ EM UMA REDE”: MISCELÂNEAS DE CAMPOS DISCURSIVOS SOB O SIGNO DA MEMÓRIA

Muitos amigos me ajudaram a escrever este livro. Alguns, mortos, e tão ilustres que mal me atrevo a citá-los, embora ninguém possa ler ou escrever sem estar em perpétua dívida com Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lorde Macaulay, Emily Brontë, De Quincey e Walter Pater – para citar apenas os primeiros que me ocorrem. Outros, embora talvez igualmente ilustres, vivem ainda – e essa é a razão de serem menos formidáveis. (WOOLF, 1986, p. 5)

Nós, escritores, possuímos uma vasta família, à qual pertencemos, e esta ilustre família é a literatura de todos os tempos, na qual estamos reunidos, bem como a própria história da arte. Desde o princípio, e foi muito cedo, considerei-me em débito com todos os escritores com os quais me senti afim, e como a sua lista se prolongaria interminavelmente, farei apenas alguns destaques inescapáveis: os irmãos Grimm, Esopo, Defoe, Ésquilo, Sófocles, Eurípedes, Shakespeare, Marlowe, Goethe, Tolstoi, Joyce, Woolf, Mansfield, Kafka, Proust, Rilke, Thomas Mann, Lorca, Bandeira, Jorge de Lima, Machado, Rosa, Lispector. (GROSSMANN, 1999b, p. 11)

No prefácio dos romances *Orlando: uma biografia* e *Fausto Mefisto Romance*, de Virginia Woolf e Judith Grossmann, respectivamente, são feitas referências a diversos nomes representativos da literatura universal, que compõem uma rede dialógica presente na produção literária dessas escritoras. Essa rede envolve outros textos, como os diários da escritora inglesa; entrevistas, depoimentos e aulas da brasileira, constituintes de uma memória de leituras acionada na escrita de formas textuais diversas. Leituras que promovem uma profícua interlocução com outros escritores, configurando os caminhos da intertextualidade.

O diálogo com outros escritores perpassa o ato de criação de um texto pela tênue fronteira entre lembranças de leitura e o processo de escrita, uma vez que ambos têm como espaço de tessitura o “bloco mágico” do escritor: sua memória. Nela, embaralham-se lembranças de vivências subjetivas, de livros lidos, projeções e mesmo de devaneios – elementos que são representados na literatura ou a permeiam, constituindo-se como textos que se interrelacionam e, com isso, compõem o que se denomina intertextualidade, aqui referida tal como a concebe Eneida Maria de Souza (2007), em “Saberes narrativos”. De acordo com a crítica:

O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida. (SOUZA, 2007, s/p)

Sob o prisma de Souza, a intertextualidade se refere não apenas ao diálogo entre textos literários, estendendo-se, portanto, a outras formas discursivas que atravessam o processo de criação e se relacionam a ele, entre elas a própria vida, a teoria, a crítica. As relações entre esses tipos de discurso são reconhecidas devido à abrangência do conceito de texto.

Assinala-se, aqui, que as formas discursivas mencionadas têm na memória o seu ponto de entrecruzamento, conferindo a esta um caráter intertextual pela rede dialógica entre tais formas tracejadas em seu *bloco*. Memória que ressignifica e reconfigura a gama textual nela traçada por ter como interface o esquecimento e, por extensão, a invenção – que atua para emendar, pelos fios da recriação, o que não se resgata por não se poder, meramente, transpor o vivido.

É válido sublinhar que a intertextualidade é um tema contemporâneo no âmbito dos estudos literários conforme Eneida Maria de Souza, em outro texto, “Madame Bovary somos nós”, no qual assinala que: “A literatura sempre se nutriu do conceito de intertextualidade, apesar de sua sistematização ter-se efetuado no século 20, precisamente nos anos 1960, por Julia Kristeva, com base nas teorizações de Mikhail Bakhtin” (2002, p. 122). Souza sinaliza que tal conceito sempre esteve presente nos estudos literários, mas recebeu diferentes acepções – passando pela sombra da dívida que pressupunha uma hierarquização de influências, diluídas quando se sobrepôs, a essa hierarquia, a marca do diálogo e da travessia sugerida pelo prefixo “inter”.

Ao pensar a intertextualidade como um conceito que traz em seu bojo o diálogo entre formas discursivas diversas, considerando os seus trânsitos e entrelaces na memória, reforça-se a rasura na acepção de influência, outrora atribuída a algumas produções literárias, pois se reconhece que, na composição de um texto, incidem leituras do sujeito que escreve, nas quais, por sua vez, entrecruzam-se aquelas que foram feitas pelos escritores que esse sujeito leu, engendrando, assim, uma rede de referências. Nesse entrelace de leituras, as fontes tornam-se indefiníveis e, mesmo quando são aludidas por um escritor, como ocorre em textos de Judith Grossmann, em trechos nos quais fazer referência a seus diálogos, já não é mais cabível ao leitor definir pontos de partida. Assim, se Grossmann parece ler a partir de um escritor, é também a partir dela que seus leitores o lêem. As ordens embaralham-se na ciranda de leituras.

Se textos lidos perpassam o processo de criação literária, estes também não se distanciam da escrita de artigos, ensaios críticos, já que é sempre a partir de leituras prévias que os críticos delineiam os seus parâmetros de avaliação nos comentários que tecem. Em tais

comentários, nota-se outro entrecruzamento: aquele estabelecido entre leitura e vida, visto que o ato de ler não se limita às páginas dos livros, ele dilata as margens do texto para abarcar vivências, dimensionando-as, não raro, como se fossem um livro que se lê. Afinal, a vida é um texto.

A concepção de vida como texto envolve também o escritor, cuja linguagem, que o constitui, enovela-se no que escreve e lê, promovendo, com isso, um jogo especular no qual o sujeito faz uma leitura de si mesmo quando, supostamente, está lendo o outro. Entre os caminhos que justificam essa mirada narcísica, destaca-se a ênfase muitas vezes dada pelo sujeito, ao observar o outro, em traços oriundos de si – quer estes sejam provenientes de suas vivências, dos seus desejos ou de devaneios. Essas reflexões convergem na afirmação de Souza, quando assinala que: “No mesmo diapasão da literatura se encontra o crítico que, ao pensar estar interpretando a palavra do outro através de suas leituras, está igualmente se inserindo como leitor de sua própria vida” (2002, p. 122). Vida e leituras se entrelaçam na literatura e, também, em textos críticos, compondo relações que atenuam suas fronteiras.

A respeito dos entrecruzamentos da crítica literária com a literatura, em se tratando, especialmente, de escritores que também são críticos, destacam-se alguns aspectos que aproximam essas duas categorias textuais. O primeiro deles se refere à interlocução com outros campos disciplinares e mesmo com teorias, que podem ser identificados em textos literários e críticos. Até mesmo em periódicos, nas colunas que tratam de literatura, é possível destacar do discurso do crítico uma tônica em sua avaliação que se afina com uma vertente teórica. Essa interlocução, que parecia ser uma característica peculiar à crítica, é acentuada na literatura a partir da modernidade, na qual se observa a metalinguagem como um traço estilístico de alguns escritores, a exemplo de Virginia Woolf. Respalda-se essa afirmação com as palavras de Luciano Lima (2009):

A postura crítica (e autocrítica) é uma marca do discurso literário modernista. De algum modo, em níveis que não se pode precisar, Virginia Woolf contribuiu para imprimir essa marca ao modernismo literário, devido à natureza metalinguística e metacrítica da sua escrita. (LIMA, 2009, s/p)

As reflexões de Luciano Lima sobre a presença de uma marca crítica em textos literários sublinham duas características da produção literária de Virginia Woolf, qualificadas como metalinguagem e metacrítica. Com o intuito de desdobrar algumas discussões acerca das considerações de Lima, grifa-se a convergência existente entre elas, ao se pensar que a metacrítica é uma forma de metalinguagem e esta, de certo modo, implica naquela. Essa

hipótese é suscitada pela constatação de que, se ao serem tecidos comentários sobre uma linguagem em suas próprias malhas, parâmetros advindos de outras leituras e campos disciplinares incidem, supõe-se, então, que a metalinguagem é uma forma de metacrítica. Em um mesmo sentido, se o discurso em que se tecem considerações sobre a crítica é feito em um texto crítico ou mesmo em um texto literário no qual a crítica incide, essa metacrítica é uma metalinguagem.

A referência de Luciano Lima à metacrítica e à metalinguagem na literatura woolfiana situa o lugar de Virginia Woolf no modernismo inglês, que tem como uma de suas marcas a reflexão sobre a linguagem. Além disso, com tal alusão, o autor sublinha as interrelações existentes entre o discurso crítico, literário e outras formas discursivas.

Para respaldar a interseção entre metalinguagem e metacrítica, é necessário acionar, primeiramente, o conceito de crítica literária. De acordo com Manuel Frias Martins (2005), “Por ‘crítica literária’ pode-se entender a produção de um discurso acerca de um texto literário individual ou da obra global de um autor, independentemente da situação de comunicação que desencadeia e/ou particulariza esse discurso”.

O conceito de Martins sobre crítica literária contempla a abrangência dessa forma discursiva e a inexistência de delimitações de suas possibilidades de estudo da literatura. Com isso, o autor abre um caminho interpretativo que leva a pensar que a “produção de um discurso acerca de um texto literário” pode e, muitas vezes, é observada na própria literatura através de personagens-leitores ou personagens-escritores e mesmo mediante remissões explícitas e implícitas a outros textos, bem como reflexões sobre o literário em seu próprio tecido. Além disso, a escolha da rede dialógica que perfaz um texto literário já traz, em seu bojo, uma crítica, necessária para definir a sua citação, uma vez que as referências que atravessam um discurso não são aleatórias.

Nessa perspectiva, enfatiza-se que a crítica pode incidir na literatura e se configurar tanto através de remissões a personagens, enredos ou cenas de produções de outros escritores – interpretadas e comentadas quando usadas no processo de criação de outro texto –, quanto por meio da configuração de personagens-leitores e, principalmente, personagens-escritores. Sujeitos ficcionais que, metalinguisticamente, falam sobre o processo de criação, como ocorre em *Orlando: uma biografia* e em *Meu Amigo...*

Em *Orlando*, o protagonista, cujo nome dá título ao romance, é um prolífico escritor, cuja vida se expande, fantasticamente, ao longo de quatrocentos anos, tornando-se uma

mulher no meio da narrativa. Ele escreveu tragédias, narrativas e poemas⁵¹. Em considerações acerca de seu ofício, o narrador traz reflexões sobre a arte e aspectos que concernem, particularmente, à literatura. No tocante a *Meu Amigo...*, cita-se a narradora-personagem Fulana-Fulana – uma projeção ficcionalizada de Judith Grossmann –, que aborda, ao longo da narrativa, questões relacionadas à criação literária diluídas entre as cenas do romance, constituindo um panorama de narrativas amorosas ocidentais que perfazem uma memória afetiva de leituras ou um afeto em forma de leituras na memória.

As discussões sobre a metalinguagem – lidas, aqui, como a presença da crítica em textos literários – estendem-se ao estudo de Luciano Lima, em “Meu amigo Marcel Proust romance: a reconciliação”, no qual afirma que “Uma das características da escrita judithiana é a ambivalência resultante da alternância entre linguagem e metalinguagem” (2003, p. 139). A metalinguagem, para Lima, ocorre de forma não artificial na literatura grossmanniana. A ausência de uma artificialidade, que não acomete todos os escritores, segundo Lima, é, aqui, creditada a dois aspectos biográficos de Judith Grossmann: o seu ofício de professora e sua atuação como crítica literária.

Como professora, a escritora apresenta um didatismo do qual não escapa ao escrever literatura, configurando nela um palco, ou melhor, uma sala de aula onde teoriza sobre questões relacionadas ao literário e seus temas. Entre temas que a escritora aborda em sua produção literária, destaca-se a solidão, discutida, em tom filosófico, em *Cantos delituosos*: romance, delineando uma “aprendizagem da solidão” (1985, p. 246), como essa narrativa pode ser qualificada, usando o referido sintagma proferido pela narradora ao refletir sobre a sua existência. Como crítica literária, por sua vez, delineia uma narrativa em que aciona outros textos ao mesmo tempo em que teoriza, em seus próprios escritos, sobre a literatura, fazendo convergirem crítica, teoria e temas representados em sua produção.

Para ilustrar a convergência entre teoria, crítica e temas, cita-se a referência implícita a Walt Whitman feita por Amarílis em *Cantos delituosos*: romance: “Estou deitada sobre a doce relva desta cela, mágico tapete que vara todas as distâncias. O pleno reino do imaginário, do possível. O império do pensamento, até sem palavras, alinguístico, paleolítico, ouvindo-se o doce ruflar de suas asas” (1985, p. 234). O uso da imagem da “relva” para representar a transformação da cela no “reino do imaginário” remonta ao poeta Walt Whitman, em cuja poética sublinha-se a imagem da relva, presente no título de sua obra *Folhas de relva*, e que

⁵¹ A referência à produção literária de Orlando é explicitada desde o primeiro capítulo do romance: “De qualquer modo, não haviam passado dois anos dessa tranquila vida de campo e Orlando não tinha escrito talvez mais de vinte tragédias e uma dúzia de histórias e uma vintena de sonetos quando recebeu a ordem de se apresentar à rainha em Whitehall” (WOOLF, 1986, p. 13).

simboliza a estrutura de disposição dos versos nas páginas de seus poemas. No livro do poeta norte-americano, descortina-se o apreço pela liberdade, também transubstanciado em tema em *Cantos delituosos*: romance, recebendo neste um tratamento filosófico, uma vez que a narradora grossmanniana permeia, com sua introspecção, os mais diversos campos que perfazem o desprendimento e a solidão, definida por ela como “a posse de si mesma” (1985, p. 236). Campos que são necessários para se constituir como um sujeito livre. Liberdade que será alcançada a preço de um delito que a coloca na prisão, na qual, por sua vez, se mantém livre pelo exercício do imaginário.

A presença do traço crítico em textos de Grossmann é discutida por Lima em seu estudo sobre *Meu Amigo...*. Segundo o autor, “Os enunciados se dirigem, ao mesmo tempo, à construção da narrativa e à discussão de uma poética. Assim, a mesma palavra que faz avançar a narração propõe a pausa para a autoreflexão da linguagem” (2003, p. 140). Evidencia-se o traço crítico ao se considerar que, no processo de criação, incide a “discussão de uma poética”, ou seja, uma teorização sobre o literário. Teorização que, por sua vez, se torna possível através de um aporte crítico, oriundo da leitura de outros textos literários, amalgamados em uma memória na qual se fundem as reflexões sobre o processo de criação de um texto na qual ele é engendrado.

Enfatiza-se que a teoria não se sustenta sem a crítica e o contrário também não de acordo com René Wellek e Austin Warren, segundo os quais: “toda vez que lemos temos algumas ideias preconcebidas e sempre mudamos e modificamos essas percepções depois de mais experiência com obras literárias. O processo é dialético: uma interpenetração mútua de teoria e prática” (2003, p. 38). Na afirmação de Wellek e Warren, nota-se a concepção de que, subjacente à leitura, há teorias fundamentadas em experiências com outros textos. Dessa concepção, infere-se que não há crítica ou teorização sem uma memória de leituras que as respalda e, sobretudo, as engendra.

As memórias de leitura – situadas no mesmo “bloco mágico” no qual se inserem registros de outras vivências – embaralham-se em memórias subjetivas e culturais. Vislumbra-se a interrelação entre elas não apenas em romances, contos e, no caso de Grossmann, poemas também. Essa interrelação entre as categorias de memória citadas estendem-se, ainda, ao universo biográfico delineado em diários woolfianos e em depoimentos e entrevistas grossmannianos e incide porque o processo de criação e interpretação aciona, inadvertidamente, a formação de cada sujeito e a paisagem que o circunda, em que se entretecem fios de experiências do mundo empírico e de outros textos lidos.

Ao se refletir sobre enlaces entre fios de diversas experiências, importa mencionar que eles também envolvem a literatura e a crítica, já que, ao escrever como crítico, o sujeito, não raro, se arvora na arte da criação literária, quer seja por ser estudioso dela ou, no caso de Woolf e Grossmann, por atuar também como escritor. No tocante às escritoras, nota-se que, quando tecem considerações sobre produções de outros autores, os fios que compõem essa tessitura seguem tracejos convergentes aos da composição literária, o que pode ser identificado na presença de elementos característicos à literatura, como o uso de uma linguagem conotativa. Dessa forma, ao atuarem como críticas, Grossmann e Woolf denunciam o seu lugar de escritoras.

Das reflexões até aqui desenvolvidas, grifa-se que as confluências entre crítica e literatura embaralham esses campos discursivos, promovendo migrações entre eles que atenuam suas fronteiras e, assim, promovem o compartilhamento e mesmo a troca de papéis. Desse modo, se uma das funções da crítica é fazer uma introdução à produção de escritores, disseminando a leitura, este é um dos atributos de narrativas como *Orlando* e *Meu Amigo...*, nos quais Woolf e Grossmann, respectivamente, trazem à baila referências a escritores da literatura universal, convidando seus leitores a incursões em livros que são citados por elas.

Nesses dois romances mencionados, ao contrário do que ocorre em algumas outras narrativas de Woolf e Grossmann, há uma nota introdutória a temas e escritores que participam de sua formação. Nessas portas de entrada ao texto, as escritoras assumem o papel de críticas, uma vez que abrem campos para potencializar a leitura dos seus próprios romances, ao indicarem escritores com quem dialogam ou mesmo, no caso de Woolf, os campos disciplinares trilhados para escrever *Orlando*, ao passo que Grossmann apresenta uma interpretação do projeto estético do livro.

Como exemplo de convergência entre traços que permeiam a criação das escritoras enfocadas, deve-se destacar que, assim como em textos literários de Virginia Woolf, diversos personagens grossmannianos são leitores. Estes, em certo sentido, indicam as leituras que atravessam o projeto estético das escritoras enfocadas, apontando alguns caminhos que podem auxiliar a vislumbrar uma memória de leituras em sua produção literária.

Ao observar a configuração de personagens-leitores/escritores, nota-se que o papel de crítica literária exercido por Grossmann e Woolf amalgama-se em romances, nos quais as remissões a outros textos entrecortam a narrativa que escrevem. Sob o alibi da ficção, as escritoras delineiam um discurso crítico engendrado pela interpretação que subjaz ao processo de releitura de personagens e cenas de outros textos. Como exemplo, cita-se *Meu Amigo...*, em que Grossmann faz referência a escritores e personagens, como no fragmento: “Abro a janela

da sala, e no quarto em penumbra, jogo-me de roupa na cama, ardendo em febre como qualquer personagem, talvez de Jane Austen” (1997c, p. 33). As remissões a pessoas e personagens representados em textos literários expandem-se em outras páginas do romance com alusões a Jocasta, Emma Bovary e Tereza D’Ávila, abarcando, ainda, explícita ou implicitamente, romances como *Mulheres apaixonadas*, de D. H. Lawrence.

O próprio título do romance grossmanniano, no qual figura o nome de Marcel Proust, sugere as (re)leituras que o atravessam, uma vez que nele anuncia-se a recriação de temas proustianos sob as lentes do sujeito que inicia o título do seu romance com o pronome possessivo “meu” – indicando quão idiossincrática é cada (re)leitura feita por um sujeito sobre *seus* autores. Sob esse prisma, desde o título, a escritora cumpre uma das funções da crítica, que consiste em indicar os trilhos da intertextualidade que perfazem o texto e os quais nem sempre são identificados pelo leitor.

Nota-se que se o traço crítico e teórico permeia a literatura, esta também pode perpassar aquele; pois na literatura incidem fios comuns à crítica e à teoria, e nestas, também, pode estar presente uma marca literária, vislumbrada na produção das duas escritoras enfocadas. Escritoras em cuja poética não se estabelecem fronteiras estritas entre a literatura e outras formas textuais, a exemplo da crítica, da teoria, do depoimento e de outras vivências, nas quais, assim como na literatura, incide, por exemplo, a imaginação.

No que se refere à imaginação, esta é acompanhada de recursos da linguagem literária, a exemplo de figuras de retórica, e podem ser identificados em depoimentos de Judith Grossmann, a exemplo de “Oficina amorosa: Depoimento”, em que a escritora se vale de uma linguagem figurada e imagens alegóricas características ao discurso literário, como no seguinte trecho:

Eu tinha aquele sonho chapliniano que todos nós temos. Todos aqui vão entender. Eu queria morar numa loja, ter acesso a tudo, e essa loja na qual eu queria passar a noite... ainda tenho esse sonho, só que agora é em relação ao Shopping Barra, que é o meu salão literário. Meu endereço é o Shopping Barra. Finalmente posso realizar meu sonho. Então eu queria morar num livro verde, não precisava comer, viveria uma vida mágica, comeria barrinhas de chocolate. (GROSSMANN, 1993, p. 49)

No depoimento de Grossmann, vislumbra-se o uso de uma linguagem conotativa que perpassa e atenua o tom denotativo que se considera típico ao relato sobre uma vida conforme Lejeune (2008). A presença dessa forma de expressão sugere que esse tipo de discurso se presentifica em outras formas de texto. Essas formas, a exemplo do depoimento, podem se configurar como espaços para discutir sobre literatura, fazendo convergirem crítica, literatura

e autobiografia. É o que a escritora faz ao mencionar o sonho de morar em uma loja e ao citar o Shopping Barra como o seu “salão literário”, uma imagem que constitui o cenário de *Meu Amigo...*, publicado dois anos depois desse depoimento, no qual o Shopping é configurado como uma segunda morada da narradora-personagem Fulana Fulana. Na tessitura de um texto de cunho autobiográfico, portanto, a escritora sublinha um traço de projeções calcadas em sua vida, usado como motivo em um romance a ser publicado e a respeito do qual, nesse depoimento, abre os primeiros caminhos de interpretação.

Com base nas considerações até aqui feitas, assinala-se que Grossmann, em um depoimento sobre sua vida, não a dissocia de imersões no universo literário, que está intrinsecamente relacionado à sua bi(bli)ografia. Esse universo é usado como um espaço para discutir a literatura, tecendo uma crítica de seu próprio livro e, com isso, cumprindo um dos papéis do texto crítico: apresentar possibilidades de leitura sobre textos literários. A relação entre crítica e literatura, identificada no depoimento de Grossmann, ilustra a tríade vida-criação-leitura, atrelada aos seus textos autobiográficos, ficcionais, teóricos e críticos, cujos limites se estabelecem arbitrariamente, não se constituindo, portanto, como formas distintas de escrita *per se*.

Desse modo, flagra-se uma tônica que se entretetece na linguagem literária em ensaios e artigos de Woolf e Grossmann. Para respaldar a presença desse entrelace, revisita-se o conceito de linguagem literária segundo René Wellek e Austin Warren (2003), ao abordarem a “Natureza da Literatura”, definindo-a em contraste com a linguagem científica. A partir da definição desses teóricos, ilustra-se e discute-se a presença de aspectos da literatura em textos críticos e/ou teóricos das escritoras. Segundo os autores,

Em uma palavra, ela [a linguagem literária] é altamente “conotativa”. Além disso, a linguagem literária está longe de ser meramente referencial. Ela tem o seu lado expressivo; ela comunica o tom e a postura do falante ou escritor. E ela não apenas formula e expressa o que diz, mas também quer influenciar a postura do leitor, persuadi-lo e, por fim, modificá-lo. Há mais uma importante distinção entre a linguagem literária e a científica: na primeira, o próprio signo, o simbolismo sonoro da palavra, é enfatizado. (WELLEK; WARREN, 2003, p. 15)

Revisita-se a concepção dos referidos autores sobre a linguagem literária, tendo em vista, contudo, os redimensionamentos pelos quais ela passou na contemporaneidade, tal como sinaliza Antoine Compagnon, em sua leitura genealógica de diversas teorias que versam sobre o conceito de literatura, ao afirmar que “não somente os traços considerados mais literários se encontram também na linguagem não literária, mas ainda, às vezes, são nela mais visíveis, mais densos do que na linguagem literária, como é o caso da publicidade” (1999, p.

43). Para a desconstrução impressa sobre os limites entre o literário e o não literário, no horizonte aqui seguido, acredita-se ser válido revisitar teorias, a exemplo da expressa por Wellek e Warren, que compõem uma definição da literatura como se fosse possível abarcar uma explicitação de sua “natureza”. Transcendendo as margens dessa definição, percebe-se, contudo, que tal natureza dissolve-se em uma paisagem na qual marcas do literário podem ser vislumbradas nas mais diversas formas de grafia.

As palavras de Wellek e Warren realçam a conotação como um dos traços da literatura e servem de ponto de partida para refletir sobre formas discursivas em que tal traço não incide, comumente, a exemplo da crítica ou da teoria. Todavia, um tom conotativo é identificado em textos críticos de escritores, o que pode ser interpretado como um entrecruzamento dos campos discursivos na oficina do escritor: a memória; pois é como memória que os textos se constituem, uma vez que seu arquiteceto é tracejado no aparelho psíquico. Arquiteceto aqui pensado na esteira do conceito derridiano de arquiescritura em “Freud e a cena da escritura”, tal como foi definido no primeiro capítulo. Se “falsa⁵²” ou ainda mais “verdadeira” – termos rasurados para problematizá-los –, a memória nem sempre discerne lembranças de invenções, leituras de si e do outro.

Usa-se a palavra “verdadeira” ao lado de “falsa” para qualificar a memória com o intuito de assinalar que, uma vez inseridas nas vivências de um sujeito, as memórias de leitura são apropriadas por ele. Essa aproximação ocorre porque a leitura, por vezes, traduz lembranças, expectativas, devaneios de seu leitor, o que resvala para a propriedade de fazer emergir questões recônditas que podem ser conduzidas à superfície pelas projeções engendradas pela imersão no universo do outro.

Nesse sentido, embora não se defenda, aqui, o caráter mais verdadeiro ou falso das lembranças advindas da leitura, esses dois termos são trazidos à baila para deslocar o distanciamento sugerido pela palavra “falsa”. Essa palavra pressupõe que as cenas literárias atuadas na vida pelo sujeito que as leu se distanciam das narrativas que esse mesmo sujeito criaria, por serem pautadas em devaneios. Devaneios que, não obstante o fato de serem orquestrados por desejos e impulsos fomentados pela experiência no campo da alteridade – ao se projetar, por exemplo, no episódio de um romance –, muito revelam sobre si.

É válido assinalar que o conceito de memória falsa é concebido como mecanismo que promove trânsitos entre a leitura e a vida. Trânsitos que se estendem à produção crítica,

⁵² Referência ao conceito de memória falsa, configurado por Ricardo Piglia (1994), em *O laboratório do escritor*, para se referir aos entrecruzamentos da memória de uma cena lida com uma vivência, que levam o sujeito a reproduzir na vida uma cena vivenciada na leitura do texto de algum escritor.

teórica e literária de escritores que produzem esses tipos de texto, o que promove um enlace entre eles. O enlace da crítica com a literatura pode ser vislumbrado nas linhas iniciais do texto “Notas sobre uma peça elizabetana”, em *O leitor comum*, de Virginia Woolf (2007), em que se identifica um tom marcadamente literário na linguagem do texto:

Existem, deve-se admitir, alguns territórios extraordinariamente notáveis na literatura inglesa, e o principal entre eles aquela mata virgem, floresta, selva que é o drama elizabetano. Por muitas razões, nenhuma a ser examinada aqui, Shakespeare se sobressai, Shakespeare que se manteve sob os focos de luz dos seus dias aos nossos, Shakespeare que se eleva mais ainda quando examinado ao nível de seus próprios contemporâneos. Mas as peças dos elizabetanos menores – Greene, Dekker, Peele, Chapman, Beaumont e Fletcher –, aventurar-se naquela selva é para o simples leitor uma provação, atormenta-o com dúvidas, alternadamente o deliciando e o irritando com prazeres e sofrimentos. Pois somos capazes de esquecer – lendo, como tendemos a fazer, somente as obras-primas de uma época passada – o grande poder que o corpo de uma literatura possui para se impor: como ele não se deixa ser lido passivamente, mas nos pega e nos ensina; zomba de nossos preconceitos; questiona princípios que adquirimos o hábito de desconsiderar, e, de fato, divide-nos em duas partes enquanto lemos, fazendo-nos, mesmo se gostamos, ceder terreno ou empurrar nossas armas. (WOOLF, 2007, p. 13)

Nesse fragmento, identificam-se aspectos da linguagem literária, entre eles o uso da metáfora, na configuração de imagens como a “mata virgem”, usada para representar percursos em vertentes pouco exploradas do drama elizabetano; e a personificação atribuída ao “corpo de uma literatura” que faz ações como ensinar, zombar, questionar.

Um tom metafórico também atravessa “O patrocinador e as flores”, em *O leitor comum*. Nele, Woolf (2007), metalinguística e autobiograficamente, discute o papel do leitor e do patrocinador, ou seja, o responsável pela difusão de um texto, para sua consolidação, assinalando que “um livro é sempre escrito para alguém ler, e, desde que o patrocinador não seja simplesmente o pagante, mas também de um jeito bastante sutil e insidioso o incentivador e inspirador do que é escrito, é da máxima importância que ele seja um parceiro” (2007, p. 91). Moldando um painel em torno dos diferentes patrocinadores a depender de cada época, a escritora indica relações entre o autor, texto e leitor, ao afirmar que

escrever é um método de comunicação; e a flor será uma flor imperfeita até que seja compartilhada. O primeiro ou o último dos homens pode escrever apenas para si, mas é uma exceção e não provoca qualquer inveja, e as gaivotas são bem vindas às suas obras se as gaivotas as puderem ler. (WOOLF, 2007, p. 92)

No trecho citado, grifa-se o uso da metáfora da flor como representação do texto que, assim como ela, precisa de alguém com quem seja compartilhada para que não seja “imperfeita”. Afinal, qual seria a razão da beleza das flores e da tessitura de livros senão a de

serem contempladas? Esse alguém, no que se refere à literatura, é o patrocinador, cujas habilidades são desenhadas por Woolf, entre outros recursos, através de mais imagens: “Ele [o patrocinador] deve discernir com acuidade entre o montinho de estrume que se agarra às flores por necessidade e o que se gruda nelas por inabilidade” (2007, p. 94), que expressam a capacidade de discernir artifícios voluntariamente criados por um escritor de desafinos na composição de um texto. Menciona, ainda, a destreza do patrocinador de identificar “propriedades sociais” (2007, p. 94) atuantes na literatura moderna que a “amadurecem e fortificam, quais inibem e a tornam estéril” (2007, p. 94), qualidades apresentadas pelos trilhos da personificação, por atribuírem ao texto literário efeitos que acometem plantas.

Outras metáforas germinam no texto de Woolf, entre as quais, cita-se, também, a imagem da imprensa como “grande multiplicadora de flores” (2007, p. 93), as quais são por ela ofertadas cotidianamente, mas “desfalecem” quando “a noite chega” (2007, p. 93); afinal, assim como “diminutas partículas de vidro perderiam seu esplendor se atiradas ao mar [...] o mais brilhante dos artigos, quando deslocado de seu contexto é poeira, areia, e pó de palha” (2007, p. 93), representando a efemeridade que marca a difusão de um texto, o que enfatiza importância do patrocinador para “preservar nossas flores da decadência” (2007, p. 93) anunciada pela passagem do dia.

No referido texto, Woolf explora os profícuos campos de figuras de linguagem, abordando, autobiograficamente, a sua própria condição. Afinal, também foi “patrocinadora”, ao erigir, junto ao seu marido, uma editora, a Hogarth Press, além de atuar como uma prolífica crítica literária e reconhecer o papel das leituras feitas por esses leitores especializados para a legitimação da produção de um escritor – constituindo o caráter metalinguístico do texto focado, por consistir em um ensaio de tom crítico que discorre sobre o papel da crítica. No tocante à importância do patrocinador, enfatizada no texto, acrescenta-se que essa questão não é perdida de vista em reflexões sobre sua produção literária, como denotam seus diários, nos quais anota impressões e projeções em torno da recepção dos escritos que produz.

Ao lado da constatação da presença de uma linguagem metafórica nos dois textos mencionados, retoma-se, especificamente, “Notas sobre uma peça elizabetana” para sublinhar outro traço que aproxima esse tipo de texto da literatura: o tom persuasivo. Esse tom marca a avaliação de Woolf no texto citado sobre peças que não são consideradas obras-primas, mas são qualificadas por ela como importantes porque propiciam a ensinância e a reconfiguração de crenças e valores.

A persuasão é, de acordo com Wellek e Warren (2003), uma das características do discurso literário e sua presença na crítica é interpretada, aqui, como uma aproximação entre esses dois tipos de discurso. Resguardadas as suas peculiaridades, há mais um ponto de convergência entre eles: a expressão do “tom” e da “atitude” do autor, citada por Wellek e Warren como um dos aspectos da literatura, e que, aqui, é considerada um traço da crítica também, uma vez que, tanto em textos literários quanto em textos críticos, flagram-se marcas identitárias que denunciam os mais diversos papéis do sujeito, mesmo quando este aciona apenas um deles em seu discurso.

Na produção intelectual de Judith Grossmann, nota-se que o estudo de escritores em seus textos críticos e a referência a estes através de personagens, cenas literárias e acontecimentos em romances, depoimentos, poemas, é uma forma de, didaticamente, ampliar a rede dialógica que perfaz seus textos, mas, também, se constitui como uma estratégia de trazer à cena do discurso aspectos de sua própria formação enquanto leitora, professora, escritora e crítica literária. Em seus depoimentos, não raro, Grossmann se vale de personagens, acionados no intuito de falar sobre si mediante a travessia que faz pelos caminhos da alteridade – configurados através de projeções e (re)leituras – delineados pela via da linguagem literária.

Ao valer-se da leitura para trazer à baila suas memórias subjetivas, a escritora não escapa do seu ofício de professora de literatura, pois a abordagem dos textos aos quais faz referência tem um tom didático. Por meio de sua literatura, crítica e mesmo em seus discursos de cunho autobiográfico, a escritora promove a disseminação do saber pelas imersões em textos e temas da literatura comentados por ela. Uma disseminação que também se materializa em dissertações de Mestrado que orientou no curso de Letras da Universidade Federal da Bahia ou mesmo mediante a sua atuação como crítica literária no *Jornal do Brasil* – no qual publicou artigos sobre autores representativos da literatura universal, estendendo-se às páginas de seus textos ficcionais que servem como um meio de teorizar e, em sua interface, tecer um discurso crítico sobre a literatura.

Assim como o didatismo perpassa a literatura de Grossmann, a teoria também converge na crítica literária em seus escritos. Tal convergência incide porque as leituras especializadas de um texto emaranham-se em teorias que as orientam, ao mesmo tempo em que a teoria da literatura é acionada e alicerçada pela imersão em textos literários. A relação entre crítica e teoria pode ser ilustrada pelo livro *Temas de teoria da literatura*, de Grossmann (1982), no qual as questões discutidas sobre a literatura são articuladas a uma leitura de diversos textos literários, em especial, os de Carlos Drummond de Andrade.

Em textos de Virginia Woolf, não se identifica de forma tão clara ou constante o didatismo que pode ser observado em escritos de Grossmann. É possível afirmar que textos de ambas as escritoras trazem reflexões sobre o literário que denotam uma marca metalinguística em seus escritos. Entretanto, em Grossmann, as reflexões assumem um didatismo explícito e constante. Os prefácios a *Fausto Mefisto Romance* e *Meu Amigo...* exemplificam essa afirmação. As referências de Woolf, contudo, nem sempre são explicitadas em prefácios – à exceção do que ocorre em *Orlando*. Apesar de não apresentar o didatismo de Grossmann, no que concerne a referências aos autores com os quais dialoga e apresentações sobre o seu projeto estético, Woolf faz remissões, em suas narrativas, a leituras da tradição literária ocidental que entrecortam sua formação de escritora, abrindo veredas para a potencialização da interpretação de seus textos.

As remissões à literatura de outros escritores em textos de Woolf são pautadas em critérios que sinalizam a presença do traço crítico, demonstrando uma das faces da intelectual Virginia Woolf, entre as quais se identifica, também, uma marca teórica. Essa afirmação afina-se com a concepção de que a escolha de textos – quer sejam selecionados para constituírem a rede dialógica de uma narrativa literária ou para serem estudados em um comentário crítico – já anuncia uma eleição que traz, em seu bojo, um julgamento e, por extensão, a presença de uma teoria para respaldá-lo. Desse modo, se, conforme F. W. Bateson, *apud* Wellek e Warren, a crítica pressupõe, entre outros aspectos, uma avaliação – “[...] a crítica pronuncia que A é melhor do que B” (2003, p. 38) – segundo Wellek e Warren, até mesmo o simples ato de eleger textos que são considerados literários para serem inseridos em uma historiografia já pressupõe um julgamento, ou seja, uma crítica e a presença da teoria que a sustenta.

Ressalta-se que o ato de dialogar com textos literários é interpretado, aqui, também como uma forma de apresentar textos como ocorre, por exemplo, no romance *Orlando*, na cena em que o protagonista se detém para assistir a uma “representação” de *Otelo*. A peça de Shakespeare não é mencionada pelo narrador explicitamente, mas é identificada na cena em que “o mouro estrangulou a mulher na cama” (1986, p. 32). Essa clássica cena da peça levou o personagem woolfiano ao sentimento de catarse, ao projetar no mouro o seu próprio desejo de matar Sasha – por quem era apaixonado e, que, supostamente, o traíra.

A constante imersão e a projeção no universo de leituras são representadas como qualidades de Orlando, que compartilha com Virginia Woolf o hábito da leitura e a prática de escrever. O personagem pode ser lido, portanto, como um motivo, engendrado pela escritora, para representar o seu apreço pela leitura e, com isso, promover a disseminação da arte de ler.

Tal disseminação é extensiva a Grossmann em cujos textos destaca-se um aspecto significativo que entrecorta as incursões dessas escritoras em outros textos literários: o elogio à leitura.

O elogio à leitura é ilustrado no percurso do protagonista de *Orlando* e se estende à arte de escrever, que, do mesmo modo, é reverenciada na narrativa ironicamente, já que a ironia é o tom eleito nesse romance para discutir a literatura e outros temas presentes na produção literária de Virginia Woolf. Para ilustrar o elogio à escrita e à leitura, marcado pela ironia que atravessa o romance, grifa-se um trecho no qual é feita uma alusão ao caráter doentio que pode marcar a relação de um sujeito com o ato de escrever: “[...] a doença de ler, uma vez tomando conta do organismo, enfraquece-o a ponto de torná-lo fácil presa desse outro flagelo que habita no tinteiro e supura na pena. O desgraçado dedica-se a escrever” (1986, p. 44, 45).

A referência ao que o narrador denomina como “flagelo” acentua os entrelaces da leitura com a escrita, interpretadas, aqui, como processos concomitantes; afinal, ao ler, o sujeito, inevitavelmente, compõe uma escritura traçada em sua memória proveniente das interpretações que engendra ao envolver-se em cada signo lido, não apenas registrando o que leu, mas, também, operando sua reescritura. Em um mesmo sentido, o escritor apresenta-se como um primeiro leitor do seu texto, em cuja leitura traceja algumas possíveis interpretações. A concepção de autor como primeiro leitor do que escreve pode ser ilustrada com trechos de *Orlando*, nos quais o narrador dialoga com o leitor ou insere em sua narrativa um discurso metalinguístico, como ocorre em um dos fragmentos em que delineia algumas características do protagonista e fala sobre o papel do biógrafo, fazendo, ainda, uma remissão à primeira página do romance:

[...] embora isto não sejam assuntos que um biógrafo possa proveitosamente dilatar, o leitor que completa com vagas sugestões esparsas aqui e ali os limites e contornos da personagem viva; o leitor que através de um simples sussurro pode ouvir uma vívida voz; que pode ver claramente o rosto que não chegamos a descrever; e sem a ajuda de uma palavra alcança com precisão um pensamento – e é para tais leitores que escrevemos –, esse leitor já sabe que Orlando era uma estranha mistura de muitos humores – melancolia, indolência, paixão, amor à solidão, sem falar em todas aquelas contorções e sutilezas de temperamento que foram indicadas na primeira página, quando atacava a cabeça de um negro morto, deitava-a ao chão, tornava a pendurá-la cavalheirescamente fora do seu alcance, e depois se retirava para uma janela com um livro. Seu gosto pelos livros vinha de longe. (WOOLF, 1986, p. 43, 44)

Nas linhas citadas, destacam-se dois pontos que enfatizam a relação entre literatura, crítica e teoria sob o signo da metalinguagem. Essa relação pode ser respaldada, por exemplo,

com o subtítulo do romance através do qual a escritora qualifica a sua narrativa: “uma biografia”. Ao longo de *Orlando*, esse gênero (a biografia) é comentado pelo narrador, que traz considerações a respeito de suas características e da tarefa do biógrafo. As reflexões acerca dessa forma de linguagem em suas próprias malhas promovem a convergência dos papéis de escritor, crítico e teórico de seu texto, servindo, entre outras funções, para antecipar uma interpretação do que escreve e ampliando, com isso, as possibilidades de produção de sentido em seus leitores, que não mais têm como objeto de apreciação apenas o enredo descortinado a cada página, mas, também, os caminhos interpretativos indicados pelo primeiro leitor do romance: o escritor.

