

se extrai, por assim dizer, apenas o resultado, e este não é provado em relação a outros sistemas ou pensamentos, como contribuição mais ou menos valiosa em meio a uma produção espiritual rica e variada, mas é julgado imediatamente, de forma absoluta, verdadeiro ou falso, iluminação ou obra do demônio. Improvisam-se monstrosos contra-sistemas teóricos; acerca de fenômenos muito complexos, dificilmente formuláveis de forma sintética devido à sua carga histórica — acerca da ‘cultura ocidental’, liberalismo, socialismo, Igreja Católica — julga-se com poucas palavras, a partir de um ponto de vista determinado e, não raro, errôneo; e em toda parte trata-se imediatamente dos problemas ‘últimos’, de caráter moral, religioso e social. É extremamente característica a frase pronunciada por Ivan Karamasov e que constitui o tema fundamental do grande romance, e que diz que sem Deus e sem imortalidade não pode haver moral, e que inclusive o crime deve ser reconhecido como escapatória ineludível e razoável para a situação de qualquer ateu; uma frase na qual a paixão radical do ‘tudo ou nada’, se mistura com o pensamento, de forma diletante e ao mesmo tempo desconcertantemente gradiosa. Mas a confrontação russa com a cultura européia durante o século XIX não foi importante apenas para a Rússia. Por mais confusa e diletante que apareça frequentemente, por mais agravada que esteja de informação insuficiente, falsa perspectiva, preconceito e paixão, ela não deixava de possuir um instinto extremamente seguro para detectar aquilo que, na Europa, estava quebrado e sujeito a crises. Também neste sentido, a influência de Tolstói e, ainda mais, a de Dostoievski, foram muito grandes na Europa, e se durante o decênio que precedeu a Primeira Guerra Mundial se aguçou em muitos domínios, inclusive no da literatura realista, a crise moral, e se algo assim como um pressentimento da catástrofe iminente se fez sentir, a influência dos realistas russos contribuiu essencialmente para tanto.

## 20. A Meia Marrom

‘And even if it isn't fine tomorrow’, said Mrs. Ramsay, raising her eyes to glance at William Bankes and Lily Briscoe as they passed, ‘it will be another day. And now’, she said, thinking that Lily's charm was her Chinese eyes, aslant in her white, puckered little face, but it would take a clever man to see it, ‘and now stand up, and let me measure your leg’, for they might go to the Lighthouse after all, and she must see if the stocking did not need to be an inch or two longer in the leg.

Smiling, for an admirable idea had flashed upon her this very second — William and Lily should marry — she took the heather mixture stocking, with its criss-cross of steel needles at the mouth of it, and measured it against James's leg.

‘My dear, stand still’, she said, for in his jealousy, not liking to serve as measuring-block for the Lighthouse keeper's little boy, James fidgeted purposely; and if he did that, how could she see, was it too long, was it too short? she asked.

She looked up — what demon possessed him, her youngest, her cherished? — and saw the room, saw the chairs, thought them fearfully shabby. Their entrails, as Andrew said the other day, were all over the floor; but then what was the point, she asked

herself, of buying good chairs to let them spoil up here all through the winter when the house, with only one old woman to see to it, positively dripped with wet? Never mind: the rent was precisely twopence halfpenny; the children loved it; it did her husband good to be three thousand, or if she must be accurate, three hundred miles from his library and his lectures and his disciples; and there was room for visitors. Mats, camp beds, crazy ghosts of chairs and tables whose London life of service was done — they did well enough here; and a photograph or two, and books. Books, she thought, grew of themselves. She never had time to read them. Alas! even the books that had been given her, and inscribed by the hand of the poet himself: "For her whose wishes must be obeyed..." "The happier Helen of our days..." disgraced! to say, she had never read them. And Groom on the Mind and Bates on the Savage Customs of Polynesia ("My dear, stand still," she said) — neither of those could one send to the Lighthouse. At a certain moment, she supposed, the house would become so shabby that something must be done. If they could be taught to wipe their feet and not bring the beach in with them — that would be something. Crabs, she had to allow, if Andrew really wished to dissect them, or if Jasper believed that one could make soup from seaweed, one could not prevent it; or Rose's objects — shells, reeds, stones; for they were gifted, her children, but all in quite different ways. And the result of it was, she sighed, taking in the whole room from floor to ceiling, as she held the stocking against James's leg, that things got shabbier and got shabbier summer after summer. The mat was fading; the wall-paper was flapping. You couldn't tell any more that those were roses on it. Still, if every door in a house is left perpetually open, and no locksmith in the whole of Scotland can mend a bolt, things must spoil. What was the use of flinging a green Cashmere shawl over the edge of a picture frame? In two weeks it would be the colour of pea soup. But it was the doors that annoyed her; every door was left open. She listened. The drawing-room door was open; the hall door was open; it sounded as if the bedroom doors were open; and certainly the window on the landing was open, for that she had opened herself. That windows should be open, and doors shut — simple as it was, could none of them remember it? She would go into the maid's bedrooms at night and find them sealed like ovens, except for Marie's, the Swiss girl, who would rather go without a bath than without fresh air, but then at home, she had said, "the mountains are so beautiful." She had said that last night looking out of the window with tears in her eyes. "The mountains are so beautiful." Her father was dying there, Mrs. Ramsay knew. He was leaving them fatherless. Scolding and demonstrating (how to make a bed, how to open a window, with hands that shut and spread like a Frenchwoman's) all had folded itself quietly about her, when the girl spoke, as, after a flight through sunshine the

wings of a bird fold themselves quietly and the blue of its plumage changes from bright steel to soft purple. She had stood there silent for there was nothing to be said. He had cancer of the throat. At the recollection — how she had stood there, how the girl had said "At home the mountains are so beautiful", and there was no hope, no hope whatever, she had a spasm of irritation, and speaking sharply, said to James:

"Stand still. Don't be tiresome," so that he knew instantly that her severity was real, and straightened his leg and she measured it.

The stocking was too short by half an inch at least, making allowance for the fact that Sorley's little boy would be less well grown than James.

"It's too short", she said, "ever so much too short."

Never did anybody look so sad. Bitter and black, half-way down, in the darkness, in the shaft which ran from the sunlight to the depths, perhaps a tear formed; a tear fell; the waters swayed this way and that, received it, and were at rest. Never did anybody look so sad.

But was it nothing but looks? people said. What was there behind it — her beauty, her splendour? Had he blown his brains out, they asked, had he died the week before they were married — some other, earlier lover, of whom rumours reached one? Or was there nothing? nothing but an incomparable beauty which she lived behind, and could do nothing to disturb? For easily though she might have said at some moment of intimacy when stories of great passion, of love foiled, of ambition thwarted came her way how she too had known or felt or been through it herself, she never spoke. She was silent always. She knew then — she knew without having learnt. Her simplicity fathomed what clever people falsified. Her singleness of mind made her drop plumb like a stone, alight exact as a bird, gave her, naturally, this swoop and fall of the spirit upon truth which delighted, eased, sustained — falsely perhaps.

"Nature has but little clay," said Mr. Bankes once, hearing her voice on the telephone, and much moved by it though she was only telling him a fact about a train, "like that of which she moulded you." He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face. Yes, he would catch the 10.30 at Euston.

"But she's no more aware of her beauty than a child", said Mr. Bankes, replacing the receiver and crossing the room to see what progress the workmen were making with an hotel which they were building at the back of his house. And he thought of Mrs. Ramsay as he looked at that stir among the unfinished walls. For always, he thought, there was something incongruous to be

worked into the harmony of her face. She clapped a deerstalker's hat on her head; she ran across the lawn in goloashes to snatch a child from mischief. So that if it was her beauty merely that one thought of, one must remember the quivering thing, the living thing [they were carrying bricks up a little plank as he watched them] and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some freak of idiosyncrasy; or suppose some latent desire to doff her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. He did not know. He did not know. He must go to his work.)

Knitting her reddish-brown hairy stockings, with her head outlined absurdly by the gilt frame, the green shawl which she had tossed over the edge of the frame, and the authenticated masterpiece by Michael Angelo, Mrs. Ramsay smoothed out what had been harsh in her manner a moment before, raised his head, and kissed her little boy on the forehead. "Let's find another picture to cut out," she said.

"E mesmo se amanhã o tempo não estiver bom", disse a senhora Ramsay, levantando os olhos para olhar William Bankes e Lily Biscoe que passavam, "iremos outro dia. E agora," pensando que o encanto de Lily eram os seus olhos, chineses, enfiados no rosinho branco e franzido, mas só um homem inteligente poderia vê-los, "e agora fique de pé, e deixe-me medir sua perna," pois poderiam ir ao farol, apesar de tudo, e ela precisava ver se a meia não precisava ser uma polegada ou duas mais comprida na perna.

Sorrindo, pois uma idéia admirável tinha cintilado nela neste mesmo segundo — William e Lily deveriam casar-se — pegou a meia cor de urzes, com a sua cruz de agulhas de aço na boca, e a mediu contra a perna de James.