Entre os referidos caminhos interpretativos, vislumbra-se, portanto, a teorização empreendida por Woolf sobre biografia e a associação entre a arte de ler e de escrever, aqui entendida como aspectos que confluem em traços constituintes do sujeito Virginia Woolf e que não se dissociam quando a escritora exerce um dos seus papéis especificamente. Portanto, ela, assim como Judith Grossmann, conjuga o papel de crítica e teórica da literatura ao seu processo de criação literária. Esses papéis são identificados na escrita de textos literários e, também, em ensaios e artigos sobre outros escritores.

Por meio de sua produção intelectual, essas escritoras colocam em prática outra função da crítica e, em sua interface, da teoria: instigar a prática da arte de ler. Dessa função constituem um modo de vida, uma vez que essas escritoras, a seu tempo e espaço, auxiliaram no processo de difusão de escritores representativos de sua época e de outros períodos da literatura também, como pode ser observado na leitura de *Temas de teoria da literatura* e na publicação de artigos por Grossmann em periódicos brasileiros; e pelo livro *O leitor comum*, de Virginia Woolf, bem como pela editora que tinha com seu marido, Leonard Woolf, a Hogarth Press.

Ao se ater à atuação intelectual dessas duas escritoras, reforça-se a noção de que o ato de ler e o de escrever confluem. Essa noção recebe tonalidades espessas ao se pensar que a produção de textos literários envolve a crítica e a teoria, visto que o escritor seleciona, consciente ou inconscientemente, uma gama de textos relacionados à sua formação de leitor, dissolvida em uma miscelânea de campos discursivos sob o signo da memória, que entrecorta seus textos. Fala-se em campos discursivos, pois se inserem, entre as leituras, textos que não se circunscrevem apenas a produções literárias, englobando, também, outras artes e mesmo vivências, entre as quais são percebidos, pela imersão em romances, contos, poemas, em diários e/ou em depoimentos, entrecruzamentos da literatura com a vida.

Sob esse ângulo, nota-se que as leituras amalgamam-se não apenas no processo de criação de um texto, mas, também, perpassam as mais diversas formas de vivências, formando uma memória subjetiva na qual se entrecruzam memória cultural e de leituras. Afinal, todo e qualquer ato – em meio a atividades complexas ou triviais – pressupõe a leitura de uma vivência prévia que indica, pelo caminho do que já se aprendeu, o trajeto a ser seguido, mesmo quando este se volta para a configuração de caminhos nunca antes trilhados. Tal trajeto, por sua vez, continua a agregar outras experiências, descortinadas nas ações realizadas pelo sujeito – entre as quais se mencionam as suas incursões em universos literários e no mundo que se revela ao ler cenas urbanas, pessoas, acontecimentos. Em meio às memórias de experiências prévias e simultâneas ao viver, encontram-se, portanto, cenas provenientes da leitura de textos literários ou do texto da vida, as quais, pelos labirintos da memória falsa, não se consegue, por vezes, discernir e demarcar espaços.

Nota-se que, não raro, em virtude do emaranhamento das experiências vivenciadas pela leitura de textos literários ou da vida, de si ou do outro, no horizonte do conceito de memória falsa, emaranham-se, sub-reptícia ou declaradamente, textos de outros escritores nas malhas da escrita. Tal emaranhamento é promovido porque esses textos estão em um mesmo “bloco mágico”, chamado memória – bloco no qual as linhas que perfazem qualquer escritura são traçadas. Uma memória em um eixo subjetivo e outro cultural, que convergem e se embaralham, denotando a impossibilidade de escrever sem acionar vozes plurais que perpassam um sujeito em suas leituras e/ou escritas de si e do outro.

As leituras e/ou escritas de si e do outro promovem a interpretação do leitor/escritor e, por extensão, de outros sujeitos que atravessam os discursos que o circundam e constituem a rede intertextual acionada por ele. Nessa perspectiva, se Grossmann e Woolf admitem ter lido escritores como Daniel Defoe – o que poderia considerá-lo um ponto de partida para compor a solo intertextual que alicerça a produção literária dessas escritoras –, Defoe é lido a partir delas também. Essa relação desloca a noção de dívida, reorientando-a pela possibilidade, oferecida por essas intérpretes da literatura, de se conhecer escritores anteriores através de seus textos.

As considerações sobre uma linhagem literária ao reverso, ou seja, de escritores posteriores para aqueles que os antecedem, ressoam das considerações de Jorge Luis Borges (1968), em “Kafka e seus precursores”. De acordo com Borges, na leitura que faz sobre Kafka, o escritor engendra os seus precursores. A configuração de uma linhagem de escritores à qual se pertence pode ser ilustrada em *Meu Amigo...*, no qual ela figura como um projeto

consciente de Judith Grossmann de constituir um arranjo de escritores no qual se insere, explicitado no prefácio do romance, intitulado “Do Autor ao Leitor”:

Consumada a fábula, invoquemos, finalmente, como anjos propiciatórios, os predecessores, Marcel Proust, Marcel Duchamp, Alexander Calder, Andy Warhol, na linha de frente, para que se juntem a nós e nos ajudem a compreender, sem preconceitos, a beleza nascente de um mundo que ainda não podemos vislumbrar senão vagamente. (GROSSMANN, 1997c, p. 12)

Ao refletir sobre as palavras de uma escritora que também é professora de teoria literária, o uso do termo “predecessores” não deve ser ignorado. Ele é, aqui, interpretado como uma remissão indireta ao texto de Borges. Remissão que sugere a possibilidade, traduzida no projeto do livro, delineado no prefácio, de redimensionar outros escritores que precederam Grossmann, em especial, Marcel Proust, no cenário contemporâneo, no qual passam a serem lidos através das lentes de uma escritora posterior a eles e, ao mesmo tempo, anterior. Anterioridade que se justifica ao se pensar em alguns leitores que, apenas a partir dela, terão acesso aos textos produzidos pelos seus predecessores. Aciona-se aqui, então, novamente, a imagem da ciranda de leituras para representar a ausência de demarcação precisa de fontes e continuidades.

Os reverses gerados pelas redes intertextuais em um texto colocam em suspeição o conceito de “continuidade”. Palavra mencionada por Grossmann em seu prefácio⁵³, ao declarar que seu texto possibilita uma “continuidade de caminho” (1997c, p. 12) em relação a Marcel Proust. O conceito dessa palavra, que sugere a presença de uma linearidade reafirmadora de hierarquias, é, todavia, problematizada pela própria escritora, ao qualificar Proust como um “mestre insuperável da sensibilidade pós-moderna” (1997c, p. 12), o que já o desloca de um contexto e um lugar como escritor moderno para situá-lo na contemporaneidade, em que a referida sensibilidade pós-moderna é identificada. Com isso, Grossmann desconstrói a periodização sugerida pelo uso de termos como “moderno” e “pós-moderno”, indicando a coexistência de símbolos, autores, temas em épocas diferentes, o que é ilustrado pela presença de Proust e de seus salões no espaço pós-moderno: “Pouco mais de setenta anos após a morte de Marcel, os salões proustianos se transferiram para o *Shopping Barra*, sobretudo para a área do fast food, em frente aos cinemas” (1997c, p. 107).

⁵³ No prefácio, lê-se: “Ela [sua narrativa] é ainda um monumento todo feito de palavras, erigido como uma dedicatória estendida, tanto ao ser amado quanto à arte e à literatura dos predecessores, dentre os quais avulta o interlocutor mais desejado: Marcel Proust, mestre insuperável da sensibilidade pós-moderna, possibilitando uma continuidade de caminho”. (1997, p. 12)

Os salões proustianos são, então, recriados no espaço configurado pela narradora Fulana Fulana, que redesenha, também, os seus precursores, dimensionando-os em um cenário diferente em relação ao que viviam e pautando-se neles para ler o contexto contemporâneo no qual ela se insere. Com essa recriação, a escritora faz transitarem signos que poderiam ser vistos como opostos ou anacrônicos, mas que são trazidos à baila em sua narrativa, atribuindo a essa escritora a condição, ao lado de Proust, de “mestra” da “sensibilidade pós-moderna”. Em virtude dessa sensibilidade, em um cenário de transitoriedade e de consumo como um *shopping center*, a narradora grossmanniana empreende sua leitura e escrita, perpassada por escritores como Proust e Stendhal, fundindo temporalidades diferentes – um dos aspectos característicos da pós-modernidade:

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

A remissão a Proust, Balzac, Stendhal e Flaubert sugere a composição de uma linhagem de escritores a partir dos quais são “geradas” as páginas da literatura de cada um deles, constituindo uma cadeia não hierárquica, já que a criação que perpassa o olhar da narradora-escritora “através dos vidros” aciona os referidos escritores, tratando-os como ressonâncias em seu processo de escrita sem estabelecer uma linearidade. Assim, se alguma sequência é sugerida pela citação dos referidos escritores em ordem cronológica, nas malhas do seu texto, eles são trazidos à baila sem serem definidas sucessões.

A referência feita em *Meu Amigo...* aos escritores citados acentua a concepção de que as leituras das quais um sujeito se vale para escrever já trazem, em suas malhas, textos de outros sujeitos. No tocante à intertextualidade e à memória, considera-se a alusão aos escritores citados pela narradora grossmanniana como uma estratégia da qual Grossmann se vale, ao longo de todo o romance, para apontar os diálogos inevitáveis que perpassam sua literatura e que compõem uma memória de leituras.

A impossibilidade de escrever isolado da leitura de textos pertencentes a outros escritores permite reconhecer a fragilidade dos limites estabelecidos pelas páginas de um livro, já que suas margens envolvem outras bordas que resvalam para produções de diversos escritores entre outras composições textuais. Respalda-se essa afirmação com as palavras de Michel Foucault (2007), em “As unidades do discurso”, no qual se lê:

[...] as margens de um livro jamais são nítidas nem rigorosamente determinadas: além do título, das primeiras linhas e do ponto final, além de sua configuração interna e da forma que lhe dá autonomia, ele está preso em um sistema de remissões a outros livros, outros textos, outras frases: nó em uma rede. (FOUCAULT, 2007, p. 26)

A metáfora do “nó em uma rede”, usada por Michel Foucault (2007), simboliza a cadeia dialógica que marca qualquer livro e que não se restringe ao diálogo entre produções textuais afins. Tal cadeia expande-se nas mais diversas formas discursivas, entre elas, as vivências. Nessa perspectiva, embora a leitura de um livro não seja refém da imersão em outros discursos, que não devem ser considerados como indispensáveis para sua interpretação, sabe-se que nenhum livro é constituído isoladamente e o conhecimento de outros textos neles referenciados potencializam os seus signos.

Ilimitadas como suas margens são as possibilidades de diálogo. Tais possibilidades se mostram infinitas como assim o são as suas interpretações, ampliadas quando se reconhecem as interlocuções com outras leituras. Ressalta-se que tais interlocuções não devem ser analisadas sob a sombra da continuidade ou da influência. Elas constituem uma rede, em formato circular, da qual não se percebe o ponto de partida.

Conceitos como os de continuidade e de influência são, ao lado de outros como limite e ruptura, colocados sob suspeição por Michel Foucault (2007), em “As unidades do discurso”; pois, apesar de reconhecer que todo texto é um “já-dito”, a presença desse discurso já pronunciado perde-se sob o signo da ausência, uma vez que não é possível recuperar o seu “rastro” inicial. Segundo Foucault: “este já-dito não seria simplesmente uma frase já pronunciada, um texto já escrito, mas um ‘jamais-dito’, um discurso sem corpo, uma voz tão silenciosa quanto um sopro, uma escrita que não é senão o vazio de seu próprio rastro” (2007, p. 28). A afirmação de que a escrita se constitui como um “vazio de seu próprio rastro” insinua a ausência de uma trilha que possa ser configurada como um caminho que leva à “origem”.

Ao articular as reflexões foucaultianas às considerações sobre crítica e teoria, sublinha-se o papel que os mais diversos textos literários, críticos e teóricos têm para abrir caminhos de interpretação de uma produção literária, constituindo-se como suplementos. Suplementos que desconstroem os limites dessa tríade, resvalando para o sujeito que assina as categorias textuais que a perfazem: o escritor, teórico e/ou crítico. Nelas, identifica-se uma marca autobiográfica, visto que toda e qualquer leitura e escritura traz e engendra uma representação do seu leitor/escritor.

4. 1 TEORIAS E CRÍTICA COMO ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA: UMA LEITURA DE TEXTOS DE VIRGINIA WOOLF

[...] todos os segredos da alma de um escritor, todas as experiências da sua vida, todas as qualidades de seu espírito estão patentes em sua obra e mesmo assim precisamos de críticos e biógrafos para explanarem e explicarem uma e outra. [...] (WOOLF, 1986, p. 123)

O subtítulo “uma biografia” do romance *Orlando*, de Virginia Woolf, conduz o leitor a refletir sobre representação literária, em especial no que se refere à relação entre literatura e biografia. Ao adentrar o universo fantástico configurado no romance mencionado, tal relação é acionada não apenas porque o leitor é guiado pelas veredas e longas jornadas do protagonista cuja vida perfaz o enredo do romance, mas, também, por considerar aspectos que extrapolam as margens do texto e enovelam-se em cenas biográficas.

A convergência entre literatura e vida é respaldada pela afirmação de Silvia Anastácio (2006), confirmada por diversos outros estudiosos, de que o referido personagem teve como “inspiração” a escritora e amante de Virginia Woolf: Vita Sackville-West. Ao analisar a referida convergência no romance, sublinha-se o traço crítico e teórico que incide sobre a afirmação do narrador woolfiano em *Orlando*, ao assinalar que os “segredos”, as “experiências” e as “qualidades” de um escritor perpassam sua “obra”. A respeito desse comentário de tom crítico e teórico, interpreta-se que as explicações de Orlando concernem, em primeira instância, ao próprio texto literário em sua construção.

Ao se debruçar sobre a produção escrita de Woolf, nota-se um trânsito entre crítica, teoria e literatura nessas três formas de texto. Assim, se é possível observar a tradução de sua atuação como teórica e crítica literária em *O leitor comum*, que reúne textos sobre diversos escritores, a exemplo de Daniel Defoe e Jane Austen, e ensaios em que a autora teoriza sobre ficção moderna e leitura, um traço crítico atravessa, também, textos literários como já foi enunciado nas considerações a respeito de *Orlando*. Nesse romance, especificamente, a escritora enovela na ficção os fios da interpretação que empreende sobre o seu próprio livro, em especial no tocante à discussão sobre o gênero eleito para compor sua narrativa: a biografia.

Já nas primeiras páginas do romance, o narrador woolfiano sinaliza o seu ofício de biógrafo do protagonista, quando assinala: “Feliz a mãe que engendra, e mais feliz ainda o biógrafo que registra a vida de homem assim” (1986, p. 8). Ao fazer referência ao “biógrafo”,

a escritora qualifica o papel do seu narrador de biografar a vida de Orlando e faz alusão, em seguida, a outras questões que concernem a esse ofício como quando menciona as “mil coisas desagradáveis” (1986, p. 8) que poderiam ser vistas na testa e nos olhos de Orlando e que “todos os bons biógrafos se esforçam por ignorar” (1986, p. 8), acrescentando – ao lado de suas observações sobre a ação de Orlando de subir “pela escada em espiral até o cérebro” (1986, p. 8) para escrever – outra nota sobre a tarefa do biógrafo no que se refere ao: “tumulto e confusão de paixões e emoções que um bom biógrafo sempre detesta” (1986, p. 8, 9).

As primeiras alusões à biografia suscitam reflexões sobre esse gênero, das quais se realçam duas principais. A primeira delas consiste na concepção de que, em um texto biográfico, alguns traços ou acontecimentos, insignificantes ou significativos, que se referem ao sujeito biografado, são omitidos pelo escritor, cuja opção de realizar omissões se pauta no ímpeto de compor uma imagem coesa do sujeito a respeito de quem escreve. Para atingir tal coesão, é necessário selecionar os traços que se coadunam harmonicamente. Nessa triagem, o biógrafo faz eleições calcadas em uma crítica. Ao pensar nas escolhas que perpassam o processo de escrita de um texto biográfico, reforça-se, então, a relação entre biografia e crítica. A segunda reflexão acerca do gênero biográfico se refere ao caráter referencial atribuído a ele e à propensão de narrativizar acontecimentos palpáveis, de cunho empírico. Essa reflexão se pauta na declaração do narrador em *Orlando* sobre o seu desprazer diante do “tumulto e confusão de paixões e emoções” que admite que os biógrafos detestam, pois preferiria ater-se ao fluxo de ações e, não, de pensamentos.

No que se refere ao desprazer de narrar pensamentos, revelado pelo narrador woolfiano, reconhece-se, nessa afirmação, um tom irônico. Uma ironia identificada com base na leitura de outras narrativas de Virginia Woolf, que têm o fluxo de consciência como um dos traços constituintes de seu projeto estético. Um fluxo que se move em uma rede de remissões em uma ciranda temporal, oscilando em pensamentos que se movimentam entre presente, passado e projeções futuras e, por isso, atenuam a divisão entre essas temporalidades. Essa oscilação ritma reflexões de seus personagens sobre os mais diferentes temas, como pode ser ilustrado pelo seguinte trecho de *Orlando*:

“Tudo acaba na morte”, dizia Orlando, apurando-se, o rosto velado de tristeza. (Pois assim trabalhava agora o seu pensamento, em violenta oscilação entre a vida e a morte, sem se deter no meio, de modo que o biógrafo também não pode parar, e tem de voar o mais depressa possível, acertando o passo pelas impensadas, apaixonadas, loucas ações e súbitas, extravagantes palavras a que, por essa época da sua vida, inegavelmente, se entregava Orlando). (WOOLF, 1986, p. 26)

Ao narrar as oscilações no pensamento de Orlando a respeito da vida e da morte, o narrador comenta um dos aspectos característicos dos textos woolfianos: o já mencionado fluxo de consciência. Desse fluxo, identificam-se as digressões, que não caberiam a uma narrativa que se propõe a ser linear e realista como *Orlando*, não sendo apropriadas a ela conforme as inquietações do narrador woolfiano ao se ater às reflexões do seu personagem. Todavia, contraditoriamente, o próprio narrador abre fissuras no texto para discorrer sobre ficção, a exemplo do comentário a respeito das peculiaridades do seu ofício de biografar a vida de Orlando – inserido na tessitura de sua trama –; acrescentando reflexões, e, não raro, remissões às digressões do personagem. Por essa contradição, confirma-se a ironia no tom negativo atribuído pelo narrador ao ato de registrar os pensamentos de Orlando.

As reflexões tecidas pelo narrador em torno da biografia indicam a presença de um traço da crítica, uma vez que nelas são feitos os primeiros comentários acerca do processo de escrita. Esse traço crítico reforça a interseção entre crítica, teoria e literatura, podendo ser pensada como uma confluência que confirma o caráter suplementar dessas formas discursivas. Afinal, é a partir da leitura interessada de textos literários – entendida como crítica – que teorias são deflagradas. Essa lição é dada por Judith Grossmann (1982), em *Temas de teoria da literatura*, texto no qual as teorias desenvolvidas são desencadeadas e alicerçadas por textos literários, como define na introdução do livro, em que explana sobre sua metodologia que: “aspira à constituição de teorias, considerando o objeto literário, tanto naquilo que ele é, quanto naquilo que ele diz do literário” (1982, p. 1).

Na afirmação de Judith Grossmann, grifa-se a concepção de que os estudos no seu referido livro orientam-se não apenas para considerar o que é o objeto literário, atentando-se, também, para o que a literatura “diz do literário”, pois nela podem estar contidas questões de cunho metalinguístico. Ressalta-se que essa parece ser uma marca recorrente na literatura a partir da modernidade e pode ser vislumbrada na produção de Virginia Woolf e Judith Grossmann.

Assinala-se que essas escritoras transubstanciaram em projeto estético a concepção de Grossmann de que a literatura diz algo sobre sua natureza. Um dizer, uma dicção, uma expressão, que transcende as margens do texto literário para emaranhar-se às linhas da vida, porque, ao escreverem outras formas discursivas como os textos de cunho autobiográfico, as reflexões acerca do literário também incidem. Em um mesmo sentido, cenas da vida e pequenos enredos também atravessam a produção teórica e crítica das escritoras, cuja vida é contemplada com um olhar arguto e sensível para tecer leituras do outro, traço característico ao fazer crítico e teórico.

No que se refere ao olhar crítico e teórico das escritoras, que incide no ato de contemplar a vida, afirma-se que, em textos de Grossmann e Woolf, esse olhar (de)flagra cenas do cotidiano, poetizadas em suas narrativas e adensadas pelas reflexões que as acompanham, indicando uma forma peculiar de observar o mundo, o que configura uma metodologia do olhar, presente, também, em depoimentos de Grossmann e em diários ou outros escritos autobiográficos de Virginia Woolf. Para ilustrar essa questão, cita-se uma cena, em *Orlando*, na qual o protagonista – já como mulher – conversa com o seu amado Shel. Nessa cena, o narrador alude à duração do diálogo – cerca de duas horas – sem, porém, mencionar o seu conteúdo, indicando, todavia, que nele são tratadas questões comuns como “a maneira de fazer uma omelete ou onde comprar as melhores botinas de Londres” (1986, p. 150).

A respeito das referidas questões prosaicas, que atravessam páginas de outros romances da escritora, a exemplo de *Mrs. Dalloway* e *Rumo ao farol*, o próprio narrador em *Orlando* tece um comentário crítico que enaltece o “lugar” dessas “coisas”, “coisas que, fora do seu lugar, não têm encanto, mas no lugar próprio são positivamente de uma beleza deslumbrante” (1986, p. 150). Lê-se esse “próprio lugar” como o texto literário. Nele, assim como em outras formas textuais, que assimilam traços literários, pode ser registrada a poeticidade erigida do olhar de quem vê cenas, pessoas e objetos prosaicos. Conforme o narrador woolfiano: “a mais banal conversação é muitas vezes a mais poética, e a mais poética é precisamente a que se não pode anotar” (1986, p. 150). Nesse comentário de tom crítico, o narrador justifica um espaço em branco no texto, sugerindo que este, na verdade, está repleto de questões prosaicas conversadas entre os personagens e que não são transpostas pelo narrador.

No que concerne às críticas tecidas em diversos trechos da narrativa, observam-se questões que abrem campos de interpretação não apenas para o leitor de narrativas literárias da escritora, mas, também de sua produção crítica. Assim, em *Orlando*, identificam-se aspectos que entrecortam textos de *O leitor comum* e *Um teto todo seu*.

Em *O leitor comum*, algumas questões discutidas em *Orlando* metalinguisticamente perfazem temas de leituras de Woolf sobre textos de outros escritores. A título de ilustração, cita-se o seu texto sobre Jane Austen, em *O leitor comum*, no qual comenta que existem poucos registros sobre essa escritora além de seus romances, visto que suas cartas foram queimadas por Miss Cassandra Austen para evitar especulações de pesquisadores interessados na irmã de já reconhecida fama. Da sua irmã “preservou somente o que julgou trivial demais para interessar” (2007, p. 59). A trivialidade desse material é ressignificada pela crítica Woolf

ao interrelacioná-la a aspectos da poética austeniana, extraindo o poético do banal, como denota o narrador em *Orlando* ao se referir às trivialidades da vida.

Sobre o material “trivial”, Woolf afirma ser esse o motivo por que “nosso conhecimento sobre Jane Austen é proveniente de pequenas bisbilhotices, algumas cartas, e seus livros” (2007, p. 59). Em suas considerações sobre Austen, Woolf menciona algumas “bisbilhotices” acerca da escritora que representam impressões sobre ela e emaranham-se à tessitura de seus romances:

Sedutora mas correta, adorada em casa mas temida por estranhos, língua mordaz mas meiga de coração – estes contrastes não são de forma alguma incompatíveis, e quando nos voltamos para os romances nos encontramos tropeçando também ali sobre as mesmas complexidades da escritora. (WOOLF, 2007, p. 60).

Sublinha-se, nesse comentário, a relação entre a subjetividade de Austen e questões representadas em seus romances, nos quais se identificam marcas representativas da escritora. Muitas dessas marcas são apresentadas através de “bisbilhotices” em suas narrativas como as que circundam as impressões, citadas por Woolf, a respeito da escritora. No tocante a essas frivolidades, Woolf tece uma defesa ao enfatizar que se elas resistiram até então é porque não devem ser ignoradas: “bisbilhotice que tem sobrevivido à sua época, nunca é desprezível” (2007, p. 59). Tais frivolidades serviram ao propósito de Woolf que as articulou a uma leitura de temas e cenas nos textos da autora de *Orgulho e preconceito*, como demonstra ao assinalar: “Haveria algo mais natural, [...] com percepções desta profundidade, do que Jane Austen ter escolhido escrever sobre as trivialidades da existência cotidiana, de festas, piqueniques, e danças provincianas?” (2007, p. 67). Suas escolhas na criação de seus textos literários têm ressonância em questões atreladas à sua forma de ver a vida, pois, segundo Woolf, “Ela soube exatamente qual era seu poder, e qual era o material que melhor se adequava como material a ser tratado” (2007, p. 68).

A referência à relação entre o “material” da ficção austeniana e a consciência da escritora acerca de seu “poder” como ficcionista para traduzi-lo em seus textos literários remete a entrecruzamentos de traços subjetivos de Woolf com os de seu personagem em *Orlando*; porque se há muito de Vita Sackville West no protagonista desse romance, há nele, também, marcas que se mesclam a impressões em torno de Virginia Woolf. Entre elas, citam-se o seu amor pela leitura e pela escrita, a sua introspecção, as profundas imersões ao contemplar o mundo e os momentos de silêncio nos quais se recolhe para trazer à baila suas reflexões.

A afinação entre traços da subjetividade da escritora e sua produção escrita sustenta a hipótese de que Woolf, como crítica e romancista, contista, teórica, lê em outros escritores, por vezes, traços que compõem a sua própria tessitura enquanto sujeito escritor/leitor. Nessa linha de pensamento, entende-se a crítica e a literatura como formas discursivas perpassadas pela subjetividade daquele que a escreve, do que se identifica o seu caráter autobiográfico.

É válido enfatizar que os traços que constituem um sujeito atravessam os seus textos, mas não apresentam um decalque preciso desse; por isso é pertinente promover uma articulação entre as diversas formas discursivas de um escritor, nas quais se vislumbram difusos tons que participam de sua subjetividade, sem, contudo, apresentar um retrato fidedigno sobre ele. Tal retrato, inclusive, é inapreensível por ser a subjetividade passível de reconfigurações engendradas por diversos aspectos, entre os quais se destacam as interações com o outro.

Assim como Austen – na leitura feita por Woolf – apresenta contrastes e incompatibilidades que sugerem um sujeito não homogêneo por não possuir uma identidade uniforme, Woolf também reconhece a impossibilidade de ter uma apreensão totalizante de si. Questão que admite não apenas em seus escritos autobiográficos, mas, também, em textos como *Orlando*, nos quais, pelas suas linhas, exprime reflexões que contornam essa questão. Como exemplo, cita-se uma das cenas do romance em que o personagem pergunta pelo próprio nome como se estivesse procurando a si mesmo:

Depois, chamou hesitante, como se a pessoa que procurasse pudesse não estar ali: “Orlando?” Pois se há (por acaso) setenta e seis tempos diferentes, todos pulsando simultaneamente na cabeça, quantas pessoas diferentes não haverá – valha-nos o céu –, todas morando, num tempo ou noutro, no espírito humano? Alguns dizem que duas mil e cinquenta e duas. [...] esses eus de que somos constituídos, sobrepostos uns aos outros como pratos empilhados na mão do copeiro, têm suas predileções, simpatias, pequenos códigos e direitos próprios, chamem-se como quiserem (e muitas dessas coisas não têm nome), de modo que um só virá se estiver chovendo, outro, se for num quarto com cortinas verdes, outro, se a Sra. Jones não estiver lá, outro, se lhe pudermos prometer um copo de vinho – e assim por diante; pois cada pessoa pode multiplicar com a sua própria experiência as diferentes condições que impõem os seus diferentes eus – e algumas, de tão ridículas, nem podem ser impressas em letra de forma. (WOOLF, 1986, p. 183)

A afirmação do narrador woolfiano sobre “os problemas da autobiografia⁵⁴” resvala para a impossibilidade de contemplar todos os tons que o compõem, visto que o sujeito tem uma constituição fluida, inacabada, mutável. Tais problemas referem-se à dificuldade de reter, entre as páginas de um livro, os aspectos que perfazem um sujeito e suas múltiplas faces

⁵⁴ Remissão ao texto “Os problemas da autobiografia” de Starobinski (1991).

configuradas a depender das mais variadas situações e do tempo – agentes que regem os diversos *eus* distribuídos em camadas sobrepostas do sujeito, ilustradas pela metáfora dos “pratos empilhados na mão do copeiro”.

O tema dos caminhos sinuosos e plurais que perfazem a constituição de si atravessa a leitura de Virginia Woolf (2007) sobre Montaigne em *O leitor comum*. Nele, Woolf faz alusão à pergunta de Montaigne diante do autorretrato de Renato, Rei da Sicília, sobre o porquê de não conseguir fazer com a “pena” (2007, p. 23) o que o rei fez com o “crayon” (2007, p. 23). Por meio dessa indagação, a escritora assinala a falta de transparência que incide na escrita a despeito da noção de que o sujeito possui uma grande familiaridade com suas próprias “feições” (2007, p. 23). Falar sobre si mesmo deveria ser, portanto, uma tarefa fácil. Todavia, conforme Woolf, “quando nos aventuramos na tarefa, a pena escorrega de nossos dedos; é um assunto de profunda, misteriosa e esmagadora dificuldade” (2007, p. 22).

As considerações feitas a partir da leitura sobre a *escrita de si* de Montaigne confluem no registro de Woolf acerca da dificuldade de compor uma narrativa sobre um *eu* coerente e linear em textos de *Moments of being*. A alusão a essa dificuldade compreende textos literários, a exemplo de *Orlando* e outros romances como *Rumo ao farol* e *Mrs. Dalloway*. Entre os problemas encontrados pelo sujeito que escreve sobre si enfatizam-se, aqui, dois aspectos: a apreensão de uma narrativa sem lacunas e as sinuosidades da linguagem.

No que se refere aos percalços enfrentados pelo sujeito ao falar sobre si, sublinha-se que a tentativa de autocontemplação esbarra em suas múltiplas faces, muitas das quais geradas ou observadas na interação com o outro, que aciona traços diferentes e, por vezes, contraditórios nesse sujeito, como afirma o narrador de *Orlando*, ao mencionar os difusos *eus* que compõem esse personagem. Tal tentativa é abordada por Woolf em textos autobiográficos e críticos como “Montaigne”, no qual a escritora afirma que poucas pessoas conseguiram falar sobre si e, entre Rousseau e Pepys, destaca Montaigne a quem pertence a arte do “relato de si mesmo, seguindo as próprias fantasias, dando o mapa completo, o peso, a cor, e o diâmetro da alma em sua desordem, sua polimorfia, sua imperfeição” (2007, p. 23).

Apesar de assinalar que Montaigne configurou a arte de falar sobre si, as palavras usadas por Woolf não deixam de salientar as sinuosidades do caminho, reforçadas ao afirmar que: “Contar a verdade sobre si mesmo, revelar-se como na palma da mão, não é fácil” (2007, p. 24). Assim, a busca de Montaigne consiste em, como sinaliza Woolf, “comunicar a sua alma” (2007, p. 30); entretanto, essa não é uma tarefa fácil porque “Há, em primeiro lugar, a dificuldade de expressão” (2007, p. 24). De acordo com Woolf, a referida dificuldade de expressão – que consiste no segundo aspecto relacionado aos percalços encontrados ao falar

de si – advém dos descompassos entre o “estranho e delicioso processo chamado pensamento” (2007, p. 24) e sua expressão.

Para desenvolver a questão sobre os descompassos entre pensamento e sua representação, Woolf se vale da linguagem literária, atribuindo ao pensamento o *status* de uma metáfora, expressa em suas palavras: “O fantasma atravessa a mente e fica do lado de fora das janelas antes que consigamos saltar em seu rabo, ou bem devagar afunda e retorna para a escuridão profunda que se iluminou por um momento de uma luz inconstante” (2007, p. 24). A definição de Woolf sobre a relação em nada transparente entre pensamento e expressão é delineada nos caminhos da metalinguagem. Afinal, ao configurar uma metáfora para definir essa relação, não estaria a escritora assinalando a dificuldade de entretecer harmonicamente os fios do pensamento e da expressão quando o narrador escreve, trazendo à baila questões que circundam o próprio estilo da escritora? Sim.

A reflexão sobre os caminhos em nada retilíneos da linguagem figura como uma questão ora latente, ora explícita em textos de Woolf. Quanto a *Orlando*, esta é flagrada nos constantes diálogos estabelecidos entre o narrador e o leitor e por meio da metalinguagem, quando, por exemplo, o narrador versa sobre a arte de escrever nas malhas do romance. Ilustra-se essa afirmação com o fragmento da narrativa supracitada, na qual se lê: “Vida? Literatura? Converter uma na outra? Mas que monstruosa dificuldade!” (1986, p. 170).

Ao longo do romance, há diversos trechos em que a representação literária é abordada, a exemplo dos momentos em que Orlando angustia-se com a dificuldade de transpor para a literatura sensações, cores, formas, entre outros elementos passíveis de serem apreendidos pelos sentidos. A angústia de traduzir a vida em texto literário acomete o narrador woolfiano no romance enfocado que, a todo o momento, evoca o leitor e compartilha com ele impressões sobre o gênero eleito para compor a tessitura de sua narrativa: a biografia. Os percalços que permeiam o ato de biografar são comentados no romance pelo narrador, abrindo uma vereda para entrecruzar os fios da literatura e da crítica e, com isso, ampliar tal vereda para chegar aos trajetos de questões extraliterárias:

Este método de escrever biografia, embora tenha seus méritos, é um pouco maçante, talvez o leitor, se continuarmos assim, pode alegar que é capaz de recitar o calendário sozinho, poupando o dinheiro que a Hogarth Press cobra por este livro. Mas que pode fazer o biógrafo quando o seu herói o abandona como agora nos abandonou Orlando? A vida – e nisso concordam todas as opiniões de valor – é o único tema do novelista e do biógrafo; a vida, de acordo com essas mesmas opiniões, nada tem que ver com o estar sentado numa cadeira pensando. Pensamento e vida são como pólos opostos. Por isso – desde que sentar numa cadeira e pensar é precisamente o que Orlando está fazendo agora – não se pode senão recitar o

calendário, fazer o rosário, assoar o nariz, atizar fogo, olhar pela janela, até que ela acabe. (WOOLF, 1986, p. 159).

O narrador revela o seu anseio de ter alguma ação de Orlando que pudesse narrar, mas depara-se com a inércia que acomete o personagem e o leva a pensamentos vistos pelo narrador como opostos à vida. Tal oposição é atravessada pelo fio da ironia, como já foi explicitado aqui, que marca o julgamento do narrador acerca dessa questão em contraste com a visão da escritora. Se para o narrador em *Orlando*, pensamentos se opõem à vida, pela leitura de romances como *Mrs. Dalloway* e *Rumo ao farol*, nota-se que o ato de pensar potencializa as vivências, adensando-as. Com esse adensamento, o tempo é relativizado no âmbito da narrativa, transformando ações realizadas em poucos instantes em momentos que passam a ter uma duração que abrange outras temporalidades, transcendendo os limites do tempo cronológico.

A ironia também perpassa as palavras do narrador woolfiano sobre a matéria da qual se valem os biógrafos e os romancistas, ou seja: a vida; mas uma vida marcada pelo movimento impresso pela dinâmica da ação e, não, do pensamento. No entanto, o que se observa, ao ler romances e escritos autobiográficos de Woolf, como os romances já citados e *Moments of being*, é a sobreposição das reflexões e, por extensão, de memórias sobre as ações.

No que se refere às questões discutidas nos caminhos da ironia observada em *Orlando*, supõe-se que, nesse romance, Virginia Woolf aborda, através do narrador, aspectos que o caracterizam em contraste a romances como *O quarto de Jacob*, *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao farol* e *As ondas*. Neles, há um aprofundamento nas reflexões e imersões em camadas interiores dos personagens, enfatizando aspectos psicológicos em detrimento de ações, recortando linhas temporais menos extensas, porém mais densas devido a pensamentos e memórias que compõem o fluxo da narrativa. Em *Orlando*, por sua vez, embora o enredo seja perpassado por imersões psicológicas, há muitos acontecimentos e esses se distendem por uma longa linha temporal.

Os distanciamentos entre *Orlando* e os demais romances aludidos são extensivos a outras questões. Entre essas, destacam-se o cunho fantástico da narrativa tributário à sua duração ao longo de quatrocentos anos que simboliza a ancestralidade da família Knole à qual pertence Vita Sackville West – homenageada no romance – e o desenvolvimento de uma estrutura narrativa mais linear sem as tão constantes e enfatizadas imersões na subjetividade dos personagens como nos demais romances.

É válido afirmar que os distanciamentos entre *Orlando* e outras narrativas de Woolf têm, como um dos seus motivadores, o fato de Woolf ter escrito esse romance para “proporcionar algum alívio entre seus romances difíceis, *Ao farol* e *As ondas*” (CURTIS, 2005, p. 186), levando-a a um projeto estético diferente. Reitera-se que, nesse projeto, insere-se uma maior quantidade de acontecimentos na tessitura da trama, a linearidade, o fantástico, entre outros aspectos que não deixam de serem entrecortados por traços e temas peculiares à sua poética, como suaves imersões em pensamentos, a solidão, entre outros.

Destaca-se, em *Orlando*, ainda, em comparação a outras narrativas, a presença de um discurso de cunho metalinguístico. Se romances como *Rumo ao farol* trazem, de forma subreptícia ou explícita, alusões a questões que tocam a arte, a exemplo da representação, discutida, por exemplo, através da personagem Lily Briscoe em sua tentativa de finalizar um dos seus quadros, ou mesmo em *Mrs. Dalloway*, em que há um personagem poeta – Septimus Warren Smith –, em *Orlando*, o narrador dialoga com o leitor e teoriza sobre o processo de escrita de uma biografia. Além disso, faz-se ouvir, em diversos trechos desse romance, a voz de Virginia Woolf – sem que se atenuie a recriação que incide sobre essa – afinada com o mundo empírico que a circunda, redimensionado no discurso literário. Nessa recriação de aspectos que remontam ao mundo empírico de Woolf, grifa-se a menção à editora pertencente a ela e ao marido Leonard Woolf, Hogarth Press, aludida pelo narrador em *Orlando*.

No tocante à editora, ressalta-se a contribuição de Woolf para a disseminação de textos importantes em sua época. A Hogarth Press editou produções de autores como Katherine Mansfield, T.S. Eliot, Sigmund Freud, entre outros. A atuação de Virginia Woolf como propulsora das discussões sobre a arte desdobra-se na sua participação em um grupo de intelectuais – o Bloomsbury Group – que se reunia para discutir arte. Ela também escrevia artigos sobre literatura para o jornal *The Times*. Seu papel de crítica literária é comentado por Luciano Lima (2010) no artigo “Virginia Woolf: crítica, ensaísta, revolucionária”:

Virginia Woolf começou sua atividade crítica publicando artigos no *The Times Literary Supplement*, em 1905. Em verdade, a sua produção crítica nunca teve fim, pois, além de ter escrito mais de quinhentos ensaios e artigos, publicados em coletâneas, o exercício da crítica literária e cultural, subliminarmente, está presente ao longo de toda a obra ficcional, de cunho metalinguístico. (LIMA, 2010, s/p)

As palavras de Luciano Lima sobre a produção crítica e literária de Woolf respaldam as discussões empreendidas aqui a respeito das interrelações entre essas formas discursivas e dão relevo a um aspecto atrelado à crítica, presente em textos literários: a metalinguagem. Reitera-se que a metalinguagem é uma forma de crítica, já que, ao serem feitos comentários

sobre a linguagem em um texto produzido nesse mesmo tipo de linguagem, o escritor entrelaça uma interpretação a respeito desta no processo de criação. Para isso, muitas vezes, se vale do aparato teórico advindo de outros textos.

A leitura crítica de um texto em sua própria tessitura pode ser ilustrada com vários trechos de *Orlando*, alguns dos quais já aludidos, no qual o narrador se propõe a escrever uma biografia do protagonista, entretecendo, nas cenas que narra, reflexões sobre esse tipo de texto. Cita-se mais um exemplo, extraído do começo do segundo capítulo do romance:

Defronta agora o biógrafo com uma dificuldade que é melhor talvez confessar do que esconder. Até este ponto da narrativa da vida de Orlando, documentos privados e históricos têm tornado possível o cumprimento do primeiro dever de um biógrafo, que é caminhar, sem olhar para a direita nem para a esquerda, sobre os rastros indelévels da verdade; sem se deixar seduzir por flores; sem fazer caso da sombra; sempre para diante, metodicamente, até cair em cheio na sepultura, e escrever *finis* na lápide sobre as nossas cabeças. Mas agora chegamos a um episódio que se encontra bem no meio do nosso caminho, de modo que não é possível evitá-lo. No entanto, é sombrio, misterioso e indocumentado; de modo que não é possível também esclarecê-lo. Volumes inteiros poderiam ser escritos para interpretá-lo; e sistemas religiosos completos poderiam ser edificados sobre ele. Nosso simples dever é expor os fatos até onde são conhecidos e depois deixar o leitor fazer com eles o que puder. (WOOLF, 1986, p. 39)

O episódio que é inevitável narrar refere-se ao período de sete dias em que Orlando dormiu ininterruptamente a partir de uma “certa manhã de junho” (1986, p. 39) após isolar-se em sua casa de campo em ocasião do seu exílio da corte, acordando como se “tivesse despertado de um simples sono comum” (1986, p. 40). Tal episódio figura como um motivo para que o narrador mencione dificuldades encontradas por ele, em seu ofício de biógrafo, de seguir os trilhos do que considera ser a “verdade”. Questões em torno da narrativa biográfica tocam aspectos como a linearidade e a dificuldade de reter, em suas páginas, os meandros que perfazem um episódio como o relatado, deixando para o biógrafo a alternativa de compartilhar com o leitor a tarefa de suplementar as possíveis leituras sobre a vida do sujeito a respeito de quem escreve.

Ao refletir sobre aspectos como a linearidade e mesmo a totalidade – impossível de ser apreendida, como registra o narrador de *Orlando* –, reitera-se que, nesse romance, Woolf teoriza sobre a biografia nas malhas de um texto que qualifica como biográfico em seu subtítulo. É pertinente afirmar que esses aspectos não são, meramente, citados no texto, eles são, sobretudo, ironizados. Essa ironia é identificada na configuração de um narrador que se propõe a contar uma biografia e reconhece as demandas desse tipo de texto em relação à linearidade, à “verdade” e à totalidade, tecendo, contudo, uma narrativa entrecortada por

digressões, lacunas, metalinguagem e marcada por uma tônica fantástica. No tocante ao fantástico, este está presente no enredo da vida narrada no romance, que se refere a um protagonista que além de ter vivido por quatro séculos, tornou-se uma mulher.

Digressões e lacunas que figuram em romances e contos woolfianos envolvem as próprias memórias de Virginia Woolf em textos de *Moments of being*. Apesar de não haver o tom fantástico, análogo ao que incide em *Orlando*, em *Moments of being*, a vida adquire tons redimensionados pelas cores da criação estética, libertas de matizes que delineariam um relato orientado pela veracidade atrelada ao campo semântico de palavras como “fatos”, “realidade”. Em contraste a esses termos, a escritora opta pelas sensações representadas por uma linguagem figurada em seus escritos. Sob esse prisma, afirma-se que Woolf realiza uma estetização da própria vida mediante as figurações que perpassam o seu discurso como quando escreve sobre a morte de sua irmã Stella em “A sketch of the past”:

[...] But I am rushing too far ahead of myself in Hyde Park Gate. I go back then to the year that Stella died – 1897.

I could sum it all up in one scene. I always see when I think of the months that followed her death as a leafless bush, a skeleton bush, in the dark of a summer’s night. [...] Inside I am sitting with Jack Hills. He grips my hand in his. He wrings my hand. [...] He gripped my hand to make his agony endurable; as women in childbirth grip a sheet. [...] And the tree outside in the August summer half light was given me, as he groaned, a symbol of his agony; of our sterile agony; was summing it all up. Still the leafless tree is to me the emblem, the symbol, of those summer months⁵⁵. (WOOLF, 1986, p. 140, 141)

Na primeira frase dessa citação, Virginia Woolf faz uma digressão mencionada por ela como necessária para interromper o ritmo rápido de sua narrativa que retorna, nesse ponto, para o momento da morte de Stella, realçando a cena em que Jack Hills, viúvo de sua irmã, se apóia em Virginia Woolf para amenizar a dor pela perda da esposa. Essa cena é perpassada por um tom poético suscitado pelo uso de metáforas, a exemplo do “arbusto sem folhas” – um “arbusto em forma de esqueleto no escuro de uma noite de verão” – que se configuram, segundo a escritora, como um “símbolo” daquele período de luto.

⁵⁵ [...] Mas eu estou me apressando muito para Hyde Park Gate. Eu volto, então, para o ano em que Stella morreu – 1897.

Eu poderia resumi-lo em uma cena. Eu sempre vejo quando penso nos meses que seguiram sua morte como um arbusto sem folha, um arbusto em forma de esqueleto, no escuro da noite de verão. [...] Dentro de casa, eu estou sentada com Jack Hills. Ele aperta a minha mão na sua. Ele torce minha mão. [...] Ele apertou a minha mão para tornar a sua agonia tolerável; como as mulheres no momento do nascimento de um filho apertam um lençol. [...] E a árvore lá fora no verão de agosto a uma meia luz me dava, quando ele chorava, um símbolo de sua agonia; de nossa agonia estéril; estava resumindo tudo. Mesmo assim, a árvore sem folhas é para mim o emblema, o símbolo, daqueles meses de verão. (Tradução livre)

A breve citação de “A sketch of the past” subsidia, ainda, a discussão sobre o caráter metaligüístico dos textos de Virginia Woolf, uma vez que, ao fazer referência à rapidez de seu relato, a escritora abre parênteses para refletir sobre sua própria forma de escrever. Uma forma que não prima pela velocidade da narração, mas, sim, pelas cadências de uma memória cuja constituição é marcada por digressões plurais e nem sempre voluntárias. A própria Woolf, em *Orlando*, discorre sobre a cadência da memória na cena em que o protagonista está prestes a começar a escrever, quando, então, uma imagem corta a ação, levando-o a se lembrar da “face irônica da perdida princesa” (1986, p. 47), uma princesa por quem se apaixonara e que partiu sem despedidas.

Entre a narração sobre a ação que Orlando estava prestes a fazer (escrever) e a lembrança da princesa, o narrador discorre acerca da memória, introduzindo suas reflexões a respeito desta com uma alusão à sua importância: “Como esta pausa é de grande significação na sua história, mais importante, na verdade, que muitos acontecimentos que fazem os homens cair de joelhos e os rios correr com sangue” (1986, p. 46). Essa frase, que descreve o momento em que Orlando é conduzido à reflexão cadenciada pela memória, traduz o estilo de escrita de Woolf e problematiza o tom irônico que perfaz seus comentários acerca da importância da ação em uma narrativa biográfica em contraste aos pensamentos.

Logo após a menção à pausa de Orlando, o narrador pergunta retoricamente, então, a si mesmo, o porquê de o personagem ter interrompido sua ação, respondendo, após uma digressão em torno da complexidade da natureza, que ele foi conduzido a essa pausa em virtude das camadas interiores que perfazem o sujeito: “a natureza [...] aumentou a nossa confusão, provendo-nos, interiormente, não apenas de calças de um polícia ao lado do véu de casamento da Rainha Alexandra –, mas obrigando a todo esse sortimento a ser alinhavado por um simples fio” (1986, p. 46). Esse fio é costurado pela memória. Dessa observação, é possível depreender uma teoria que consubstancia a configuração de narrativas woolfianas. Nelas, a ênfase da narração está voltada para as camadas interiores do sujeito, de modo que todo um romance pode ter como tema um único dia na vida de uma mulher⁵⁶.

Assim, interpreta-se a cena em que o protagonista deixa em suspenso a ação em nome de reflexões, memórias e da teorização sobre a memória como uma forma de explicitar aspectos não apenas referentes aos pensamentos e atitudes de Orlando, mas, também, ao projeto estético da escritora. Nesse projeto, vislumbrado em sua produção intelectual, prevalecem reflexões, impressões e sensações em contraste à ação, nas quais se emaranha a

⁵⁶ Fala-se, aqui, em *Mrs. Dalloway*.

metalinguagem, que permeia a digressão feita pelo narrador ao mencionar o “simples fio” que alinhava as camadas interiores do sujeito e tem como “costureira” a “Memória”. Uma costura que ilustra a própria tessitura de escritos de Woolf:

A Memória é costureira, e costureira caprichosa. A Memória faz a sua agulha correr para dentro e para fora, para cima e para baixo, para cá e para lá. Não sabemos o que vem em seguida, o que virá depois. Assim, o ato mais vulgar do mundo, como o de sentar-se a uma mesa e aproximar o tinteiro, pode agitar mil fragmentos díspares, ora iluminados, ora em sombra, pendentes, oscilantes, e revirando-se como a roupa-branca de uma família de catorze pessoas numa corda ao vento. [...] nossos atos mais comuns estão envoltos num tremular e palpitar de asas, num apagar e acender de luzes. (WOOLF, 1986, p. 46-47)

O ritmo, ora cadenciado, ora aleatório, com que lembranças entrecortam as ações em *Orlando* é discutido no trecho destacado e revela uma reflexão não apenas sobre a memória como faculdade mental, mas sobre uma literatura como memória. Em narrativas de Woolf, a exemplo de *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao farol* e do próprio *Orlando*, os personagens são acometidos por lembranças voluntárias e involuntárias e o narrador desses romances também se vale de pausas que abrem sutis parênteses ou encaminham a outros trajetos – em tempo passado ou mesmo em projeções futuras – no curso da história narrada.

As reflexões sobre a memória em *Orlando*, de certo modo, fornecem uma leitura sobre um aspecto marcante da poética de Woolf e que, por isso, podem ser consideradas uma forma de crítica, isto é, uma interpretação sobre esse aspecto, pautada em uma teoria explicitada no próprio romance. E como o narrador tece considerações sobre a memória, ao compor uma narrativa de cunho memorialista – já que o romance é subtítulo “uma biografia” –, tem-se, então, a confirmação da presença da metalinguagem nele.

As leituras sobre a poética de Woolf, feitas nas malhas de *Orlando*, envolvem uma apreciação sobre o tempo, feita pelo narrador, podendo ser relacionada à forma como, em outras narrativas, a escritora constitui a tessitura destas no que concerne a aspectos temporais. Ressalva-se que tais aspectos nem sempre foram os mesmos em todos os seus romances⁵⁷. Em *Orlando*, as considerações sobre essa questão auxiliam a compreender a composição deste em narrativas de Woolf:

[...] o tempo, que faz florescerem e murcharem animais e vegetais com espantosa pontualidade, não tem sobre a mente humana um efeito tão simples. A mente

⁵⁷ Em romances como *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao farol*, *O quarto de Jacob* e *As ondas*, o tempo das narrativas dissolve-se em cadeias de digressões, que remontam a temporalidades simultâneas, em que, não raro, nota-se o desenrolar de uma cena no presente, a respeito da qual o personagem reflete, fazendo projeções sobre o futuro ou entrecortando-a com lembranças.

humana, por seu lado, atua com igual estranheza sobre o corpo do tempo. Uma hora, instalada no estranho elemento do espírito humano, pode ser distendida cinquenta ou cem vezes mais do que a sua medida no relógio; inversamente, uma hora pode ser representada no tempo mental por um segundo. Esse extraordinário desacordo entre o tempo do relógio e o tempo do espírito é menos conhecido do que devia ser, e merece mais profundas investigações. (WOOLF, 1986, p. 58)

Concebem-se o “tempo do relógio” e o “tempo do espírito”, mencionados pelo narrador woolfiano, como o tempo cronológico e o psicológico, respectivamente. Esse último encontra na técnica do fluxo de consciência uma forma de representação. De acordo com Silvia Anastácio, é a partir do seu terceiro romance *O quarto de Jacob*, antecedido por *A viagem* e *Noite e dia*, “que a escritora experimenta a técnica do fluxo de consciência e brinca com a fluidez temporal da narrativa” (2006, p. 57). Anastácio delinea um panorama sobre a época em que Virginia Woolf começou a escrever (em 1915) e as ressonâncias advindas de outros escritores no desenvolvimento de suas experimentações narrativas. De acordo com Anastácio,

Dentro do âmbito do romance, destacam-se Marcel Proust, autor de *A la Recherche Du Temps Perdu*, bem como James Joyce, escritor de *Ulysses*, que experimentavam técnicas capazes de expressar o fluxo da consciência ou o mundo interior de suas personagens, traduzido em emoções, sentimentos, *insights*, seguindo um caminho então conhecido como romance experimental. Sterne, autor de *Tristram Shandy*, estava também a sua narrativa fragmentada, que decorria, preferencialmente, dentro do tempo fluido da consciência dos personagens, e os grandes escritores russos, Tolstoi e Dostoievski aprofundavam-se nas paixões da alma humana e seus mistérios, como ocorre nas obras, *War and Peace* e *The Karamazov Brothers*. (ANASTÁCIO, 2006, p. 57)

Os aspectos referidos por Anastácio como características do estilo dos autores que cita afinam-se, em um cenário favorável, com o desenvolvimento de uma estética proveniente do olhar introspectivo do sujeito Virginia Woolf. Uma impressão que ecoa nos diversos diários escritos por ela, em cuja ânsia por registrar eventos de sua vida destaca-se o grau de introspecção que eles recebem ao serem transubstanciados em memórias.

Em seus romances, Woolf traz, em certo sentido, uma amostra de sua postura em relação à vida. Ela transforma eventos cotidianos, aparentemente banais, em motivo para escrever. Por serem escritos, tais eventos suscitam reflexões que embalam atos, até mesmo os mais prosaicos. Seus romances e contos são perpassados por cenas cotidianas, que passam despercebidas a olhares desatentos às sutilezas da vida, mas que recebem, em seu projeto literário, tons que as estetizam e, por serem estetizadas, são redimensionadas e atraem o olhar

do leitor, auxiliando na constituição do que se pode chamar, aqui, de uma poética woolfiana do olhar.

Essa poética encontra-se no mesmo campo paradigmático de outras contribuições de Woolf, a exemplo das remodelagens feitas na temporalidade da narrativa tradicional, a qual era vigente, como informa Anastácio, em romances vitorianos. Segundo Anastácio: “os romances, de um modo geral, transcorriam dentro de sequências temporais lineares, em que dominava a lógica da causa e do efeito, e em particular, que obedecia às convenções do romance vitoriano, ditadas por Dickens, Thackeray, e Trollope” (2006, p. 57). Virginia Woolf contribuiu para transgredir esse padrão narrativo, seguindo os trilhos de escritores como Forster. Segundo Anastácio,

Coube ao escritor Forster, em 1927, publicar palestras sobre a composição do romance, sob o título de *Aspects of the Novel*, em que criticou a obsessão de se manter uma lógica temporal rígida. Virginia Woolf teria sido influenciada por esse livro, sobre o qual escreveu uma resenha crítica, em que defendia que os romances ingleses deveriam ser menos domésticos e mais ousados. (ANASTÁCIO, 2006, p. 58)

A informação trazida por Anastácio acerca dos reflexos das teorias de Forster em Woolf, referentes aos redimensionamentos na “lógica temporal” na literatura, remete às categorias temporais trazidas à baila em *Orlando*, entre as quais se enfatiza, aqui, o tempo do espírito, chamado de tempo “psicológico”. Com base na leitura de romances de Woolf, é possível definir duas vertentes principais relacionadas à categoria temporal citada: o tempo narrativo das memórias, que parece predominar em narrativas woolfianas e define-se pela suspensão de ações, acometida aos seus personagens, devido a fios de lembranças, que podem compor um tecido das mais extensas digressões; e, não menos relacionado a este, um tempo narrativo em que incide a contemplação, que acomete personagens ao refletirem sobre algo ou alguém, tecendo considerações em um presente contínuo e orquestrando, criativamente, o ritmo do tempo narrativo ao suplementá-lo com pensamentos.

O tempo narrativo da contemplação e da memória incide na cena de *Orlando* em que o personagem interrompe o início de sua escrita ao ser acometido pela lembrança da princesa; uma lembrança rápida, assim colocada para não interromper o fluxo dinâmico de acontecimentos do enredo. Em outros textos de Woolf, no entanto, a exemplo de *Rumo ao farol* e *Mrs. Dalloway*, as digressões tomam a cena em uma proporção superior ao tempo do relato de acontecimentos. O mesmo incide em um conto emblemático de tais digressões: “A

marca na parede”. Nele, identificam-se as duas categorias de tempo, aqui definidas, já no início do conto, que tem como tema as elucubrações em torno de uma marca na parede:

É provável que tenha sido em meados de janeiro deste ano quando, pela primeira vez, olhei e vi a marca na parede. Mas para precisar a data é necessário relembrar o que vi. Assim, penso agora no fogo; na estável película de luz amarelada sobre a página do livro; nos três crisântemos no jarro de vidro redondo sobre a cornija da lareira. Sim, deve ter sido no inverno, e apenas terminávamos o chá, pois me lembro de que fumava quando olhei e vi a marca na parede pela primeira vez. Os olhos atravessaram a fumaça do cigarro e pousaram por um segundo nos carvões em brasa; nisso me ocorreu a velha fantasia da bandeira vermelha flanando na torre do castelo, e pensei na cavalgada dos cavaleiros vermelhos que avançavam para o flanco da rocha negra. Para meu alívio, a visão da marca veio interromper a fantasia, uma fantasia automática, possivelmente formada na infância. A marca era pequena e redonda, preta contra a parede branca, umas seis ou sete polegadas acima da cornija. (WOOLF, 1984, p. 49)

O fragmento destacado do conto pode ser lido sob o prisma da teoria da própria escritora, delineada através do narrador em *Orlando*, ao mencionar o tempo do relógio e o tempo do espírito, que podem apresentar, como ocorre no conto enfocado, uma relação desproporcional. O período de contemplação da marca na parede destoa das cadeias temporais que a entrecortam, sendo preenchidas de digressões com os mais diversos pensamentos e lembranças, calcadas em fantasias de infância, que a costuram.

No conto enfocado, pensamentos apresentam-se em sua fluidez, expandindo-se até envolver outros, como o narrador expressa no fragmento: “Onde estava eu? Falava a respeito de quê? Uma árvore? Um rio? Os Downs? O Almanaque de Whitaker? Os campos de asfódelos? Não consigo me lembrar de nada. Tudo se move, tomba, escorrega, desaparece... Há uma mudança notável de assunto” (1984, p. 59). Essa mudança exprime a transitoriedade na cadeia de digressões que acomete o narrador enquanto contempla a marca na parede, que, após diversas suposições, descobre e revela ser um caracol: “Ah, a marca na parede! De fato, era um caracol” (1984, p. 60).

As constantes transições de pensamentos são, metalinguisticamente, definidas pelo narrador do conto ao assinalar que: “Nossos pensamentos aglomeram-se de pronto sobre um novo objeto, alçando-o por breve instante como formigas que carregam com fervor sua palhinha, para em seguida abandoná-la...” (1984, p. 49). O uso da metáfora das formigas reunidas em torno de uma palhinha expressa a ênfase que se destina aos pensamentos que permeiam um ato, objeto ou pessoa, para, em seguida, direcionar-se para outro assunto, como ocorre no conto, no qual a ênfase recaída sobre a marca na parede transita para outros temas.

A referência a temas diversos remonta a diferentes temporalidades, as quais são reunidas no conto focado, constituindo uma configuração de tempo que se amplia em extensões incomensuráveis pelas marcações do relógio. Essas reflexões convergem nas palavras do narrador em *Orlando* quando afirma: “Uma hora, instalada no estranho elemento do espírito humano, pode ser distendida cinquenta ou cem vezes mais do que a sua medida no relógio; inversamente, uma hora pode ser representada no tempo mental por um segundo” (1986, p. 58). As remodeláveis extensões do relógio confluem na configuração redesenhada do tempo da narrativa, em que uma reflexão ou lembrança que entrecorta uma ação promove a sua ampliação ou, inversamente, uma história que tomaria diversas linhas resume-se em poucas palavras.

É pertinente afirmar que se interpretam as remissões do narrador em *Orlando* a aspectos que trazem discussões sobre o literário e mesmo sobre o projeto de Virginia Woolf como alguns dos trilhos que podem ser seguidos na leitura de seus textos. O traço crítico e teórico flagrado na escrita de textos qualificados como ficcionais, críticos e autobiográficos não cerceia a liberdade do leitor de seguir outros caminhos de interpretação. Afinal, os textos de Woolf, por serem marcados pelo cunho subjetivo resultante de imersões no interior dos personagens, enfatizam o caráter infértil que perpassa a busca de um leitor pela “verdade” no texto, ou seja, de uma interpretação fechada e totalizante sobre ele.

Os caminhos que se descortinam na leitura bifurcam-se e grassam para os mais diversos campos, levando o leitor a usufruir da liberdade defendida pela escritora em “Como se deve ler um livro?”. No que concerne a esse ensaio, publicado no livro *O leitor comum*, nele encontram-se tons que ritmam a leitura e a escrita de textos da escritora, marcados pelas suavizações que as impressões suscitam.

Os leitores que lançam um primeiro olhar sobre “Como se deve ler um livro?” têm a impressão, não percebendo a interrogação ao seu final, que a escritora objetiva prescrever uma metodologia de leitura. Entretanto, desenvolvem-se, nas linhas do texto, reflexões sobre a importância de não se ater a leituras alheias no processo de interpretação, seguindo os caminhos configurados pelo próprio leitor.

Em meio às discussões no referido texto, destaca-se o entrelace da literatura com a vida, que se afina com o projeto estético da escritora observado em seus romances. Desse modo, é possível ler em “Como se deve ler um livro?” considerações sobre como devem ser lidos os textos de Woolf, os quais são marcados por uma tessitura permeada de impressões que suavizam qualquer tentativa de impor uma leitura objetiva e fechada, devido ao elevado grau de subjetividade que entrecorta seu estilo.

Uma das primeiras questões abordadas por Woolf no texto focado é o caráter subjetivo da leitura, o que leva a mapear nele questões que podem ser relacionadas às camadas interiores constituintes do leitor e, por extensão, relacionadas a matizes de sua vida. Com isso, a escritora indica, a respeito da pergunta que intitula o texto, que não é possível configurar um caminho único para a leitura, uma vez que o leitor dispõe de liberdade para seguir o rumo com o qual se identifica. De acordo com a própria escritora, “Mesmo que se pudesse responder sozinha à pergunta, a resposta valeria somente para mim e não para vocês” (2007, p. 123). Ao fazer essa afirmação, Woolf reforça a necessidade de não seguir prescrições a respeito da melhor interpretação de um texto.

A lição de Woolf sobre a marca subjetiva que caracteriza a leitura é colocada em prática na configuração do texto focado, uma vez que, atuando como crítica, ela se vale de uma escrita ensaística, na qual deixa prevalecer as suas impressões, perpassadas por exemplos que são configurados pelas linhas da criação literária. Não há, em seu discurso, o objetivismo e o desenvolvimento de um pensamento que leve a um tom conclusivo em torno da questão lançada desde o título, no qual há, inclusive, uma emblemática interrogação.

Nas linhas e entrelinhas do texto, o cunho ensaístico, que desamarra o caráter formal que teria o artigo, permite revelar um comentário crítico com imagens que tocam o literário, a exemplo de quando faz ressalvas sobre a liberdade do leitor quando esta é exacerbada e leviana, sinalizando que as veredas abertas na leitura não devem extrapolar os limites sugeridos por cada texto. Conforme Woolf: “Não podemos esbanjar nossos poderes, desvairada e ignorantemente, esguichando água em metade da casa para regar uma simples roseira; devemos exercitá-los, com exatidão e com energia, aqui neste **lugar único**” (2007, p. 124, grifo nosso).

O uso de metáforas para representar os cuidados que se deve ter com interpretações que se distanciam da tônica do texto reforça a noção de que a linguagem literária se emaranha ao discurso crítico, assim como esse perpassa o literário, como se identificou na leitura do romance *Orlando*. À guisa da ressalva feita por Woolf sobre a liberdade exacerbada na leitura, assinala-se que os cuidados necessários com a interpretação não sugerem que é imprescindível ater-se unicamente ao texto lido. Outros discursos podem ser acionados para ampliar suas possibilidades de produção de sentido. Afinal, para além das margens do texto literário, descortinam-se signos que participam de sua tessitura e o potencializam. No entanto, na leitura, seguindo a teoria woolfiana acerca desta, é necessário usufruir da liberdade, mas não deixar que ela encaminhe a interpretação para trilhos que se distanciem ou mesmo destoem dos bosques configurados no texto.

Ainda sobre o trecho destacado, sublinha-se que o uso das palavras “lugar único”, no qual o leitor coloca em prática seus “poderes”, traz à escritora questões sobre que lugar seria esse, levando-a a conjecturar: “Ele pode bem nos parecer nada mais que uma conglomeração, um amontoado de coisas confusas. Poemas e romances, histórias e memórias, dicionários e relatórios” (2007, p. 124). Nesse lugar, ou seja, na biblioteca, há livros escritos pelos mais diversos sujeitos e que “apertam-se uns aos outros na estante”, enquanto, “fora” dele, “os asnos urram, as mulheres fofocam em torno da bomba d’água, os potros galopam pelos campos” (2007, p. 124). São mundos compostos pelas grafias de letras e da vida que se descortinam, apresentando-se como uma estrutura caótica. “Este fabuloso caos” leva Woolf a se questionar: como “conseguir daquilo que lemos o prazer mais vasto e profundo?” (2007, p. 124). Essa expectativa pode ser atendida através da fruição que se tem diante de páginas de um livro ou da contemplação do mundo empírico, já que cenas da vida convergem na literatura.

Para vislumbrar o entrelace da literatura com a vida, basta usar o próprio texto de Virginia Woolf como exemplo. Na pergunta “Como se deve ler um livro?” encontra-se o mote a partir do qual a escritora, ao longo de todo o ensaio, estabelece relações entre essas duas formas de texto (literatura e vida). Uma relação abordada pelo narrador em *Orlando* assim como em escritos autobiográficos da escritora, o que sugere a relevância desse tema para a escritora de *Mrs. Dalloway*.

Nota-se que as relações entre literatura e vida se apresentam como um ponto profícuo que atravessa seu ensaio. Ao longo de suas reflexões sobre a leitura, Woolf justapõe essas duas instâncias, explicitando quão palpáveis podem ser as vivências em contraste à inexatidão dos julgamentos de um leitor sobre um texto literário. Com isso, a escritora atribui certa valorização ao discurso literário que, apesar de emaranhar-se à vida, é complexo e, por sê-lo, suas interpretações fogem à exatidão. Essa complexidade pode ser, aqui, atrelada à travessia pelos campos sinuosos da representação.

Para ilustrar a inexatidão nos julgamentos acerca da literatura, Woolf utiliza, como primeiro exemplo, a “batalha de Waterloo”, sobre a qual afirma que “sem dúvida foi disputada em um determinado dia”, e justapõe a ela uma questão: “mas *Hamlet* é uma peça melhor que *Lear*?” (2007, p. 123). A justaposição das considerações a respeito de Waterloo e das peças de William Shakespeare reforça diferenças entre avaliações em torno da literatura e da vida, que podem ser ilustradas com comparações entre vivenciar experiências cotidianas e escrever sobre uma cena. A partir dela, a autora discorre sobre a peculiaridade que circunscreve a criação literária em contraste ao ato de escrita de um leitor comum:

Talvez a maneira mais rápida de compreender os elementos de que é feito um romancista não seja ler, mas escrever; enfrentar suas próprias experiências com os perigos e dificuldades das palavras. Evoque, por exemplo, algum acontecimento que lhe tenha deixado uma impressão especial – como, numa esquina, quem sabe, em que você passou por duas pessoas que conversavam. Uma árvore agitava-se; a luz elétrica tremeluzia; o tom da conversa era cômico, mas também trágico; uma visão completa, uma ideia integral parecia contida naquele momento.

Mas quando você tenta reconstruí-lo em palavras, verificará que ele se reparte em milhões de impressões conflitantes. Algumas devem ser (*sic*) abrandadas; outras enfatizadas; no processo, você perderá, provavelmente, todo o domínio sobre a emoção propriamente. Então saia de suas confusas páginas rascunhadas para as páginas iniciais de algum grande romancista – Defoe, Jane Austen, Hardy. Agora, você estará melhor capacitado a admirar a mestria deles. (WOOLF, 2007, p. 124-125)

Ao longo de suas considerações, Woolf enfoca as idiossincrasias que marcam o processo de criação literária que o distanciam da experiência de escrita de uma pessoa comum, reservando à literatura um espaço peculiar diante de textos que não são produzidos por escritores. Um espaço enaltecido ao valorar a escrita de autores como Defoe, Austen e Hardy como exemplos de “mestria”, em detrimento de “confusas páginas” que seriam escritas por aqueles que não se inserem na categoria autor.

Seguindo o fio deixado por Woolf, nota-se que escritores têm diante de si um mundo que lêem e transubstanciam em uma linguagem que engendra uma “curiosa operação germinativa nos sentidos” (2004, p. 120), tal como Woolf (2004) qualifica, em *Um teto todo seu*, o efeito produzido por alguns textos, a exemplo de *Emma* e *Em busca do tempo perdido*. De acordo com a autora, sob tal efeito, o leitor “vê mais intensamente depois; o mundo parece despido do seu invólucro e provido de vida mais intensa” (2004, p. 120). Estende-se essa experiência a leitores dos textos da própria escritora que, devido à intensidade erigida pelo uso de fragmentos do mundo transmutados e dispostos em um rearranjo perpassado por digressões, têm a sua atenção capturada pelas imagens que afloram nesses textos, pelos desenhos incomuns com que são montadas e traduzem sensações.

As reflexões suscitadas pelas comparações entre o texto de um escritor e o daqueles que não o são remetem às discussões sobre a literatura, que desembocam em teorias sobre a representação literária. Nessas teorias, sublinha-se, aqui, a tensão entre o “real” e a “ficção”. Sobre tal tensão, é válido acionar as considerações de Judith Grossmann (1982) a respeito dessa questão em *Temas de teoria da literatura*. Segundo a teórica:

O discurso literário sutaliza ao máximo as relações entre o real e a ficção, ora representando um, ora outro, como englobante ou como englobado, deslocando

continuamente a questão da origem, ora colocada no discurso, ora na realidade.
(GROSSMANN, 1982, p. 18)

Para Grossmann, o “real” é representado na ficção, mas esta, ao invés de tornar-se tributária àquele, deflagra uma realidade outra, colocando em jogo essas duas instâncias de modo que não seja possível distinguir a qual delas cabe um lugar “original”. Pela lição da teórica, infere-se que a arte e a vida estão em uma ciranda, na qual não é possível demarcar posições precisas, nem abandonar um dos seus elementos para não perder o compasso que marca as projeções compartilhadas entre elas. Afinal, se pelas lentes da vida o sujeito é levado às páginas de um livro – motivado por seus desejos, receios ou curiosidades –, esses sentimentos também afloram a partir de páginas lidas, engendrando cenas que o sujeito gostaria de, *bovarianamente*, viver.

No que se refere ao “bovarismo”, este é definido como o entrecruzamento de leituras de textos literários com a vida, no qual o sujeito pode não discernir as experiências do outro (provenientes da ficção) das suas próprias. Um processo análogo acomete o escritor que, na composição de seus textos ficcionais, tece, nas linhas e entrelinhas destes, fios puxados da vida ou da leitura de outros textos e que são, pelo processo de criação, transmudados pela linguagem literária.

O trânsito entre literatura e vida sempre incide de forma transversal, sem que seja possível identificar o ponto de partida, uma vez que, inserido no universo da linguagem, o escritor emaranha suas memórias de leituras de mundo e da literatura, esmaecendo suas fronteiras. Tal emaranhamento pode ser confirmado com o ensaio de Woolf, “Como se deve ler um livro?”, no qual a escritora parece alinhar, ao invés de distinguir, a literatura e a vida. É válido assinalar que, no âmbito do discurso literário, a vida passa por um processo de criação, entrecortada por digressões e projeções subjetivas e complexas, que auxiliam a redimensioná-la.

Ao longo de todo o referido ensaio, Woolf traz exemplos de uma “realidade” para ilustrar a ficção, estabelecendo, paradoxalmente, fronteiras entre o real e o ficcional, quando contrapõe a experiência de contemplar uma rua e ler as páginas de escritores como Jane Austen, Hardy e Defoe. Essas fronteiras, no entanto, são colocadas em tensão no próprio ensaio da escritora, ao trançar exemplos que remontam à leitura de uma cena cotidiana e de textos literários, o que denota um trânsito entre ficção e vida. No entanto, sem esquecer que esse ensaio se insere em um livro que aborda autores prezados por Woolf, a escritora não se exime de tecer um elogio à literatura, destacando sua complexidade, sem deixar de indicar sua

relação com o mundo empírico, enfatizando, contudo, aspectos que enaltecem a arte de criar textos literários.

As fronteiras que a escritora estabelece e atenua envolvem, ainda, categorias textuais mencionadas em seu ensaio, a exemplo de biografias e memórias, que não são considerados pela escritora como arte. Conforme Woolf, “Biografias e autobiografias, por exemplo, vidas de grandes homens, de homens falecidos há muito e esquecidos, que permanecem lado a lado com romances e poemas, nos recusaremos a ler porque não são ‘arte’?” (2007, p. 126). Dada a sua especificidade, a escritora sugere, através de uma pergunta, que esses textos deveriam ser lidos, então, de forma “diferente”, com “diferentes intenções”. Enfatiza-se, no entanto, que se para Woolf há uma separação entre (auto)biografias e a “arte”, esta parece ser apenas demarcada pelo olhar do leitor que, segundo a própria escritora, se dirige aos textos com diversas expectativas. De acordo com Woolf,

É bastante simples dizer que, por estarem os livros classificados – ficção, biografia, poesia – devemos separá-los e retirar de cada um o que é certo que nos ofereça. Certas pessoas, inclusive, procuram por livros que digam o que os livros podem nos oferecer. Mais comumente recorremos a eles com a alma perturbada e dividida, exigindo da ficção o que possa ser verdadeiro, da poesia o que possa ser falso, da biografia o que seja lisonjeiro, da história o que possa vir a reforçar nossos preconceitos. (WOOLF, 2007, p. 124)

Ao comentar as expectativas que marcam a atitude do leitor diante de textos diversos, as categorias textuais mencionadas têm os seus limites estabelecidos. Esses limites são, no entanto, problematizados pela própria escritora, pois, nesse ensaio crítico, ela se vale de aspectos que o aproximam da literatura. Além disso, no que concerne à relação entre vida e literatura, apesar de Woolf não considerar biografias como literatura e discernir entre “real” e ficção, essas instâncias se apresentam como suplementos em sua produção intelectual, como suplementares são as leituras de romances como *Orlando* e textos críticos como “Como se deve ler um livro?”.

Na interpretação empreendida sobre o ensaio focado, revelam-se questões tratadas em *Orlando*. O elogio à leitura é uma delas. Tanto em “Como se deve ler um livro?” quanto nesse romance, há uma celebração da leitura como um ato que não se desvincula da vida. O trânsito de temas, contudo, não é o único traço que faz confluir o romance e o ensaio, pois, reitera-se, no ensaio, flagra-se um tom literário, assim como a marca crítica permeia *Orlando*. Convergências que se estendem à poetização impressa por Woolf em seus escritos autobiográficos, o que denota a presença de uma marca subjetiva significativa em qualquer forma de texto configurada por Woolf. Tais confluências acentuam o profícuo ato de ler

diferentes campos discursivos entrecruzando os seus caminhos, que se encontram emaranhados sob o signo da memória, no arquiteyto, em que seus enlaces se realizam.

4. 2 TEORIAS E CRÍTICA COMO ESCRITA AUTOBIOGRÁFICA: UMA LEITURA DE TEXTOS DE JUDITH GROSSMANN

The highest, as the lowest, form of criticism is a mode of autobiography. (WILDE, 2001, p. 7)

A mais elevada, assim como a mais baixa, forma de crítica é uma modalidade da autobiografia. (Tradução livre)

O prefácio do romance de Oscar Wilde (2001), publicado em 1890, *The picture of Dorian Gray*, traz reflexões sobre a arte e toca questões acerca de movimentos estéticos como o Romantismo e o Realismo, preparando o solo para temas que atravessam a referida narrativa. Sublinham-se, nessa introdução, suas considerações acerca da crítica, em que o escritor a descreve como um tipo de autobiografia, indicando uma relação entre essas formas discursivas. Identifica-se, na referida introdução, a marca crítica que circunscreve o próprio Oscar Wilde com ressonância na modernidade – atravessando textos de poetas críticos, a exemplo de Edgar Allan Poe e T. S. Eliot –, envolvendo discussões contemporâneas promovidas por críticos e teóricos como Ricardo Piglia, Eneida Maria de Souza e Judith Grossmann.

Enfatiza-se, entre os autores citados, a professora, escritora, teórica e crítica literária Judith Grossmann que, em romances, contos e poemas, aciona os referidos “papéis”, mesclando-os, quer seja de forma estratégica ou inconsciente, entre páginas, linhas e entrelinhas de sua produção literária, na qual também se insere sua produção crítica. A inserção de textos críticos da escritora entre aqueles que figuram, convencionalmente, como literatura justifica-se por serem ambas as categorias discursivas pertencentes a um texto maior: a vida. Pertencimento explicitado pela escritora em depoimentos, entre outras narrativas, nas quais reforça que as experiências de vida são uma forma de ler e escrever um mundo.

A confluência entre criação e vivências encontra ecos nas palavras da escritora em “Oficina amorosa: depoimento”, texto publicado em 1993, no qual aborda temas que perfazem suas memórias, em especial, de infância e perpassam seus textos literários. Como

exemplo, cita-se a alusão que ela faz à irmã, Sílvia, referindo-se a uma pergunta direcionada a ela para saber se tinha uma irmã: “Eu tenho, tenho irmã, Sílvia, foi uma ótima pergunta, porque um dos temas mais intensos é o nascimento da irmã. Eu tenho um texto chamado ‘Uma estação no paraíso’, que é sobre esse nascimento” (1993, p. 53). Ao mencionar a irmã, Grossmann se refere a ela envolta em um tema que serve de matéria-prima para um dos seus textos literários: o nascimento.