"Meu querido, fique quieto," disse, pois por causa dos seus cílios, não querendo servir de manequim para o menino do guarda do farol, James bulia de propósito; e se ele fizesse isso, como é que ela poderia ver se estava demorando longa ou demasiado curta? Perguntou.

Levantou o olhar — que demônio o possuía, o seu capula, o seu querido? e viu a habitação, viu as cadeiras, pensou que estavam terrivelmente gastas. As suas estranhas, como Andrew disse outro dia, estavam todas pelo chão; mas também, para que serviria, perguntou-se a si mesma, comprar cadeiras boas para deixar que estragassem aqui durante o inverno todo, quando a casa, com apenas uma velha para cuidar dela, positivamente pingava de umidade? Não tinha importância, o aluguel era precisamente dois pences e meio; as crianças adoravam-na, fazia bem ao seu marido estar a três mil, ou se desse ser exata, trezentas milhas das suas bibliotecas, das suas aulas e discípulos; e havia espaço para visitas. Estreitas, camas de campanha, loucos fantasmas de cadeiras e mesas cuja vida afixa londrina havia chegado ao seu fim — serviam bastante bem aqui; e uma fotografia ou duas, e livros. Os livros, pensou, crescem por si. Ela nunca tinha tempo de lê-los. Ai, mesmo os livros que lhe haviam sido dados e dedicados pelo próprio poeta: "Para aquela cujos desejos devem ser obedecidos. . ." "A mais feliz Helena dos nossos dias. . ." era vergonhoso lê-lo, mas nunca o tinha lido. E Croom acerca da Mente e Bates sobre os Costumes Selvagens na Polinésia ("Querido, fique quieto," falou) — nenhum desses a gente podia mandar para o farol. Num determinado momento, pensou, a casa ficaria tão estragada que alguma coisa deveria ser feita. Se ao menos aprendessem a secar os pés e a nito

trazer a praia com eles — já seria algo. Caranguejos tinha de permitir, se Andrew queria realmente dissecá-los, ou se Jasper pensava que se podia fazer sopa com algas, a gente não podia impedi-lo; ou as coisas de Rose — comhas, junco, pedras; pois eram todos bem dotados; seus filhos, mas todos de modo bem diferente. E o resultado era que, suspirou, abrangendo a habitação toda do chão ao forro, enquanto segurava a meia contra o pé de James, as coisas ficavam cada vez mais gastas, de um verão para o outro. O tapete estava descorado, o papel de parede estava estarrapado. A gente nem mais poderia dizer que o que havia nele eram rosas. E ainda, se todas as portas da casa ficam perpetuamente abertas, e nenhum chaveiro em toda Escócia sabe concertar uma fechadura, as coisas têm de estragar. Para que pôr um xale de cachemir verde, sobre a moldura de quadro? Em dois dias ficaria da cor de sopa de ervilhas. Mas eram as portas o que a incomodava; todas as portas eram deixadas abertas.

Escutou. A porta da sala estava aberta; a porta do *hall* estava aberta; parecia que as portas dos quartos, estavam abertas; e certamente a janela do patamar estava aberta, pois essa ela mesma a abriu. Que as janelas devem ficar abertas e as portas fechadas — por mais simples que fosse, ninguém podia lembrar? Iria aos quartos das criadas, à noite, e encontrá-las selados como fornos, exceto o de Marie, a moça suíça, que preferia ficar sem tomar banho a não ter ar fresco, mas também, lá em casa, dissera ela, "as montanhas são tão belas." Dissera-o na noite passada, olhando pela janela com lágrimas nos olhos. "As montanhas são tão belas." O seu pai estava a morte, lá, a senhora Ramsay o sabia. Estava deixando-as órfãs. Ralhando e demonstrando (como se faz uma cama, como se abre uma janela, com mãos que se fechavam e se abriam como as de uma francesa) tudo dobrou-se silenciosamente ao seu redor, quando a moça falou, como quando, depois de um vôo através da luz do sol, as asas de um pássaro se dobram silenciosamente e o azul da sua plumagem muda do aço brilhante à púrpura suave. Ficava de pé, lá, silenciosa, pois não havia nada a dizer. Ele tinha câncer na garganta. Com esta lembrança — como ela ficou de pé, lá, como a moça disse "Em casa as montanhas são tão belas," e não havia esperança, nenhuma esperança, teve um espasmo de irritação e, falando severamente, disse a James:

"Fique quieto. Não seja cacete," de tal forma que ele soube instantaneamente que a sua severidade era real, endireitou sua perna e ela mediu.

A meia era demasiada curta; faltava pelo menos meia polegada, considerando-se que o menino de Sorley não estaria tão crescidinho como James.

"É curta demais", disse, "muito curta."

Nunca ninguém pareceu tão triste. Amarga e negra, a meio caminho para baixo, na escuridão, no poço que ia da luz do sol às profundezas, talvez uma lágrima se formou; uma lágrima caiu; as águas oscilaram para cá e para lá, receberam-na e ficaram de repouso. Nunca ninguém pareceu tão triste.

Mas, não era nada mais que apatia? perguntavam as pessoas. O que é que havia por trás disso — da sua beleza, do seu esplendor? Tinha feito saltar os miolos, perguntavam, tinha morrido uma semana antes do casamento — algum outro amante, anterior, acerca do qual a gente ouvia boatos? Ou não havia nada? Nada além de uma incomparável beleza atrás da qual ela vivia, e nada podia fazer para perturbá-la? Pois, por mais facilmente que ela pudesse ter dito em algum momento de intimidade, quando histórias de grande paixão, de amor frustrado, de ambição contrariada vinham pelo seu caminho, como ela, também soube ou sentiu ou atravessou isso por si mesma, ela nunca falava. Estava sempre silenciosa. Então, sabia — sabia sem ter aprendido. A sua simplicidade escondia o que as pessoas inteligentes falsificavam. A singularidade da sua mente fazia-a cair no primo como uma pedra, iluminada exatamente como um pássaro, dava-lhe, naturalmente, esta queda do espírito sobre a verdade que deletava, aliviava, sustentava — falsamente, talvez.

("A natureza não tem senão pouca argila", disse o senhor Bankes certa vez, ouvindo a sua voz ao telefone, e muito comovido por ela, embora somen-

te lhe dissesse algo a respeito de um trem, "como esta de que ela a fez." Via-a no fim da linha, grega, de olhos azuis, o nariz reto. Como parecia ser inoportunamente telefonar para uma mulher como essa. As Graças reunidas pareciam ter juntado as mãos em charnecas de astídelos para compor esse rosto. Sim, ele pegaria o das 10 e 30 em Euston.

"Mas ela não é mais consciente da sua beleza do que uma criança", disse o senhor Bankes, recolocando o fone e atravessando a habitação para ver o progresso dos operários que construíam um hotel atrás da sua casa. E pensou na senhora Ramsay enquanto olhava para o movimento entre os muros inacabados. Pois sempre, pensou, havia algo de incongruente que devia ser recomposto na harmonia do seu rosto. Enfiava um chapéu de caçador de veados na cabeça; corria através do gramado em galochas, para impedir a travessura de uma criança. Assim que, se a gente pensava só na sua beleza, precisava lembrar a coisa palpitante, a coisa viva! carregavam tijolos por uma pequena tábua, enquanto os olhava; e encaixá-la no retrato; ou, se a gente pensava nela simplesmente como mulher, devia dotá-la com alguma excêntrica cidade idiossincrática; ou supor algum desejo latente de livrar-se da sua realidade de forma, como se a sua beleza a aborresse e tudo o que os homens dizem da beleza, e ela quisesse somente ser como outras pessoas insignificantes. Ele não sabia. Não sabia. Devia voltar ao trabalho.)

Tricotando a sua peluda meia marrom-avermelhada, com a sua cabeça recortada absurdamente contra a moldura dourada, o xale verde que jogara sobre a moldura, e a obra-prima autenticada de Michelangelo, a senhora Ramsay snarizou o que havia sido rudo no seu jeito um instante antes, levantou a cabeça, e beijou o seu menino na testa. "Vamos achar outra gravura para recortar," disse.

Este trecho de prosa narrativa é a quinta seção da primeira parte do romance de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, que apareceu, pela primeira vez, em 1927. A situação em que se encontram as personagens pode ser compreendida quase completamente a partir do texto; ela não é apresentada de forma diferente da que aqui se vê, isto é, num contexto sistemático, numa espécie de exposição ou introdução, em nenhuma parte do romance. Mas quero resumir brevemente a situação no começo do nosso trecho, para facilitar ao leitor a compreensão da análise seguinte; também, para salientar com mais vigor alguns motivos importantes de parágrafos anteriores, aqui apenas insinuados.