A interrelação feita entre o sujeito biográfico Sílvia e a sua presença nas malhas da ficção grossmanniana ilustra os trânsitos que incidem entre ficção e vida, sem que se estabeleça a fonte a partir da qual cada um desses elementos se constitui. Afinal, se Sílvia é citada em considerações sobre a sua vida, ela, assim como outras cenas e pessoas biográficas, entrecortam o seu discurso como um tema literário a partir do qual se redimensionam episódios e pessoas.

Ao longo do depoimento, Grossmann faz remissões a outras cenas de suas memórias que delineiam traços de sua história de vida, emaranhando-se à literatura. Como leitora de si nesse depoimento, a escritora se vale de um modo de contar análogo àquele usado em suas narrativas: as digressões. Essas digressões são consideradas por Grossmann como um “estilo de vida” (1993, p. 50), como afirma em seu depoimento, no qual discorre sobre tal estilo, amalgamando a leitura de si ao ato de refletir sobre a forma como opera essa leitura, ou seja, por digressões. Nota-se, portanto, uma simultaneidade de leituras que se dobram sobre si, convergindo no que aqui se denomina como metaleitura, ou seja, o ato de interpretar os caminhos que se trilha para uma leitura de si.

Na composição do texto de sua trajetória no depoimento enfocado, Grossmann aciona seus interlocutores, escritores e pessoas, pertencentes ao contexto acadêmico e familiar, que a auxiliam a tecer a sua narrativa de si. Com isso, reconhece, como teórica e crítica dos textos que lê e escreve, a importância do outro para a constituição de si: “Então todos nós somos muito dependentes do outro, ou pelo menos até agora, pode ser que tenha aí uma raça de deuses, mas até agora precisamos do outro para que possamos nos ver” (1993, p. 50). Dessa afirmação, puxa-se o fio que perpassa outra declaração da escritora no que concerne à sua relação com o outro e que reverbera em sua atuação como crítica literária: “eu queria a crítica pelo seguinte: porque eu... era aquela coisa de ser médica, entrar em contato com o outro, não é? Descobrir o universo do outro, e a obra era essa moeda” (1993, p. 56). Essas afirmações, quando articuladas à recorrência de personagens-leitores em seus textos literários, levam a pensar que a leitura do outro e a de si insere-se em um jogo especular no qual as

interpretações feitas em relação a pessoas diversas se coadunam a um olhar em relação ao próprio sujeito.

Nesse sentido, ao ler textos críticos de Judith Grossmann em que escreve sobre outros escritores, identificam-se interpretações e teorias que perpassam os seus próprios textos, a exemplo da crítica tecida acerca do escritor baiano Aramis Ribeiro Costa em “O conto segundo Aramis”:

Pois então sentei-me e li o livro de contos de Aramis Ribeiro Costa, *A Assinatura Perdida* [...]. Quem foi aquele que disse que não mais seria possível sentar-se e ler? Lendo os doze contos de Aramis, além de neles viajar, na ideia objetivada que ele faz do gênero, na sua sensibilidade de escritor, que no seu caso se abastece de todas as suas vivências, inclusive da de escritor, e ser escritor é ter por profissão viver com a intensidade máxima, a de contemplar, por exemplo, viajei também na contística do século XX e verifiquei, mais uma vez, que o conto é imortal, a própria história imortal. (GROSSMANN, 2008, s/p)

No comentário sobre Aramis Costa, destaca-se a concepção de escrita como um ato autobiográfico, imerso em “vivências” que se desencadeiam com “intensidade máxima”. Uma intensidade que se afina com o ato de “contemplar”.

A contemplação é um tema presente em narrativas de Judith Grossmann, como *Cantos delituosos*: romance, e pode ser considerada como uma metodologia do seu processo de criação. Evelina Hoisel (1993) tece considerações sobre essa questão em “Cantos delituosos: romance e biografia” ao grifar a propensão de Amarílis, protagonista do referido romance, de contemplar o mundo, criando a partir desse ato uma “nova ordem no universo” (1993, p. 25). Articulam-se as considerações de Hoisel ao projeto estético de Grossmann, que, não raro, o delineia através de seus personagens-escritores. Entre esses personagens-escritores, destaca-se Amarílis, personagem enfocada aqui, considerada por Hoisel (1993) como o “arquétipo do sujeito poético” (1993, p. 25). De acordo com Hoisel,

Este modelo da contemplação como uma das características da natureza do poeta é trabalhado em *Cantos delituosos* a partir da metáfora do olhar. O poeta é aquele que tem o olhar pousado sobre os objetos do mundo. É o que devora o mundo com o olhar. É aquele que contempla – *contemplum* – isto é, olha religiosamente. (HOISEL, 1993, p. 25)

Na leitura de Hoisel sobre a contemplação em *Cantos delituosos*: romance, a autora enfatiza a preponderância do olhar em relação aos outros sentidos nos textos da escritora, concebendo-o como um meio de ter acesso à realidade. Sob esse prisma, Hoisel situa-o como uma “ponte” entre o dentro e o fora, “isto é, entre o movimento de introspecção, de

interiorização, imersão nas profundezas oceânicas do inconsciente [...] e o movimento que delinea a ação, a partir da experimentação do mundo” (1993, p. 25, 26).

Os trânsitos que marcam a contemplação do *eu* e do outro encontram ressonância na afirmação de Amarílis: “o outro sou eu mesma” (1985, p. 185), que reverbera da clássica frase de Rimbaud, “je est un autre”. Esse poeta é evocado por Amarílis na página anterior à afirmação citada, ao falar sobre o “possível” que deveria caracterizar a vida, fazendo referência ao ato de “comerciar na África”, que, por sua vez, tem ecos em traços biográficos do poeta⁵⁸. Usa-se a afirmação rimbaldiana de que o “eu é um outro” para pensar o jogo que se estabelece na relação entre o *eu* e o outro, já que, no ato de contemplar, o sujeito, ao olhar para fora, não raro, se orienta por suas camadas interiores, direcionando a visão para as cenas que deseja vislumbrar, ao mesmo tempo em que tais camadas são, também, ressignificadas pelo que contempla no outro.

Pensamento e contemplação são as principais atividades às quais Amarílis se dedica, preenchendo suas horas de ócio, consideradas fundamentais. Afinal, conforme a personagem, “[...] pensar exige silêncio, por isso sou este desfalar” (1985, p. 52). O desfalar apresenta-se como uma estratégia para exercer a atividade de pensar e, por extensão, potencializar o ato de olhar. Atividade para a qual acredita que foi destinada: “Eu quero é ficar parada, olhando, olhando, olhando, fui feita para isso. Assim como há pessoas inteiramente feitas de braços, ou de pernas, eu sou um olhar [...]” (1985, p. 50).

O olhar apresenta-se, assim, como uma ponte para vislumbrar o mundo. Vislumbre através do qual o sujeito não se limita a apenas ver, pois, conforme a própria personagem, “habita a terra um olhar que, não querendo ver, vê, colhe, acolhe, recolhe” (1985, p. 64). Às palavras que a personagem usa para referir-se ao ato de olhar acrescenta-se outra que circunda a subjetivação do mundo narrativizado por Amarílis em seu discurso, remetendo ao processo de escrita em Judith Grossmann: a recriação. Recriação engendrada pela forma singular como o olhar recorta e redimensiona as imagens contempladas, como se pode notar nas seguintes palavras de Amarílis:

Ver também pode ser demais, ferimentos e farrapos. Vou andando pela Avenida, vejo uma cidade decadente, suja, ruídos, cascas de frutas, cheiros impregnados. [...] Vejo os rostos das mulheres diante dos espelhos, quando fazem os cabelos, que eram cacheados, agora são lisos, e os que eram lisos, agora estão cacheados. (GROSSMANN, 1985, p. 63, 64)

⁵⁸ Nessa alusão, destaca-se um dado biográfico do poeta, tecido nas malhas do romance, que se refere à sua experiência na África.

A visão que a narradora-personagem tem da cidade ativa os demais sentidos, como a audição e o olfato, sugeridos no uso das palavras “ruídos” e “cheiros”, delineando um quadro sobre a cidade que, assim como a pintura, traz um apelo à visão do leitor para que a contemple sob outro prisma, em especial aquele que convida à reflexão. Nessa perspectiva, as imagens que perpassam narrativas grossmannianas não se limitam a apresentar um contexto. Elas traduzem uma poética do olhar que traz em seu bojo reflexões descortinadas diante de uma visão que observa e, também, cria, (re)pensa o mundo contemplado.

O olhar é uma atividade marcadamente presente em outro romance de Judith Grossmann: *Meu Amigo...* Nele, a narradora-personagem Fulana Fulana elege um Shopping Center, local que tem como um dos seus principais signos a transitoriedade, como o espaço no qual empreende a singularização do que vê, representando as cenas colhidas com seu olhar para que essas sejam vistas pelo seu leitor, que poderá vislumbrar, em linhas nas quais se apreendem e ilustram tais cenas, não apenas imagens que permeiam o shopping, mas, também, o sujeito, representado como um olhar, por meio do qual seus leitores podem, também, contemplá-lo. Afinal, na metodologia da contemplação da narradora grossmanniana, é possível flagrar uma visão de mundo que traduz uma leitura, entre outras possíveis, sobre o sujeito que vê e se deixa ver no ato de representar o outro. Segundo a narradora de *Meu Amigo...*,

Como olho, sou olhada, como contemplo, sou o objeto contemplado, nesta minha nova pose, como a estátua do Poeta na Praça, apenas viva, em movimento, movimentos da mente e da mão. Agora mesmo senta-se ao meu lado mais um belo corpo, este em espera, [...], pede licença, ... posso me sentar aqui? ..., senta-se como a Paciência, senta-se como Cleópatra [...]. (GROSSMANN, 1997c, p. 109)

Nesse romance, algumas cenas o aproximam da pintura, pois, como um pintor da cena contemporânea, a narradora Fulana Fulana senta-se no Shopping Barra, colhendo, das pessoas e de episódios que desfilam por esse espaço, a matéria-prima a partir da qual engendra sua narrativa. Entre as pessoas que representa em seu romance, destaca-se Alessandra, uma jovem de 18 anos, que inicia um diálogo com ela e logo é qualificada como uma deusa, em sua ação criadora das pessoas e dos episódios que vê:

A jovem deusa, que me abordou, veja Marcel, você se queixava de que neste Olimpo terreno, para o qual o Olimpo se transferiu, as Deusas encontradas não se deixam abordar, esta é a mim que aborda, adivinhando-o em mim, adivinhando-me, que deve, por desígnio meu, entrar em minha obra, em meu painel. (GROSSMANN, 1997c, p. 93)

No ato de contemplar os transeuntes para, a partir deste, delinear sua narrativa, há uma convergência com a atitude dos “flanantes baudelairianos e proustianos” (1997c, p. 92), termo usado pela narradora, inserindo-a na linhagem de *flâneurs*⁵⁹. Como um *flâneur* a narradora grossmanniana estetiza as cenas que vê, compondo um painel delineado literariamente.

Entram no painel desenhado pela narradora grossmanniana não apenas imagens, mas, também, histórias que são ouvidas e concebidas como temas enredados em sua narativa, pois do que é ouvido extrai elementos que transforma em matéria para compor; por esse motivo, agradece à personagem Alessandra que “determinou, por puro instinto e intuição, os ouvidos certos para depositar os seus doces sonhos juvenis e de amor, ouvidos tão melódiosos quanto avenas, e que os embalarão para sempre” (1997c, p. 93, 94). Os ouvidos que ouvem a história são canais que a transportam para a sua representação nas malhas do texto da escritora-narradora, que retribui a dádiva de ter tido acesso à história da vida de Alessandra, ficcionalizando-a e, com isso, eternizando-a:

eu a consagro, na juventude dos seus 18 anos, que aqui serão eternos, permanentemente gatinha em flor, e pela extrema retidão de suas intenções, recobrirei o seu caminho, em todos os meus sonhos, de pedras preciosas das mais variadas cores, de modo que a luz, solar ou noturna, natural ou artificial, quando nele refranja, traga um arco-íris. Obrigada pela prenda de sua escolha, que agora faço minha em definitivo. (GROSSMANN, 1997c, p. 94)

Em um contexto marcado pela efemeridade que emoldura o encontro de Fulana Fulana com Alessandra, imprime-se a eternidade configurada através do ato de registrar, em literatura, a juventude da referida personagem. Essa eternização é iniciada pelo ato de ouvir, traduzido na ação de contar, subvertendo, com isso, a transitoriedade que incidiria tanto nessa história ouvida, quanto na juventude da personagem.

No tocante à efemeridade, é válido acionar a leitura freudiana sobre essa questão em “A transitoriedade”. Nesse texto, escrito em 1916, Freud (2010) comenta o tom de pessimismo que perpassa a fala de um poeta sobre o caráter efêmero de tudo que é belo, e que, por ser transitório, implicaria em sua “desvalorização” (2010, p. 248). Essa opinião é contestada por Freud ao afirmar que o “Valor de transitoriedade é valor de raridade no tempo.

⁵⁹ O *flâneur* é definido por Walter Benjamin (1989), em *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, como um sujeito que colhe imagens do contexto urbano no qual vagueia, usufruindo do seu ócio, com os olhos voltados para todas as instâncias que perfazem essa paisagem, já que tem como uma das suas principais atividades o ato de observar, e é, por sua vez, olhado também, apresentando-se, contudo, como um sujeito que não se permite facilmente decifrar.

A limitação da possibilidade da fruição aumenta a sua preciosidade” (2010, p. 249). A efemeridade atuaria, portanto, como uma forma de acentuar o que é belo, visto que seria acrescida à sua beleza a qualidade de ser precioso.

Freud associa o tom negativo do poeta em relação ao que é belo e efêmero ao sentimento de luto que acometeu o “poeta jovem” e um “amigo taciturno” (2010, p. 248) em virtude do receio de ruína, antevendo a eclosão da guerra um ano depois. O receio de ruína interferiu na contemplação do belo. Uma interferência advinda do sentimento de luto relacionado à libido. No tocante à relação entre o sentimento de luto e a libido, Freud afirma que: “[...] percebemos que a libido se apega a seus objetos e, mesmo quando dispõe de substitutos, não renuncia àqueles perdidos. Isso, portanto, é o luto” (2010, p. 250). Segundo Freud, à superação do luto segue-se a reconstrução do que foi destruído “e talvez em terreno mais firme e de modo mais duradouro do que antes” (2010, p. 252).

A partir da interpretação das considerações de Freud sobre a transitoriedade, aponta-se, como uma das possibilidades de reconstrução do que se perde, a arte literária. Respalda-se essa afirmação com dois exemplos. O primeiro deles é a representação da mãe de Virginia Woolf em *Rumo ao farol*, no qual a escritora opera uma escrita catártica que a auxilia a reordenar os sentimentos melancólicos em relação à perda da mãe, como já foi discutido no capítulo anterior; e o segundo, as memórias de infância, em livros como *Meu Amigo...*, no qual Grossmann redimensiona suas lembranças.

Na leitura que se faz, aqui, com base em romances e narrativas de cunho autobiográfico de Judith Grossmann e de Virginia Woolf, enfatiza-se que a reconstrução do que se perdeu pode ser feita em seus textos, nos quais memórias são erigidas de forma criativa e estetizada, conjugando o vivido e o que se poderia viver. Entre a experiência e a imaginação, interpõe-se o “e” ao invés do “ou” em virtude dos entrelaces do “real” com o “possível” na criação. Na relação dinâmica entre o vivido e o possível de se viver, flagra-se uma representação ou, para usar um termo de Antonia Herrera (2002), uma ordenação. De acordo com Herrera,

Esse é o olhar do artista, que capta os signos da vida com poder ordenador. Olhar é interpretar, traduzir, sequestrar o olhado e transformá-lo de modo aprazível, ou, como diz um personagem de Judith Grossmann, Amarílis, de *Cantos delituosos: romance*, a qual é projeção da figura do artista, como são, ademais, todos os seus (*sic*) personagens: “ao tocar dos sinos, espio, conserto o mundo. O meu concerto. Sou apenas um olhar que passeia sua crosta no límpido puro céu sobre a baía. Devoro o mundo com olhar, abutre sobre a cidade.” (p. 74). (HERRERA, 2002, p. 26-27)

Com base em uma citação referente a outro narrador-personagem de *Cantos delituosos*: romance, Jacques, Herrera enfatiza, em sua leitura sobre o olhar grossmanniano, a estetização impressa pelo sujeito artista sobre o que colhe através dos seus sentidos. Não se trata, contudo, de colher uma matéria meramente. Como é possível observar nas palavras do narrador-personagem Jacques, em que incide uma dicção teórica grossmanniana, o ato de contemplar o mundo – uma das etapas do processo de criação – é seguido de um “concerto” e um “concerto” do mundo.

Os termos “concerto” e “concerto”, usados pelo personagem Jacques, podem ser pensados à guisa das reflexões de Judith Grossmann (1982), em *Temas de teoria da literatura*. Segundo a teórica,

Sendo a arte literária processo e temporalidade, o percurso de sua sistematização vai da máxima desordem (caos) até a máxima ordem (cosmos) e/ou vice-versa, já que a obra vem inclusive para instalar a espada da desordenação como centelha para outra realidade. O nada, como substância da poesia, representa o real nadificado, de cujas cinzas surgirá o novo real. (GROSSMANN, 1982, p. 52)

Nas considerações de Grossmann sobre a relação ordem/ desordem no texto literário, na qual identifica uma tensão que desloca suas fronteiras, nota-se que o papel do escritor consiste em “consertar”, em forma de concerto, ou seja, artisticamente, o caos inicial que tem diante de si, constituinte da matéria da qual se vale para compor sua literatura. Pelo ato da criação, consegue, como a personagem Laura de *Fausto Mefisto Romance*, escrever um mundo desejável e possível⁶⁰, ou, ainda, como a personagem Amarílis, de *Cantos delituosos*: romance, que conta com um lápis – metáfora do ato de escrever – para reordenar sua história: “eu, Amarílis, somente possuo este toco de lápis, para atar o que precisa ser continuado, e desatar o que precisa ser descontinuado, eis tudo, por isso interrompi genealogias, para fundar a minha própria” (1985, p. 136).

Personagens como Laura e Amarílis indicam a possibilidade de configurar mundos através de palavras. Tais mundos, no universo grossmanniano, consistem nos signos engendrados no processo de criação literária. Por meio desse processo, um Shopping Center pode ser transformado em lugar de orientação de produções acadêmicas, lar e mesmo cenário para a arte de escrever, como ocorre em *Meu Amigo...*

Ao pensar nas transformações feitas pela narradora em relação ao shopping, nota-se que esse espaço é configurado como um lugar marcado pela diversidade que compõe um

⁶⁰ Referência às palavras da personagem Laura em *Fausto Mefisto Romance*, nas quais se lê: “Já escreveram aquele mundo todo para mim, agora está na minha vez de escrever” (GROSSMANN, 1999, p. 48)

mundo, assim definido porque nele é possível realizar as mais difusas funções, muitas das quais exercidas, comumente, pelos seus transeuntes, outras erigidas pelo ato de recriação deste.

Como exemplo de outras recriações de espaços, cita-se a Clínica do Doutor Fausto, na qual esse personagem se propõe a “instilar” em seus pacientes – os quais prefere chamar de “membros” – “o inestimável fármaco de possuírem mecanismos adequados para o grande prélio da vida” (1999b, p. 30). Função na qual se identificam ecos de “Oficina amorosa: depoimento”, em que Grossmann revela o seu desejo inicial de ser médica, psicanalista especialmente, pelo interesse que nutria no “universo do outro” (1993, p. 51).

No trânsito existente entre o desejo expresso no depoimento e a configuração de uma clínica de caráter psicanalítico no romance, grifa-se a possibilidade de, através da literatura, transubstanciar em universo narrativo um mundo delineado nos trilhos do desejo ou, para usar uma acepção freudiana, do devaneio⁶¹. O processo de criação que incide na configuração de lugares, funções, pessoas não se limita às páginas de livros de contos, romances e poemas da escritora. Tal processo transcende as margens desse texto convergindo no texto da vida. Convergência respaldada pelas palavras da escritora, em “Oficina amorosa: depoimento”, nos quais sublinha o ato de configurar a escrita de sua própria história ao mudar-se para a Bahia: “Eu queria fundar alguma coisa. Eu queria ter uma vida cada vez mais... A vida que eu havia iniciado. Uma vida da qual eu pudesse dizer que era minha. Em níveis conscientes e inconscientes” (1993, p. 64). Em atitude análoga à que permeia sua ação transformadora em textos literários, Judith Grossmann criou um universo de afeto trançado pela literatura na Universidade Federal da Bahia, onde deu significativas contribuições para o desenvolvimento dos estudos literários no campo de Letras.

Suas criações ampliam-se do campo da literatura e da configuração do saber – pela linhagem de estudiosos e pelo arsenal de disciplinas que constituiu – para o processo de (re)criação de si, como afirma no depoimento mencionado:

Então, eu vim para a Bahia, e todo mundo aqui na Bahia já sabe um pouco da minha vida, um pouco, porque nem eu sei totalmente. Eu fiz muitas coisas na Universidade e assumi totalmente aquela *persona*. Que é uma *persona*, não é? São *personae*, e eu me dou muito bem com isso. Assumi vir aqui. Então, eu assumo. É isso, é como as coisas são. Então eu sou essa *persona* que hoje às cinco horas deveria estar aqui. (GROSSMANN, 1993, p. 64, 65)

⁶¹ Referência ao texto “Escritores criativos e devaneios”, de Sigmund Freud (1908).

Ao assumir suas *personae*, Grossmann traz à baila um tema profícuo no âmbito da teoria da literatura e de outras áreas do saber como a psicanálise, que se refere às discussões suscitadas pelo uso do termo *persona*. No que concerne a esse termo no campo da psicanálise, desfiam-se, das próprias declarações da escritora em seu depoimento, as linhas que perfazem a noção de que o sujeito é dotado de múltiplas faces, sugeridas ao afirmar: “Fui professora, escritora. Procurei juntar tudo, jamais criei qualquer incompatibilidade” (1993, p. 71). Nessa afirmação, sublinham-se dois aspectos da constituição do sujeito Judith Grossmann: o ato de escrever e o de ensinar, os quais se encontram enovelados, compondo, ainda, a tessitura da sua atuação como teórica e crítica literária.

De seus diversos papéis descortinam-se aspectos advindos de outros traços que constituem Judith Grossmann, a exemplo de sua ascendência judaica – representada em sua literatura em referências a roupas, configurando a “poética da indumentária” (1993, p. 61) à qual faz alusão em “Oficina amorosa: depoimento”, e, como ela afirma, está presente em seus textos. A marca de sua ascendência judaica se revela, ainda, no que Cid Seixas (1994) denomina como uma “tradição judaica”, segundo a qual, “a palavra inaugura, cria todas as coisas” (1994, p. 8). Referindo-se ao Deus de Moisés, Cid Seixas o qualifica como o mágico e poeta por ter erigido o mundo através de palavras. Nessa fábula, insere-se Judith Grossmann. Segundo Seixas, “é neste mundo, o mundo das palavras bem ditas, onde a vida é passada a limpo, que Judith Grossmann inscreve a sua história” (1994, p. 8).

Grifa-se, no comentário de Seixas sobre Grossmann, a imagem da vida “passada a limpo”. A expressão usada pelo autor sugere a relação entre os textos que a escritora produz e a vida. Uma relação que não é marcada por uma mera transposição, mas, sim, uma reordenação simbolizada pelo ato de reescrita e, por conseguinte, de reorganização e redimensionamento. No ato de passar a limpo, identifica-se, ainda, o processo de lapidação e consequente reelaboração do texto, em que o vivido, quando representado em palavras, pode ser revisto e, nessa revisão, reinventado, suplementado.

As discussões em torno das reelaborações que incidem sobre a vida ao ser “passada a limpo” – metáfora, aqui interpretada, como uma forma de pensar a representação literária – remetem às reflexões sobre o termo “*persona*” na literatura; pois, assim como a vida não é meramente transferida para o discurso literário e, sim, nela representada com reelaborações, dos traços do sujeito que impõe a caneta sobre um caderno⁶² puxam-se fios, transmudados pela ficção, que tecem leituras possíveis e plurais sobre este. Leituras consideradas como

⁶² Referência à forma como Judith Grossmann escreve.

possíveis por se reconhecer que qualquer narrativização acerca de um sujeito é passível de reconfigurações pela ausência de uma escala de fidedignidade entre o *eu* e as suas representações pela linguagem.

A escala de fidedignidade atenua-se ao se pensar no grau de universalidade que atravessa o literário. Afinal, na literatura, leituras e escritas de si atravessam as margens do particular, abrangendo questões que resvalam para um âmbito cultural para atingir o universal.

O particular, por assim sê-lo, torna-se universal, seguindo os labirintos da diferença, nos quais, um sujeito, por exemplo, ao reconhecer-se como diferente – pelos percursos no território alheio de um texto –, amalgama-se nas malhas da igualdade face ao seu diferente, pois se assim o são ele e outro, eles se constituem, por conta de sua diferença, como iguais. Essas considerações se pautam nas palavras de Judith Grossmann (1995a) em “Elogio da diferença” e ritmam, obliquamente, reflexões tecidas ao longo desta tese, em cujas linhas e entrelinhas, trançam-se leituras de textos de Judith Grossmann e Virginia Woolf pertencentes a categorias discursivas tidas como diferentes – textos autobiográficos, críticos e literários – cuja diferença entra no compasso do referido jogo, em que fronteiras são desmarcadas.

Não é apenas a teoria grossmanniana que denota a convergência entre o particular e o universal. A produção literária da escritora é, também, um território profícuo para pensar esses dois elementos, como sinalizam os traços autobiográficos que perfazem a composição da narradora-personagem Fulana Fulana, em *Meu Amigo...*, cujo nome denuncia a sua despersonalização, levando a perceber que ela pode ser um sujeito particularizado ou qualquer um. Ao lado desses elementos, somam-se outros, como os que aqui são enfatizados, a exemplo da relação entre o ficcional e o autobiográfico, a literatura e a crítica, memórias e imaginação.

As reflexões acerca da universalização que circunscreve a relação entre o individual e o coletivo no discurso literário também encontram respaldo nas palavras de Judith Grossmann (1982) em *Temas de teoria da literatura*. De acordo com a teórica,

Sendo a obra literária individual, resultado mesmo de uma experiência individualíssima, como passa ela a falar ao coletivo? Os elementos individuados, presentes na obra literária, são concreções universais, atuais ou virtuais, que atingem questões gerais do homem, evocam o mito, padrões arquetípicos, estruturas, leis, aforismos, sempre reelaborados, alterados, invertidos, parodiados, que podem ser deduzidos da obra literária, permanecendo, contudo, na maioria dos casos, impronunciados. (GROSSMANN, 1982, p. 34)

Para Grossmann, na literatura há o que qualifica como “elementos individuados”, aqui lidos como traços emaranhados à constituição do sujeito, cujos limites dissolvem-se para abranger aspectos de uma coletividade, tornando-os universais. Essa concepção remete ao texto “A festa da criação da obra literária⁶³”, no qual Judith Grossmann concebe a literatura como um “prolongamento de um determinado sujeito, o autor da obra, a extensão tanto do seu corpo quanto do seu ego, uma promessa concreta de imortalidade deste ego, que para sempre permanecerá flutuante na obra, sem que jamais dela venha a se alienar” (1983, p. 1). Acrescenta a essa afirmação a ressalva de que esse mesmo corpo entranhado no texto ladrilha os campos da história, nos quais se universaliza, se intemporaliza (para usar termos da autora), representando “a repartição interminável de um determinado ego pelo coletivo” (1983, p. 1).

No fluxo das reflexões já aqui tecidas, o texto literário pode ser interpretado como a representação de elementos atuantes na configuração do seu autor, apresentando-se como um filho no qual se expressa o narcisismo do seu criador por ser direcionado a este um “amor objetal” (1983, p. 3), constituindo-se como uma representação do autor. Considerado como um elemento dotado de um “caráter filial” (1983, p. 4), o texto se diferencia, contudo, do pai, na medida em que desfilia-se, conduzindo a potência do auto-amor para a “via de amor ao mundo” (1983, p. 4). Edipiano e anti-edipiano, o texto está no compasso de uma tessitura coletiva, pertencendo à “utopia de uma sociedade não-familiarizada, coletivizada, em que todos os seus convivas são membros de uma grande família natural, parentes e não-parentes, na qual o amor de si mesmo é que vai ocasionar o amor do outro” (1983, p. 6). Sob esse prisma, apesar de ser uma extensão figurada do pai, o texto situa-se no território da orfandade.

A relação entre narcisismo e literatura pode ser pensada ao analisar a tessitura da personagem Fulana Fulana em *Meu Amigo...* Nesse romance, em que se descortinam cenas, pessoas, acontecimentos comuns a narrativas de cunho autobiográfico da escritora, Fulana Fulana traz, desde a escolha do seu nome, a marca da despersonalização. Uma marca colocada sob tensão por causa da voz em primeira pessoa na narrativa, cuja tônica remete a textos de cunho intimista que promovem uma individuação ainda mais acentuada em relação ao sujeito. Essa individuação, no entanto, é transmutada para uma universalização, simbolizada, por exemplo, no nome Fulana Fulana. Um símbolo potencializado pelo contexto de anonimato em que a narradora se insere – mais uma transeunte em um Shopping Center –, tornando-a portavoza de uma época ou, por assim dizer, de uma coletividade. Por outro lado, esse sujeito, que

⁶³ Texto inédito pertencente aos arquivos de Judith Grossmann, mantidos na Universidade Federal da Bahia.

elege um ambiente de transitoriedade e atenuação da individualidade, também se singulariza através da arte. No jogo estabelecido entre o coletivo e o individual, identifica-se o caráter ambivalente, dinâmico, fronteiro da literatura.

Assim, se o sujeito representado no texto literário é perpassado pela ambivalência que o situa entre o individual e o coletivo, episódios, histórias e pessoas não fogem a essa dinâmica também. Ao serem colhidos na vida, esses elementos apresentam-se em uma desordem inicial que culmina em uma outra ordem representada na literatura. Nela, tais elementos se universalizam, deslocando a objetividade e a referencialidade que atenuariam sua carga simbólica, que é, ao contrário, potencializada na representação literária.

Trata-se de uma questão de diferença, tal como ela é definida por Judith Grossmann (1995a) e como já foi aqui mencionado, em “Elogio da diferença”, no qual a autora discute o caráter individualizado da literatura, fazendo convergir, em seu espaçamento de singularidade, a pluralidade, levando o *eu* e o outro a terem suas fronteiras dissolvidas pela diferença. Segundo a autora, “É pela afirmação do individual que o outro, este também indivíduo, se reconhece, pela diferença, e não pela igualdade. Sendo ele outro, pela diferença reconhece o outro, e somente pela outridade é que se fazem iguais” (1995a, p. 71).

A convergência do plano individual com o da outridade é vislumbrada na cena em que a narradora-personagem Fulana Fulana, de *Meu Amigo...*, ouviu a história de Alessandra, uma das transeuntes do shopping que não supunha ser a sua interlocutora uma escritora que colheria sua narrativa como um motivo para uma história a ser escrita. Essa personagem, ao ser referenciada no romance, é circundada pela esfera da criação trazida pela narradora, que já a considera “dentre os meus personagens, um dos que se colocam na primeira fila” (1997c, p. 94). Criação sugerida pelo ato de ladrilhar, “em todos os meus sonhos” (1997c, p. 94), seu caminho de “pedras preciosas das mais variadas cores, de modo que a luz, solar ou noturna, natural ou artificial, quando nele refranja, traga um arco-íris” (1997c, p. 94). O uso dessas imagens direciona a transeunte, que, por um acaso, sentou-se ao lado da narradora e contou sua história, para uma atmosfera de singularização, ao ser estetizada pela linguagem literária e ser eternizada pela memória erigida sobre ela, pintada em forma de literatura.

Ao compor a cena em que a narradora conhece Alessandra, o olhar que estetiza conjuga-se com outro sentido presente em textos da escritora: a audição. A audição é acionada, por exemplo, quando a narradora está diante de pessoas que passam pelo Shopping, espaço representado em *Meu Amigo...* e no conto “O enigma do desejo”, ou mesmo quando seus personagens se voltam para a audição de histórias – um dos temas do capítulo “O século”, de *Fausto Mefisto Romance*.

Ambos os sentidos – visão e audição – denotam a tessitura de um sujeito atento às sutilezas da vida, o que atribui a Grossmann a “sensibilidade” de escritora, à qual faz alusão ao escrever sobre Aramis Costa no texto crítico já mencionado: “O conto segundo Aramis”. A sensibilidade que faz com que seus sentidos colham nas vivências um material que participa do processo de criação de textos é um traço que atua na composição da escritora e se coaduna a um de seus hábitos: o apreço pela conversação. Esse hábito, conforme a própria Grossmann, em “Oficina amorosa: depoimento”, remonta à sua infância: “Tem que haver a conversação: conversação alimenta, não se pode viver sem isso, é um hábito desenvolvido na infância” (1993, p. 49).

A referência ao apreço pela conversação, conjugada à contemplação, salienta a importância da audição e do olhar para a escritora, ecoando nas palavras de Amarílis, narradora-personagem de *Cantos delituosos*: romance, “[...] não só escutei, quanto olhei muito. Fui muitas vezes um puro olho, muitas vezes um puro ouvido, quando não fui as duas coisas juntas. Espionei demais, fui uma curiosidade peregrina quando vim ao mundo, assim continuarei para sempre” (1985, p. 13, 14). No que concerne a esses sentidos, eles atuam na seleção de temas que atravessam textos de Judith Grossmann, tal como menciona a personagem Amarílis ao se referir ao ímpeto de ouvir o que as pessoas falam, pois, “quando falam em excesso, aumentam o meu tempo de serviço, os meus rendimentos. Sou esperta em ouvir delírios, segredos, o que jamais pensariam que eu iria gravar, eu gravo, para um dia narrar” (1985, p. 9).

Identificam-se, nas palavras de Amarílis sobre a criação, aspectos que remetem a Judith Grossmann conforme a leitura de Evelina Hoisel (1993), em “Cantos delituosos: romance e biografia”. Nesse ensaio, Hoisel aborda entrecruzamentos de traços biográficos da escritora com os de sua personagem, enfocando aspectos que se referem ao processo de criação. Ao refletir sobre esse processo, a autora assinala o caráter profícuo da visitação à biografia do escritor, concebendo-a como uma “experiência de linguagem” e considerando, portanto, “elementos factuais” como “índices” (1993, p. 22). Tais elementos são assim qualificados porque não se constituem como fatos que trazem, em si, uma “verdade” sobre um episódio ou uma pessoa. Eles atuam na configuração de um sujeito que “não pode ser pensado fora da linguagem que articula” (1993, p. 22). Assim, cenas empíricas ou ficcionais, vividas ou criadas, perdem-se ou trocam de papéis nos labirintos da linguagem que, por não manter correspondência transparente e direta com o que representa, é lacunar.

O caráter lacunar da linguagem é um alibi aqui usado para grifar a pertinência da literatura e de outras formas discursivas atravessadas pela linguagem literária em potencializar

as leituras acerca de um sujeito, uma vez que, no tocante ao texto literário, ele opera com elementos factuais, mas, também, com elementos que poderiam ser factuais, situando-se, por conseguinte, no campo do possível. Essas reflexões ecoam das palavras de Hoisel sobre a “biografia literária” que, conforme a autora, “não se constitui apenas do acontecido, mas primordialmente, do que **poderia** ter sido e não foi, se faz a partir das potencialidades latentes da história do indivíduo” (1993, p. 22, grifo nosso). Ao conjugar o vivido e o possível de se viver em suas malhas, a literatura amplia as leituras acerca do sujeito, pois estas não se limitam às camadas aparentes do texto que o constitui, imergindo em camadas que fogem à superfície e trazendo, em seu bojo, memórias, desejos, pulsões, redimensionados no discurso literário. Nessa perspectiva, segundo Hoisel (1993):

[...] a literatura é uma forma de desvelar as diversas faces do sujeito, de encenar suas máscaras, propiciando-lhe uma aventura linguística capaz de atingir os extremos da vivência do homem, e fazendo-nos, como leitores, trilhar esse mesmo percurso de máxima experimentação dos limites da linguagem e do ser. [...] (HOISEL, 1993, p. 22)

Para respaldar sua teoria sobre a potencialização de experimentações do sujeito, engendradas pela literatura, Hoisel cita uma afirmação da personagem Amarílis, na qual ela declara ser o “exercício do imaginário pleno, todas as loucuras, todas as aventuras” (GROSSMANN, p. 205, *apud* HOISEL, 1993, p. 22). O uso da palavra “todas”, no fragmento destacado por Hoisel, poderia sugerir uma totalidade, insinuada, ainda, pela noção de que a literatura abarca outros aspectos que fogem ao biográfico. Esse sentido, no entanto, é deslocado quando Hoisel assinala as constantes reconfigurações pelas quais passa o rosto de Amarílis – uma “metonímia” que sugere as mudanças que acometem a personagem. Sob esse prisma, lê-se a palavra “todas” no sentido de “outras” e “diversas”, já que é impossível a um sujeito apreender todas as faces que o compõem - redimensionadas pelas reelaborações que o perpassam.

No que se refere a Amarílis, notam-se alguns aspectos relacionados a suas escolhas que acentuam tais reelaborações, a exemplo da sua inclinação a mudanças constantes, expressa ao declarar: “Sendo a perfeita amante, a amante da poeira e do ouro, amo também os hotéis, belo seria ter por casa uma mala, ir mudando de hotel em hotel, até o último, onde fosse encontrada imóvel, como Lautréamont, junto a um velho piano” (1985, p. 18). O desejo de não se ater a circunstâncias estanques manifesta-se, ainda, em seu ímpeto de não se prender a alguém. Desejo que se revela em seu afastamento de um personagem chamado por ela de

Aimé, sobre quem opta por “Deixá-lo ir, perdê-lo de vista, para assim buscá-lo a vida inteira” (1985, p. 25).

O adiamento ou mesmo o afastamento do amor é o tema de outro texto da escritora: *Meu Amigo...*, que tematiza a espera amorosa. Nesse, assim como em outros romances, depreende-se uma questão que pode ser relacionada à ascendência judaica⁶⁴ de Judith Grossmann, que perfaz traços de judeidade⁶⁵ da escritora, os quais ecoam da diáspora imposta aos judeus, que os circunda com símbolos da desterritorialização, perdas, distanciamentos, levando-os à possibilidade de manter histórias através da palavra e, por extensão, da memória. Imagens identificadas em textos da escritora, e que se relacionam à possibilidade de viver uma experiência através de signos verbais quando a distância é imposta ou antevista.

É válido mencionar que se fala em judeidade com base nas considerações de Betty Fuks (2000), em sua leitura sobre a importância de traços do judaísmo na psicanálise freudiana. Embora não identifique a prática da religião na configuração dessa ciência, a autora sublinha nela elementos advindos da vivência de Freud no universo judaico. Segundo a autora, “Essa vivência de judeidade corria paralela à sua experiência de consolidar um método para atender e tratar o que é excluído, o que se guarda recôndito da alma” (2000, p. 11). Os traços do imaginário judaico, a exemplo do exílio, coadunaram-se, segundo Fuks, em uma “modalidade própria e subjetiva de transmissão do judaísmo, para além de qualquer religiosidade” (2000, p. 22) que Freud desejava configurar e manter.

Nos trilhos das reflexões de Fuks, nota-se que, assim como nos escritos freudianos não se vislumbra uma transferência dos preceitos do judaísmo, mas, sim, a existência de alguns elementos que o constituem, emaranhados às reflexões do pai da psicanálise de forma subjetivada, em textos de Judith Grossmann não se observa uma transposição de tal cultura, mas, sim, a presença, por vezes sob o signo da ausência – devido à sua sugestividade e, não, explicitação –, de aspectos que remontam a esse imaginário.