Mrs. Ramsay é a esposa de um renomado professor de filosofia de Londres; apesar de muito bela, já não é jovem. Encontra-se, ao lado do filho caçula James, de seis anos de idade, sentada à janela de uma ampla casa de verão, que o professor aluga há alguns anos numa das ilhas Hébridas. Além do casal Ramsay, dos oito filhos e da criadagem, moram ou circulam pela casa uma quantidade de convidados amigos, entre os quais, um conhecido botânico, William Bankes, um viúvo de meia-idade, e a pintora Lily Briscoe, os quais justamente passam juntos diante da janela. James, sentado no chão, está ocupado em recortar gravuras de um catálogo ilustrado. Sua mãe assegurou-lhe, pouco antes, que no dia seguinte, se o tempo fosse bom, velejariam juntos até o farol; James há tempo que se alegra com esta excursão; há diversos presentes destinados aos moradores do farol, entre os quais, as

meias para o menino do guarda do farol. A intensa alegria que James sentiu quando do anúncio da excursão, alegria que o invadeu totalmente por um instante, foi, contudo, destruída com igual violência pela acerba observação do pai de que no dia seguinte o tempo não seria bom. Um dos convidados completou, ainda, esta observação com ênfase um tanto malévola, fazendo algumas considerações meteorológicas. Quando todos os outros deixaram o recinto, Mrs. Ramsay dirige a James as palavras de consolo com que começa o nosso trecho.

A unidade do trecho é fornecida por uma ocorrência externa que envolve Mrs. Ramsay e James: o ato de medir o comprimento da meia. Logo após as palavras consoladoras (se amanhã o tempo não for bom, então iremos outro dia), Mrs. Ramsay faz com que James fique de pé, para experimentar na sua perna a meia destinada ao filho do guarda do farol. Pouco mais adiante ela diz, um tanto distraída, que James deve ficar quieto — pois a criança está inquieta, um tanto obstinado por causa dos címeas, e talvez ainda sob a influência da recente decepção. Muitas linhas mais adiante a admoestação de James é repetida, em tom mais acerbo, e James obedece. A medição é feita e o seu resultado indica que a meia está ainda demasiado curta. Após um novo intervalo longo, o processo é levado ao seu fim com o beijo na testa (mediante o qual Mrs. Ramsay compensa a severidade da sua segunda ordem de ficar quieto) e mediante o convite para procurarem juntos uma nova gravura para ser recortada. Aqui também acaba o trecho.

Neste episódio totalmente carente de importância são entrecidos constantemente outros elementos, os quais, sem interromper o seu prosseguimento, requerem muito mais tempo para serem contados do que ele duraria na realidade. Trata-se, preponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens; e não somente de personagens que participam do processo externo, mas também de não-participantes, e até de personagens que, no momento, nem estão presentes: *people*, Mr. Bankes. Simultaneamente, introduzem-se ainda acontecimentos como que secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente diferentes — como a conversa telefônica, os trabalhos de construção — que servem de andaime para os movimentos nas consciências das terceiras pessoas. Estudemos isto pormenorizadamente.

Já as primeiras palavras de Mrs. Ramsay são interrompidas duas vezes: pela imagem que lhe fere os olhos (William Bankes e Lily Briscoe passam juntos), e depois, só após mais algumas palavras, que servem ao processo exterior, pela impressão que deixaram no seu interior os passantes: aquilo que há de encantador nos olhos achincalhados de Lily, que nem todos os homens perceberiam — após o que ela termina a sua frase, e deixa que também a sua consciência repouse por um instante na medição da meia; no fim das contas iremos, sim, ao farol, e então devo verificar se a

meia está bastante comprida. Aqui relampeja o pensamento, já preparado pela observação dos olhos chineses de Lily (William e Lily deveriam casar-se); isto é uma idéia muito boa, ela gosta de provocar casamentos. Sorridente, volta à medição. Mas a criança, movida por seu amor obstinado e ciumento por ela, não fica quieta; como é que ela pode ver, assim, se a meia tem o comprimento certo? O que há com James, o seu caçula, o seu querido? Levanta os olhos, o seu olhar se espraia pelo recinto — e assim começa um amplo parêntese. A partir das poltronas estragadas, das quais Andrew, o filho mais velho, dissera recentemente que espalhavam as suas entranhas pelo chão, os seus pensamentos vagueiam, apalmando os objetos e os seres que a rodeiam. Os móveis estragados, mas bastante bons para o lugar; as vantagens da morada do verão; barata e boa para as crianças, para o seu marido; facilmente equipada com alguns móveis velhos, e mais alguns quadros e livros. Livros: há muito que ela não tem tempo de lê-los, nem aqueles que lhe foram dedicados (aqui aparece de relance o farol, para onde não se pode mandar livros tão científicos como muitos dos que estão por aí). Depois, novamente a casa: se os habitantes tomassem um pouco mais de cuidado; mas é claro, Andrew traz caranguejos, que ele quer dissecar; as outras crianças juntam algas, conchas, pedras, isto ela tem de permitir; todas as crianças são bem dotadas, cada uma de maneira diferente, mas é claro que assim uma casa fica cada vez em maior desordem (interrompe-se aqui o parêntese por um instante, ela encosta a meia na perna de James); tudo se deteriora. Se pelo menos as portas não estivessem sempre abertas; assim tudo se deita a perder, também este xale de cachemira pendurado na moldura do quadro. Todas as portas estão escancaradas, mesmo agora. Escuta. Sim, estão todas abertas. A janela do patamar também está aberta, ela mesma a abriu. As janelas devem ficar abertas, as portas, fechadas. Por que ninguém quer se lembrar disto? Quando se chega de noite nos quartos das criadas, as janelas todas estão fortemente fechadas. Só a criada suíça mantém sua janela sempre aberta. Ela precisa de ar fresco. Ontem, ao olhar pela janela, disse, com os olhos cheios de lágrimas: lá em casa as montanhas são tão lindas. Mrs. Ramsay sabia que lá, em sua casa, o seu pai estava à morte. Mrs. Ramsay estava justamente lhe indicando como se fazem as camas, como se abrem as janelas. Falou e ralhou intensamente. Mas depois ficou em silêncio (comparação com as asas de um pássaro, que se fecham enquanto volta de um vôo, através dos raios do sol). Ficou silenciosa, pois aqui não havia nada a dizer. Tinha çancer na garganta. Com esta lembrança, de como ela ficou parada, de como a criada disse: lá em casa as montanhas são tão lindas — e não há mais esperança alguma — é tomada por uma convulsa amargura (amargura contra a cruel falta de sentido da vida, cujo prosseguimento ela está empenhada em incentivar, em apoiar, em assegurar, com todas as suas forças); a amargura verte-se para o aconteci-

mento exterior; o parêntese acaba bruscamente (só pode ter durado poucos segundos; há pouco ainda sorria por causa da idéia de um casamento de Mr. Bankes com Lily Briscoe), e diz severamente a James: fica quieto, não sejas tolo.

Este é o primeiro grande parêntese. O segundo começa logo após, depois que a medição da meia foi levada a cabo, dando como resultado de que ela está ainda curta demais. Começa com o parágrafo que está emoldurado pelo motivo *never did anybody look so sad*.

Quem é que fala neste parágrafo? Quem observa Mrs. Ramsay, faz a constatação de que ninguém jamais parecerá tão triste, e exprime conjecturas de espécie tão duvidosa e recôndita acerca da lágrima que — talvez — se forme e cai no escuro, da água que, agitando-se de cá para lá, a recebe, para ficar depois novamente quieta? No lugar junto à janela só estão Mrs. Ramsay e James; estes dois não podem ter sido, e tampouco aquele ‘pessoas’ que começa a falar no parágrafo seguinte. Portanto, trata-se, talvez, do próprio escritor. Só que, se assim for, não se manifesta acerca das suas personagens — neste caso, acerca de Mrs. Ramsay — como alguém que a conhece perfeitamente e que consegue descrever, a partir desse conhecimento, o seu caráter e o seu estado interno a cada instante, com objetividade e segurança. Virginia Woolf escreveu este parágrafo; também não o distinguuiu mediante características gramaticais ou tipográficas como fala ou pensamento de um terceiro. Deve-se, pois, admitir que contém manifestações imediatas dela própria. Mas ela não parece pensar que é escritora, e que, portanto, deveria saber qual a situação das suas personagens. Quem fala aqui, seja quem for, apresenta-se como uma pessoa que somente recebeu uma impressão de Mrs.

Ramsay, que vê o seu rosto, e que reproduz a sua impressão de forma subjetiva, duvidando acerca de interpretação. *Never did anybody look so sad* não é uma constatação objetiva; é a reprodução, que raia no sobrenatural, da agitação de alguém que vislumbra o rosto de Mrs. Ramsay. E naquilo que se segue, nem mais parece que são seres humanos a falar, mas ‘espíritos’ entre o céu e a terra’, espíritos carentes de nome, que podem penetrar nas profundidades de um ser humano, sabem algo a seu respeito, mas não podem obter uma visão clara acerca do que aí acontece, de tal forma que a sua informação parece incerta; de forma talvez semelhante a dos *certain airs, detached from the body of the wind*, que, num trecho posterior (II, 2), se arrastam de noite pela casa adormecida, *questioning and wondering*. Seja como for: aqui também não se trata da manifestação objetiva do escritor sobre suas personagens. Ninguém sabe nada com certeza, aqui; tudo não passa de conjectura, olhares que alguém dirige a outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar.

Isto também continua no parágrafo seguinte; externam-se e discutem-se conjecturas acerca do significado da expressão facial de

Mrs. Ramsay. Mas o nível tonal desce um pouco, do poético-sobrenatural, para o prático-terreno, sendo que agora também é introduzido quem fala: *[people said]*. As pessoas se perguntam se não se ocultaria qualquer lembrança de um acontecimento infeliz, na sua vida pregressa, por trás da sua deslumbrante beleza. Correram boatos a esse respeito. Mas talvez sejam falsos? Deia mesma nada pode ser averiguado; cala-se quando a conversa recai sobre tais coisas. Mas mesmo se nada disso lhe aconteceu, sabe de tudo, mesmo sem experiência. A simplicidade e a retidão do seu modo de ser atinge infalivelmente a verdade das coisas e têm — falsamente, talvez — o efeito de um encantamento, de um alívio, de uma ajuda.

São ainda 'pessoas,' que falam aqui? Poder-se-ia quase duvidar disso, pois as últimas palavras têm um tom quase demasiadamente pessoal e reflexivo para se tratar do falatório de pessoas; e imediatamente depois é introduzido, inesperadamente, repentinamente, um novo porta-voz, uma cena totalmente nova e um outro tempo. Encontramos Mr. Bankes ao telefone, falando com Mrs. Ramsay. Esta chamou-o para comunicar-lhe algo acerca de uma conexão de estrada de ferro, evidentemente devido a um encontro para uma viagem em comum. Já o parágrafo sobre a lágrima levou-nos para longe do recinto onde Mrs. Ramsay e James estão à janela, levou-nos para um cenário indeterminável, supra-real; aquele, no qual se fala do falatório das pessoas, tem um cenário concretamente terrestre, mas não claramente determinado; agora encontramos-nos num lugar claramente determinado, mas muito longínquo da casa de verão, em Londres, na residência de Mr. Bankes — o tempo não é comunicado (*once*), mas é evidente que a conversa telefônica teve lugar há bastante tempo, talvez vários anos antes da estada na casa da ilha. Mas o que Mr. Bankes diz ao telefone continua com exatidão o parágrafo anterior; é como se resumisse (novamente, porém, não de forma objetiva, mas como impressão sobre um ser humano determinado, num instante determinado) o que aconteceu, a cena com a criada suíça, a tristeza oculta no belo rosto de Mrs. Ramsay, os pensamentos das pessoas a seu respeito, o seu efeito: a natureza tem pouca argila como aquela da qual a formou. Será que realmente lhe disse isso pelo telefone? Ou será que só quis dizê-lo, ao ouvir a sua voz, que o emocionou profundamente, e quando atingiu sua consciência a noção de quão estranho era falar ao telefone com esta mulher, tão maravilhosa, tão comparável à figura de uma divindade grega? As palavras estão entre aspas; dever-se-ia admitir que ele as tivesse dito realmente? Mas não pode haver certeza a respeito, pois também as primeiras palavras do soliloquio seguinte estão entre aspas e, de qualquer forma, ele recobra ânimo rapidamente, pois responde objetivamente: pegaria o trem às 10 e 30 na estação de Euston.

Mas a emoção interna não se apaga tão rapidamente. Enquanto põe o fone no gancho e se dirige à janela, atravessando o

quarto, para observar os progressos de uma construção vizinha, uma atitude que evidentemente lhe é costumeira e peculiar para se distender e para deixar livre curso aos seus pensamentos, continua a se ocupar de Mrs. Ramsay. Nela há sempre algo de singular, algo que não casa bem com a sua beleza (assim como, um instante atrás, o ato de telefonar); nada sabe da sua beleza ou, quando muito, tanto quanto uma criança. Os seus vestidos, os seus atos denotam isto, por vezes. Continuamente se imiscui na realidade da vida, que é dificilmente unificável com a harmonia do seu rosto. À sua maneira metódica, Mr. Bankes tenta explicar-se as contradições da sua figura e levanta algumas conjecturas, sem poder, contudo, se decidir — enquanto, por instantes, se introduzem suas observações sobre o andamento das obras. Finalmente desiste; com a objetividade um tanto impaciente, decidida, de um homem que trabalha metódica e cientificamente, desfaz-se do problema insolúvel chamado "Mrs. Ramsay". Não conhece qualquer solução (à repetição de *he did not know* simboliza o movimento impaciente do desfazer-se). Deve voltar ao trabalho.

Aqui finaliza a segunda longa interrupção, e somos novamente transportados para o recinto em que se encontram Mrs. Ramsay e James; o processo eterno é encerrado com o beijo na testa de James e com a volta aos recortes. Mas também aqui se trata apenas de uma mudança externa; um cenário anteriormente abandonado torna a aparecer, repentinamente e com tal falta de transição, como se nunca tivesse sido abandonado, como se a longa interrupção só fosse um olhar, lançado por alguém (quem?) a partir dele na direção das profundezas do tempo. O tema, porém, (Mrs. Ramsay, a sua beleza, o enigma da sua essência, a sua qualidade de absoluto que, não obstante, se movimenta constantemente no relativo, no duvidoso, no que a vida tem de inapropriado para a sua beleza) desfia-se imediatamente da última fase da interrupção, isto é, das observações inconsequentes de Mr. Bankes para passar à situação em que tornamos a encontrar Mrs. Ramsay: *with her head outlined absurdly by the gilt frame* etc. — pois é novamente algo de incongruente, *something incongruous*, o que a rodeia. E o beijo que dá ao seu pequeno, as palavras que lhe diz, embora sejam uma oferenda vital totalmente pura, recebida por James como a mais natural e simples das verdades, não deixam de ser carregadas de enigmas insolúveis.

A partir da nossa análise resultam algumas características estilísticas, que trataremos de formular agora.

O escritor, como narrador de fatos objetivos, desaparece quase que completamente; quase tudo o que é dito aparece como reflexo na consciência das personagens do romance. Quando se trata, por exemplo, da casa ou da criada suíça, não nos é transmitido o conhecimento objetivo que Virginia Woolf tem desses objetos da sua força de imaginação criadora, mas aquilo que Mrs. Ramsay pensa ou sente a respeito, num determinado instante. Tampouco

nos é comunicado o conhecimento de Virginia Woolf sobre a essência de Mrs. Ramsay, mas reflexos dessa essência e dos seus efeitos sobre diferentes figuras do romance, junto aos "espíritos sem nome", que presumem algo acerca de uma lágrima, junto às pessoas que tecem enigmas a seu respeito, junto a Mr. Banks. Isto vai tão longe, no nosso trecho, que nem parece existir de modo algum um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os seres e os acontecimentos internos ao mesmo são observados, assim como também não parece existir uma realidade objetiva, diversa do conteúdo da consciência das personagens do romance. Quando muito, há restos desta última que persistem nas curtas indicações correspondentes a curtos acontecimentos periféricos, como por exemplo, *said Mrs. Ramsay, raising her eyes... ou said Mr. Banks once, hearing her voice.* O último parágrafo (*Knitting her reddish-brown hairy stockings...*) poderia também ser arrolado aqui; mas isto já é duvidoso. O acontecimento é descrito objetivamente; mas com respeito à interpretação, resulta, do tom empregado, que o escritor não observa Mrs. Ramsay com olhos sapientes, mas com olhos duvidosos, interrogativos — da mesma forma como uma personagem do próprio romance, que visse Mrs. Ramsay na situação descrita, teria ouvido o pronunciamento das palavras em questão.