A possibilidade de compor experiências através de palavras perpassa o par literatura e memória, reunindo-os de modo que, entre literatura e memória se interponha a palavra

⁶⁴ Grossmann faz menção à sua ascendência judaica em *Oficina amorosa*: depoimento, proferido no evento “Oficina amorosa: seminário Judith Grossmann” em novembro de 1991. Nele, em sua alusão à importância do enxoval para o seu pai, declara: “Era uma certa poética da indumentária, que aqueles que pertencem por origem... porque meu pai pertencia apenas por origem, ele não professava o judaísmo” (GROSSMANN, 1993, p. 61)

⁶⁵ Em *Freud e a judeidade*; a vocação do exílio, Betty Fuks (2000) define judeidade a partir das definições de Albert Memmi que estabelece uma distinção entre esse termo e judaísmo, judaicidade. Segundo a autora, judeidade “diz respeito exclusivamente ao fato de sentir-se judeu [...] Memmi forja este último termo para dizer do modo como cada qual vive seu judaísmo” (p. 151). Judaísmo e judaicidade, por sua vez, são definidos, respectivamente, como a cultura e religião judaicas pertencentes à tradição; e conjunto de judeus em termos demográficos.

“como”, configurando os termos: literatura como memória ou memórias como literatura. Tais termos se erigem pela possibilidade de trançar, no texto literário, fios de reminiscências e de projeções em forma de narrativa que não se perdem diante de deslocamentos. Por esse motivo, a escritora de ascendência judaica afirma, em “Oficina amorosa; depoimento” que existe, na rua Gomes Carneiro 64, uma “propriedade familiar”, onde se encontram objetos de acentuado valor simbólico, que considera como um “continente perdido” (1993, p. 52). Continente que opta por não recuperar a não ser pela memória; afinal, conforme Grossmann, “Recuperar através da memória é muito mais empolgante” (1993, p. 52).

Ao se debruçar sobre a produção literária de Grossmann, considera-se que a palavra “memória” – usada em sua afirmação sobre o ato de recuperar experiências, pessoas e objetos através dela – se aproxima da literatura, subsidiando a relação entre essas duas instâncias, pois se representam vivências em sua produção escrita, assim como nesses dois tipos de texto emaranham-se temas, personagens e episódios literários, como pode ser observado na presença da literatura em seus depoimentos. Uma presença que, segundo Evelina Hoisel⁶⁶, relaciona-se ao “projeto poético-existencial” (1993, p. 8) da escritora, em que “Vida e literatura interpenetram-se. A vida é literatura. A literatura é vida” (1993, p. 8).

O enlace entre literatura e vida, que atravessa textos de Judith Grossmann, pode ser respaldado pela convergência de temas em seus textos literários e depoimentos como “Oficina amorosa: depoimento”, no qual a escritora traz à baila cenas de sua biografia que permeiam seus textos, como afirma desde o início, ao indicar que as circunstâncias a serem narradas nele ganham diferente relevo por estarem na “base da criação” (1993, p. 47). Uma afirmação que se emaranha a imagens e cenas (“aleitamento, alfabetização, férias, quintais, jardins, mangueiras, jasmims, manacás”) que remontam à sua infância, qualificados como um “padrão bordado” (1993, p. 48) dos seus textos.

No depoimento de Grossmann, sublinha-se a palavra “criação”, usada para se referir às memórias de sua vida que são revisitadas e ressignificadas com o intuito de, como afirma, “lançar algum possível foco de luz sobre [...] os meus textos” (1993, p. 47). A palavra “criação” pode ser lida como uma alusão às reconfigurações pelas quais passam tais memórias no processo de escrita dos textos literários, mas, também, como um processo que incide na narração de suas lembranças. Uma narração permeada por uma linguagem marcadamente literária, pelo uso de metáforas e de personagens ficcionais como aporte para a *persona* na qual se projeta para narrar sua vida – Scheherazade –, ao lado da constituição de uma

⁶⁶ Referência à apresentação escrita por Hoisel (1993) na Revista *Estudos Linguísticos e Literários*, que reúne conferências e depoimentos provenientes do evento “Oficina amorosa: seminário Judith Grossmann”.

“mitologia familiar” (1993, p. 47), como assim qualifica a sua concepção. Mitologia na qual se lê a tessitura de um imaginário de sua história com tons de “era uma vez...”.

No referido depoimento, descortinam-se reflexões e imagens que permeiam textos literários escritos posteriormente, a exemplo de *Meu Amigo...* e *Fausto Mefisto Romance*. Entre elas, cita-se o “sonho chapliniano” de viver em um Shopping Center que remete à configuração do cenário principal de *Meu Amigo...*, em cujas linhas a narradora declara:

E há dias inesquecíveis, as melhores cenas, os melhores momentos, súmulas súbitas como arco-íris, uma das coisas mais belas de nossa vida, prometidos desde que realizei este sonho chapliniano de criança de habitar o Shopping, se possível fosse até sem sair daqui, como um cidadão desmotivado, ao ter de voltar para casa, por razões opostas mas equivalentes, ou porque há muito gente, ou porque não há ninguém. (GROSSMANN, 1997c, p. 102)

O Shopping é o local eleito pela narradora-personagem para escrever a sua narrativa e é onde realiza atividades que a levam a considerar esse espaço como um lar, trançando, nas malhas da ficção, as linhas que se desfiam do bordado de sua grafia de vida ou bio-grafia⁶⁷. Vislumbra-se o tear que entretece literatura bio-grafada e vida re-inventada nas palavras da escritora em “Ofina amorosa: depoimento”, configurado como uma *oficina*, por ser um lugar onde se esboça um projeto a ser realizado. Sob esse prisma, é nessa oficina – o referido depoimento – que Grossmann alude ao sonho de infância, visitado, posteriormente, em *Meu Amigo...*, como já foi mencionado neste capítulo.

A convergência entre depoimento e texto literário subsidia o entrecruzamento que incide nessas formas discursivas e consubstancia a suplementação existente entre essas. Tal suplementação remete à crítica, tal como é definida por Judith Grossmann (1993) em “Oficina amorosa: depoimento”: “Eu acreditava, eu confiava que o crítico é que acabava de engendrar a obra” (1993, p. 57). Esse comentário refere-se a uma nota autobiográfica acerca de sua inclinação à crítica, estendendo-se à avaliação em torno das leituras de sua produção literária feitas pelas autoras que apresentaram textos em *Oficina amorosa: Seminário Judith Grossmann*. Comentário em que sublinha:

Eu apenas escrevi, certo? Mas o crítico, o ensaísta, é que vai acabar de engendrar a obra, ele é quem vai dar a última palavra, e foi isso que pudemos presenciar ontem. A minha boca já estava calada para sempre, tanto que hoje eu não vou fazer nenhuma análise da minha obra. Eu vou dar apenas um depoimento de escritora. Contar como as coisas começaram e se desenvolveram. (GROSSMANN, 1993, p. 57)

⁶⁷ O termo “bio-grafia”, com o hífen que marca a noção de grafia como forma de vida, é usado por Evelina Hoisel (1993) na Apresentação à Revista *Estudos Linguísticos e Literários*.

As leituras feitas pelas autoras dos ensaios apresentados no referido seminário participam da configuração de textos de Grossmann, assim como o seu depoimento, pois abrem possibilidades de interpretação acerca dos textos sobre os quais se debruçam ou aos quais fazem remissão. Quanto ao depoimento, é válido sublinhar que nele são evocados desejos e lembranças, representados em narrativas publicadas posteriormente ao seminário em que foi proferido, permitindo considerá-lo como uma forma de crítica tecida antes do texto que comenta, atuando, por esse motivo, também, como uma oficina de criação.

Reforçam-se, portanto, as aproximações entre depoimento e crítica ao se pensar nos entrecruzamentos de cenas biográficas da escritora, que são narradas nele, com aquelas que perpassam a sua produção literária, permitindo a antecipação de caminhos interpretativos a respeito da literatura e do próprio depoimento. Além dos exemplos já aludidos, que ilustram tais entrecruzamentos, citam-se cenas que remontam à infância da escritora, narradas no referido depoimento, e que perfazem linhas do capítulo “Infância”, de *Meu Amigo...*, a exemplo da experiência linguística fronteira entre o russo e o português, o convívio com a literatura desde os seus primeiros anos, entre outros temas. É válido enfatizar que os enlaces do biográfico com o ficcional não se limitam a *Meu Amigo...*, expandindo-se em outras narrativas.

As cenas representadas em depoimentos e em textos literários diluem as fronteiras entre essas formas discursivas, problematizando relações de causalidade que as marcariam convencionalmente, se fossem seguidos os caminhos configurados por estudos historiográficos, que concebem a vida como fonte a partir da qual a literatura é criada. Esses caminhos referem-se à “relação tradicional pai/filho” (1993, p. 22), discutida por Evelina Hoisel (1993), em “Cantos delituosos: romance e biografia”, sobre a qual afirma ser uma relação “abalada”, complementando que: “o autor não se constitui como autoridade máxima para falar do seu filho/texto, dar-lhe o pleno sentido, como afirmava toda a crítica herdeira do causalismo determinista do século XIX” (1993, p. 22). De acordo com Hoisel, a concepção de autor como a voz autorizada para revelar o sentido da obra foi desconstruída com as contribuições de áreas do saber como a psicanálise, a linguística e a antropologia.

O descentramento da figura do autor como fonte de significado do texto fez com que suas produções fossem vistas sob o signo do parricídio, tal como esse é definido por Evelina Hoisel (1993), na esteira de pensadores como Roland Barthes, Jacques Derrida, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Michel Foucault, G. Bachelard – citados por ela (1993, p. 29). Tal descentramento assinala o “caráter parricida da escritura poética, que assassina seu pai,

fazendo-o nascer e renascer em cada ato criador. A obra cria seu pai, faz emergir a figura do *scriptor*, na terminologia de Roland Barthes” (1993, p. 22).

A figura do *scriptor*, tal como definida por Hoisel, em reta linha de Barthes, sugere os redimensionamentos que incidem no processo de criação em que o autor não se define como aquele que antecede ou é exterior ao texto. O autor se produz ou se deixa, consciente ou inconscientemente, tecer nas malhas do que escreve, passando por redimensionamentos afinados com seu processo de narrativização de si.

Em *Cantos delituosos*: romance, a narrativização de si é constituída sob a égide da primeira pessoa do discurso no romance, a partir da qual se evidencia o que Hoisel define como “a figura de um sujeito poético que emerge das malhas do seu tecido, que se elabora enquanto tece sua narrativa” (1993, p. 22). O sujeito que escreve e se insere na cena discursiva é parte de um processo dinâmico de reconfigurações em que a sua constituição define-se como um devir criativo.

Esse devir criativo acomete os mais diversos sujeitos que escrevem tanto sobre o outro quanto sobre si, porque esses sujeitos, ao tecerem um texto, resvalam para essa tessitura, da qual se flagram traços biográficos, redesenhados no processo de criação ou até mesmo nele engendrados. A criação de si como um ato que atravessa o fazer literário encontra ecos nas palavras de Mikhail Bakhtin (2006), em *Estética da criação verbal*, quando assinala que

[...] se o artista procura aplicar sua individualidade em sua criação, essa individualidade não lhe é dada como ato que a determina mas é antedada no objeto, é um valor ainda a ser realizado nele, não é portadora mas objeto do ato, e só no objeto ela entra no contexto motivacional da criação. (BAKHTIN, 2006, p. 129)

As reflexões de Bakhtin a respeito da individualidade do artista subsidiam a concepção de que a constituição do autor não é anterior ao texto. Ele se configura *enquanto* texto, não sendo, portanto, um fator que “determina” o objeto resultante da criação. Marca-se a palavra “enquanto” para que, através dela, ressalte-se o processo mútuo que marca a relação do sujeito com seus textos, já que eles compartilham os papéis de objeto e criador no palco da linguagem. Desse modo, se traços biográficos – que remetem à noção de individualidade usada por Bakhtin – atuam na composição de um texto, esses também são tecidos na cena da escritura, passando por um processo de recriação. Uma vez recriados, tais traços reverberam no sujeito a quem pertencem, coadunando-se à sua configuração e resvalam nas leituras que podem se descortinar em torno dele. Nesse sentido, se traços biográficos de Judith Grossmann são recriados na narradora Amarílis, os que perfazem a referida personagem também

redimensionam a escritora, fazendo emergir aspectos que se deixam representar por um discurso perpassado pela linguagem literária.

Em linha contrária à perspectiva historiográfica, defende-se, aqui, a concepção de que o texto da vida e o texto ficcional embaralham sua ordem de emergência, constituindo-se como um tecido em que os tons da ficção e do “real” misturam-se para compor outro tom, no qual essas instâncias não mais podem ser discernidas. Quando articulados, esses tons aproximam-se da concepção de crítica no sentido que Judith Grossmann atribui a esta, isto é, como um texto que auxilia a engendrar a obra.

No que se refere às reflexões em torno da relação entre “real” e ficção, que se inserem em discussões sobre textos de cunho autobiográfico e literários, aciona-se a teoria de Grossmann sobre o jogo que incide entre essas instâncias no discurso literário, em que os seus tons transmigram. Uma discussão afinada com alusões a escritores como Clarice Lispector, Carlos Drummond de Andrade e Guimarães Rosa em *Temas de teoria da literatura*. É pertinente salientar que essa teoria pode ser articulada às formas discursivas produzidas por Grossmann, nas quais se identificam questões que enfatizam a tensão entre o real e a ficção, que desloca supostas fronteiras, resvalando para uma das possíveis leituras sobre o sujeito Judith Grossmann, cuja vida e literatura entrelaçam-se.

Fala-se em uma das possíveis leituras porque, embora se reconheça uma convergência de temas nos escritos de Grossmann – o que denota certa afinação que auxiliaria a compor um desenho dinâmico, mutável, remodelável dessa escritora –, as faces delineadas em depoimentos e outras formas discursivas compõem um sujeito que não se deixa capturar em uma imagem coesa. Afinal, é a própria Judith Grossmann que afirma, em “Oficina amorosa: depoimento”, que se propôs a falar sobre o que sabe de si e, portanto, apresenta uma das possíveis leituras que é capaz de fazer, considerando o caráter lacunar da linguagem. Devido às fissuras inerentes à linguagem, reconhece-se a pertinência de visitar diversas formas discursivas, a exemplo do texto da vida e da literatura, para ampliar a rede de leituras que podem ser lançadas sobre elas.

É pertinente realçar que a relação entre literatura e vida é extensiva à crítica. Uma relação que encontra ressonância na afirmação da escritora, em seus comentários sobre Aramis Costa, em que associa a discussão sobre elementos que perfazem o texto de Aramis Costa à sua experiência pessoal de leitora, que se senta para ler um livro, se deleita e viaja em suas malhas. No tocante a essa experiência, Grossmann a conta em forma de ficção, compondo um pequeno enredo no qual menciona a ação de sentar-se, ler os doze contos e neles viajar, para, então, debruçar-se sobre elementos que tecem o texto do escritor lido,

Aramis Costa, e que podem ser articulados a uma leitura de sua própria produção literária. Essa articulação é subsidiada pela palavra “contemplar” e pela afirmação de que “ser escritor é ter por profissão viver com a intensidade máxima”. Considerações que se aplicam à leitura da produção textual de Grossmann, como já foi discutido aqui.

Ressalta-se que a sensibilidade que torna possível identificar tais aspectos e descrevê-los de forma literária confere ao escritor privilégios diante de outros críticos que não são escritores. Essa questão é enfocada em uma pergunta feita a Ricardo Piglia (1994), em uma entrevista que integra *O laboratório do escritor*, na qual o entrevistador afirma: “A ensaísta italiana María Corti dizia numa conferência que o escritor que faz crítica é mais competente que o crítico que só escreve crítica. Ele é um produtor de textos e isso lhe confere um conhecimento interno das obras literárias” (1994, p. 70). Afirmação com a qual Piglia concorda.

É válido sublinhar que as palavras da professora, escritora e crítica María Corti demarcam o lugar de uma categoria de críticos que exercem outros papéis. Entre esses, mencionam-se o ofício de escritor e o de professor, a exemplo de Judith Grossmann, Silviano Santiago, Helena Parente Cunha, Ruy Espinheira Filho, João Carlos Teixeira Gomes, em meio a outros, em cujos textos podem ser identificados seus múltiplos locais de fala.

Ao se debruçar sobre a produção literária da linhagem de escritores que também exercem o ofício de professor e de crítico, nota-se que seus textos são perpassados pelos seus locais de fala, que se emaranham na cena discursiva, compondo uma tessitura em que podem, portanto, ser sublinhados os traços crítico, docente e literário, mesmo quando escrevem em um campo discursivo específico. Assim, no tocante a Judith Grossmann, identifica-se, no prefácio de *Meu Amigo...* e de *Fausto Mefisto Romance*, notas ao leitor, intituladas, respectivamente, “Do Autor ao Leitor” e “Recepção do Leitor”, nas quais são proferidas “aulas” sobre os romances, introduzindo-os ao leitor e denotando um de seus papéis: o de professora de teoria literária.

As aulas proferidas no prefácio dos referidos romances incidem em outros textos, a exemplo de “Como escrevi Meu Amigo Marcel Proust Romance”. Nele, a autora discorre sobre temas de *Meu Amigo...*, a interlocução com Proust e o redimensionamento de sua obra no romance, a escolha do Shopping como cenário de criação, o tempo de escrita da narrativa, que revela ter sido de trinta dias que se dissolvem em outras escalas temporais, envolvendo toda uma formação que remonta à infância, entre outros aspectos abordados para delinear um “preâmbulo como um caminho para chegar a ele [ao romance]” (2010, p. 228).

Nesse texto, a autora delinea, no bojo de seu depoimento sobre o processo de criação, uma teoria acerca da representação literária e a relação entre criação estética e autobiografia, grifando a reinvenção que incide sobre os lugares em seus textos e o cunho autobiográfico que atravessa a literatura sem constituir-se como “autobiográfica” no sentido de ser uma transposição direta da vida do escritor. Segundo a escritora: “Evidentemente a autora e a personagem estão em posições opostas, por mais próximas que pareçam estar, e a Fulana que aparece na narrativa não é o eu empírico que por trás dela se vê, nem o Shopping concreto é aquele que na obra é representado [...]” (2010, p. 224). Ao abordar essas questões, a autora traz à baila o seu papel de crítica, teórica e professora, diluído no didatismo que atravessa seus textos, apresentando-se até mesmo em um relato sobre o procedimento de escrita de um romance.

Sublinha-se, aqui, a palavra “didatismo” porque, nos preâmbulos escritos por Grossmann, ela toca, de forma didática, em pontos centrais da narrativa, abrindo alguns dos possíveis caminhos que podem ser trilhados para potencializar a leitura de seus textos. Caminhos de indicação necessária, em virtude da pluralidade de referências diretas e indiretas que perpassam suas narrativas, por serem tecidas a partir de uma extensa vivência em leituras.

A presença de leituras, em sua alusão direta ou indireta na malha textual, pode ser pensada como um traço crítico da escritora, que se presentifica em seus romances e depoimentos, configurando-se como um feixe de referências a outros textos com os quais estabelece diálogos, que iniciam seus leitores a esses, cumprindo uma das funções da crítica que consiste em disseminar a literatura.

Essa disseminação é possível pelo “sistema de referências” que atravessa os textos de Grossmann, como ela própria qualifica os diálogos que estabelece com autores como Machado de Assis, por exemplo, em “Oficina amorosa: depoimento”, no qual declara que escreve como “herdeira”. Desse modo, se textos de outros autores atravessam a sua produção não só literária, mas, até mesmo um depoimento, concebem-se seus escritos como uma forma de crítica, visto que neles são tecidas interpretações, traduzidas em cenas, personagens, acontecimentos, que encontram ecos em outros textos literários e mesmo em cenas do cotidiano por ela interpretadas e recriadas em seus textos.

Diante da lista de predecessores citada pela autora em “Prefácio da autora”, de *Fausto Mefisto Romance*, o leitor é instigado a fazer uma leitura de seus precursores. Precursores que são citados por ela generosamente, orientando os leitores para as referências que atravessam seu texto, e/ou de forma estratégica para demarcar a linhagem de autores a partir dos quais

quer ser lida, dando as “pistas” de leitura para compreender personagens como, por exemplo, Fausto, de *Fausto Mefisto Romance*. Sobre ele, declara em “Recepção do leitor”:

Atravessado nietzscheaneamente por todos os nomes da história, o nome deste Fausto é também Hamlet, buscando colocar no lugar o tempo desconjuntado, é Rousseau procurando preservar sua solidão para educar a humanidade, é Freud deslocando o eixo da superstição pelo da cura pela palavra, é Jung com sua percepção para além dos limites do concreto, é Marx lutando por criar um paraíso na terra, é Einstein ensinando a relativizar o doutrinário em favor do conhecimento, enfim todos os nomes que o leitor, a partir do seu próprio histórico, possa atribuir ao nome individual deste personagem. (GROSSMANN, 1999b, p. 16)

A travessia nietzscheana no Fausto de Grossmann conduz o leitor à compreensão de aspectos relacionados a esses “nomes” que o circunscrevem, figurando como um profícuo convite ao conhecimento sobre estes, uma vez que foram, de certo modo, traduzidos pela escritora através de sua ficção. Tradução que apenas reforça o traço crítico e docente presente em seus textos, já que a crítica e a docência também se destinam a interpretar signos.

Entre os interlocutores referidos para apresentar as possíveis chaves de leitura do doutor Fausto grossmanniano, faltou fazer uma alusão explícita a outro sujeito: a própria Judith Grossmann, que pode ser lida como um Fausto, sob o álibi do seu vasto conhecimento e referências múltiplas que constituem sua poética. Além disso, alguns dos aspectos mencionados, ao discorrer sobre os nomes que engendram o personagem, se aplicam à composição intelectual da escritora. No tocante a convergências entre Fausto e Grossmann, grifa-se a afinidade existente entre o ofício de professora de Judith Grossmann e o projeto de seu personagem Fausto, que se impele na missão de curar um mundo descompassado, conciliando, para isso, a ética à estética, pois, em sua clínica, seus personagens produzem a prática da cura pela arte.

A ética e a estética são abordadas, também, na leitura feita por Lígia Telles (1998), no artigo “Uma poética do ensino”, acerca de *Nascida no Brasil Romance*. Conforme Telles, dois aspectos podem ser destacados nesse romance e são, aqui, estendidos a outras narrativas da escritora, a saber: “a construção de uma utopia e uma poética de ensino” (1998, p. 5), que constituem “temas [...] que se destacam e se integram” (1998, p. 5). A utopia se refere à construção do que denomina um “eu ideal” (1998, p. 5), em que se delineia um painel biográfico que representa a escritora esteticamente e fornece moldura e tons ao seu projeto ético, diante do qual Lígia Telles, ao comentar o “desejo de perfectibilidade” (1998, p. 5) da personagem de *Nascida no Brasil Romance*, Cândida Luz, pergunta sobre o ponto de desejo que engendra o seu “afã de corrigir o mundo, de pôr cada coisa no seu devido lugar, cada ação

no momento preciso?” (1998, p. 5), situando-o na autora. Nesse projeto identificado por Telles, em *Nascida no Brasil Romance*, encontra-se a relação entre o projeto literário e de vida da escritora.

O entrelace existente da vida com a escrita literária conflui nas considerações de Eneida Maria de Souza (2007), em “Esboço de imagem”, no qual assinala, a respeito dessa questão, que “convivem, de modo reversível e suplementar, o texto e a vida, operação possível graças ao estatuto simbólico que rege as duas instâncias discursivas” (2007, p. 19). A autora reconhece que ambas as instâncias encenam-se e compartilham papéis no mesmo palco, embora outrora fossem tidas como distintas e divididas entre os campos do “real” e do “ficcional”.

A divisão entre o real e o ficcional reverbera em outras categorizações não menos arbitrárias. Entre essas se realça a objetividade que marcava, pretensamente, o discurso crítico em contraposição à subjetividade, concebida como uma característica do discurso literário. A respeito dessa distinção, Eneida Maria de Souza assinala que “A dificuldade em escolher o tom e a justa medida quando o indivíduo se propõe falar de si deve-se, em parte, ao recalçamento sofrido pelo sujeito da enunciação do discurso crítico, até então voltado para a busca do rigor da cientificidade” (2007, p. 19). Na trilha de Souza, percebe-se que a busca pela objetividade esbarra nos labirintos da linguagem que perfaz qualquer discurso. Uma linguagem que está emaranhada, inevitavelmente, às múltiplas faces que, reconhecidamente, na contemporaneidade, constituem o sujeito e o levam, no processo de escrita de si, a configurar máscaras, *personae*, que podem ser confeccionadas e adornadas de forma artífice por “constelações de sentido” (1982, p. 7) – para usar um termo de Judith Grossmann –, que marcam a linguagem literária.

Ainda no tocante ao jogo presente na relação entre texto da vida e a escrita literária ou crítica, na entrevista “A leitura da ficção”, de *O laboratório do escritor*, Ricardo Piglia (1994) aborda as migrações entre a grafia crítica e da vida quando o entrevistador pergunta se a “escrita da crítica também pode ser catártica”, ao que Piglia responde: “Não acredito na teoria da catarse. Quanto à crítica, penso que é uma das formas modernas da autobiografia. A pessoa escreve sua vida quando pensa estar escrevendo suas leituras” (1994, p. 70).

Explorando as veredas que podem ser abertas na afirmação de Piglia, é possível afirmar que um sujeito escreve textos literários enquanto pensa estar falando sobre sua vida, assim como faz crítica enquanto escreve literatura. Essa dinâmica pode ser observada em depoimentos de Judith Grossmann, nos quais compõe, literariamente, pela linguagem figurada que utiliza, um discurso sobre si. Em um mesmo sentido, a autora aciona e seleciona,

criticamente, uma família literária ao escrever seus romances, contos, poemas e textos críticos e/ou teóricos, a exemplo do que faz em “Prefácio da autora”.

A família literária à qual Grossmann faz alusão perpassa não apenas prefácios, como o supracitado, mas, também, seus depoimentos, sugerindo uma relação que extravasa os limites da reflexão em torno da leitura como uma das possíveis formas de vivência. Essa concepção ampla de leitura é abordada por Proust (2003), em *Sobre a leitura*.

As considerações de Proust, articuladas a uma leitura dos textos de Grossmann e Woolf, desembocam na noção de que o sujeito escreve e tece uma interpretação de si no momento em que lê o outro. Essa travessia do *eu* para o outro incide porque, entre as lembranças, diluem-se linhas e entrelinhas constituintes de uma memória literária indissociada da memória subjetiva.

Na esteira de Ricardo Piglia (1994), assinala-se que os matizes nas leituras de Grossmann em seus textos críticos – a exemplo do ensaio sobre Aramis – se unem àqueles que perfazem as várias faces e papéis desse sujeito. Nessa união, nota-se a confluência entre os tons que configuram o discurso crítico e o literário, trazida à baila na entrevista feita a Ricardo Piglia, na qual o autor afirma que

O crítico é aquele que reconstrói sua vida no interior dos textos que lê. A crítica é uma forma pós-freudiana de autobiografia. Uma autobiografia ideológica, teórica, política, cultural. E digo autobiográfica porque toda crítica se escreve a partir de um lugar preciso e de uma posição concreta. (PIGLIA, 1994, p. 70-71)

A associação existente entre a crítica do outro e uma leitura de si ecoa no ensaio sobre *Os pareceres do tempo*, de Herberto Sales, acerca do qual Grossmann (1992) declara

O escritor é, também, um personagem deste romance, avaliando ora a sua tarefa, ora a literatura brasileira em suas melhores e piores convenções. Esta presença do autor como personagem, que é um traço característico do romance contemporâneo, elimina a distância entre autor e personagem e redistribui liberalmente a consciência do autor, a partir da própria estrutura do romance (GROSSMANN, 1992, p. 3).

Essas palavras que definem o escritor Herberto Salles podem ser articuladas à leitura de romances de Grossmann, a exemplo de *Meu Amigo...*, no qual a primeira pessoa, assinada por uma narradora chamada Fulana Fulana, apresenta marcas confluentes na constituição do sujeito biográfico. Essas marcas, não obstante seu caráter particular, ganham traços universais ao envolverem-se nas “constelações de sentido”, que pressupõem um processo de

desfamiliarização, ou seja, um uso incomum da linguagem que singulariza, ao mesmo tempo em que dilata e torna polissêmicas as suas interpretações.

As considerações de Grossmann sobre Salles podem ser relacionadas a uma leitura da escritora, já que, em seus romances e contos, estabelece a aproximação entre “autor e personagem”, mesmo em uma narrativa como *Fausto Mefisto Romance*, em que há diversos narradores. Tal aproximação não é, contudo, pensada como uma relação assinalada pela transparência. Ela é complexa e constituída pela (re)criação.

A relação, dinâmica e pautada em transmigrações, existente entre autor e personagem estende-se à noção de autobiografia, crítica e literatura, instâncias que se entrecruzam, apresentando como ponto de encontro, entre outros, a leitura que o sujeito faz de si, mesmo quando se impele em travessias pelo discurso do outro. Acerca dessa leitura de si, é possível afirmar que, ao escrever um texto autobiográfico, o sujeito é o seu primeiro crítico, pois concilia, nesse ato, uma interpretação de traços que constituem sua subjetividade, selecionando-os para compor o seu texto, embora, nessa seleção, incidam aspectos que escapam sub-repticiamente no processo de escrita, já que este é marcado por movimentos conscientes e inconscientes.

Esses aspectos podem ser relacionados às propriedades da memória, entre as quais se destacam o seu caráter seletivo, lacunar e criativo, o que pressupõe uma interpretação das lembranças ou narrativas do *eu* que devem ser mantidas, e, diante de tais recortes, a tessitura, pela imaginação, de fios dispersos, na busca de compor uma narrativa coerente de uma subjetividade, não obstante, já fragmentada. Essas operações promovidas pela memória, entre seus disfarces e labirintos – que podem trazer à cena da escritura traços que escapam à consciência –, marcam, também, o discurso crítico, no qual o autor recorre, para avaliar o texto sobre o qual escreve, à sua memória de leituras. Uma memória a partir da qual delinea caminhos e critérios que permeiam suas considerações sobre textos de outros escritores, inserindo-se, entre tais leituras, vivências e projeções que circundam cenários, pensamentos e conteúdos no ato de ler.

Concebem-se como suplementares os textos de Judith Grossmann, assim como os de Virginia Woolf, quer sejam engendrados no processo de criação literária ou na grafia de si e mesmo na leitura do outro; pois a interpretação e a ficcionalização transitam nas formas discursivas aqui enfocadas, atenuando as fronteiras que as qualificam, tradicionalmente, em categorias textuais distintas. Por serem suplementares, interpretações feitas sobre um romance desencadeiam-se de leituras e cenas que atravessam outras narrativas, textos de cunho autobiográfico e, ainda, ensaios e artigos críticos sobre produções de outros escritores. Afinal,

o traço crítico e o ficcional emaranham-se no ato da escrita, do qual se identifica e se engendra um *eu*. Um *eu* configurado pelos seus papéis de atuação que são encenados, indistintamente, no palco da linguagem, deixando na arte, como Dorian Gray, marcas biográficas tão plurais quanto o sujeito empírico que se deixa representar nos quadros compostos por tintas ou por palavras lançadas em um papel singular.

5. ARQUIVO: ALGUMAS IMPRESSÕES

Traços, excertos, impressões atrelados ao processo de criação de um texto transcendem os limites das páginas que o comprimem. Se fosse necessário desfiar as linhas amalgamadas à escrita de uma única página, quantas outras não seriam retecidas pela impossibilidade de recuperar o esboço que a engendrou? Como Penélope recosturando uma colcha à espera do seu amado, como pretexto para adiar a escrita de uma vida que não quer tecer, ao delinear o percurso da criação de um texto, recai-se em um desenho interminável. Afinal, intermináveis são os elementos que atuam na criação.

Na tentativa de recompor a memória de um processo criativo, recai-se em reflexões sobre a rede de remissões que atuam nele e que não se encerram no período delimitado para a escrita do texto. Essas considerações confluem nas palavras de Judith Grossmann (1997b), em “Como escrevi *Meu Amigo Marcel Proust Romance*”, ao declarar que

MAMPR foi escrito em trinta dias, mas além disso ser uma ilusão, pois há atrás dele três romances anteriores a serem publicados, o primeiro deles escrito em Bolsa Vitae 1993, as obras publicadas em livro e em periódicos, as obras em Arquivo, há também no caso uma mão de escritor que se exercitou desde a infância, como ademais é narrado no livro. Este fato, haver sido escrito em trinta dias apenas se torna pertinente porque a velocidade é um dos temas da obra, esta mesma percepção do escritor que se adestrou projetada na protagonista. A velocidade é também feita em intensidade do sentir, o sentimento é veloz, suas escolhas são ultra-rápidas, porque a abundância dos materiais oferecidos pelo meio atual, cinco anos antes do 2000, assoberbado de signos a serem codificados, não permitira que todos fossem tomados. E aí cabe arrebatá-los uma amostra significativa, a mais expressiva possível, que apenas a percepção e o sentimento podem decidir. (GROSSMANN, 1997b, p. 225)

A declaração de Grossmann apresenta um painel de diversos estágios que marcam a escrita do romance, extensivos a outras narrativas da escritora, nas quais é entrelaçada a tessitura de sua formação de escritora. Nessa perspectiva, estabelece-se, aqui, uma analogia entre a criação literária e a memória, sustentada ao se pensar que esta constitui o aparelho psíquico no qual estão tracejadas vivências do sujeito, acionadas no momento da rememoração voluntária ou involuntariamente. Em um mesmo sentido, a escrita de um texto desfia um novelo de projeções, pensamentos, lembranças que nem sempre passam pelo crivo da consciência, adentrando o texto subrepticamente. Desse modo, concebe-se o ato de escrever como uma reunião criativa, pelos trilhos da representação, de traços de vivências empíricas ou literárias, figurando como uma forma de memória ou de arquivo em uma conotação derridiana.

Em *Mal de arquivo*, Jacques Derrida (2001) delinea uma acepção ampla de arquivo, sublinhando aspectos como a consignação, a pulsão de morte que o perpassa, seu caráter

“instituidor” e “conservador” (2001, p. 17), formas de representação, a exemplo da citação transubstanciada em tipografia ou circuncisão e a sua inconclusão. Esses aspectos podem ser relacionados com a literatura, concebida, aqui, como uma forma arquivo e, por extensão, de memória.

Ao ler textos de Virginia Woolf e Judith Grossmann, reconhece-se que neles reúnem-se, sob o signo do que Derrida afirma ser a consignação, cenas, imagens, pessoas, reinventadas pela linguagem literária. Nessa consignação, alguns materiais sempre fogem à seleção. Sob esse prisma, assim como o arquivo, a literatura é concebida como inconclusa, visto que instâncias nela compreendidas são passíveis de serem acrescidas de algum material disperso, suplementado pelo leitor, partícipe da tessitura do texto.

Assim, um acervo e diversos materiais que podem atuar na composição dos campos de interpretação de um texto literário não são passíveis de delimitação; afinal, segundo Derrida, “novos arquivos podem sempre ser ainda discutidos, sair do segredo e da esfera privada e ser submetidos a novas interpretações” (2001, p. 69). Essa é uma das aproximações que podem ser estabelecidas entre arquivo e literatura. Uma aproximação que rasura a distinção sugerida pelo uso da palavra “e”, trocando-a por “como”, de modo a pensar essas duas instâncias à guisa do título: literatura como arquivo.

A literatura figura como uma das formas de arquivo, que remete à tipografia por ser dotada de um suporte externo, um lado que fica de “fora”, ao contrário do que ocorre com a circuncisão. Esse “fora”, no entanto, não é de fácil delimitação. A complexidade de estabelecer seus limites afina-se com a dificuldade de definir os materiais a serem consignados, ou seja, aqueles que devem pertencer ao arquivo. Essa (in)definição é regida pela pulsão que atua contra o próprio material arquivado e, portanto, contra o arquivo em si: a pulsão de morte.

A pulsão de morte ou de perda sugere as reconfigurações que incidem no arquivo por ser passível de receber outros materiais. Por isso, ao ser instituído, o arquivo já traz em seu bojo a impossibilidade de uma totalização, não obstante a busca que se empreenda nesse intuito. Lívia de Souza (2008) apresentou profícuas reflexões sobre essa questão em sua tese de doutorado, analisando, na esteira de Jacques Derrida e de Evando Nascimento, pulsões relacionadas ao arquivo. De acordo com Souza,

O Mal do arquivo conforme pensado por Derrida, a saber, como sendo a pulsão de destruição do arquivo, pode ser reconfigurado em seu contrário. Quando nos damos conta de que é o arquivista que alimenta o arquivo, compreendemos um outro movimento que também está sujeito a ser pensado como um mal: a febre de arquivo, um desejo arquivante, descrito por Derrida como sendo uma nostalgia de retorno ao começo absoluto.

Para Nascimento, esta febre de arquivo pode manifestar-se em dois movimentos: o primeiro deles traria consigo uma sede de totalização, de tudo guardar e reter; o outro seria desprovido, tanto do desejo de totalização, quanto da vontade de retorno à origem como lugar imutável. No que diz respeito aos materiais constantes no Arquivo Judith Grossmann, o que se pode perceber no contexto deste (e que é reforçado pelo depoimento daqueles que partilharam da vida acadêmica com ela) é uma imensa preocupação com a retenção da memória que pode ser representada não apenas nos vários materiais suplementares à vida acadêmica, principalmente aqueles relativos à sua produção textual, mas também na metodologia de recolha e fichamento do material. (SOUZA, 2008, p. 26)

Se, por um lado, uma das pulsões do arquivo encerra a destruição, há outra face que se contrapõe à anterior, como sublinha a autora com base na teoria de Derrida: a “febre de arquivo”. A vontade de tudo arquivar toma um caminho articulável ao receio de perda, tal como Sousa assinala, ao trazer a leitura do texto inédito de Nascimento “A efêmera memória: Clarice Lispector”. Esse caminho é observado na escrita da tese da autora, ao engendrar, por uma metodologia de estudo de base genealógica, uma possível interpretação sobre a constituição da área de pesquisa em literatura no Programa de pós-graduação em Letras e Linguística do Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, cartografando a participação de Judith Grossmann e, com isso, delineando, pelo perfil das pesquisas desenvolvidas sob a orientação da professora e escritora, um conjunto de textos literários e teorias que a circunscrevem no cenário enfocado.

Lívia Souza traz a contribuição de refletir sobre o percurso de Grossmann e sua interrelação com a formação de uma memória intelectual no instituto, que permanece em devir através do que a autora definiu como “permanência” (2008, p. 60). Essa permanência insere-se em um processo de reconfiguração e é notada no “esteio sobre o qual se construiu um delicado método de interpretação, uma sensibilidade para deslindar o texto literário, uma perspicácia e uma capacidade de articular a psicanálise, a filosofia e a literatura – metodologias nas quais muito investiu Grossmann” (2008, p. 142). Sua presença encontra-se, ainda, nas pesquisas desenvolvidas no projeto *O escritor e seus múltiplos: migrações*.

As leituras sobre as contribuições de Grossmann são interpretadas por Souza a partir da análise de diversos materiais, constituindo, em parte, o acervo intitulado “Arquivo Acadêmico”. Esse título se refere aos materiais mantidos na sala 102, no Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia. O outro arquivo, que tem o nome da autora, é mantido na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa também na referida universidade.

Em sua análise, Souza identifica em Grossmann a “febre de arquivo”, atrelada a uma estratégia de composição de uma memória não naturalizada, mas, sim, estrategicamente

construída, em que se flagra a composição de uma subjetividade. Desse modo, quando a pesquisadora se depara com os arquivos de Grossmann, constata que

Há uma subjetividade que se constrói obedecendo a todos os seus níveis de intencionalidade, mas que, naquela narrativa se revela, aos olhos do observador, como se fizesse parte de um sem querer. As ideias de incidentes, mau arquivamento, equívocos de separação e seleção nos abordam a todo o momento vez que, escapam, por todos os lados, registros de uma subjetividade que vão muito além da imagem da professora que aquele material parece, inicialmente, querer construir, em suplemento ao *Arquivo Judith Grossmann*, uma representação da fatia restante desta figura. (SOUZA, 2008, p. 25)

Os arquivos compreendem materiais advindos de âmbitos pessoais, acadêmicos e profissionais, e, devido à sua abrangência, indicam seu emaranhamento na constituição do sujeito que os constrói e se constrói com eles em um processo que assinala uma dinâmica do porvir, uma abertura para o futuro. Tal abertura, sinalizada por Livia Souza para repensar o conceito de arquivo, o expande, envolvendo outras formas de memória, entre as quais se identifica a literatura. Nesse sentido, defende-se, aqui, o texto literário como um espaço em que se consignam e reelaboram lembranças, pensamentos, devaneios, os quais, pela própria pluralidade de interpretações que podem ser engendradas e acrescidas ao discurso literário, fomentadas pela sua polissemia, confluem no porvir do arquivo, conforme configurações teóricas derridianas.