Os meios empregados aqui e também por outros escritores contemporâneos, para reproduzir o conteúdo da consciência das personagens, foram analisados sintaticamente e descritos; alguns deles receberam nomes específicos, como *erlebte Rede*, *stream of consciousness* ou *monologue intérieur*. Mas estas formas estilísticas, sobretudo a primeira, já foram empregadas muito antes na literatura, mas não com a mesma intenção artística; e, ao lado delas, há outras possibilidades, sintaticamente quase inconcebíveis, de fazer com que se conhunda ou até, que desapareça totalmente, a impressão de uma realidade objetiva, dominada perfeitamente pelo escritor; possibilidades que não residem no campo do formal, mas na tonalidade e no contexto do conteúdo. Assim, por exemplo, aqui, onde o escritor atinge à impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca da sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que as próprias personagens ou ao leitor. 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 segurança objetiva, da forma que, anteriormente, ocorria em geral. Goethe ou Keller, Dickens ou Meredith, Balzac ou Zola comunicavam-nos, partindo de um conhecimento seguro, o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca dos seus caracteres. É claro que

também anteriormente ocorria, com frequência, que nos fossem comunicadas as representações subjetivas das personagens de um romance ou de uma narração, por vezes até em forma de discurso indireto, mas frequentemente como monólogos e, evidentemente, na maioria dos casos, após uma introdução que dizia algo assim como "pareceu-lhe que..." ou "sentiu nesse instante que..." ou coisa que o valha. Só que, em tais casos, quase nunca se tentava reproduzir o vaguar e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões — como é o caso, no nosso texto, tanto com Mrs. Ramsay quanto com Mr. Banks —; senão que o conteúdo consciente indicado limitava-se racionalmente àquilo que se referia ao acontecimento narrado em cada caso ou à situação descrita, como é o caso no trecho de *Madame Bovary* que interpretamos em páginas anteriores. E o que é ainda mais importante: conservava-se sempre o escritor, com o seu conhecimento da verdade objetiva, como instância suprema e diretiva. Outrossim, já havia antes, especialmente após o fim do século XIX, obras narrativas que tentavam nos transmitir, em seu conjunto, uma impressão extremamente individualista, subjetiva, amígdica e excessivamente marginal da realidade e que, evidentemente, nem tentavam (ou não eram capazes de) averiguar qualquer coisa de universalmente válido ou de objetivo acerca da realidade. Por vezes tais obras tinham a forma de romances em primeira pessoa, por vezes, porém, não. Como exemplo do último caso menciono o romance *Le rebours* de Huysmans. Mas também isto é fundamentalmente diferente do processo moderno, aqui descrito com base no texto de Virginia Woolf, embora também este tenha se desenvolvido a partir daquele. O que é essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata apenas de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos, amígdica cambiantes; no nosso texto, Mrs. Ramsay, as pessoas, Mr. Banks e, em meio a eles, por instantes, James, a criada suíça em retrovisão, e os sem-nome, que extremam conjecturas acerca da lágrima. Da pluralidade dos sujeitos pode-se concluir que, apesar de tudo, trata-se da intenção de pesquisar uma realidade objetiva, ou seja, neste caso concreto, de pesquisar a "verdadeira" Mrs. Ramsay. Embora seja um enigma, e assim se mantenha fundamentalmente, é como que circunscrita pelos diferentes conteúdos de consciência dirigidos para ela (inclusive o dela mesma); tenta-se uma aproximação a ela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão. A intenção de aproximação da realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas, obtidas por diferentes pessoas, em diferentes instantes, é essencial para o processo moderno que estamos considerando. Diferencia-se nisto fundamentalmente do subjetivismo unipessoal, que só permite que fale um único ser, geralmente muito peculiar e que só considera válida a sua visão da realidade. Do ponto de vista histórico-literário, é claro

que há uma estreita relação entre a representação da consciência unipessoal e subjetiva e a pluripessoal, que visa à síntese: esta última nasceu da outra, e há obras em que as duas formas se entrecruzam de tal forma que se pode observar o seu surgimento, sobretudo no grande romance de Marcel Proust. Voltaremos a isto.

Uma outra peculiaridade estilística a ser observada em nosso texto, estreita e necessariamente relacionada com a "representação pluripessoal da consciência", refere-se ao tratamento do tempo. Nada existe de novo na observação de que existe algo de especial no tratamento do tempo na moderna literatura narrativa, e muitas investigações a respeito já vieram à luz. Tentou-se, especialmente, relacionar os fenômenos pertinentes com as doutrinas ou correntes filosóficas contemporâneas; sem dúvida, isto foi feito com razão e com benefício para a compreensão do que existe de comum nos interesses e nos propósitos da atividade de muitos dos nossos contemporâneos. Queremos descrever, primeiramente, este processo, com base no exemplo que temos ante nós. Já dissemos acima que o ato de medir o comprimento da meia e as palavras ditas em conexão com o mesmo só poderiam ter levado muito menos tempo do que um leitor atento, que nada deixa escapar, precisa para ler o trecho — mesmo admitindo que entre a medição e o beijo reconhecido na testa tenha havido uma pequena pausa. Mas o tempo da narração não é empregado para o processo em si — este é reproduzido com bastante brevidade —, mas para as interrupções; há intercaladas duas longas digressões, cuja relação temporal com o processo periférico parece, contudo, ser muito diferente. A primeira, a representação daquilo que acontece na consciência de Mrs. Ramsay durante a medição (mais precisamente, entre a primeira admoestação distraída e a segunda, acerca, a James), encaixa temporalmente no processo periférico e é apenas sua representação que requer mais segundos, ou talvez até mais minutos, do que a medição; porque o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro, e é isto o que aqui se tenciona. O que ocorre dentro de Mrs. Ramsay não tem em si nada de enigmático; são as representações, por assim dizer normais, que surgem de sua vida quotidiana — o seu segredo está por baixo delas, e só no instante do salto da janela aberta para as palavras da criada suíça, acontece algo que levanta um pouco o véu; no conjunto, porém, este reflexo da consciência é muito mais facilmente compreensível do que aquilo que outros escritores (por exemplo, James Joyce) nos oferecem em casos análogos. Contudo, por mais simples e corriqueiras que sejam as séries de representações que surgem na consciência de Mrs. Ramsay, tanto mais essenciais são elas, simultaneamente. Fornecem uma síntese das relações vitais nas quais ficou presa a sua incomparável beleza, nas quais ela aparece, ao mesmo tempo

que se oculta. Certamente também antes alguns autores empregaram algum tempo e algumas frases para comunicar ao leitor o que passava pela cabeça das suas personagens em determinado instante — mas dificilmente teriam tomado para um tal fim um motivo tão casual como o levantar de olhos de Mrs. Ramsay, pelo qual o seu olhar, despropositadamente, recaí sobre os móveis —; também não teriam pensado em reproduzir a continuação da trama interna da consciência na sua liberdade natural e despropositada — e, finalmente, não teriam intercalado o processo interno todo entre dois acontecimentos externos tão próximos temporalmente como as duas admoestações dirigidas a James; no fim das contas, as duas ocorrem enquanto está ocupada em apoiar a meia inacabada na sua perna; de tal forma que, de um modo surpreendente, totalmente desusado em tempos anteriores, ressalta violentamente o contraste entre o curto lapso de um acontecimento exterior e a riqueza, semelhante aos sonhos, dos processos da consciência, que sobrevivem todo um universo vital. Estas são as características distintivas e novas do processo: motivo casual que desencadeia os processos da consciência; reprodução natural ou, se se quiser, até naturalista dos mesmos na sua liberdade, não limitada por qualquer intenção nem por qualquer objeto determinado; elaboração do contraste entre tempo "exterior" e tempo "interior". Todas as três têm algo em comum, na medida em que delatam a posição do escritor: este abandonou-se muito mais do que acontecia antes, nas obras realizadas, ao acaso da contingência do real, e embora, como é natural, ordene e estilize o material do real, isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores. No caso de Virginia Woolf, os acontecimentos exteriores perderam por completo o seu domínio; servem para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. Também isto vem à luz no acaso e na casualidade do motivo externo (um levantar de olhos, porque James não pára de mexer a perna), que desencadeia o processo interno, muito mais importante.

A relação temporal da segunda digressão com o processo periférico é de espécie diferente: o seu conteúdo (parágrafo sobre a lágrima, pensamentos das pessoas sobre Mrs. Ramsay, o telefonema de Mr. Bankes e os seus pensamentos ao observar a construção do hotel) não faz parte temporalmente nem espacialmente do processo periférico. Trata-se de outros tempos e outros gênios; é uma digressão da espécie da história da origem da cicatriz de Ulisses, tratada no Cap. I deste livro. Mas na sua estrutura é totalmente diferente também desta. No texto de Home-ero, a digressão ligava-se à cicatriz, que Euricléia toca com as mãos e, embora o momento em que ocorre o ato de tocar seja de elevada tensão dramática, introduz-se um outro presente, claro e luminoso