Notam-se, em romances de Grossmann, cenas, pessoas, objetos que integram uma memória que o sujeito não quer perder. A febre de nada perder encontra remédio na constituição de um arquivo em forma de literatura; porém, esse remédio apresenta-se como um *pharmakón*, ou seja, remédio e veneno, no sentido delineado por Derrida (2005), em *A farmácia de Platão*. Toma-se a imagem do *pharmakón* para pensar que, se a escrita de textos literários promove a atenuação da referida febre, por permitir que se consubstancie em suas linhas e entrelinhas o desejo de arquivar, pelo registro de lembranças, pensamentos e devaneios, transmudados nas malhas do texto, a escrita desfia pontos desse registro. Ao desfiá-los, realimenta-se o desejo de narrar através do ato de puxar mais fios, promovendo novas tessituras.

Quanto ao impulso que embala as (re)tessituras no processo de criação, nota-se em Grossmann a recorrência de temas que indicam a pulsão de revisitá-los. Eles se coadunam a uma subjetividade em permanente processo de redimensionamento, ou, por assim dizer, de ficcionalização. Para ilustrar tal recorrência, basta considerar cenas e imagens de sua infância, por exemplo, evocadas em depoimentos, romances e contos.

No tocante à pulsão de arquivar para não perder, esse receio é representado, entre outros personagens, através da narradora Fulana Fulana, projeção ficcional de Judith Grossmann, em cuja voz se ouvem ecos das declarações da escritora ao enunciar que arquivou no “Museu” “todas aquelas fotos”, “porque se uma única se perdesse, eu teria falhado no propósito de minha vida. Eu vim para isso, para guardá-las” (1997c, p. 160). Sob um prisma derridiano, seria possível ler o ímpeto da narradora de guardar materiais que constituem a sua memória de família como um fator que atua na destruição da “memória como *mneme* ou *anamnesis*” (2001, p. 22), opondo-se a esta por ser artificial. No tocante à relação entre uma memória artificial, a exemplo do arquivo, e a *mneme*, Derrida (2001) assinala que:

[...] esta potência arquiviolítica não deixa atrás de si nada que lhe seja próximo. Como a pulsão de morte é também, segundo as palavras mais marcantes do próprio Freud, uma pulsão de agressão e de destruição [...], ela leva não somente ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme* ou *anamnesis*, mas comanda também o apagamento radical, na verdade a erradicação daquilo que não se reduz jamais à *mneme* ou à *anamnesis*; a saber, o arquivo, a consignação, dispositivo documental ou monumental como *hupomnema*, suplemento ou representante mnemotécnico, auxiliar ou memento. Pois o arquivo, se esta palavra ou esta figura se estabiliza em alguma significação, não será jamais a memória nem a anamnese em sua experiência espontânea, viva e interior. Bem ao contrário: o arquivo tem lugar em lugar da falta originária e estrutural da chamada memória. (DERRIDA, 2001, p. 22)

Na perspectiva de Derrida, guardar materiais em um arquivo, em um suporte externo, concreto, é uma forma de esquecê-los ao invés de manter a sua lembrança que permaneceria viva através da memória enquanto *mneme*, uma vez que, ao guardá-los, esses materiais ficam passíveis de serem aniquilados pelo esquecimento engendrado pelo distanciamento entre tais materiais e o suporte que outrora os mantinha: o aparelho psíquico. Seguindo o lastro teórico derridiano, seria válido afirmar que a literatura como memória, que assume o suporte de um arquivo ao materializar-se em palavras grafadas em um papel, é considerada um *hupomnema*, que, por registrar memórias em um texto literário, as aniquila e, não, como se poderia supor, as preserva. Nessa ótica, se um sujeito arquiva, por exemplo, objetos cujas lembranças eram anteriormente evocadas para evitar seu esquecimento, ao guardá-las, elas ficam seguras em um armário ou outro suporte, mas, ao mesmo tempo, escondidas da cena onde eram constantemente acionadas: a memória enquanto *mneme*.

Para refletir sobre a noção de *hupomnema* e *mneme*, evoca-se, novamente, a declaração da narradora Fulana Fulana, ao afirmar que o ímpeto de arquivar segue, muitas vezes, o receio de perdas: “E para não perdê-las, as fotos, tive de passar pela dor infinita de me separar delas, poderiam em algum ponto se extraviar. E pensar que não posso mais olhá-las diariamente,

cobri-las com mil beijos, estreitá-las contra o meu peito, elas!” (1997c, p. 160). A afirmação da narradora grossmanniana respalda a teoria de Derrida de que o arquivo promove a perda, pois a alternativa da personagem, para que nenhum elemento fosse perdido, consubstanciou-se na própria perda, no distanciamento de objetos que, por serem materiais, poderiam sucumbir às mudanças e ações do tempo, as quais só um contexto propício para conservação, como um museu, parece ser capaz de evitar. Problematiza-se, contudo, a relação entre perda e arquivo, ao se supor que quando as lembranças são transubstanciadas na literatura, nos trilhos da recriação, elas ficam registradas, porém de um modo dinâmico, promovendo possibilidades plurais de leitura, que as reativam e desfiam-nas para compor outras tessituras.

Uma instância que se mostra passível de escapar à destruição, segundo Derrida e a narradora grossmanniana, é a memória que se inscreve no interior. Uma das formas usadas por Fulana Fulana para guardar o acervo de memórias da família foi, então, “gravar no meu corpo e na minha mente cada palavra do que eles disseram, cada lembrança daqueles seres transplantados dos quais descendo. Porque eu não me esqueci de nada, sou como um aparelho com potência infinita de memória [...]” (1997c, p. 160). Na memória inscrita no corpo, que se sustenta sem um suporte exterior a ele, mantêm-se objetos, cenas, pessoas – aqui reunidas sob a palavra “imagem”. Imagens inscritas no corpo. Ao se pensar nessa questão, resvala-se para a arena infértil da dicotomia interior e exterior, que poderia sugerir a correspondência entre a manutenção das lembranças e a possibilidade de destruição respectivamente.

A referida dicotomia é problematizada pela imagem do *bloco mágico*, usada por Freud, e citada por Derrida, uma vez que a metáfora da qual se vale para definir a memória é um objeto. Como afirma Derrida, o bloco mágico é um “sistema ao mesmo tempo mnêmico e hipomnésico” (2001, p. 27), um objeto usado por Freud para “*representar exteriormente a memória como arquivamento interno*” (2001, p. 25, grifos do autor). Coloca-se sob suspeição, portanto, a dicotomia interior e exterior – lados que são conjugados através da imagem de um objeto, constituindo-se pelo que Derrida qualifica como uma “prótese do dentro” (2001, p. 31).

Em sua interpretação do conceito de bloco mágico, Derrida afirma que este “acolhe a ideia de um arquivo psíquico distinto da memória espontânea, de uma *hupomnesis* distinta da *mneme* e da *anamnesis*” (2001, p. 31). Em meio às “impressões⁶⁸” trazidas por Derrida sobre o arquivo, destaca-se a distinção feita dos dois tipos de memória explicitados, relacionando a *hupomnesis* ao arquivo. Nota-se, entretanto, uma convergência entre a memória espontânea e a

⁶⁸ Derrida afirma, em suas reflexões a respeito do arquivo, que não tem um conceito de arquivo, mas, sim, “apenas uma impressão, uma série de impressões associadas a uma palavra” (2002, p. 43). Com isso, o pensador sublinha a inexistência de um conceito que abarque todos os aspectos relacionados ao arquivo, o que se confirma ao longo do texto, ao apresentar suas diversas acepções.

concepção de memória como arquivo, cujas bases encontram-se no processo de criação, no qual entram na cena da escritura imagens que a adentram espontaneamente, ou seja, sem que passem pelo crivo da consciência; isso porque a escrita também rege o trabalho do escritor e não unicamente o contrário.

É possível problematizar a relação entre o processo de criação e a memória espontânea ao se pensar que, quando *impressas* no papel, as imagens passam pelo crivo da consciência. Todavia, desloca-se essa ideia ao se pensar a noção de que esse filtro é burlado pelas pulsões do inconsciente e nem sempre revelações são orquestradas por uma força voluntária. Dessas reflexões, enfatiza-se a ausência de uma explicitação clara e totalizante acerca do processo de criação, acentuando o caráter dinâmico e indefinido que o marca, comentado por Woolf em “Ficção moderna”: “Nada garante que no decorrer dos séculos, apesar de termos aprendido muito sobre a produção de máquinas, tenhamos aprendido alguma coisa sobre fazer literatura” (2007, p. 71). Por mais que um autor tente descrever os percursos de sua criação, como poetas críticos, a exemplo de Edgar Allan Poe, sempre escapam a essa descrição aspectos que fogem ao crivo da consciência; pois, nesse ato, podem incidir *impressões* difusas. Tais impressões são concebidas como elementos não muito bem determinados, envolvendo traços outros que se embaralham na memória, cujas fronteiras entrecruzam-se nos diversos tracejos que a compõem.

Sublinha-se, com base nas discussões em “Freud e a cena da escritura”, à guisa de reflexões empreendidas no primeiro capítulo desta tese, que a memória já é, em si, uma forma de grafia. Concebida desse modo, não seria possível definir as fronteiras que marcam o que é arquivo e o material arquivável – e essa é uma dificuldade expressa por Derrida (2001) em outro texto, *Mal de arquivo*, ao discorrer sobre os limites do que pode ser concebido como pertencente ao arquivo, como já foi mencionado aqui.

Ao acionar a imagem das atas⁶⁹, Derrida (2001) assinala que um material pode ser o “arquivo” e o “arquivado” ao mesmo tempo. Sob esse prisma, se as lembranças de um sujeito são consideradas um material arquivável e, portanto, passíveis de serem usadas no processo de criação de um texto, esse texto também arquivava imagens que circundam o sujeito e o constituem, promovendo, por extensão, a possibilidade de engendrar novas imagens. A literatura, do mesmo modo, é uma forma de arquivo de vivências de um sujeito ou do que este

⁶⁹ “A palavra ‘atas’ pode aqui designar, ao mesmo tempo, o conteúdo do que há de ser arquivado e o arquivo propriamente, o arquivável e o arquivante do arquivo: o impresso e o imprimente da impressão” (2002, p. 27, 28).

poderia viver, além de ser arquivável, visto que, quando consignada a outros escritos de um autor, constitui seu acervo e propicia um acesso a possíveis leituras sobre ele.

Em meio às discussões empreendidas por Derrida, destacam-se suas considerações acerca dos redimensionamentos que poderiam incidir sobre a psicanálise diante das novas técnicas de impressão e arquivamento provenientes da tecno-ciência. Discute, ainda, a tensão que incide na relação entre o privado e o público, que passaram por transformações em virtude de ferramentas como o correio eletrônico.

Interessa, particularmente, às reflexões aqui desenvolvidas, uma noção cara a Derrida: a noção de consignação. Esse conceito é, aqui, interpretado como um eixo que reúne outros pontos tratados em *Mal de arquivo*, traduzidos em uma pergunta: O que se deve reunir em um arquivo?

Para além dessa questão, é possível perguntar que *status* adquirem os materiais a depender do suporte que os mantém? Essa discussão, ao ser articulada a temas nos estudos literários, recai no campo de reflexões em torno da representação. Seria um mesmo acontecimento considerado “ficcional” ou “real” em virtude do (con)texto em que se encontra?

Ao se pensar na convencional divisão entre “ficção” e “realidade”, que remonta a teorias da representação erigidas desde Aristóteles, essa pergunta seria respondida de forma afirmativa e, nesse sentido, seriam os suportes nos quais esses acontecimentos são colocados que definiriam sua classificação. Sabe-se, contudo, que as discussões em torno dos parâmetros para classificar textos em literários e não-literários seguem caminhos sinuosos, muitos dos quais convergem devido ao que se defende como um entrecruzamento de campos discursivos como a literatura, a crítica e as escritas autobiográficas, aqui enfocadas. Entrecruzamento que promove migrações de temas entre tais campos, embaralhando-os de modo que, ao leitor, seja apenas possível distingui-los ao saber em que “arquivo” se encontram.

Para ilustrar a convergência entre textos literários e autobiográficos, citam-se dois trechos de *Oficina amorosa*: depoimento e um fragmento de *Outros trópicos*, respectivamente, nos quais é feita remissão ao livro *Cartilha das mães*, por meio do qual Grossmann afirma ter sido alfabetizada:

[...] Eu me lembro, dessa cena eu me lembro: é uma escada, que vinha da cozinha e dava no quintal, e a minha mãe sentada ali, me alfabetizando aos três anos de idade. Numa cartilha chamada *Cartilha das mães*. Era uma capa verde, o tipo era preto, da Livraria Francisco Alves. Se alguém me disser onde existe essa cartilha, por favor, eu vou lá correndo. [...] (GROSSMANN, 1993, p. 48)

[...] Eu aprendi a ler, também em parte, num dicionário. Esse ainda existe, o dicionário, em edição portuguesa; o *Lelo ilustrado*. Todo mundo aqui conhece, não é? É claro, está um pouco alterado, e depois, na sucessão de irmãos, um dos irmãos rasgou uma página, ele sempre rasgava. (GROSSMANN, 1993, p. 52)

[...] você quer recuperar um, vários que deixaram de existir, a *Cartilha das mães*, na qual, aos três anos, aprendeu a ler, o *Dicionário prático ilustrado*, do qual arrancou as páginas, isto é, o mesmo exemplar, o velocípede, que mais não quer você recuperar, vasto tesouro naufragado e perdido [...] (GROSSMANN, 1980, p. 106)

A interpretação sobre a convergência entre essas remissões em textos pertencentes a diferentes formas discursivas pode seguir dois caminhos. O primeiro acompanha os trilhos da busca por fontes, considerando a vida como a matriz de um texto literário que a reflete. O segundo, e aqui defendido, subsidia os trânsitos entre a escrita literária e a autobiográfica, sob o signo da memória, em que se enovela a constituição do sujeito. Desse modo, ambas as formas discursivas (literatura e depoimento) emaranham-se na composição do sujeito, trazendo em seu bojo uma memória e como memória se constituindo, visto que, a despeito de se querer atribuir à vida o ponto de partida para configuração do texto literário, no que se refere ao romance cujo trecho foi citado, esse antecede o depoimento, de acordo com a data de publicação, o que, de forma simbólica, representa o jogo que incide entre literatura e vida, no qual “origens” são rasuradas.

É válido ressaltar que não se desconsideraria a ideia de que o romance partiu de uma cena da vida, representada no depoimento. Contudo, sublinha-se que neste, ao contrário do que a concepção de fonte poderia sugerir, a lembrança de uma experiência ganha outros contornos, já que a escrita também reformula o vivido. Uma reformulação inevitável quando se reconta o que se viveu em qualquer forma discursiva ou mesmo quando a experiência é acionada no âmbito da própria memória, que delinea uma narrativa com acréscimos, elipses e invenções.

As palavras de Grossmann sobre a lembrança do momento de alfabetização são marcadas pela tônica imprecisa da memória. As imagens aparecem em um cenário construído na fala da escritora com um tom impressionista, ao mencionar elementos que o constituem como uma tessitura na qual os fios são puxados de cada imagem para (re)compor outras: escada, cozinha, a mãe, o livro, a capa, a livraria. O referido tom é salientado pela repetição das palavras: “Eu me lembro, dessa cena eu me lembro”, em cuja reiteração nota-se a tônica de uma lembrança a se redelinear e da omissão de lembranças outras, que não conseguiu evocar.

A alusão ao dicionário ilustrado e à *Cartilha das mães*, feita por Júlia, mãe do protagonista Simon, em *Outros trópicos*, denota a presença de lembranças subjetivas remissivas ao escritor que adentram a escrita de textos literários, *consignando-as*, o que

confirma a concepção de literatura como uma forma de arquivo e, portanto, de memória. Nessa memória, há traços recorrentes em outros textos literários de Judith Grossmann, o que sugere o grau de subjetivação em suas narrativas, mesmo quando essas são escritas em terceira pessoa, como no referido romance. Entre os traços que se emaranham ao possível esboço acerca da escritora, sublinha-se a sua pulsão de arquivo na acepção atribuída por Jacques Derrida, que a define como “a pulsão mesma de conservação” (2001, p. 32).

Essa pulsão de conservação, no mesmo eixo paradigmático da “febre de arquivo”, é identificada em narrativas de Grossmann em que, não raro, os personagens se referem a arquivos, museus, acervos, a exemplo de *Meu Amigo...* e do trecho de *Outros trópicos*, em que Simon descreve o quarto de sua filha Simone, fazendo menção a diversos objetos existentes nele. Comenta, então, a necessidade de conservá-lo ao declarar: “enfim, nenhum alfinete, nenhuma palha podia ser retirada deste vasto museu do quarto que com ela crescera e que por ela era conservado” (1985, p. 84). Nesse comentário, retomam-se duas questões nas reflexões sobre o arquivo ou a literatura como arquivo e, por extensão, a respeito da memória: a sua abertura para o futuro e o *mal de arquivo*.

No tocante à abertura do arquivo ao futuro, grifa-se a sua acepção como matéria personificada, cuja existência coaduna-se à do sujeito que o constitui. Sua personificação é pensada ao se refletir sobre seu crescimento, sugerindo a noção de que ele não se fecha, abrindo-se para um futuro que o remodela. As remodelagens são impressas pela possibilidade de serem encontrados novos materiais que podem agregar-se a ele pelo arquivista, autor de sua (re)criação. Como afirma Derrida: “O arquivista produz arquivo, e é por isso que o arquivo não se fecha jamais. Abre-se a partir do futuro” (2001, p. 88).

Ao refletir sobre as considerações de Derrida, articulando-as à leitura de textos de Judith Grossmann, nota-se que romances, contos, depoimentos da autora trazem lembranças que se suplementam, ativando outras cenas e imprimindo tonalidades marcadas pela reescrita e por ressignificações. Agregam-se a essas ressignificações, novas leituras que se somam ao arquivo ou o reconfiguram.

Desse modo, interpreta-se a remissão aos dois livros citados por Grossmann em seu depoimento e no romance como uma recorrência resultante da pertinência que essa memória de infância possui na tessitura da subjetividade da escritora, que através deles aprendeu o seu ofício, por meio do qual coloca em prática a sua vocação: escrever. O arquivista ou o crítico que se depara com essa constatação colocaria esse dado em um local em destaque na estante ou o grifaria em seu texto. Grifos que potencializam a sua leitura; relevos que crescem

materiais ao seu acervo, quer ele seja mantido em prateleiras ou nas linhas e entrelinhas de um texto.

No que se refere às formas de manutenção de um arquivo, é válido acionar as palavras de Eneida Maria de Souza (2009) sobre o *Diário de Guerra*, de Guimarães Rosa, no qual registra passagens de experiências a serem usadas como “material para a narrativa fabulosa que estava compondo” (2009, p. 144). Em suas considerações a respeito do referido diário, Souza aborda aspectos que caracterizam essa forma discursiva, a exemplo do seu caráter fragmentário, e o qualifica como o “arquivo do autor em terra estrangeira” (2009, p. 144), no qual são registrados, ou consignados, “não só os fatos relativos à guerra, como assuntos de seu interesse, sejam relativos à literatura ou a curiosidades próprias do escritor” (2009, p. 144). A aproximação feita pela autora entre o diário e o arquivo respalda a concepção de que este pode ter outros tipos de suporte.

Embora não tenha mantido a prática memorialista, como Virginia Woolf, a presença desse tipo de texto incide no corpo de um dos romances de Judith Grossmann, a exemplo do longo trecho dos cadernos de Leda Maria em *Fausto Mefisto Romance*, ou mesmo se constitui na estrutura de *Meu Amigo...*, como sinaliza Luciano Lima (2003), ao aproximar esse romance à forma do diário. Na relação entre o diário e a literatura, em romances grossmannianos, depreendem-se notas que engendram reflexões sobre a prática de escrever memórias, podendo ser subsidiadas por um fragmento de *Outros trópicos*, no qual se lê:

Além de produzir seus axiomas, Simone, diligentemente, os registra, desde a mais precoce idade, num grosso caderno de capa marrom, aplicando-lhe títulos ou não, sistematicamente lhes colocando as datas, para que, sentada no vão acolchoado da janela, possa, interminavelmente, reconstituir a sua via (GROSSMANN, 1980, p. 85)

Na alusão feita pelo narrador ao “grosso caderno de capa marrom”, destaca-se o esboço de elementos que definem o diário, como, por exemplo, a sistematicidade que rege a sua escrita, a organização em datas e, ao lado dessas características, o seu papel no processo de reconstituição da vida. Lêem-se as anotações como uma forma de compor uma cartografia dinâmica de si, na qual não só se operam escrituras, mas, também, reescrituras do sujeito sobre sua história, que passa por recortes cotidianos ao transpor em um caderno o registro do dia. A escrita de um diário demanda, portanto, seleção, ordenação – uma cadência análoga à criação de um arquivo. Da mesma forma, arquivos e diários, assim como textos literários, consignam cenas de uma vida, em cujas palavras ou prateleiras reúnem-se imagens representativas da constituição de uma trajetória intelectual e de uma poética de si.

A associação entre a referida cartografia dinâmica de si, articulável ao conceito de consignação no arquivo e na literatura, justifica-se pela concepção de Derrida sobre essa questão ao afirmar: “A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal” (2001, p. 14). Grifa-se, nas palavras do pensador pós-estruturalista, a noção de que o arquivo não consiste em uma mera reunião de materiais, não se configurando aleatoriamente, pois o que nele se reúne passa por uma seleção regida por princípios de coerência, que, pretensamente, se desviam da “heterogeneidade”. Leonard Woolf (1982), na introdução a *A writer's diary*, aborda essa questão a partir de uma afirmação de Virginia Woolf sobre o caráter tendencioso da escrita de diários, uma vez que o sujeito habitua-se a escrever quando se encontra em um humor específico, tal como foi discutido, aqui, no segundo capítulo.

A reunião de acontecimentos, impressões, pensamentos em um diário é submetida, portanto, ao crivo de uma classificação de caráter arbitrário, traduzido em questionamentos alavancados na esteira de Derrida: “o que pertence à teoria ou à correspondência particular, por exemplo? O que pertence ao sistema? À biografia ou à autobiografia?” (2001, p. 15). Pelas vias desses questionamentos, nota-se que ordenar e classificar os materiais arquivados não ocorre de forma natural, mas atende a princípios.

Assim como se questiona o que é relevante inserir e distribuir em um arquivo, indaga-se também que materiais atuam na criação de um texto literário. Pergunta alavancada ao evocar o depoimento de Grossmann. A aproximação entre arquivo e literatura é calcada, ainda, na concepção de que, no primeiro, reúnem-se materiais sob o princípio da consignação, em que aqueles excluídos, em virtude do seu caráter não classificatório, atuam no delineamento dos critérios que regem a eleição dos elementos a *serem* arquivados; por isso nem sempre importa conhecer apenas o que é mantido ou registrado. Ao estabelecer uma analogia entre esses materiais excluídos e a literatura, sublinha-se a pertinência de elementos extrínsecos ao texto literário, mas que se inserem na paisagem de sua escrita, para potencializar as interpretações sobre este. Interpretações nem sempre passíveis de serem atingidas pelo estudo do texto em sua imanência.

Em “Crítica genética e crítica biográfica”, Eneida Maria de Souza (2009) discorre sobre o papel que os acervos de escritores têm para conhecê-los e lançar um olhar acerca de sua produção escrita. Com base nesse texto, enfatiza-se a importância de elementos extraliterários no processo de interpretação da literatura, como sublinha Souza ao afirmar que: “a crítica genética revela o lado inconcluso e incompleto da criação, permitindo que a abordagem de um documento literário não mais se restrinja ao texto publicado e ao seu estatuto de objeto

intocável e inerte” (2009, p. 141). Assim, se outrora relegada por ser entendida como uma “atitude conservadora e retrógrada frente à literatura” (2009, p. 137), a pesquisa em arquivos passa a ser considerada uma forma profícua de esboçar uma “biografia intelectual” do escritor de acordo com Souza, que assinala:

É digno de nota o rico material existente nos acervos dos escritores, como a correspondência entre colegas, depoimentos, iconografias, entrevistas, documentos de natureza privada, assim como a sua biblioteca, cultivada durante anos. Um esboço de biografia intelectual emana desses papéis, ao serem incorporados, ao texto em processo, a cronologia dos autores, o encarte de fotos, a reprodução de documentos relativos à sua experiência literária, assim como a revisão da bibliografia sobre os titulares das coleções. (SOUZA, 2009, p. 138)

Os materiais pertencentes ao acervo de um escritor delineiam a sua biografia ao mesmo tempo em que, quando articulados aos seus textos literários, ampliam as margens destes, abrindo outros caminhos interpretativos. A ampliação promovida pela abertura desses caminhos pode ser vislumbrada em rascunhos do escritor, metaforicamente qualificados por Souza como um “jardim íntimo” (2009, p. 139), em cujas funções “revela o que o texto definitivo não consegue transmitir: a imaginação sem limites, os recuos da escrita, os borrões, o espaço no qual a face escondida da criação deixa transparecer o fulgor e a paixão da obra em processo” (2009, p. 139). As tessituras que se constituem entre as linhas, em suas margens e mesmo na paisagem que as circunda, quando articulados ao texto concluído, revelam possibilidades de leitura em que confluem traços do escritor e da gênese de uma produção escrita. Por isso, conforme Souza, a excursão nesses bastidores da criação constitui-se em um interesse tanto da crítica genética quanto da crítica biográfica.

Os acervos que encerram possibilidades múltiplas de leituras acerca de um texto têm a sua importância extensiva às leituras feitas sobre o sujeito e estão disponíveis não apenas em arquivos, em sua acepção corriqueira, ou seja, em documentos, registros, objetos, anotações. Eles ganham suporte em páginas de diários, entre outras formas discursivas, nas quais seleções das parcelas registradas do dia aproximam-se das eleições que regem a composição de um arquivo. São recortes, supressões, organizações que trazem em seu bojo uma leitura do sujeito que o escreve, como indicam os diários de Virginia Woolf.

Notam-se nos diários da escritora inglesa questões que figuram em seus textos literários, não apenas como temas, mas, também, como reflexões sobre procedimentos que incidem em seu processo de criação, a exemplo de sua busca pela configuração de um fluxo narrativo que pudesse exprimir digressões peculiares ao pensamento. Foram essas recorrentes anotações acerca da literatura que motivaram a organização de *A writer's diary* por Leonard

Woolf, um texto constituído de recortes feitos pelo marido e leitor de Virginia Woolf, nos quais são destacados, de forma mais veemente, elementos que se referem à escrita de seus textos. Sublinham-se as palavras “mais” e “veemente” porque fragmentos não contemplados em *A writer's diary*, mas que figuram nos diários de Woolf, participam, pela via da representação, do bordado de seu textos.

O diário é visto por Leonard Woolf como uma oficina na qual a escritora compunha esboços de um estilo que seria usado na tessitura de seus textos ficcionais. Observa-se, contudo, que ambos os tipos de textos apresentam-se como essas oficinas. A cada romance, conto, escrito autobiográfico a escritora denota uma busca pelo grau máximo de utilização das potencialidades da linguagem e exacerbação dos limites da poesia em prosa. Essa é uma das hipóteses lançadas para justificar a sua escrita prolífica expressa na inquietude que ritma uma prática contínua. Nas demandas que regem seu ato constante de escrever, identifica-se o que Derrida nomeia como *mal de arquivo*. Sobre ele afirma:

É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irremediável de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (DERRIDA, 2001, p. 118)

Na leitura das notas de diários de Virginia Woolf, identificam-se registros de diversas vivências, pensamentos, reflexões sobre sua arte, entre outros temas, ao longo de vinte e sete anos, conforme Leonard Woolf, que afirma no prefácio a *A writer's diary*: “[...] the diary gives for 27 years a consecutive record of what she did, of the people whom she saw, and particularly of what she thought about those people, about herself, about life, and about the books she was writing or hoped to write⁷⁰” (1982, p. VII). Para compô-los, Leonard Woolf extraiu dos vinte e seis volumes de diários da escritora passagens reunidas em três partes, que podem ser interpretadas como instâncias que atuam em sua escrita: a reflexão crítica – traduzida na metalinguagem que entrecorta narrativas e perfaz seus textos críticos –; a remissão a “cenar” e “pessoas” que perpassam sua literatura de forma criativa; e comentários sobre livros lidos. Elementos que atuam na composição de seus textos e se coadunam em sua memória, materializada, entre outras formas discursivas, através de seus diários. A variedade de anotações nos diários de Woolf é interpretada, pelas vias da analogia, como o *mal de*

⁷⁰ o diário traz 27 anos de um registro consecutivo do que ela fez, das pessoas que ela viu, e particularmente do que ela pensou sobre essas pessoas, sobre ela mesma, e sobre a vida, e sobre os livros que ela estava escrevendo ou esperava escrever. (Tradução livre)

arquivo, ou seja, o desejo incontrolável de manter registro de momentos de sua vida e as remodelagens impressas neles.

Segundo Leonard Woolf, sua esposa usava o diário como a maioria dos diaristas: para anotações de suas experiências, mas também o usava como escritora. Reflexões concernentes a esse ofício entrecortam seus diários e, em determinados trechos, é difícil discernir aspectos relacionados ao universo literário daqueles que não o seriam, pois mesmo quando a escritora não aborda, diretamente, questões relacionadas à literatura, ela faz registro de vivências identificadas em temas ou cenas de seus romances.

Ao se pensar na convergência entre romances, diários e textos críticos, concebem-se essas formas discursivas como um arquivo cujos suportes transsubstanciam-se em palavras impressas em papéis, nos quais se grifam notas que delineiam uma subjetividade e, emaranhada a ela, uma memória cultural. Afinal, cenas e reflexões que abundam desses textos promovem um painel da vida. Uma vida representada conforme palavras de Woolf, em “Ficção moderna”, ou seja, tal como é apreendida pela mente: “A mente capta uma miríade de impressões – trivial, fantástica, evanescente ou esculpida com a firmeza do aço” (2007, p. 75), direcionando-se de um plano subjetivo para envolver desenhos constituintes da paisagem em que o sujeito se insere. Essa forma de captação dos sentidos é apreciada por Woolf em suas considerações sobre escritores modernos, entre os quais destaca James Joyce, a respeito de quem tece considerações que definem o seu próprio estilo narrativo.

Em seu comentário sobre Joyce, identificam-se ecos do projeto estético da própria Woolf, a exemplo de quando afirma: “Mr. Joyce é espiritual; está preocupado a todo custo em revelar as centelhas da chama mais íntima que ilumina suas mensagens intelectuais” (2007, p. 76). O intimismo identificado em Joyce por Woolf entrecorta a produção literária da escritora, observado a partir de *O quarto de Jacob*. Nele, personagens e cenas são apresentados de modo espectral, sem contornos precisos e em cenas fragmentadas, indicando a ausência de linearidade e de definição pormenorizada de cenários, acontecimentos e personagens. A título de ilustração, citam-se cenas que permeiam o contato do jovem Jacob com Florinda, uma personagem com quem teve uma relação íntima:

Pois que Florinda o chamara de Jacob, sem pedir permissão. Sentara-se em seus joelhos. E assim faziam todas as belas mulheres no tempo dos gregos. Neste instante um lamento ondulante, trêmulo, aflito, abalou o ar, parecendo não ter forças para expandir-se, e ainda assim tatalava; a este som, as portas das ruas dos fundos abriram-se de sopetão; operários saíram com passos pesados.

Florinda sentia-se mal.

Insone como de hábito, a sra. Durrant fez uma marca ao lado de certas linhas do *Inferno*.

Clara dormia enterrada nos travesseiros; sobre o seu toucador, rosas desfeitas e um par de longas luvas brancas.

Florinda sentia-se mal, ainda com o branco chapéu cônico de pierrô. (WOOLF, 2003a, p. 84)

As cenas são apresentadas seguindo o fluxo das impressões lançadas sobre elas em nuances descortinadas por um olhar atento aos elementos que as perfazem, fugindo de uma marca de autoridade inerente às narrativas de cunho realista, nas quais predominam relações de causalidade e explicitação detalhada de episódios e personagens. O ato de Woolf de captar pequenos *flashes* de um momento do dia assemelha-se à forma como os registra em seus diários, nos quais anota diversas passagens da vida, por vezes de forma fragmentária, como na anotação feita no dia 10 de setembro de 1917:

To post at Southease, but my boots hurt, from being too big, so we sat down, & L. went on. A perfect rather misty but cloudless day, still & very hot. Odd to find no flowers in the hedges, all brown & dead, because of the storm. Often a sound like rain, which turns out to be leaves falling. German prisoners stacking corn at the back of the house. They whistle a great deal, much more complete tunes than our work men. A great brown jug for their tea⁷¹. (WOOLF, 1977, p. 49)

Ao ler a anotação citada, em que predomina um tom cinza nas cenas sugerido pelas flores mortas, observa-se que a forma abstrata e fragmentária com que as imagens são delineadas em narrativas de Woolf não se encerra em seus textos literários e não se limita a um estilo narrativo. Essa forma traduz o seu modo de contemplar a vida, tal como a registra em diário, pincelando diversos e sutis detalhes do dia como se esses exprimissem a representação de sensações e fatos através de imagens construídas de modo singularizado por abarcarem a concisão e, por isso, a potencialização dessas. Aspectos que promovem aproximações entre tal forma e a imagem na poesia. A vida, à qual se volta e que traduz em seus textos, pode ser concebida conforme a definição trazida pelo narrador em *O quarto de Jacob*: “a vida não é senão uma procissão de sombras, e sabe Deus por que as abraçamos tão avidamente e as vemos partir com tal angústia, já que não passam de sombras” (WOOLF, 2003a, p. 79).

⁷¹ Ao correio em Southease, mas minhas botas doem, por serem grandes demais, então nós nos sentamos, & L. continuou. Um dia perfeito mais do que propriamente cinzento, mas sem nuvens, tranquilo & muito quente. Estranho não encontrar flores nas cercas, todas marrons e mortas, por causa da tempestade. Frequentemente, um som como chuva, que eram folhas caindo. Prisioneiros alemães empilhando milho no fundo da casa. Eles assobiam muito, melodias muito mais completas do que nossos trabalhadores. Um grande jarro marrom para o chá deles. (Tradução livre)

Cenas da vida desvelam-se ao olhar do narrador, acompanhando a cadeia do fluxo de pensamentos e sensações dos personagens e atenuando as remissões às ações para enfatizar, na tessitura do texto, miríades de impressões. Esse modo de vislumbrar a vida encontra ecos na definição trazida por Woolf em “Ficção moderna”, ensaio no qual afirma: “A vida não é uma sucessão de lanternas de carruagens dispostas em simetria, a vida é um halo luminoso, um invólucro semi-transparente nos envolvendo dos primórdios da consciência até o fim” (2007, p. 75).

Um “halo luminoso” é transubstanciado em estilo narrativo em textos de Woolf, por meio do qual são representados elementos constituintes do mundo subjetivo e cultural da autora. Não por um halo luminoso, mas por um olhar preciso que capta e recorta do cotidiano a “sucata” usada para transformar cenas cotidianas em matéria literária, Judith Grossmann, em seu estilo mais imperioso na cadência de seus textos, porém não menos poético, delinea uma cartografia transmutada de si e de signos representativos do universo a partir do qual fala.

Em malhas das formas discursivas tecidas por essas escritoras ou que as circundam, revela-se um olhar sobre a vida, promovendo, através de seus textos, a possibilidade de contemplar um memorial de parcelas de sua subjetividade e de seu contexto, os quais, pelos labirintos da leitura, emaranham-se à vida do próprio leitor que insere, entre suas prateleiras, vivências e impressões do outro, sob a forma de literatura e de memórias, que se emaranham ao acervo de si.

5. 1 UMA COMPOSIÇÃO DE ARQUIVOS EM TEXTOS DE VIRGINIA WOOLF

Life piles up so fast that I have no time to write out the equally fast rising mound of reflections, which I always mark down as they rise to be inserted here⁷². (WOOLF, 1982, p. 9)

De acordo com Leonard Woolf (1982), no prefácio à edição de *A writer's diary*, Virginia Woolf iniciou o hábito de escrever em seu diário a partir de 1915. Um hábito que foi interrompido apenas quatro dias antes de sua morte, em 1941. A prolífica escrita de anotações acerca dos mais variados assuntos, desde questões literárias até acontecimentos e reflexões sobre temas prosaicos, enuncia a “febre de arquivo” da escritora. O impulso de registrar as mais diversas parcelas de sua vida em linhas e entrelinhas não se limita a seus diários,

⁷² A vida se empilha tão rapidamente que eu não tenho nenhum tempo de escrever o monte crescente igualmente rápido de reflexões, que eu sempre anoto quando emergem para serem inseridas aqui. (Tradução livre)

estendendo-se a textos críticos, romances e contos. Por uma produtiva coincidência, tomada aqui como metáfora, a escritora usava o mesmo *bloco* de papéis na escrita de seus diários e romances segundo Leonard Woolf⁷³.

O *bloco* em que Virginia Woolf escrevia diários e romances é lido como metáfora que aciona as discussões empreendidas aqui em torno da teoria freudiana sobre a memória, discutida por Jacques Derrida (2002), em “Freud e a cena da escritura”, no qual o pensador delineia suas reflexões sobre a arqui-escritura. Tais reflexões levam Joel Birman (2007) a sublinhar em Derrida a constituição de um “pensamento do traço”, relacionado à noção de escritura que, nas palavras de Birman, em sua leitura do texto citado, consiste em “todas as modalidades de escrita que sejam fundamentalmente *não-fonéticas*” (2007, p. 279), entre elas, menciona os sonhos, na esteira de Freud, bem como a escrita egípcia e a chinesa. Os traços que perfazem a escritura são tecidos no aparelho psíquico que seria constituído pela memória, definido como uma “máquina de escritura”. Nas palavras de Birman: “O aparelho psíquico, tal como foi forjado progressivamente por Freud, do começo ao fim do seu percurso teórico, seria uma máquina de escritura” (2007, p. 284).

A representação da referida “máquina de escritura” é feita por Freud em “Uma nota sobre o bloco mágico” e aqui serve como subsídio para assinalar que as folhas usadas por Virginia Woolf para escrever tanto seus romances quanto seus diários ilustram, simbolicamente, os trânsitos que incidem nessas formas textuais por partirem de um mesmo bloco, cuja escritura é realizada no aparelho psíquico, constituído pela memória. Essa afirmação ressoa das considerações de Birman (2007), em sua leitura de “Projeto de uma psicologia científica”, na esteira de Derrida: “a problemática da memória seria fundamental na constituição do psiquismo. A memória como *engrama*, com efeito, seria constitutiva do psiquismo, de maneira que, sem aquela, este não existiria” (2007, p. 285).

A memória seria, portanto, o cerne do próprio aparelho psíquico, garantindo a sua existência. Por analogia, assinala-se que sem a memória não haveria literatura ou qualquer outra forma de texto, pois o *bloco mágico* é o local onde se fazem os traços dos enunciados, levando a supor que o texto e o aparelho psíquico são uma forma de grafia, constituindo-se como memória.

Pelo que foi dito, reúnem-se os escritos de Virginia Woolf sob o signo da memória, não os restringindo aos seus textos autobiográficos. Uma reunião pautada na convergência de

⁷³ “We used to buy the paper for the sheets and have it bound up in books ready for her to use, and she wrote her novels in this kind of book as well as her diary” (WOOLF, 1982, p. VII). Nós costumávamos comprar o papel para as folhas e atá-las em livros prontos para ela usá-los, e ela escrevia seus romances neste tipo de livro assim como seu diário. (Tradução livre)

temas em suas composições textuais, nas quais se flagra a constituição do que se qualifica, aqui, como um arquivo em que se depreendem interpretações sobre o seu criador.