como o dia, que parece até ter como intenção desligar a tensão dramática e relegar ao esquecimento, por um instante, toda a cena do lava-pés. Aqui, no trecho de Virginia Woolf, não se pode falar em suspense; não acontece nada importante no sentido dramático, trata-se do comprimento de uma meia. A digressão é ligada à expressão facial de Mrs. Ramsay: *never did anybody look so sad*. Ligam-se a isto várias digressões, ou mais exatamente, três, todas elas diferentes no tempo e no espaço e também diferentes quanto à exata determinabilidade no espaço e no tempo: sendo que a primeira é totalmente incerta, a segunda já é mais determinada e a terceira é fixada com relativa exatidão. Nenhuma delas, contudo, é vista com a mesma exatidão temporal dos episódios subsequentes da história da juventude de Ulisses, pois mesmo para a cena do telefonema a indicação temporal é vaga. Desta forma, a despedida do lugar junto à janela é efetuada muito mais imperceptível e paulatinamente do que a mudança de cenário e de tempo no episódio da cicatriz. No parágrafo acerca da lágrima, o leitor poderá ainda duvidar se realmente houve alguma mudança: os sem-nome, que aqui falam, podem ter penetrado no recinto e dirigido seus olhares para o rosto de Mrs. Ramsay. No segundo parágrafo, onde isto evidentemente não é mais possível, as pessoas cuja tagarelice é reproduzida dirigem ainda os olhares para o rosto de Mrs. Ramsay, mas não o fazem, contudo, aqui e agora, junto à janela da casa de campo, mas sobre o mesmo rosto, com a mesma expressão. E mesmo na terceira parte, onde o rosto já não é visto fisicamente (pois Mr. Bankes fala com Mrs. Ramsay ao telefone), está, contudo, presente à sua visão interna; de tal forma, o tema (isto é, a interpretação de Mrs. Ramsay) não desaparece da memória do leitor em nenhum instante, nem mesmo quando o problema é colocado (a expressão do seu rosto enquanto mede o comprimento da meia). Como acontecimentos externos, as três partes da digressão nada têm a ver entre si; não têm qualquer decurso comum e exteriormente conexo como os episódios da juventude de Ulisses, narrados em relação com a origem da cicatriz; só estão unidos pelo olhar comum sobre Mrs. Ramsay, mais precisamente, sobre a Mrs. Ramsay que, com aquela expressão insondável de tristeza por trás da sua deslumbrante beleza, faz a constatação de que a meia ainda está demasiado curta. Somente mediate esta sua direção comum estão unidas entre si as três partes da digressão, aliás, inteiramente diferentes entre si. Só que esta união é suficientemente forte para roubar-lhes a presença independente que o episódio da cicatriz possui: não passam de tentativas de interpretação de *never did anybody look so sad*, continuam fiando o tema, o qual, mesmo após o seu encerramento, continua a ser fiado — nem se deu qualquer mudança de tema; entretanto, a cena na qual Euricleia reconhece Ulisses é interrompida pela inserção da origem da cicatriz, que a divide em duas partes. Não há aqui essa divisão clara entre dois processos exteriores e entre dois presentes; por

mais insignificante que seja como acontecimento externo o processo periférico da medição da meia, a imagem que dele surge, a do rosto de Mrs. Ramsay, permanece presente durante toda a inserção. A inserção não é senão pano de fundo desta imagem, que parece como que abrir-se em profundidade temporal; isto não é diferente do que se dá com a primeira digressão, que fora liberada pelo olhar involuntário de Mrs. Ramsay sobre o mobiliário, e que era um abrir-se da imagem nas profundidades da consciência.

Ambas as digressões não são, portanto, tão diferentes quanto pareciam de início. Não é tão importante assim que a primeira se desenvolva no tempo (e no espaço) dentro do processo periférico, e que a segunda, ao contrário, evoque outros tempos e lugares. Os tempos e os espaços da segunda não são independentes, apenas servem ao tratamento polifônico da imagem que a libera; na verdade, eles nos impressionam (tal como o tempo interior na primeira digressão) como uma ocorrência na consciência de qual-quer observador (evidentemente anônimo), que visse Mrs. Ramsay no instante descrito e cuja medição acerca do enigma insólvel da sua pessoa contivesse lembranças daquilo que terceiros (as pessoas, Mr. Bankes) dizem ou pensam a seu respeito. Trata-se, com estas duas digressões, de tentativas de esquadriñar uma realidade mais genuína, mais profunda e de fato mais real; em ambos os casos, o incidente que provoca a digressão parece acidental e de conteúdo pobre; em ambos os casos pouco importa que sejam apenas empregados, nas digressões, conteúdos conscientes, isto é, tempo interior, ou mudanças temporais exteriores. Pois mesmo o processo consciente da primeira digressão contém várias mudanças de tempo e de cenário, sobretudo a cena com a criada sulca. O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera idéias e cadeias de idéias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação. Com isto, fica também nitida a estreita relação entre o tratamento do tempo e a "representação da consciência pluripessoal", de que falamos antes. As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas. A técnica característica de Virginia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, isto é, a medição da meia, é apenas uma ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo o peso repousa naquilo que é desencadeado, o que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador.

Aqui ocorre naturalmente a lembrança da obra de Marcel Proust. Foi o primeiro que levou a cabo algo semelhante de forma

coerente, e toda a sua forma de proceder está atada ao reencontro da realidade perdida na memória, liberada por um acontecimento exteriormente insignificante e aparentemente casual. O processo é descrito muitas vezes; de forma muito exata e com a teoria da arte pela primeira vez, porém, e de forma muito impressionante, já na primeira parte de *Du côté de chez Swan*, onde o sabor de um bolinho (*petite madeleine*) molhado no chá, durante uma noite desagradável de inverno, desperta no narrador um encantamento subjugante, mas indefinido, num primeiro instante. Com esforço violento, muitas vezes repetido, tenta sondar a sua espécie e a sua origem; o que se demonstra é que há um reencontro no fundo desse encantamento: o reencontro do sabor daquela *petite madeleine* molhada no chá que sua tia lhe oferecia aos domingos quando, ainda menino, ia ao quarto dela para dizer-lhe bom dia, na casa da velha cidadezinha da província de Combray, onde ela habitava, sem quase deixar o leito, e onde ele costumava passar os meses de verão, em companhia dos pais. E desta lembrança reencontrada surge, de forma mais autêntica e real do que qualquer presente vivido, o mundo da sua infância à luz da representabilidade, e ele começa a narrar. Aqui, no caso de Proust, mantém-se sempre um "eu" narrativo, embora não se trate de um escritor que observa de fora, mas uma personagem subjetiva enredada na ação, que a perpassa com o especial sabor da sua essência. Desse modo, poder-se-ia sentir a tentação de contar o seu romance entre os produtos do subjetivismo unipessoal dos quais falamos antes. Tal associação não seria falsa, mas demasiado insuficiente; não abrangeria totalmente a estrutura do romance de Proust, pois este não apresenta o mesmo olhar fechadamente unipessoal sobre a realidade que vemos (para falar em dois exemplos fundamentaismente diferentes, mas comparáveis neste sentido) em *A rebours* de Huysmans, ou *Pan* de Knut Hamsun. Proust visa à objetividade e à essência do acontecido: procura atingir esta meta confiando-se à direção da sua própria consciência, não da consciência presente em cada instante, mas da consciência rememorante. O surgimento da realidade de dentro da consciência rememorante, a qual abandonou há tempo as circunstâncias em que se achava em cada momento em que o real acontecia presentemente, vê e ordena o seu conteúdo de uma forma que é totalmente diferente do meramente individual ou subjetivo. Liberada das diversas prevenções de outrora, a consciência vê as suas próprias camadas passadas, com o seu conteúdo, de forma perspetiva, confrontando-as constantemente entre si, liberando-as da sua seqüência temporal exterior, assim como da significação mais estreita e dependente da atualidade que pareciam ter em cada caso. Ao mesmo tempo, a moderna representação do tempo interior une-se a uma concepção neoplatoniana, segundo a qual o verdadeiro arquétipo do objeto estaria na alma do artista; de um artista que, encontrando-se ele próprio no objeto, liberou-se

como observador do objeto e enfrenta o seu próprio passado.

Quero incluir, aqui uma curta passagem do romance de Proust, para ilustrar o que acabo de dizer. Trata-se de um instante da infância do narrador; encontra-se no primeiro volume, perto do fim da primeira parte. É claro que se trata de um exemplo demasiado bom, claro demais, da ordenação em camadas da consciência rememorante; não é em toda parte que se pode ler isto tão claramente como aqui. Em outros trechos seria necessário analisar a ordenação da matéria, a introdução, o desaparecimento e a reaparição das personagens, o cruzamento dos diferentes presentes e conteúdos conscientes, para fazer com que a estrutura aparecesse com clareza. Mas todo leitor de Proust concordará conosco em que a obra toda está escrita segundo o processo que pode ser reconhecido no nosso trecho, sem análise nem comentário. A situação é a seguinte: o narrador, certa noite da sua infância, não pôde adormecer sem o costumeiro beijo de boa noite de sua mãe — quando se deitou, a mãe não pôde ir até ele, pois tinha um convidado para o jantar. Num estado de super-irritação nervosa, decide ficar acordado e deitar a mãe à porta quando, após a despedida do convidado, fosse dormir ela própria. Isto é uma falta grave, pois seus pais tentam corrigir a sua hipersensibilidade mediante a severa repressão de tais emoções; deve contar com um castigo severo, talvez o afastamento da casa, a reclusão num internato. Só que a necessidade de satisfação imediata é mais forte do que o medo das consequências. Muito inesperadamente, porém, ocorre que o pai, normalmente mais severo e mais duramente autoritário, mas também menos coerente, sobe as escadas atrás da mãe e, ao ver a criança, fica emocionado pela desesperada expressão do seu rosto e aconselha a esposa a dormir essa noite no quarto do menino, para acalmá-lo. Depois o relato segue assim:

On ne pouvait pas remercier mon père; on l'eût agacé par ce qu'il appelait des sensibleries. Je restai sans oser faire un mouvement; il était encore devant nous, grand, dans sa robe de nuit blanche sous le cachemire de l'Inde violet et rose qu'il nouait autour de sa tête depuis qu'il avait des névralgies, avec le geste d'Abraham dans la gravure d'après Benozzo Gozzoli que m'avait donnée M. Swan, disant à Hagar, qu'elle à se départir du côté d'Isaac. Il y a bien des années de cela. La muraille de l'escalier, où je vis monter le reflet de sa bougie n'existe plus depuis longtemps. En moi aussi bien des choses ont été détruites que je croyais devoir durer toujours, et de nouvelles se sont édifiées dominant naissance à des peines et à des joies nouvelles que je n'aurais pu prévoir alors, de même que les anciennes me sont devenues difficiles à comprendre. Il y a bien longtemps aussi que mon père a cessé de pouvoir dire à maman: "Va avec le petit." La possibilité de telles heures ne renâtra jamais pour moi. Mais depuis peu de temps, je recommence à très bien percevoir si je prête l'oreille, les sanglots

que j'eus la force de contenir devant mon pere et qui n'éclatèrent que quand je me retrouvai seul avec maman. En réalité ils n'ont jamais cessé; et c'est seulement parce que la vie se trait maintenant davantage autour de moi que je les entends de nouveau, comme ces cloches de couvents que couvrent si bien les bruits de la ville pendant le jour qu'on les croirait arrêtées mais qui se remettent à sonner dans le silence du soir.

Não se podia agradecer a meu pai; a gente o irritaria pelo que ele chamava de sentimentalismos. Fiquei sem ousar fazer qualquer movimento; ele ainda estava diante de nós, grande, em seu chamebrê branco sob o cachemir-da-índia violeta e rosa que amarrava ao redor da sua cabeça desde que tinha nevrálgias, com o gesto de Abraão na gravura segundo Benozzo Gozzoli que o senhor Swann me dera, dizendo a Agar que deve separar-se de Isaac. Faz muitos anos isso. A parede da escada, onde vi subir o reflexo da vela, não mais existe há tempo. Em mim, também, muitas coisas foram destruídas, as quais pensei que deveriam durar para sempre, e novas foram edificadas dando origem a novas penas e novas alegrias que não teria podido prever então, assim como as antigas tornaram-se-me de difícil compreensão. Faz também muito tempo que meu pai cessou de poder dizer a mamãe: "Fique com o pequeno." A possibilidade de tais horas nunca mais renascerá para mim. Mas desde há pouco tempo, recomeço a perceber perfeitamente, se presto atenção, os soluços que tire a força de conter diante do meu pai e que não estouraram senão quando fiquei a sós com mamãe. Em realidade, nunca cessaram; e somente porque a vida se cala mais ao meu redor, eu os ouço novamente, como esses sons de convento, que os ruídos da cidade cobrem tão bem durante o dia que a gente pensaria que eles estão parados, mas que voltam a soar no silêncio da noite.

Aqui já cintila através da perspectiva temporal algo da simbólica semipternidade do acontecimento fixado na consciência rememorante. De caráter ainda mais nítido e sistemático e, evidentemente, também mais enigmático, são as relações simbólicas no *Ulysses* de James Joyce, onde é empregado o processo da múltipla reflexão da consciência e da divisão em camadas do tempo da maneira talvez mais radical. O livro visa inconfundivelmente a uma síntese simbólica do tema "cada qual"; todos os grandes motivos da história interna européica estão contidos nele, embora parta de indivíduos muito especiais e de um presente fixado com exatidão (Dublin, 16 de junho de 1904). Pode exercer sobre pessoas predispostas um efeito imediato muito forte; entender-lo verdadeiramente, todavia, não é simples, pois o constante redemonstrar dos motivos, a riqueza de palavras e de conceitos, o jogo rico em conexões que é feito com eles, a dúvida sempre despertada de novo e nunca satisfeita acerca de qual seria a ordem que, em última instância, se esconderia por trás de tanta arbitrariedade aparente, tudo isto coloca ao leitor grandes exigências quanto à formação e à paciência.

Poucos foram os escritores que empregaram de forma tão coerente como nos casos até aqui discutidos o reflexo da consciência e a estratificação do tempo, mas as suas influências e as pegadas mostram-se em quase toda parte; recentemente, até em autores que

não soem ser levados totalmente a sério por leitores exigentes. Alguns escritores acharam os seus próprios métodos ou empreenderam tentativas no sentido de fazer com que a realidade que tomavam como objeto aparecesse sob uma iluminação cambiante e estratificada, ou para abandonar a posição da representação aparentemente objetiva, ou da representação puramente subjetiva, em favor de uma perspectiva mais rica. Entre estes, encontram-se mestres mais velhos, cujas individualidades estéticas estavam há muito fixadas mas que, nos tempos da sua maturidade, antes e depois da Primeira Guerra Mundial, foram arrebatados pela corrente e procuraram chegar, cada um à sua maneira, através da desintegração e da dissolução da realidade exterior, a uma interpretação mais rica e essencial da mesma. Assim, por exemplo, Thomas Mann, que, a partir do *Zauberberg*, sem abandonar em nada o seu nível tonal (no qual está sempre presente o escritor que narra, comenta, objetiva e se dirige ao leitor), dedica-se cada vez mais à perspectiva temporal e à semipternidade simbólica do acontecer. Ou, de forma totalmente diferente, André Gide, que, nos *Faux Monnayeurs*, muda constantemente o ponto de vista, a partir do qual são observados acontecimentos que já em si são ricos em estratificação, indo nisto tão longe que, de uma forma romântico-irônica, o romance e a história do surgimento do romance estão entrecruzados entre si. Ou, ainda de forma totalmente diferente e muito mais simples, Knut Hamsun, que, por exemplo, no romance *Segen der Erde*, estufa mediante o seu nível tonal o limite entre as manifestações das personagens do romance, mantida em discurso direto ou indireto, e aquilo que o escritor relata, de tal forma que não se tem nunca a certeza de estar ouvindo o escritor localizado fora do romance: as frases ressoam como se se originassem de um dos atores ou, ainda, de alguém que passasse casualmente e observasse o acontecido. Finalmente, devem ser ainda mencionadas, aqui, certas peculiaridades que se referem à espécie de escrito que estamos considerando. Muito amíúde, nos romances modernos, não se trata de uma ou de algumas poucas personagens, cujos destinos são perseguidos, uns ligados aos outros; amíúde, nem se trata de contextos de acontecimentos levados a cabo. Muitas personagens, ou muitos fragmentos de acontecimentos são articulados por vezes frouxamente de tal forma que o leitor não consegue segurar constantemente qualquer fio condutor determinado. Há romances que procuram reconstruir um meio a partir de uma série de farrapos de acontecimentos, com personagens constantemente mutantes, por vezes reaparecidas. Neste último caso poder-se-ia presumir que o escritor tem a intenção de aproveitar para o romance as possibilidades estruturais que oferece o cinema; estaria-mos, porém, na direção errada, pois uma tal concentração de espaço e de tempo, como o cinema é capaz de atingir — por exemplo, representar a situação de um grupo de pessoas espalhadas em muitos lugares, de uma grande cidade, um exército, uma

guerra, um país etc., mediante algumas imagens, no espaço de poucos segundos —, nunca poderá ser atingida apenas pela palavra escrita ou lida. Não obstante a épica possua grande liberdade na sua disposição do espaço e do tempo — muito maior do que a do drama pré-cinematográfico, mesmo com desrespeito das severas regras da unidade clássica, o romance tem aproveitado nos últimos decênios dessa liberdade de uma maneira que não encontra modelos nas épocas literárias anteriores. Quando muito, há alguns laivos no Romantismo, sobretudo alemão, o qual não se atreve, porém, apenas ao material do real. Simultaneamente, porém, o romance conheceu, a partir do cinema, com uma nitidez nunca antes atingida, os limites da sua liberdade no tempo e no espaço que lhe são impostos por seu instrumento, a linguagem. Desta forma, a relação é a inversa da anterior, e o drama cinematográfico tem possibilidades muito maiores de estruturação espaço-temporal dos objetos do que o romance.

Nas peculiaridades aqui constatadas no romance realista do período entre guerras — representação consciente plurípessoal, estruturação temporal, relaxamento da conexão com os acontecimentos externos, mudança da posição da qual se relata —, as quais estão todas entrelaçadas e são difíceis de serem separadas, mostram-se, segundo achamos, certos empenhos, tendências e necessidades, tanto do escritor como do público. São muitos; parecem se contradizer parcialmente uns aos outros; e, contudo, constituem de tal forma um todo, que, durante a exposição analítica dos mesmos, se corre constantemente o perigo de deslizar inadvertidamente de um para o outro.