A articulação entre uma leitura dos diários, textos memorialistas e biografias de Virginia Woolf parece ter sido o caminho seguido por Vanessa Curtis (2005) em *As mulheres de Virginia Woolf*, livro no qual a autora compõe um mapeamento das mulheres que tiveram uma passagem significativa na vida de Virginia Woolf e como elas foram representadas em sua produção literária. Ao ler o prolífico mapeamento de Vanessa Curtis, nota-se uma interrelação entre pessoas e narrativas, como se os textos fossem escritos para prestar uma homenagem àqueles com quem Woolf conviveu e que a marcaram, como sugerem as palavras de Curtis ao comentar o romance *A viagem*: “A viagem pode, desse modo, ser visto como uma homenagem à natureza suave e solidária de mulheres como Stella, cuja inteligência era frequentemente oprimida e ignorada pelos homens das suas vidas” (2005, p. 58, 59).

A cartografia feita em *As mulheres de Virginia Woolf* reforça a concepção de que a literatura é uma forma reinventada de arquivo, permitindo um olhar sobre a vida do sujeito que a escreve. Esse arquivo e vida são vistos sob um prisma derridiano que assinala a sua possibilidade de reelaboração, marcados pela abertura a outros escritos que os redimensionam, abrindo um “espaçamento”, no sentido atribuído por Derrida ao falar sobre a abertura, que incide em seu arcabouço. A respeito da noção de espaçamento, Birman enuncia que

Derrida procurou formular como a estrutura seria relançada em direção à sua abertura, marcada agora pela *diferença*, promovida pela sequência diferencial de novos signos. Com isso, a historicidade seria restabelecida pela dinâmica escritural, que inscreveria o tempo na própria espacialidade da escrita. O *espaçamento*, como signo eloquente da escrita, seria marcado, enfim, pela temporalidade do diferir (Derrida 1967a).

Nessa perspectiva, o conceito de diferir se articularia intimamente com o de suplemento (ibid., Carta 52, 2ª parte, cap. 2). Isso porque cada novo signo, inscrito na escritura de maneira imperativa, funciona como um suplemento daquele que lhe antecedeu imediatamente. (BIRMAN, 2007, p. 280, 281)

Devido às reinscrições marcadas pela *diferença*, que acionam, continuamente, traços que reelaboram aqueles já existentes, não seria possível chegar a uma imagem totalizante sobre o sujeito e seus textos, já que ambos são passíveis de redimensionamentos operados pela inserção de outros traços, a partir do que Derrida define como “espaçamento”. Esse termo sugere a impossibilidade de abarcar, em uma estrutura que se qualifica como presente, todos os elementos participantes de sua constituição, isso porque a ausência, interface da presença, tem um caráter eloquente, trazendo em seu bojo um suplemento.

Grifa-se o termo “suplemento” em distinção ao conceito de “complemento”, uma vez que esse último sugere uma completude vista por Derrida como inatingível. Como afirma Birman, na esteira de Derrida, “A especificidade da escritura psíquica seria, então, essa reinscrição permanente, pela qual o processo de diferir constituiria as redes de traços e inscreveria continuamente os signos em registros diferentes, de maneira a constituir outros espaçamentos (Derrida 1967b)” (2007, p. 293). Por isso, em uma interpretação em torno de Virginia Woolf e de sua produção literária, na emergência constante de signos advindos da leitura de cada texto escrito por ela e – para ampliar a noção de rede, mencionada por Birman, de interpretações que esses textos engendram –, nota-se a dimensão desses espaçamentos, que mantêm infinitos os campos de interpretação do texto, que é também o próprio sujeito.

Em reflexões em *Um teto todo seu*, Virginia Woolf (2004) compõe uma imagem aqui usada para ilustrar o “espaçamento” no início do primeiro capítulo, traduzido em suas palavras sobre o pensamento, que ritmou as considerações escritas nesse texto: “O pensamento [...] havia lançado sua linha na correnteza” (2004, p. 9). Ao usar a metáfora da linha como representação dos fios que atravessam seu pensamento em meio a uma correnteza, Woolf sugere os enunciados omitidos e mantidos às suas margens. Nessa imagem, realça-se, ainda, o caráter profícuo dessas margens, passíveis de serem tocadas pela linha, mas jamais plenamente contempladas. Esse tom rege o discurso de Woolf. Em um texto escrito para ser lido à Sociedade das Artes e à Odtaa, em 1928, e, portanto, limitado a uma curta extensão – posteriormente ampliada para publicação –, como seria possível discorrer sobre séculos (do século XVI ao XX) de exclusões ou restrições à participação da mulher no cenário artístico e acadêmico? Virginia Woolf o faz, seguindo uma linha jogada nessa ampla correnteza denominada história.

Nesse texto, Woolf compõe o que aqui se define como um arquivo de uma memória cultural no qual se lêem aspectos econômicos e políticos que limitaram a atividade intelectual das mulheres. Para isso, desconstrói a noção de “verdade”, encontrada no mesmo campo epistemológico de pressupostos cientificistas cúmplices da perpetuação dos preconceitos que deram suporte à noção de “inferioridade” feminina. “Verdade” que ela acredita não conseguir alcançar por não dominar a técnica de pesquisa dos jovens de Oxbridge, da qual não lhe foi permitido dispor pelas estratégias de restrição desse direito apenas ao sexo masculino. Restrição que acometeu a própria escritora, privada, ao contrário dos seus irmãos, de estudar em uma escola ou faculdade. Esse cerceamento é um tema recorrente em sua ficção e, no texto enfocado, é abordado de forma catártica.

Para deslocar a noção de “verdade”, a autora engendra um sujeito ficcional e faz uso de sua voz para falar ao longo do texto. Esse sujeito é denominado por ela como Mary Beton ou Mary Seton ou Mary Carmichael e, para estender a teia da ficção, desenvolve, desde o princípio, um *minimal plot* ou pequeno enredo, no qual se lê uma cena em que estava: “sentada à margem de um rio há uma ou duas semanas, gozando a amena temperatura de outubro e perdida em cogitações” (2004, p. 9). A partir dessa cena, tece prolíficas considerações sobre o tema as mulheres e a ficção.

Ao pensar esse texto como um arquivo, por trazer uma memória cultural consignada pelo olhar de Woolf a respeito do referido tema, consideram-se os seis capítulos de *Um teto todo seu* como prateleiras abertas para os diálogos passíveis de serem trançados com outros textos da escritora. Cada prateleira desse arquivo é pensada em seu espaçamento e em sua possibilidade de emaranhamento aos espaços presentes e ausentes nos demais capítulos e mesmo em outros textos. Afinal, organizam-se, muitas vezes, prateleiras e capítulos apenas para seguir um ordenamento que se mostra necessário à leitura, podendo, contudo, ser submetido a outras ordens quando interpretados novamente ou quando se desvelam dados novos que podem reconfigurá-lo amplamente, desencadeando outras interpretações. Para ilustrar esse entrecruzamento, serão feitas algumas articulações entre os capítulos de *Um teto todo seu* e outros textos da escritora.

Em meio às discussões no “Capítulo um” de *Um teto todo seu*, flagram-se, entre outros temas, reflexões sobre o distanciamento imposto às mulheres em relação aos centros acadêmicos, que remetem ao descompasso da Sra. Ramsay – personagem de *Rumo ao farol* – diante do excessivo racionalismo do seu marido e do academicismo que marcava a conversa dele com seu amigo Charles Tansley; a relação entre literatura e vida, que resvala para as reflexões em “Ficção moderna”, texto de *O leitor comum*; as considerações sobre a guerra e a marca “feia” – para usar um termo da autora – impressa na vida com esse acontecimento.

Entre esses primeiros temas, destaca-se, aqui, a guerra, pensando esse signo como um advento marcante no século XX e na vida de Woolf, acerca do qual tece reflexões em seus diários, romances e ainda em um texto intitulado *Three guineas*. A convergência desse tema nessas formas discursivas é confirmada em exemplos de cenas em romances como *Mrs. Dalloway* e *O quarto de Jacob*. Nesses dois romances em especial, Woolf aborda o tema da guerra através do personagem Septimus Warren Smith, em *Mrs. Dalloway*, um ex-soldado cuja participação nos campos de batalha imprimiu consequências negativas traduzidas em seu distanciamento em relação à esposa e devaneios que o acometiam, remontando a cenas traumáticas vivenciadas nas trincheiras. Em *O quarto de Jacob*, o protagonista Jacob que,

segundo Vanessa Curtis, teve “inspiração” (2005, p. 155) no irmão de Woolf, Thoby Stephen, vítima de tifo contraído na Grécia, local onde Jacob também esteve, é, ainda, uma representação de jovens mortos na guerra. Em trechos dessas narrativas, vislumbram-se tons cinzentos impressos pela marca de melancolia proveniente da guerra.

O tema da guerra é abordado, ainda, em *Three guineas*, no qual, evocando outras questões que permeiam a sua produção intelectual, como o *status* da mulher na sociedade, a autora versa sobre a guerra, tendo como motivo a resposta a uma pergunta feita em uma carta ficcionalizada, citada no início do texto:

Three years is a long time to leave a letter unanswered, and your letter has been lying without an answer even longer than that. I hoped that it would answer itself, or that other people would answer it for me. But there it is with its question – How in your opinion are we to prevent war? – still unanswered⁷⁴. (WOOLF, 1993, p. 117)

Em *Three guineas*, publicado em 1938, Virginia Woolf (1993) opta por uma forma de escrita análoga à usada em *Um teto todo seu*. Ela se vale da ficção como estratégia para abordar o tema da guerra, fazendo alusão a uma carta, por ela inventada, como motivo para desenvolver reflexões sobre o referido tema. Um tema cuja tônica entrecorta muitos de seus romances, sinalizando, com isso, o impacto que a guerra causou na autora.

No “Capítulo dois”, destacam-se as notas de projeções ampliadas do homem em relação à sua própria imagem através do espelhamento na figura da mulher. Essas projeções encontram ecos no elogio feito pela Sra. Ramsay à superioridade da inteligência masculina com o intuito de agradar Charles Tansley, que o leva à satisfação proveniente da concepção de que os homens são, de fato, “superiores” às mulheres.

Ainda no segundo capítulo de *Um teto todo seu*, a autora traz à baila a disparidade existente entre a ausência de um método de pesquisa do seu duplo ficcional, Mary Beton, e os estudantes de Oxbridge. Tal disparidade é evidenciada com um tom de pesar a respeito do pouco acesso das mulheres ao universo acadêmico em consonância com questões já erigidas no primeiro capítulo, que permeiam romances da autora, entre os quais cita-se *O quarto de Jacob*.

Em *O quarto de Jacob*, assim como em outros romances da escritora, o distanciamento imposto à mulher ao meio acadêmico e mesmo à leitura incide ao lado de outros aspectos

⁷⁴ Três anos é um tempo longo para deixar uma carta sem resposta, e sua carta tem estado sem resposta há muito mais tempo do que isso. Eu esperava que ela respondesse a si mesma, ou que outras pessoas a respondessem por mim. Mas ali está ela com sua pergunta – Como em sua opinião nós podemos evitar a guerra? – ainda sem resposta. (Tradução livre)

articuláveis a traços biográficos da escritora ou de sujeitos relacionados ao seu universo. Entre esses traços, discernem-se, também, aqueles que, aparentemente, escapam às experiências passíveis de serem reunidas em uma biografia, encontrando-se no plano de devaneios, leituras, inquietações ou desejos recônditos, constituindo-se como temas ou imagens que atravessam um texto. Assim, se a aridez no campo das experiências em leituras é identificada na vida de personagens como a Sr^a Dalloway, Sr^a Ramsay e a personagem Fanny – de *O quarto de Jacob* –, essa não é extensiva ao universo de Virginia Woolf, que sempre leu avidamente. Avidéz que contrasta com o seguinte fragmento de *O quarto de Jacob*:

Mulheres desalinhas, que não se importam com o jeito de cruzar as pernas, lêem *Tom Jones* – um livro místico; pois há qualquer coisa nos livros, pensou Fanny, que eu poderia apreciar se tivesse tido educação – apreciar muito mais do que brincos e flores, suspirou, pensando nos corredores do Slade e no baile a fantasia na próxima semana. Ela não tinha vestido para usar. (WOOLF, 2003a, p. 134)

A experiência de leitura de Fanny Elmer destoa da prolífica vivência de Woolf com a literatura, trazendo a denúncia da escritora no que se refere ao contraste entre a parca vivência em leituras desta e de outras personagens no romance em comparação a personagens masculinos como Bonamy e Jacob, apesar da representação de uma mulher, Sandra Williams, que tinha o hábito de ler.

Nas notas feitas pela escritora em seus textos sobre a relação entre mulher e literatura, amplamente abordada em *Um teto todo seu*, identifica-se a inquietação de Woolf sobre esse tema por motivos que são explicitados por Silvia Anastácio (2006):

[Virginia Woolf] revolta-se pela falta de oportunidade que as mulheres do início do século XX sofreram e que denuncia em sua obra. Ressentia-se por ela e a irmã, Vanessa, não haverem frequentado a escola nem a faculdade, como o fizeram os irmãos, Toby e Adrian Stephen, embora, em compensação, seu pai, um erudito e importante filósofo da era vitoriana, sir Leslie Stephen, tenha sido seu primeiro professor. Foi ele quem apresentou Virginia Woolf a Platão, Espinoza, Montaigne e Hume, o que acabou lhe dando uma sólida base intelectual para ser uma autodidata em sua brilhante carreira literária. (ANASTÁCIO, 2006, p. 13)

Apesar de uma primeira interpretação da experiência de Fanny com a leitura denotar um distanciamento em relação a Woolf, observa-se uma convergência entre o pesar da personagem e o da própria escritora, conforme as considerações de Anastácio. Essa convergência relaciona-se com as limitações sofridas pelas mulheres no que se refere ao acesso ao universo intelectual institucionalizado.

Em virtude da identificação da confluência entre temas literários e biográficos, sublinha-se a importância de considerar fragmentos que podem não figurar explicitamente como traços da vida, mas que os representam de forma refratada. Em meio às refrações, a tarefa do leitor consiste em reunir as imagens a que tem acesso e considera coerentes de acordo com a lógica definida por ele, pois qualquer ordenação não escapa a critérios, em certa medida, idiossincráticos.

No “Capítulo três” de *Um teto todo seu*, a autora fala sobre a importância de a mulher ter um teto todo seu e dinheiro, pautada em uma análise das condições adversas de produção intelectual feminina desde o século XVI. Esse painel enfatiza o papel de Woolf como uma escritora que produziu as bases, ao lado do seu marido, para ter condições materiais de publicar seus textos, com a criação da Hogarth Press. A editora fundada pelo casal Woolf promoveu à escritora a liberdade e as condições materiais advogadas por ela como necessárias à difusão da produção intelectual feminina que encontra mais obstáculos do que a de autoria masculina.

No “Capítulo quatro”, por sua vez, acionam-se algumas reflexões sobre os obstáculos enfrentados por escritoras como Jane Austen para compor a sua arte, articuladas a discussões em “Jane Austen”, texto de *O leitor comum*, com base na qual representa a condição de outras escritoras no século XIX. Através do exemplo do temor sentido por Austen de ser flagrada ao escrever, representa-se o contexto adverso enfrentado por mulheres para se dedicarem à arte e como esse contexto foi driblado por algumas delas, a exemplo também de Emily Brontë – escritoras de romances significativos que escapam de uma dicção masculina.

No “Capítulo cinco”, a autora aborda um tema recorrente em seus romances: o fato de as mulheres se circunscreverem ao contexto doméstico. Essa é, pelo menos, a condição da Sra. Dalloway, Sra. Ramsay e Betty Flanders, em *Mrs. Dalloway*, *Rumo ao farol* e *O quarto de Jacob*, respectivamente. Grifam-se ainda, nesse capítulo, as reflexões a respeito da relevância de tratar de temas do cotidiano, especialmente aqueles atrelados ao universo da mulher, em textos literários nos quais prevaleça uma dicção feminina, que também é defendida pela autora. Na produção literária de Woolf, depreende-se o que é possível denominar como poética do cotidiano, à guisa da qual traz à cena a sua pulsão de anotar as ações mais prosaicas do dia em seus diários e a representação de atos análogos em seus textos literários.

Entre atividades *cotidianas* registradas pela autora, compondo a paisagem na qual se situa, Woolf esboça, em seus diários, cenas e personagens de seus romances e contos, além de, muitas vezes, trazer comentários a respeito da recepção de seus textos ou mesmo notas de suas leituras. O entrelace de cenas da vida com aquelas experienciadas através da literatura é

observado em um dos trechos do seu diário, que data do dia 12 de abril de 1919, no qual alude à sua leitura de *Moll Flanders*, de Daniel Defoe, autor com cujos romances se ocupa desde o começo de abril, e sobre os quais resulta um artigo intitulado “The novels of Defoe”, publicado no *Times Literary Supplement* em 24 de abril de 1919.

Em meio às atividades cotidianas que registra, a autora entretém comentários sobre o romance mencionado. Na sua leitura, Woolf destaca o olhar que lança sobre Londres pelas lentes de Defoe. As imagens que delineia a partir dessa declaração deslocam fronteiras que podem ser estabelecidas entre vivências e literatura, já que não se sabe se a Londres descrita é a vislumbrada pelo sujeito Virginia Woolf ou pela leitora de Defoe, do que se pode inferir pelas suas declarações que se trata, na verdade, da confluência entre elas: “I saw the old woman selling matches through his eyes; & the dragged girl skirting round the pavement of St. James’ Square seemed to me out of Roxana or Moll Flanders. Yes, a great writer surely to be thus imposing himself upon me after 200 years⁷⁵” (1977, p. 263). Na cena lida através das lentes de Defoe, identifica-se a noção de que a literatura engendra uma forma de ler o mundo, abordada por ela em outros capítulos de *Um teto todo seu*, a exemplo do sexto.

Por fim, no “Capítulo seis”, Woolf discorre sobre um tema representado no personagem Orlando: a androginia. Nesse capítulo, a autora afirma que se impele na tarefa de “esboçar uma planta da alma, de tal modo que, em cada um de nós, presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino” (2004, p. 108). Para consubstanciar essa teoria, aciona Coleridge, que afirma que “as grandes mentes são andróginas” (2004, p. 108). A respeito dessa questão, Woolf defende que há algo de masculino e feminino nos dois sexos e o que os diferencia é a predominância de um em relação ao outro; assim, nos homens, não obstante a presença do feminino, prevalece o seu oposto. O mesmo ocorre com as mulheres. Segundo Woolf, o “estado normal e confortável é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente” (2004, p. 108). Essa é a problemática de Orlando, que conjuga os dois sexos, simbolizados nos episódios em que vive como homem até o dia quando acorda transformado em uma mulher.

Ainda nesse capítulo, Woolf salienta a sua prescrição acerca da importância da liberdade e de condições materiais para a produção intelectual feminina e tece considerações sobre a “realidade”, ao justificar a ausência de um cunho de “verdade” em seu discurso, já que “as palavras filosóficas, quando não se foi educada numa universidade, são propensas a trair-

⁷⁵ Eu vi uma mulher velha vendendo fósforos através dos seus olhos; & a garota mal trapilha rondando a calçada de St. James’ Square parecia para mim tirada de Roxana ou Moll Flanders. Sim, um grande escritor certamente ele é, impondo a si mesmo sobre mim depois de 200 anos. (Tradução livre)

nos” (2004, p. 120). Em suas palavras a respeito da realidade, tece impressões apresentadas em um tom uníssono ao discurso literário, pautado em imagens e na fabulação:

O que se pretende dizer com “realidade”? Parece algo muito caprichoso, muito incerto – ora encontrável numa estrada poeirenta, ora num recorte de jornal na rua, ora num narciso ao sol. Ilumina um grupo numa sala e marca algum dito casual. Esmaga-nos ao caminhar para casa sob as estrelas e torna o mundo do silêncio mais real do que o mundo da fala – e então, lá está ela de novo, num ônibus, no tumulto de Piccadilly. Por vezes, também, parece habitar formas demasiadamente distantes para que possamos discernir qual é sua natureza. Mas, o que quer que toque, ela fixa e torna permanente. Isso é o que resta quando a carcaça do dia foi recolhida num canto; é o que resta do tempo passado e de nossos amores e ódios. Ora, o escritor, segundo penso, tem a oportunidade de viver mais do que as outras pessoas em presença dessa realidade. É sua obrigação encontrá-la e colhê-la e comunicá-la ao restante de nós. (WOOLF, 2004, p. 120)

As palavras de Woolf sobre a realidade não definem apenas esse tema filosoficamente. Elas explicitam a poética que rege a tessitura de seus textos literários, nos quais nota-se a representação da vida considerada por ela como matéria necessária à composição da literatura. Essa vida é pintada em seus textos sob o signo da fragmentação sugerida pelo recorte de elementos do mundo empírico, compondo um arranjo peculiar.

Em fragmentações, que remontam às digressões tão caras enquanto estratégia narrativa em seus textos, depreendem-se parcelas de vida, presentes também sob o signo da ausência, nas margens do que se arquiva ou se representa na literatura. Fios e recortes que, indiretamente, atuam na composição dessas formas de memória e, se fossem enfocados, promoveriam proíficas leituras. Por esse motivo, embora marcas biográficas possam não corresponder a representações em um texto literário, essas não devem ser desprezadas pelo papel que materiais partícipes do retrato de um escritor têm em sua constituição. Esses materiais, inevitavelmente, envolvem-se na criação, mesmo subrepticamente.

Seguindo a linha de pensamento aqui lançada, enfatiza-se que, como o arquivo, um texto também é constituído por materiais dispostos em uma ordem, não obstante a inserção de elementos que escapam dela, pois nem todos os estágios da criação literária passam pelo crivo da consciência, resvalando, por vezes, para o repertório do que se quis viver, deslocando-se, portanto, do eixo do vivido. A título de ilustração, cita-se *A writer's diary*, que encerra, em sua constituição, um princípio ordenador, usado por Leonard Woolf ao destacar dos diários de sua esposa as notas que concernem à sua produção literária, reunindo-as em uma edição.

Apesar da seleção que marca o processo de consignação em arquivos, diários, depoimentos, romances, contos, é válido enfatizar o caráter “instituidor” (2001, p. 17) que o arquivo e a literatura apresentam; pois se o arquivista ou o autor se vale dessas instâncias como

espaço de conservação, estes também são instituidores na medida em que o material neles conservado assim o são “fazendo a lei” (2001, p. 17), como afirma Derrida, ou, ainda, “fazendo respeitar a lei” (2001, p. 17). Essas características do arquivo desconstróem uma concepção deste como uma instância estática e denotam o poder exercido por ele sobre o que conserva, do qual se destaca a sua função “institutriz” (2001, p. 17). Em um mesmo sentido, ao se pensar em imagens, cenas e pessoas representadas no universo literário de um escritor, nota-se que essas, nesse plano, não são apenas conservadas nele. Elas adquirem um *status* incomum, que as entesouram não simplesmente porque são recortadas do universo do escritor, mas, sobretudo, porque, nesse ato, elas adquirem outro valor. Nesse sentido, o arquivo, que se transubstancia entre páginas e prateleiras, não é destinado apenas a um armazenamento, mas também, a uma ressignificação, motivada pela seleção implícita nele.

A partir dos elementos selecionados e mesmo os que foram excluídos na composição de um arquivo, outros podem ser engendrados. Nesse aspecto, ele aproxima-se da imagem do tecido, desenhada por Derrida (2005), em *A farmácia de Platão*. Um tecido capaz de se regenerar e cujas partes constituintes não podem ser abarcadas plenamente em virtude da dispersão que incide nele e da sua capacidade de regeneração, o que sugere a impossibilidade de definir o arquivo como uma estrutura finita.

Ao se pensar sobre a infinitude do que se arquiva, é pertinente acionar a experiência de Virginia Woolf (2003c) sobre as cartas de amor trocadas entre os poetas e amantes Elizabeth Barrett e Robert Browning, a partir das quais extraiu temas e cenas redelienados na tessitura de *Flush: memórias de um cão*. Nesse romance, a autora traz um olhar sobre a poetisa a partir da recriação de anotações sobre o cachorro de estimação de Barrett.

O ato de entesourar materiais que circundam o universo de um sujeito e colocá-los em prateleiras sob a forma de arquivo afina-se com a escrita de textos literários. Desse modo, etiquetas impressas em estantes conjugam-se a (sub)títulos que iniciam capítulos; parágrafos correspondem a suas inúmeras prateleiras, assim como os editores por vezes agem como arcontes, ou seja, guardiões de fragmentos omitidos do texto aos quais apenas eles têm acesso. Assim, ao se pensar no arquivo como uma estrutura “arquivável” e “arquivante” (Cf. DERRIDA, 2001, p. 28), reitera-se que a literatura é arquivante, uma vez que reúne um conteúdo arquivável, concebido como pessoas, cenas, imagens, recriadas pela ficção, que encerram uma memória. Ela é, também, arquivável, já que não apenas traz um conteúdo em si, podendo, também, auxiliar a compor o arquivo de um escritor.

Dada a amplitude do conceito de arquivo, vale mencionar, ainda, no que se refere ao princípio de consignação, a importância deste e da literatura como acervos detentores de uma

memória subjetiva e cultural – categorias inevitavelmente entrelaçadas nas malhas do discurso de um sujeito. Grifa-se, ainda, o papel das formas discursivas inseridas no eixo da concepção de arquivo de fazer com que o seu criador – no caso da literatura, o escritor, – possa sobrepujar a morte, cumprindo a afirmação da autora que cometeu suicídio em 1941 a respeito da “oportunidade de viver mais do que as outras pessoas em presença dessa realidade” (2004, p. 120). Nesse ângulo, concebe-se a literatura como memória(s), no sentido derridiano do termo, aberta à configuração de outras memórias possíveis, que podem sobrepujar a passagem do tempo em uma relação dinâmica com ele.

5. 2 UMA COMPOSIÇÃO DE ARQUIVOS EM DEPOIMENTOS, PASTAS, LIVROS, INSTITUIÇÕES, PESSOAS

[...] Judith Grossmann, um ser humano, um ser artístico, fazendo-se em um objeto de reflexão por um projeto de vida totalmente dedicado à literatura, à poesia. Um ser singular, não há dúvida, empenhado em organizar o mundo em palavras, como fuga ao caos. (HERRERA, 2002, p. 27)

Minha vida é uma coleção, uma galeria, um catálogo... recortes... Sebastião, Manuel, Bóris, Norberto, José Augusto, Salvador [...] (GROSSMANN, 1997c, p. 64)

As palavras de Antonia Herrera (2002), em sua apresentação sobre Judith Grossmann, no evento “Com a palavra o escritor”, afina-se com a definição da narradora Fulana Fulana em *Meu Amigo...* – projeção ficcional da escritora – quando assinala que sua vida é uma “coleção” (1997c, p. 64), acionando imagens que remetem ao conceito de arquivo. Pensa-se esse arquivo como uma instância não delineada apenas através das “palavras” das quais a escritora se vale para “organizar o mundo”. Ele se expande em outras representações que podem ser flagradas na organização de livros sobre uma prateleira e mesmo em forma de pastas, documentos, formulários, caixas, como os que são mantidos nos acervos da escritora na sala 102 do Instituto de Letras e na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia.

Na interpretação aqui trazida, na esteira das discussões de Livia Souza (2008) em sua tese, assinala-se que o arquivo se apresenta como uma possibilidade de leitura do sujeito que o organiza. Em se tratando de Judith Grossmann essa leitura contempla o desenho de uma vida atravessada pela literatura e pela arte, por meio do qual essas duas instâncias podem ser estudadas e no qual elas se consignam. O trabalho de delineamento do sujeito é operado pela

leitura das mais diversas formas discursivas atreladas a ele, no compasso das reflexões trazidas por Michel Foucault (1992), em *A escrita de si*, nas quais se lê:

[...] o escritor constitui a sua própria identidade mediante essa recoleção das coisas ditas. É a própria alma que há de constituir naquilo que se escreve [...] assim é bom que se possa aperceber naquilo que escreve a filiação dos pensamentos que ficaram gravados na sua alma. Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia espiritual inteira [...]. (FOUCAULT, 1992, p. 143,4)

Quando articuladas às considerações feitas aqui sobre a relação memória/arquivo e literatura, nota-se que *a escrita de si* não se limita às palavras traçadas em um papel. Ela é passível de ser constituída em outros textos, a exemplo de objetos e impressões sobre pessoas, que, assim como os documentos, rascunhos e anotações feitas por um sujeito, integram um arquivo. Nesse arquivo, é possível ler o sujeito que o cria e, por conseguinte, se inscreve nele. Além disso, pode-se descortinar, também, uma memória do cenário no qual o sujeito está inserido. Esse foi o percurso trilhado por Lívia Souza em sua tese, compondo uma memória sobre o Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal da Bahia em sua constituição, atrelada a uma leitura sobre Judith Grossmann, que foi uma de suas fundadoras.

A leitura sobre a paisagem intelectual mencionada envolve, ainda, o período após a saída de Grossmann, quando ela se aposentou. Uma ausência que, de acordo com Lívia Souza, foi mantida sob o signo da presença em seus textos literários, os quais ela constituiu como “cenas discursivas” (2008, p. 16) através das quais propaga suas lições acerca da literatura. Entre as estratégias das quais Grossmann se vale em seus textos literários, grifa-se o uso da metalinguagem, presente, por exemplo, nas considerações da narradora Fulana Fulana a respeito do processo de criação e mesmo nas questões relacionadas à narrativização, referidas pela narradora de *Cantos delituosos*: romance. Esses dois sujeitos ficcionais ilustram, ainda, aspectos que representam a configuração do artista.

Imersões na leitura de um possível esboço da trajetória intelectual de Grossmann podem ser feitas através de depoimentos, entrevistas, apresentações da escritora. A vida que se descortina a cada frase é atravessada por uma memória na qual se mesclam cenas representativas da história de vida da escritora, na qual se desfiam elementos que tecem uma paisagem da literatura, circundando sua formação. Nela, enovelam-se fios advindos de uma linhagem de intelectuais que seguiram os passos da Professora Emérita da Universidade

Federal da Bahia, cujas contribuições e trajetória foram resumidas por ela no depoimento “Judith por Judith”, no qual se lê:

[...] e veio o convite da UFBA, uma oportunidade de implantar uma oficina de criação literária e lá fui eu, toda contente da vida, pois era o lugar do descobrimento. [...]. E realmente em Salvador eu pinte e bordei, no melhor sentido da coisa. Realmente veio ocorrer essa oficina de criação literária, depois instalei essa cadeira de teoria da literatura e também lecionei na escola de teatro, instalei aquilo que seria a oficina de criação literária na área de artes cênicas, isto é, na dramaturgia. Fiz concurso para titular e me tornei professora emérita da Universidade Federal da Bahia, e recebi a medalha Maria Quitéria. (GROSSMANN, 1999a, p. 178)

Nas linhas desse breve resumo sobre a trajetória de Grossmann na UFBA, depreendem-se notas que perfazem um painel acerca da configuração dos estudos literários na referida universidade, no qual se observa a inserção de disciplinas e a articulação de áreas, como a literatura e a dramaturgia, que imprimiram novos tons ao curso de Letras. Tons que ainda estão presentes na linhagem de intelectuais que teve as orientações de Judith Grossmann em sua formação. Orientações que se transubstanciam, também, em textos literários e críticos. Textos que promovem ao leitor a possibilidade de, nos trilhos da metalinguagem e da intertextualidade, tecer uma aprendizagem acerca da literatura e de textos acionados nas malhas de suas narrativas.

As redes dialógicas que perfazem a produção intelectual de Grossmann encontram tradução no termo “sistema de referências” (1993, p. 62, 63), usado pela escritora em “Oficina amorosa: depoimento” ao aludir à sua rede de relações com outros textos: “isolada eu não existo” (1993, p. 63). A imagem do sistema de referências sintetiza a condição da sua literatura, bem como a de seus textos críticos e depoimentos, como articuladores de uma memória de leituras, a partir da qual seus leitores têm acesso a referências não apenas pela importância dessas no processo de interpretação dos textos da escritora, mas, também, pela sua relevância em delinear um panorama literário, presente na configuração dos estudos da literatura no Brasil, como os que foram e continuam sendo constituídos no Instituto de Letras da UFBA.

As referências identificadas em textos de Judith Grossmann abrangem, ainda, remissões a aspectos que desenham um cenário cultural, representado em seus textos literários, a exemplo dos símbolos da sociedade pós-moderna que desfilam nas páginas de *Meu Amigo...*, as reflexões sobre a solidão e os descompassos do afeto no mundo contemporâneo em *Cantos delituosos*: romance, entre outros temas que atravessam a sua

poética. As reflexões sobre a profícua gama de representações vislumbrada em sua produção escrita encontram eco nas considerações de Antonia Herrera (2002) sobre a escritora:

Ávida leitora do mundo que, pela excelência de sua leitura da arte e da vida, realiza a excelência de ser escritora. São tantas as narrativas de vida, tantas as coisas, os momentos e lugares, sentimentos que seu olhar tocou e sua imaginação transformou em signos artísticos que podemos dizer que Judith Grossmann fala e traduz este mundo no qual convivemos, principalmente, nos pequenos detalhes: nota de jornal, filmes de temporada, novelas de TV, astros, olhares de adolescentes, espera de namorados, etc. (HERRERA, 2002, p. 27).

A captação de detalhes e de diversas cenas em narrativas de Grossmann as aproxima da concepção de arquivo, aqui pensada, consignando elementos representativos de sua vida, por meio da qual se contempla, entre os signos elencados, um cenário cultural, passível de serem acessados ao adentrar esse universo erigido por palavras.

O impulso de registrar em seus textos uma memória subjetiva e cultural atua, também, na organização sistemática dos arquivos da escritora, os quais são mantidos na Casa Rui Barbosa, na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa e na sala 102 do Instituto de Letras da UFBA. Na Biblioteca Central, há, em uma estante de aço, diversos livros que pertenceram à autora, documentos, recortes de artigos publicados em jornais, entre outros textos, reunidos na “Coleção Judith Grossmann”.

No Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, na sala 102, encontra-se parte do acervo literário da escritora. Os documentos são conservados em prateleiras de uma estante cinza em aço de cerca de um metro e noventa de altura. Nesse armário, encontram-se pastas plásticas com elástico, de cor amarela e verde, identificadas com etiqueta branca, envelopes e classificadores de papel. Compõem esse acervo: datiloscritos⁷⁶ de romances já publicados, a exemplo de *Fausto Mefisto Romance* e *Meu Amigo...* (alguns em mais de uma versão); datiloscritos de textos inéditos, como *Clarior Romance*; notícias da época em que os livros estavam sendo escritos; artigos literários assinados pela própria escritora, além de resenhas, entrevistas, artigos e ensaios sobre os romances; notas sobre as publicações; documentos pessoais, como bilhetes e cartões-postais, e documentos institucionais, entre outros.

⁷⁶ No tocante aos datiloscritos, ressalta-se que esses papéis escritos a máquina justificam o uso do termo “datiloscritos” para se referir a eles, visto que não foram meramente datilografados. Pensar na escrita em máquina datilográfica como algo artificial e técnico seria desconsiderar o processo de escrita de Grossmann. Ela escrevia em cadernos com caneta – há, inclusive, referência a esse processo em *Meu Amigo Marcel Proust Romance* – para depois datilografá-los.

O acervo foi cedido pela própria escritora, que já foi professora do referido instituto. Sobre ele são realizadas pesquisas, que se referem à produção literária de Grossmann, realizada por pesquisadores que integram o projeto *O escritor e seus múltiplos*: migrações, sob a responsabilidade das professoras Antonia Herrera, Evelina Hoisel e Lígia Telles. A organização desse acervo, feita inicialmente pela própria escritora, ilustra a sua pulsão de se auto-arquivar. Pulsão identificada por Lívia de Souza (2008) em sua tese.

Reitera-se que o impulso do auto-arquivamento figura em sua própria produção literária, da qual se destaca *Meu Amigo...*, narrativa em que menciona as duas instituições supracitadas nas quais estão conservados seus arquivos. Além disso, o próprio romance é, de certo modo, uma forma de arquivo, uma vez que nele vislumbram-se histórias perpassadas por traços biográficos, referências a livros lidos e escritos por ela ou a escrever e publicar, lugares visitados empírico e/ou imaginariamente.

Esse arquivo, que se constitui enquanto caracteres sobre páginas de *Meu Amigo...*, encontra no acervo, mantido no Instituto de Letras da UFBA, parte de sua matéria-prima. É esta a palavra que identifica uma pasta plástica verde com uma etiqueta na qual se lê: *Meu Amigo Marcel Proust Romance*: matéria-prima. Ao abrir essa pasta, um leitor do romance vê se descortinarem cenas do livro acionadas pelos documentos que nela estão e que remetem a objetos, acontecimentos, nomes de pessoas, presentes na narrativa. Estão nessa pasta: diversos cartões presos a um elástico com nomes de pessoas (algumas das quais, inclusive, figuram no texto); notícias do ano em que o romance foi escrito (muitas das quais foram transubstanciadas em acontecimentos que se amalgamam na malha ficcional); textos críticos publicados em jornais sobre outros escritores, dentre eles, Marcel Proust (escritor presente na narrativa desde o seu título); um cartão-postal (que pode ser relacionado às referências de viagem em *Meu Amigo...*); e bilhetes pessoais.

O olhar sobre tais documentos nessa pasta, intitulada pela própria escritora como “matéria-prima”, confirma a noção de que o Acervo literário de Judith Grossmann não é assim considerado apenas por conter documentos que compõem o universo literário da escritora, mas por este arquivo se configurar como literatura, produzido, subjetivamente, por Grossmann, convidando à leitura e à articulação deste aos arquivos que adquirem outro suporte entre as brancas margens do livro, que sustentam sua literatura como memória.

Em *Fausto Mefisto Romance*, o personagem Fausto traduz a importância do arquivo de um escritor em contraste àqueles pertencentes a outro sujeito, reforçando a concepção de Grossmann acerca da importância dos bastidores da vida para potencializar as leituras

engendradas a respeito das formas discursivas que produz, como já foi citado no segundo capítulo.

A referência a arquivos é feita em outros romances, entre os quais figura *Outros trópicos*, primeiro romance de Judith Grossmann (1980), no qual se sublinha, sobre o protagonista Simon, o “seu extremo amor à catalogação e à ordem” (1980, p. 24). Um amor que simboliza um traço de outras narrativas da escritora, nas quais há alusões à pulsão de arquivar.

É válido ressaltar que o impulso de arquivamento, pensado como “febre de arquivo”, perpetua-se e faz com que Grossmann esteja cada vez mais presente no cenário acadêmico do Instituto de Letras da UFBA, através das pesquisas, artigos, dissertações e teses sobre a escritora. Estudos que desfiam, dos diversos textos produzidos por ela, novas possibilidades de interpretação, fertilizando outros elementos a serem contemplados na pulsão interminável que circunda a produção de um escritor, inseminando, pela pluralidade de caminhos interpretativos que encerra, os tecidos necessários para a reconfiguração e mesmo a criação de outras memórias.

ESCRITAS NARCÍSICAS EM COMPOSIÇÕES DE ARQUIVOS

A questão fundamental a ser enfrentada quando nos deparamos com o caráter narcisista do texto literário é de como se opera a mágica alquimia entre aquilo que nele exista de mais monárquico e a sua extrema individuação, a doação total de um sujeito que, no início, queria preservar-se nesta espécie de lápide que é a obra literária. (GROSSMANN⁷⁷, p. 1)

Em estudos literários contemporâneos, vislumbra-se a confluência de campos disciplinares, promovendo a ampliação da rede dialógica entre literatura e outras formas discursivas que atuam em sua configuração, entre elas, a vida do escritor, lida não mais como um sintagma pertencente ao eixo semântico dos “fatos”, mas como uma forma de texto produzida pelo sujeito. Essa afirmação afina-se com as considerações de Eneida Maria de Souza (2002), em “Notas sobre a crítica biográfica”, ao assinalar: “Cada escritor [...] constrói sua biografia com base na rede imaginária tecida em favor de um lugar a ser ocupado na posteridade” (2002, p. 116).

⁷⁷ Texto inédito que consta na “Coleção Judith Grossmann” na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa.

Com base nas palavras de Eneida de Souza, pensa-se a concepção de vida como uma forma de texto produzida pelo sujeito, que não se firma como natural ou anterior à sua constituição de autor. Pensada como texto, a vida coaduna-se a outros discursos para delinear possíveis leituras do sujeito, dilatando as margens da literatura, entre outras produções intelectuais do escritor, para envolver aspectos culturais também.

Se o estudo do texto pelo que há nele de imanente pressupõe um espelhamento labiríntico em que se usa, por vezes, o código para decifrar o próprio código, na contemporaneidade, tal espelhamento se refrata em diversas imagens que representam um sujeito cuja constituição é dinâmica, marcada pela fragmentação e por reconfigurações. Dinamismo incitado por um olhar oblíquo que, no processo de criação de um texto no território de alteridades, como a literatura, faz uma travessia em uma escrita de si, narcisicamente, de modo nem sempre consciente.

Ao se pensar em tal dinamismo, sublinha-se a imagem de “pontes metafóricas” (2002, p. 111), desenhada por Souza, para definir as relações entre o “fato” e a “ficção”. Uma imagem que sugere os trânsitos existentes entre tais instâncias. Nas reflexões desenvolvidas aqui, o jogo ilustrado pela metáfora estende-se às relações entre a produção de textos literários e a escrita de si, considerando-se que enredos e personagens criados nas malhas do texto podem ser lidos como representações que convergem em cenas do universo empírico do escritor, passando pelo crivo da invenção ao serem reativadas. Uma invenção pautada na impossibilidade de recompor o vivido fidedignamente, acionando a imaginação, interface do esquecimento.

O universo empírico ao qual se fez alusão em um texto literário não se distancia da configuração de contextos que o perpassam, pois a própria realidade é oriunda de uma leitura de vivências através dos sentidos, que não apenas a percebe, mas, sobretudo, a recria conforme recortes operados pela subjetividade. Uma subjetividade que seleciona, acentua, minimiza, superdimensiona as vivências.

Enfatiza-se que a imagem de “pontes metafóricas” desloca a tentativa de conceber “ficção” e “fato” sob a luz da causalidade, rasurando a noção de origem e grifando as migrações entre essas instâncias. Ao mesmo tempo, uma concepção abrangente sobre texto amplia o leque de leituras em torno da literatura e do escritor, ressignificando uma das vertentes dos estudos literários: a crítica biográfica, que traz à baila discursos outrora considerados extrínsecos à literatura para concebê-los como elementos que mantêm uma relação dinâmica com o contexto cultural, como assinala Souza (2002), em “Notas sobre a crítica biográfica”. Nesse texto, a autora afirma: “A crítica biográfica, ao escolher tanto a

produção ficcional quanto a documental do autor – correspondência, depoimentos, ensaios, crítica – desloca o lugar exclusivo da literatura como *corpus* de análise e expande o feixe de relações culturais” (2002, p. 111).

A diluição das margens de um livro para contemplar formas discursivas diversas que o circundam ressignificou o papel da vida e de textos comumente considerados não literários, como os que foram mencionados por Souza (cartas, depoimentos, textos críticos), para potencializar a interpretação da literatura. Por outro lado, o diálogo estabelecido entre esta e outros textos promoveu o redimensionamento destes, nos quais passaram a ser identificados aspectos que os aproximam da literatura. Assim concebidos, é possível pensá-los como textos que participam do processo de subjetivação do escritor, podendo ser “consignados” por ele ou mesmo por leitores especializados ou não que se debruçam sobre sua vida. Uma vida aqui compreendida como uma “reunião” de textos que passam pelo crivo de uma ordenação perpassada pela arbitrariedade.

Entre os textos que trazem uma composição de si, cita-se a análise psicanalítica. Nela, narrações de caráter narcísico apropriam-se de sua cena, impelindo o sujeito a se apresentar, sem, contudo, deixar de admitir o processo de reinvenção que incide nesse contexto. Em “O poder do arquivo”, ao tratar sobre a relação entre arquivo e análise, Elisabeth Roudinesco introduz a questão do “culto de si” (2006, p. 8). Tal questão está relacionada ao

surgimento, durante o último quarto do século XX, de um ‘arquivo de si’, de um culto do narcisismo que põe em primeiro plano, contra e para além do tratamento psicanalítico, uma prática de auto-análise ou de auto-terapia, fundada numa valorização da imagem de si. (ROUDINESCO, 2006, p. 8)

Em suas considerações sobre o culto de si, a autora destaca duas formas principais: o arquivo e a análise. Para abordar tais formas, discorre sobre dois grandes pensadores no campo da psicanálise: Lacan e Freud. Sobre o primeiro recai a ausência de um “vestígio” (2006, p. 24) escrito sobre o estádio do espelho. Ausência que, conforme a autora, apenas amplia o poder do arquivo, uma vez que potencializa e insemina seus vestígios. Quanto a Freud, a autora apresenta interpretações de suas teorias presentes nos mais diversos documentos que foram deixados pelo pai da psicanálise. Documentos que trouxeram leituras e redimensionamentos não apenas sobre as referidas teorias, mas em torno do próprio Freud.

As discussões trazidas por Roudinesco permitem reunir, em uma mesma seara, diferentes formas narcísicas de composição. Sublinha-se que a prática da auto-reflexão está presente desde a Antiguidade Clássica, de acordo com Michel Foucault (1992), em *A escrita*

de si. Nesse texto, o autor enfoca três formas de grafias do *eu*, a saber: a escrita ascética, o hypomnemata e a correspondência. Essas formas de narrativas de si apresentam como ponto de convergência o ímpeto do sujeito de transubstanciar marcas que perfazem sua subjetividade em grafia.

Tais formas de narrativa apresentam algumas especificidades. No que concerne à escrita ascética, essa tinha como função atingir a purificação, visto que, ao escrever, o sujeito expurgava seus “demônios”, sendo marcada pela censura, como se o que fosse escrito estivesse sob a vigilância de olhos alheios, configurando-se, ainda, como um exercício para atenuar a solidão, uma vez que, ao escrever, está presente a busca de se aproximar do *ethos*, da “verdade” comungada por uma comunidade, o que o desloca de uma prática solitária. Os hypomnemata, por sua vez, consistem em cadernos de notas, a exemplo de livros de contabilidade ou agendas, nos quais o escritor pode reunir registros, testemunhos, leituras, isto é, fragmentos textuais que consignam textos referentes à constituição do sujeito. A correspondência abrange cartas trocadas entre amigos, que permitem a introspecção daquele que escreve, não enquanto uma forma de voltar-se a si mesmo, mas, sim, como um ato de mostrar-se, permitindo tanto àquele que escreve, quanto ao leitor da correspondência atingir o (re)conhecimento.

Nesse processo de (re)conhecimento, o sujeito, cujas palpitações, ímpetos, anseios, medos, censuras e desejos cadenciam a escrita segundo suas recordações e fabulações, imiscui-se no texto escrito, constituindo-se, como sinaliza Foucault, como um “corpo”:

[...] este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida ‘em forças e em sangue’ (*in vires, in sanguinem*). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de ação racional. (FOUCAULT, 1992, p. 143)

A *escrita de* Foucault sinaliza para a possibilidade de ler, nas linhas e entrelinhas compostas pelo escritor, um corpo que se deixa ver, mas apresenta, pelas demandas da escrita, faces outras, encenadas através do jogo proposto por esse *ato*. Tal *ato* é aqui tratado menos no sentido de ação do que no de encenação, sugerindo que o sujeito, ao impor seus traços sobre o papel, liberta-se, desnuda-se, mascara-se e (re)veste-se. Se a escrita é uma forma de acompanhar a formação de um sujeito, ela também exerce importante papel no processo de constituição de si. Esse processo ocorre porque o ato de escrever é uma forma ativa de tradução do já dito e vivido, constituindo-se, sobretudo, como um processo dinâmico através

do qual o sujeito reflete sobre si e se configura, como se o espaço em que estivesse escrevendo fosse o corpo do escritor – não apenas do texto.

Ao considerar migrações entre corpo do texto e do sujeito que o escreve, dissolvem-se os pretensos distanciamentos estabelecidos entre a literatura e o seu escritor, promulgados, conforme Antoine Compagnon (1999), por correntes teóricas como o *New Criticism*, o formalismo e o estruturalismo, deslocando a figura do autor do *centro* de significação de seu texto – uma visão, por outro lado, presente entre correntes que defendiam a noção de intenção do autor, concebendo-o como o detentor da chave do sentido de sua obra.

Entre os textos que marcam o deslocamento de um estudo historiográfico da literatura, segundo Compagnon, destaca-se “A morte do autor”, de Roland Barthes que, ao declarar, desde o título, tal “morte”, denota que esta deve ser lida não como eliminação, mas, sim, como problematização da soberania do autor, reforçando a necessidade de se pensar em outras forças que atuam na composição do texto. Esse deslocamento permitiu, ainda, a emergência de outro autor: o leitor – produtor de significações e responsável por parte da construção do texto. Tais questões são abordadas por Compagnon através de uma revisitação a diversas correntes dos estudos literários, que levam o teórico a concluir, sem binarismos, que

Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de uma ou de outras. Ainda uma vez, trata-se de sair desta falsa alternativa: o texto ou o autor. Por conseguinte, nenhum método exclusivo é suficiente. (COMPAGNON, 1999, p. 95-6)

Segundo Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, “o ponto mais controvertido dos estudos literários é o lugar que cabe ao autor” (1999, p. 47). No desenvolvimento de suas reflexões em torno dessa questão, o teórico francês aciona diversas vertentes dos estudos literários que se dividem em duas principais: a historiografia, que reúne noções como a de intencionalidade; e perspectivas sobre o texto sob a regência do estruturalismo, que defende a leitura do texto em sua imanência. Essas revisitações o levam à relativização dessas vertentes e culminam na proposta de considerar essas instâncias em permanente jogo no processo de configuração de uma narrativa – em uma dinâmica existente entre escritor, texto, contexto e, também, leitor.

Das discussões sobre estudos de cunho biográfico, trazidas por Compagnon no livro citado, enfatizam-se, aqui, dois caminhos: a historiografia e as tendências contemporâneas que dão suporte à crítica biográfica. Ao compará-las, identifica-se a relação existente entre tais vertentes de estudo e as condições que as circunscreveram e propiciaram o seu

“acontecimento”. Tal acontecimento é marcado, no primeiro campo, por uma visão positivista, que, segundo Evelina Hoisel, em *Grande Sertão: veredas*, uma escritura biográfica, é “prisioneira do princípio de causalidade, da concepção do autor como consciência plena” (2006, p. 10). Questão que se reflete no princípio de autor como “autoridade” do texto, que apresenta a chave para o seu sentido unívoco e totalizante. No tocante à segunda vertente, defende-se a importância do texto “A morte do autor”, de Roland Barthes, escrito em 1968, no qual o teórico propõe o deslocamento da carga semântica da palavra “autor”, enquanto radical comum da palavra “autoridade”, e aborda a dinâmica do texto e as interrelações estabelecidas em suas malhas e com as instâncias que também participam de sua configuração, a exemplo do leitor.

Os limites do texto dilatam-se, atingindo o sujeito biográfico, que se constitui pelas camadas hipertextuais que o circundam e abrangem linhas e entrelinhas da vida. Nesse sentido, a *escrita de si* manifesta-se através de diversas configurações textuais. Essa concepção sinaliza para a necessidade de se considerar como autobiográficas não apenas formas narrativas já convencionalmente qualificadas como grafias do *eu*, a exemplo dos diários, mas outras formas de escritura, uma vez que a subjetividade se configura em signos verbais ou não verbais, apresentando-se desde narrativas de tônica memorialista, que têm como tema a formação do sujeito, às que são escritas em terceira pessoa ou sobre outrem.

Ao retomar questões sobre o autor, algumas noções como intenção, leitura imanente do texto e o leitor podem ser consideradas como pano de fundo que se torna objeto de reflexão de pensadores como Michel Foucault. Reflexão que ressoa em discussões sobre categorizações de textos, as quais, diante dos referidos deslocamentos, passam a ser colocadas sob suspeição. São elas as categorias livro e obra, *unidades do discurso*, conforme Michel Foucault (2007), por ele abordadas em discussões estendidas, aqui, a duas outras formas discursivas, também vistas, por vezes, sob tal noção de unidade: textos de cunho autobiográfico, a exemplo de depoimentos, diários, cartas, entrevistas; e o arquivo.

As referidas unidades se encontram sob o amparo teórico de Foucault a partir de um dos conceitos listados no texto “As unidades do discurso”: o conceito de limite. Sob as indagações que esse conceito suscita, transpõem-se questões que permeiam essas primeiras discussões sobre quais seriam os limites – se eles existem – entre textos ficcionais e autobiográficos. Em meio a outras indagações, cita-se a própria noção subjacente a textos biográficos e autobiográficos no que tange à sua pretensa relação com o delineamento de uma “verdade”, esvaída ao se pensar nas seleções e fabulações que acometem o ato de falar sobre si e sobre outrem. Tais indagações envolvem, também, a extensão das narrativas, que

transcende as pretensas fronteiras impostas pela encadernação do livro, abarcando outras formas de narrativização, que nem sempre são consideradas como tais, a exemplo do arquivo.

Na contemporaneidade, a recorrência de narrativas de si ainda encontra um profícuo espaço no qual a psicanálise, desde Freud, adentra para explorar as veredas do que Elisabeth Roudinesco, em *A análise e o arquivo*, denomina o “culto de si”, que se caracteriza como uma “narratividade exacerbada do eu” (2006, p. 60). De acordo com a autora:

[...] a prática do diário íntimo, enquanto expressão das angústias individuais de massa, desenvolveu-se de forma considerável de uma década para cá. Quanto à literatura, toma frequentemente a forma de uma observação clínica. Na reivindicação contemporânea do modelo do desnudamento – diferente por sinal da autobiografia, que mobiliza a reconstrução do passado –, temos a impressão de que o romance tornou-se o lugar de expressão maior de uma experiência da psicanálise transformada em auto-análise. Assim, o terapeuta moderno é despojado de seu saber sobre a arte de tratar e curar pelo paciente, que se torna o ouvinte de seus próprios afetos. (ROUDINESCO, 2006, p. 60-61)

Em suas considerações em torno das formas textuais em que se verifica o culto de si, a autora estabelece pontos de consonância e dissonância entre a autobiografia em comparação ao diário íntimo e ao romance. Constituindo-se como profícuas narrativas do *eu*, que podem ser amplamente exploradas na análise psicanalítica, a dissonância se estabelece por ser a autobiografia uma forma de “mobilizar a reconstrução do passado”. Ao ater-se à afirmação de Roudinesco e às questões aqui discutidas, é possível afirmar que tal mobilização incide em qualquer uma das três formas narrativas mencionadas, visto que, mesmo ao escrever sobre um acontecimento corriqueiro, porém significativo o suficiente para figurar em um diário, o sujeito é levado a fazê-lo motivado por sua história de vida. De forma análoga, ao escrever um romance, traços biográficos emaranham-se, inevitavelmente, na cena da escritura, ganhando, no entanto, novos contornos.

Acrescenta-se que todas as narrativas de si aludidas, desde o diário ao texto que se produz em análise, apresentam como ponto comum a ficcionalização, que costura essas formas para compor um bordado visto como um auto-retrato, apenas para ser, como no mito de Penélope, desfeito para costurar bordados outros dessa interminável reconfiguração de si nos caminhos da (auto)reflexão.

No tocante à presença da imaginação na composição de si e as discussões sobre os gêneros enfocados, afirma-se que o *eu* não se apresenta como um quadro completo no discurso, assim como não se resgata o vivido pela memória, mas sim, uma visão redesenhada desse, promovida pelas suas inevitáveis redefinições. Essa perspectiva sobre autobiografia

aproxima-a do romance, como sinaliza Alba Omni (2006), na leitura que faz sobre a teoria de Philippe Forest, segundo a qual a autobiografia esquiva-se de “recursos do romanesco” (2006, p. 109), sem, contudo, deles poder escapar. Nessa discussão, Omni fala sobre o conceito de “*autofiction*” (2006, p. 108), forjado por Forest para discutir sobre a autobiografia, que, para ele, é uma forma de romance, por nela incidir, inevitavelmente, o ficcional. Segundo o escritor e crítico francês, citado por Omni, “Pensamos estar dizendo ou narrando a verdade a respeito da nossa própria vida, mas, logo que refletimos sobre o fato, nos damos conta de que toda narrativa, mesmo a mais íntima, assumiu a forma ‘obrigatória’ da ficção” (FOREST *apud* OMNI, 2006, p. 109).

Na ficcionalização do *eu* promovida pela memória, que é uma forma de literatura, e pela literatura, que é uma forma de memória, o sujeito se (re)configura. A voz que ecoa das narrativas enfocadas expandem-se em textos não verbais, nos quais é possível flagrar uma “pessoa” e seus traços biográficos, que alinhavam essa narrativa.

As *impressões* biográficas presentes no bloco mágico do escritor materializam-se ora através de tinta e papel em seus livros ora se consubstanciam em anotações avulsas, retratos, entre outros objetos mantidos como relicários que consignam lembranças pessoais, auxiliando a compor um quadro, delineável e redelineável, sobre o sujeito ao qual pertencem. São seres inanimados que ganham vida e contam histórias. Histórias como a que pode ser acompanhada no capítulo “O tempo passa”, do romance *Rumo ao Farol*, de Virginia Woolf (2003b), no qual, pelas marcas do tempo sobre os objetos e pelo vazio que ecoa na casa de veraneio há tempos fechada, pode-se ouvir a narração de cenas da vida da família Ramsay.

Somente os objetos abandonados ou largados pelos armários – um par de sapatos, um boné de caça, saias desbotadas e casacos – conservavam a forma humana e deixavam entrever no vazio como outrora estiveram ativos e plenos de vida; como outrora mãos ocuparam-se de colchetes e botões; como outrora o espelho refletira um rosto; refletira um mundo agora esvaziado no qual uma imagem se voltava, uma mão perpassava, a porta se abria, crianças entravam correndo aos trambolhões e saíam novamente. (WOOLF, 2003b, p. 139)

Em “A Sketch of the past”, lêem-se as considerações de Virginia Woolf sobre o romance mencionado como uma experiência catártica, por ter representado nele lembranças da mãe, que a circundavam como um fantasma. No entanto, interpreta-se a representação de traços que constituem o ser biográfico Julia Stephen em Mrs. Ramsay como a composição de um arquivo desta, uma vez que, conforme a autora, em “A Sketch of the past”, “[...] it may be true that what I can remember of her now will weaken still further” (1985, p. 80), ou seja, deve ser verdade que o que eu consigo lembrar dela agora vai se enfraquecer ainda mais (Tradução

livre). A narrativa configura-se, portanto, como uma forma de, como em um álbum, manter fotografias redesenhadas pelas lentes da literatura e contidas em linhas e entrelinhas de um livro.

Um arquivo em forma de narrativa em que se identifica uma das possíveis leituras acerca de Julia Stephen, revelada na configuração de Mrs. Ramsay e que se consubstancia não apenas nas referências às ações dessa personagem e em marcas de sua identidade, mas, também, nos objetos que perfazem o capítulo mencionado do livro. Nesse capítulo, seres inanimados personificam-se para contar a história da casa sem a presença de Mrs. Ramsay, como pode ser observado no trecho:

Assim, conduzida por uma luz ao acaso, como de alguma estrela surgida no céu, de um navio à deriva, ou talvez mesmo do Farol, com seu pálido reflexo sobre os degraus e o tapete, a tênue brisa subia a escada e se intrometia pelas portas dos quartos. Mas, chegando ali, era obrigada a se deter. Tudo o mais pode findar e perecer – mas o que repousava ali era imutável. E podia-se dizer a essas luzes resvaladiças e a essas lúdicas brisas que sopram e se curvam até mesmo sobre a cama: isso vocês não podem nem tocar, nem destruir. (WOOLF, 2003b, p. 136)

Nas linhas acima citadas, erige-se uma memória grafada em matéria, que se apresenta com tons fantasmagóricos, afinados com as sensações deixadas por Julia Stephen em Virginia Woolf após sua morte, como denota um trecho de “A Sketch of the past”: “She was of the invisible presences who after all play so important a part in every life⁷⁸” (1985, p. 80). O traço que traduz tal invisibilidade entrecorta a narrativa, em especial, o capítulo “O tempo passa”.

Assim como em romances de Woolf, há, na oficina de sua produção (a memória), o emaranhamento de traços biográficos e elementos engendrados pela ficção – que tornam a literatura uma forma de memória –, em textos de Judith Grossmann, vislumbram-se cenas que promovem uma leitura sobre diversos estágios da formação da escritora, a exemplo de temas que remontam à infância e à formação do artista, como é possível ilustrar com o personagem Sérgio de *Meu Amigo...*; o interesse pelo universo da psicanálise, traduzido no personagem Fausto, entre outros temas citados ao longo deste estudo.

Ao refletir sobre os entrecruzamentos do autobiográfico com o ficcional na oficina de criação, em que temas recorrentes parecem refletir o seu autor, sob o prisma dos estudos historiográficos, é-se levado a acionar a imagem da literatura como um filho do escritor, com o qual apresenta um grau máximo de identificação. Todavia, a proposta que se delineou aqui a partir do estudo de textos de Judith Grossmann e Virginia Woolf respalda-se na teoria erigida

⁷⁸ Ela era uma das presenças invisíveis que afinal consistem em uma parte tão importante de cada vida. (Tradução livre)

por Grossmann em “A festa da criação da obra literária⁷⁹”, ensaio no qual se lê: “Filho e não-filho, tal é o texto literário. Preservação do ego do autor e sua total disseminação na história, quando deste ego, mesmo em vida do autor, já nada mais resta senão o que resta, isto é, ego transformado em texto” (p. 2).

Articula-se o entrelace na relação filho e não-filho no que se refere ao texto literário às reflexões desenvolvidas acerca do par memória e literatura. Se o texto apreende traços do autor, ao mesmo tempo em que os dissemina – para usar um termo de Grossmann –, a memória que supostamente deveria reter uma imagem do sujeito, o recria pelas malhas do processo de ficcionalização inerente a ela, compreendendo alguns traços que remontam, mais diretamente, ao seu criador (como em um filho) e deflagrando outros que escapam a ele (como um não-filho), abarcando, em meio a seus traços, não apenas as vivências, mas, também, os delineios engendrados a partir de medos, desejos, frustrações, devaneios. Traços que, por serem marcados na mesma cena da escritura do texto literário, estão emaranhados às linhas que o perfazem, indicando a pertinência de ler suas entrelinhas e outras linhas, ou seja, o seu “espaçamento”, inerente a qualquer escrita, sem esquecer que o sujeito e episódios por ele narrados, que se dão a ver, são releituras que passam pelo crivo da imaginação. E sua escrita já é uma forma de memória.

⁷⁹ Texto que integra a Coleção Judith Grossmann, mantida na Biblioteca Central Reitor Macedo Costa da Universidade Federal da Bahia.

ALINHAVANDO FIOS...

Não existe acabar de amar, não existe acabar de trabalhar, se isto acaba, acabou a vida, resta talvez uma canção tartamudeada por um sobrevivente. (GROSSMANN, 1997c, p. 64)

Sob o signo da inconclusão, alinhavam-se fios puxados na tessitura desta tese. O primeiro deles remonta ao capítulo introdutório, no qual são trazidas à baila questões que atravessam os demais, entre as quais se destaca um ponto fundamental: o conceito de arquescritura sob o prisma derridiano. Uma noção com base na qual se delineia o entrecruzamento de memória(s) e literatura por terem como cena de sua escritura um mesmo “bloco”, por assim dizer “mágico”, para usar a metáfora freudiana.

Não se concebe como aleatória a qualificação da memória através de uma metáfora: o “bloco mágico”. Realça-se o caráter profícuo dela para a configuração do tema e subtemas deste estudo, pois foi nos percursos regidos pelo uso do “como”, que denota a aproximação entre duas instâncias, que teorias foram tecidas aqui.

Seguindo o compasso dessa figura de linguagem, memória(s), literatura, crítica, arquivo entrelaçam-se. Entrelace pensado através da imagem do espelho em suas inversões e refrações, usado para representar o jogo de alteridade que incide no processo de escrita de si e do outro – atrelado a reflexos entre textos autobiográficos e literários. O símbolo do labirinto retomou, no segundo capítulo, o jogo mencionado para refletir acerca do cunho autobiográfico em composições em terceira pessoa, assim como o caráter ficcional presente nas grafias de vida, articulando, para isso, conceitos de autobiografia, biografia e textos romanceados. No terceiro capítulo, usou-se a imagem do “nó em uma rede”, representativa do traço crítico na literatura das escritoras enfocadas, reunindo uma gama intertextual de referências a produções literárias de outros escritores, nos trilhos da metalinguagem ou do elogio à leitura. Nele, sublinharam-se, ainda, marcas da linguagem literária em textos críticos. No último capítulo, o uso do termo “impressões”, que suscita uma produtiva ambiguidade, atribuiu o tom da imprecisão no processo de mapeamento dos caminhos que perfazem a criação de um texto. Reflexões desenvolvidas nele estenderam-se à concepção de arquivo como uma instância impressa, também, nas mais diversas composições textuais, a exemplo da própria literatura.

Entre as contribuições dos estudos desenvolvidos ao longo desta tese, enfatiza-se a concepção de literatura, crítica e arquivo como formas de memória, assim como esta é concebida como texto, conforme teorias derridianas em “Freud e a cena da escritura”. Nele,

tem-se acesso ao conceito de arquiescritura, segundo o qual qualquer composição textual tem o seu traçado na memória, considerada como a própria “essência” do aparelho psíquico. Na memória, como denotaram as reflexões em torno de textos de Judith Grossmann e Virginia Woolf, ocorre um entrecruzamento de lembranças e ficções que, por terem como grafia traços no bloco mágico, sofrem transmigrações – termo discutido no primeiro capítulo.

Seguindo a imagem do entrecruzamento, é válido grifar que, embora se tenha tratado cada um dos subtemas citados – literatura, crítica, arquivo – em capítulos específicos, eles se enovelam em remissões inevitáveis ao longo de cada uma das sessões, resvalando para um espaço no qual eles se embaralham: o campo da vida e da ficção, componentes mesclados de um mesmo bordado que atravessa o texto. Por esse ângulo, se não se concebe a leitura e, em sua interface, a *escrita de si*, sem trazer a essa cena uma incursão na interpretação sobre o outro – o que remonta à crítica –, tecer considerações sobre o outro, no ato de compor ensaios, artigos, entre outras formas de texto crítico, não escapa a uma leitura de si, na qual se acionam textos já lidos e mesmo retratos das próprias vivências em uma mirada narcísica; pois qualquer seleção ou estratégia de leitura não se exime de uma imersão em traços subjetivos.

No processo de criação literária, memórias de leitura não deixam de estarem presentes, configurando uma tessitura dialógica entre textos, em meio aos quais se destaca a própria vida. Diálogos que encontram na cena da escritura, ou seja, na memória, um espaço para serem travados. Essa propriedade confere a esta “máquina” um caráter intertextual.

Assim como um “nó em uma rede”, as memórias de leitura entrelaçam-se no processo de escrita de um texto, envolvendo suas linhas e entrelinhas, como se discutiu aqui ao aludir a essa imagem no terceiro capítulo, expressando a forma como se construiu esta tese, seguindo as tramas que configuram a tessitura dos textos nela estudados. No terceiro capítulo, lê-se em um dos parágrafos:

Nota-se que, não raro, em virtude do emaranhamento das experiências vivenciadas pela leitura de textos literários ou da vida, de si ou do outro, no horizonte do conceito de memória falsa, emaranham-se, sub-reptícia ou declaradamente, textos de outros escritores nas malhas da escrita. Tal emaranhamento é promovido porque esses textos estão em um mesmo “bloco mágico”, chamado memória – bloco no qual as linhas que perfazem qualquer escritura são traçadas. Uma memória em um eixo subjetivo e outro cultural, que convergem e se embaralham, denotando a impossibilidade de escrever sem acionar vozes plurais que perpassam um sujeito em suas leituras e/ou escritas de si e do outro. (PEREIRA, 2010, p. 133)

Esse parágrafo traz a tônica que atravessa reflexões acerca da rede dialógica na composição de um texto, tendo a memória como espaço onde os diálogos ocorrem,

envolvendo-se na constituição do sujeito. Este, se não escreve isoladamente, também não se deixa configurar sem vozes que o atravessam, provenientes de suas leituras de diversas formas discursivas. Desse modo, se essa metáfora define a rede intertextual que perpassa romances estudados na tese, ela é também produtiva para compreender os caminhos seguidos na operacionalização das leituras que perfazem este texto. Leituras que se inserem no campo dialógico dos estudos de cunho comparativo.

Em meio às reflexões erigidas, interpretações delineadas, textos estudados, a subjetividade foi a linha com a qual a “costureira caprichosa” – a memória – cerziu textos nos quais a marca inevitável de uma grafia de si é identificada, mesmo quando se adentra os campos da composição sobre outrem “nos labirintos da memória”, como denotou o segundo capítulo. O que seria essa subjetividade senão um feixe de vivências, projeções, devaneios, histórias que se consignam em uma memória passível de redelineios? Presume-se ser esta uma cena, e ao mesmo tempo, a substância constituinte do sujeito. Um sujeito que se constitui quer seja através de uma fala, um pensamento, um romance, uma crítica, um arquivo, uma tese entre outras formas de memória.

As tessituras estampadas aqui são, como sinaliza a introdução desta tese, (in)termináveis. Em linhas e entrelinhas que a configuram, outras ainda podem ser puxadas em virtude do caráter dinâmico e vivo que perpassa o tecido deste texto. Linhas diversas que têm o seu tear aqui encerrado, devido aos limites e prazos compulsórios conferidos a um texto com o qual ainda se desejaria conviver e que é entregue, como se vida fosse, para que sua existência possa ser semeada por reflexões impressas em outros *blocos mágicos*.

REFERÊNCIAS

- ANASTÁCIO, Silvia Maria Guerra. **A criação de Orlando e sua adaptação fílmica: feminismo e poder em Virginia Woolf e Sally Potter**. Salvador: EDUFBA, 2006.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Infância. In: _____. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 6.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudório de Souza. Porto Alegre: Globo, 1996 (Biblioteca dos Séculos).
- AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: _____. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001, p. 471-498.
- BAKHTIN, Mikhail. O todo semântico da personagem. In: _____. **Estética da criação verbal**. Tradução Paulo Bezerra. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 127-171.
- BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. **O rumor da língua**. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 57-64.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- BENJAMIN, Walter. O Flâneur. In: _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução José Carlos Martins Barbosa; Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 185-236.
- BENJAMIN, Walter. O narrador. In: _____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Obras Escolhidas. Vol. I. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 197-211.
- BIRMAN, Joel. Escritura e psicanálise: Derrida, leitor de Freud. In: **Natureza Humana** 9(2): 275-298, jul.-dez. 2007, p. 275-298.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: _____. **Otras inquisiciones**. 4. ed. Buenos Aires: Emecé, 1968.
- CABRAL, Lenice Pimentel (1999). Eu e o duplo: linhas paralelas. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (org.). **Sinfonia inacabada do amor ameno: algumas reflexões críticas em torno de Meu Amigo Marcel Proust Romance**. Maceió: EDUFAL, 1999a, p. 79-104.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: TOLEDO, Dionísio (org.). **Teoria da Literatura: Formalistas russos**. Tradução Ana Maria Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, p. 39-56.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

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

DALDRY, Stephen; FOX, Robert; RUDIN, Scott. **The Hours**. [Filme-vídeo]. Produção de Robert Fox e Scott Rudin, direção de Stephen Daldry. Paramount Pictures /Miramax, 2003, 1 DVD, 114 min, color.

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

DERRIDA, Jacques. **A farmácia de Platão**. Tradução Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

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

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

DRAAISMA, Douwe. **Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente**. Tradução Jussara Simões. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2005.

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

FOUCAULT, Michel. As unidades do discurso. In: _____. **A arqueologia do saber**. Tradução Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 23-34.

FOUCAULT, Michel. Nietzsche, Marx & Freud. In: _____. **Theatrum philosophicum**. Tradução Jorge Lima Barreto, São Paulo: Princípio, 1987.

FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** Tradução António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

FREUD, Sigmund (1908 [1907]). Escritores criativos e devaneios. In: **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Editora Imago, 1997.

FREUD, Sigmund (1916). A transitoriedade. In: _____. **Introdução ao narcisismo: ensaios de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, p. 247-252.

FREUD, Sigmund (1925). Uma nota sobre o bloco mágico. In: **Edição Eletrônica Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud**. Editora Imago, 1997.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Tradução Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

FUKS, Betty B. **Freud e a judeidade: a vocação do exílio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GIDDENS, Anthony. A trajetória do eu. In: _____. **Modernidade e identidade**. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 70-103.

GROSSMANN, Judith [entrevista com Ildásio Tavares]. Midas da poesia. In: **Jornal Tribuna da Bahia**. 25 de janeiro de 1997a.

GROSSMANN, Judith. A escritora: Judith por Judith. In: MAGALHÃES, Belmira Rita da Costa e CABRAL, Otávio (Org.) **Sinfonia inacabada do amor ameno**: algumas reflexões críticas em torno de Meu Amigo Marcel Proust Romance. Maceió: EDUFAL, 1999a, p. 163-184.

GROSSMANN, Judith. A festa da criação da obra literária. Texto pertencente aos arquivos de Judith Grossmann, mantidos na Universidade Federal da Bahia, 1983, p. 1-12.

GROSSMANN, Judith. **Cantos delituosos**: romance. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1985.

GROSSMANN, Judith. Como escrevi Meu Amigo Marcel Proust Romance. In: **Fragmentos**. Florianópolis v.6 n.2 p.223-228 jan./jun. 1997b, p. 223-228.

GROSSMANN, Judith. Elogio da diferença. In: **Estudos linguísticos e literários**, n. 18, Salvador: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, 1995a, p. 71-75.

GROSSMANN, Judith. Estórias de amor e ambrosia. **Jornal A Tarde**, Caderno 2, 16 jun. 1995b.

GROSSMANN, Judith. **Fausto Mefisto Romance**. Rio de Janeiro: Record, 1999b.

GROSSMANN, Judith. Judith Grossmann. In: RIBEIRO, Carlos (Org.) **Com a palavra o escritor**. Fundação Casa de Jorge Amado; Braskem, 2002, p. 26-40.

GROSSMANN, Judith. Memórias de alegria. In: **Estudos linguísticos e literários**, n. 25 e 26, Salvador: Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística, Universidade Federal da Bahia, janeiro-dezembro 2000, p. 41-49.

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

GROSSMANN, Judith. O parecer dos pareceres. **Jornal A Tarde**, Salvador, 19 set. 1992.

GROSSMANN, Judith. **Outros trópicos**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1980.

GROSSMANN, Judith. Uma viajante a bordo das palavras. **Folha Ping pong**. 19 jun. 1995c.

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

Herrera, Antonia. Judith Grossmann. In: RIBEIRO, Carlos (org.). **Com a palavra o escritor**. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 2002, p. 26-27.

HOISEL, Evelina. **Grande sertão: veredas**, uma escritura biográfica. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de Letras da Bahia, 2006.

KLINGER, Diana Irene. Escritas de si: o retorno do autor. In: CARVALHO, Bernardo; VALLEJO, Fernando; et all (Org). **Escritas de si, escritas do outro**: o retorno do autor e a virada etnográfica. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007, p. 19-62.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico**: de Rousseau à Internet. Tradução Jovita Maria Gerheim Noronha, Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Luciano Rodrigues. **O sujeito estético**: um percurso na ficção de Judith Grossmann. Salvador: Quarteto, 2003.

LIMA, Luciano Rodrigues. Virginia Woolf: crítica, ensaísta, revolucionária. Disponível em: <<http://www2.docentes.uneb.br/lucianolima/artigos/TRACOS%20BIOBIBLIOGRAFICOS%20DE%20VIRGINIA%20WOOLF.doc>>. Acesso em: 10 nov. 09.

MARTINS, Manuel Frias. Crítica literária. Disponível em: <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/critica_literaria.htm>. Acesso em: 2 dez. 05.

MÉNARD, René. **Mitologia greco-romana**. Tradução Aldo Della Nina. São Paulo: Opus, 1991.

MIRANDA, Wander Melo. A ilusão autobiográfica. In: _____. **Corpos escritos**: Graciliano Ramos e Silviano Santiago. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1992, p. 25 - 41.

NATHAN, Monique. **Virginia Woolf**. Tradução Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OLMI, Alba. **Memória e memórias**: dimensões e perspectivas da literatura memorialista. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

PEREIRA, Fernanda Mota. **Memórias de vi(n)das nos tempos de Mrs. Dalloway e Meu Amigo Marcel Proust Romance**. Dissertação de mestrado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2007.

PESSOA, Fernando. Autopsicografia. In: GALHOZ, Maria Aliete (org). **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998, p. 164-165.

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

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

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo**. Tradução André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANTIAGO, Silviano (supervisão). **Glossário de Derrida**. Trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. Epílogo em primeira pessoa: Eu e as galinhas-d'Angola. In: _____. **O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 242-252.

SANTIAGO, Silviano. **O falso mentiroso: memórias**. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

SANTOS, Livia Maria Natália de Souza. **A pedagogia franqueada: Judith Grossmann e a cena teórico-crítica dos estudos literários no PPGLL, do ILUFBA**. Tese de doutorado. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2008.

SARLO, Beatriz. **Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva**. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SEIXAS, Cid. Construtora nas brumas. **Jornal A Tarde**. Salvador, 28 maio 2004, p. 8.

SOUZA, Eneida Maria de. Autoficções de Mário. In: _____. **A pedra mágica do discurso**. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 191-215.

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

SOUZA, Eneida Maria de. Crítica genética e crítica biográfica. In: **Patrimônio e memória**. UNESP, FCLAs, CEDAP, jun. 2009.

SOUZA, Eneida Maria de. Esboço de imagem. In: _____. **Tempo de pós-crítica: ensaios**. São Paulo: Linear B; Belo Horizonte: Veredas & Cenários, 2007, p. 17-39.

SOUZA, Eneida Maria de. Saberes narrativos. In: **Revista Semear 7**. Disponível em: <http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_03.html>. Acesso em: 15 dez. 09.

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

TELLES, Lígia Guimarães. Fábulas familiares em narrativas de Judith Grossmann. In: FONSECA, Aleilton (Org.). **O olhar crítico de Castro Alves: ensaios críticos de literatura baiana**. Salvador: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia; Academia de letras da Bahia, 2008, p. 284-294.

TELLES, Lígia Guimarães. Uma poética do ensino. **A Tarde Cultural**. Salvador, 18 jul. 1998.

WATT, Ian. O realismo e a forma do romance. In: _____. **A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 11-33.

WELLEK, René; WARREN, Austin. **Teoria da literatura e metodologia dos estudos literários**. Tradução Luiz Carlos Borges. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

WHITMAN, Walt. **Folhas de relva**. Tradução Rodrigo Garcia Lopes. São Paulo: Iluminuras, 2008.

WILDE, Oscar. The Picture of Dorian Gray. In: _____. **The complete works of Oscar Wilde**. EU: Geddes& Grosset, 2001, p. 7-58.

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

WOOLF, Virginia. A marca na parede. In: _____. **Uma casa assombrada**. Tradução José Antônio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 49-60.

WOOLF, Virginia. **Flush**: memórias de um cão. Tradução Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2003.

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

WOOLF, Virginia. **O leitor comum**. Tradução Luciana Viegas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Tradução Lya Luft. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003a.

WOOLF, Virginia. **Orlando**: uma biografia. Tradução Cecília Meireles. São Paulo: Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, Virginia. **Rumo ao farol**. Tradução Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O globo; São Paulo: Folha de S. Paulo, 2003b.

WOOLF, Virginia. **The diary of Virginia Woolf**. Vol. 1 (1915-1919). New York: Harvest Book, 1977.

WOOLF, Virginia. **Three guineas**. London: Penguin Books, 1993.

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