Começemos com uma tendência que é especialmente evidente no texto de Virginia Woolf. Ela se atém a acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso: a medição da meia, um fragmento de conversa com uma criada, um telefonema. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes, e, ainda que tais coisas sejam mencionadas em *To the Lighthouse*, isto é feito rapidamente, sem preparação nem contexto, de forma aproximada e, por assim dizer, apenas informacional. A mesma tendência apresenta-se também com outros escritores, muito diferentes entre si, como, por exemplo, em Proust e Hamsun. Nos *Buddenbrooks* de Thomas Mann, o andaime do romance é constituído ainda da seqüência cronológica dos destinos exteriormente significativos que atingem a família Buddenbrook; e embora Flaubert, um precursor em muitos sentidos, se detenha longa e fundamentalmente em acontecimentos insignificantes e em circunstâncias quotidianas, que mal fazem avançar a ação, em *Madame Bovary* (mas o que não teria acontecido em *Bouvard et Pecuchet*?) não deixa de ser sensível uma aproximação cronológica em câmara lenta, primeiro às crises parciais e finalmente à catástrofe final, aproximação esta que domina a obra. Mas segue-se uma deslocação de acento; muitos escritores apresentam os aconteci-

mentos pequenos e, enquanto mudança exterior de destino, insignificantes, por si próprios, ou antes, como pretexto para o desenvolvimento de motivos, de aprofundamento perspectivístico num meio ou numa consciência ou no pano de fundo histórico. Renunciaram a representar a história das suas personagens com pretensão a integridade exterior, sob a conservação do decurso cronológico e acentuando as mudanças exteriores e significativas do destino. O grandioso romance de James Joyce, uma obra enciclopédica, espelho de Dublin, da Irlanda, espelho também da Europa e dos seus milênios, tem como moldura o decurso de um dia, exteriormente insignificante, de um professor de ginásio e de um correio de anúncios; abrange menos de vinte e quatro horas das suas vidas, de forma semelhante a *To the Lighthouse* de Virginia Woolf, que descreve partes de dois dias muito distantes entre si — comparável, todavia, também com a *Comédia* de Dante, como não podemos deixar de constatar aqui. Proust apresenta dias e horas isolados de diferentes épocas, só que as mudanças exteriores do destino que atingiram as personagens nesse interim são mencionadas só incidentalmente, ou retrospectivamente ou também antecipadamente, sem que a meta da narração esteja nelas. Freqüentemente devem ser completadas pelo leitor. A maneira como, no texto acima transcrito, se fala da morte do pai, isto é, incidentalmente, insinuando e antecipando, é um bom exemplo disso. Neste deslocamento do centro de gravidade exprime-se algo assim como um deslocamento da confiança: confere-se menos importância aos grandes pontos cruciais externos e aos grandes golpes do destino, julga-se que são menos capazes de fornecer algo de decisivo acerca do tema; existe, por outro lado, a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância toda do destino. Confiar-se mais nas sínteses, que são obtidas mediante o exaurimento de um acontecimento quotidiano, do que num tratamento global cronologicamente ordenado, que persegue o tema do princípio ao fim, empenhado em não deixar de fora nada exteriormente essencial e que salienta energicamente as grandes mudanças do destino como se fossem articulações do acontecer. Pode-se comparar este procedimento dos escritores modernos com o que alguns filólogos modernos que acham que da interpretação de poucas passagens de *Hamlet*, *Pedra* ou *Fausto* podem-se obter informações mais importantes e decisivas sobre Shakespeare, Racine ou Goethe e sobre suas épocas, do que a partir de confidências que tratam sistemática e cronologicamente das suas vidas e das suas obras; o presente trabalho pode ser tomado como exemplo disso. Nunca poderia ter escrito algo como a história do realismo europeu; ter-me-ia afogado na matéria, deveria ter entrado em desesperadas discussões acerca da delimitação das diferentes épocas, da classificação dos escritores nas mesmas e, sobretudo, acerca da definição do conceito de Realismo. Outrossim, a bem da perfeição,

teria tido que me dedicar a fenômenos que me são conhecidos apenas fugazmente, de tal modo que teria sido obrigado a ler rapidamente o necessário, *ad hoc*, e isso é, na minha opinião, uma maneira arriscada de obter e de aproveitar conhecimento; e os motivos que guiam a minha investigação, por cuja causa escrevo, teriam ficado soterrados totalmente sob a massa de indicações materiais, que são conhecidas há tempo e que podem ser revidas nos manuais. Pelo contrário, o método de me deixar dirigir por alguns motivos de forma paulatina e despropositada e de pô-los a prova mediante uma série de textos que se me tornaram conhecidos e vivos durante a minha atividade filológica, parece-me fecundo e factível; pois estou convencido de que aqueles motivos fundamentais da história da representação da realidade, se os vi corretamente, devem poder ser encontrados em qualquer texto realista escolhido ao acaso. Para voltar agora aos escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro de um decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reduzir, ao mesmo tempo, o essencial; também recitam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece. Quem representa, do princípio ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola proposadamente; e cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisas que as que ele pode esperar narrar. Mas pode-se esperar relatar com certa perfeição aquilo que aconteceu a poucas personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, em último caso, dias; e com isto encontra-se, também, a ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, em cada personagem; aquela que é encontrável, em cada caso, na sua consciência, nos seus pensamentos e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações. Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formulação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmos: a nossa vida, com interpretação, presente e futuro; o meio que nos rodeia; o mundo em que vivemos, tudo isso tentamos incessantemente interpretar e ordenar, de tal forma que ganhe para nós uma forma de conjunto, a qual, evidentemente, segundo sejamos obrigados, inclinados e capazes de assimilar novas experiências que se nos apresentam, modifica-se constantemente de forma mais rápida ou mais lenta, mais ou menos radical. Estas são as ordenações e as interpretações que os escritores modernos de que tratamos tentam apanhar num instante qualquer; e não uma, mas muitas, quer de diferentes personagens, quer da mesma personagem, em instantes diferentes, de tal forma que a partir do entrecruzamento, da complementação

e da contradição surge algo assim como uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, um desafio à vontade de interpretar sinteticamente do leitor.

Aqui chegamos ao reflexo múltiplo da consciência, novamente. É facilmente compreensível que um tal processo deve ter-se formado paulatinamente, e que se formou precisamente nos decênios ao redor da Primeira Guerra Mundial e depois dela. O alargamento do horizonte do ser humano e o enriquecimento em experiências, conhecimentos, pensamentos e possibilidades de vida, que começara no século XVI, avança no decurso do século XIX em ritmo sempre crescente, e desde o princípio do século XX o faz com uma aceleração tão violenta que a cada instante tanto produz ensaios de interpretação sintético-objetivos como os derruba. O violento ritmo das modificações causou uma confusão tanto maior quanto não era possível vê-las em conjunto; levavam-se a cabo simultaneamente em muitos campos da ciência, da técnica e da economia, de tal forma que ninguém, nem os que tiveram papel diretor em algum desses setores isolados, podia prever ou julgar as situações que em cada caso resultavam em conjunto. As modificações também não ocorreram uniformemente em toda parte, de tal forma que as diferenças de nível entre as diferentes camadas de um mesmo povo e entre os diferentes povos se tornaram, quando não maiores, pelo menos mais perceptíveis. A difusão da publicidade e o estreitar-se dos homens na terra, que se tornara menor, aguçaram a consciência das diferenças dos níveis de vida e de visão, mobilizaram os interesses e os modos de vida que foram incentivados ou ameaçados pelas novas mudanças. Em todos os cantos do mundo surgiram crises de adaptação que se amontoaram e aglutinaram; levaram para as perturbações que ainda não acabamos de sobreviver. Através dessa violenta movimentação, causada pelo embate das mais heterogêneas formas de vida e de ideais na Europa, tornaram-se vacilantes não somente as visões religiosas, filosóficas, morais e económicas que pertenciam à antiga herança e que, apesar de algumas agitações anteriores, ainda conservaram, graças a uma lenta acomodação e transformação, considerável autoridade; também, não somente os pensamentos do Iluminismo, revolucionários no século XVIII e ainda na primeira metade do século XIX, a democracia e o liberalismo, mas também as novas forças revolucionárias do socialismo, surgidas elas próprias já em meio ao auge do capitalismo ameaçavam fender-se e desfiar-se; perdiam a sua unidade e a sua clara delimitabilidade devido aos numerosos grupos que se combatiam mutuamente, devido às singulares ligações que determinados grupos fizeram com pensamentos não socialistas, devido à capitulação interna da maioria deles durante a Primeira Guerra Mundial e, finalmente, devido à tendência de alguns dos seus seguidores mais radicais de se passar ao campo dos seus contrários mais opostos. Em geral, também cresceu a formação de setas, cristalizando-se por vezes ao redor de

importantes poetas, filósofos e sábios, na maioria dos casos de forma semicientífica, sincrética e primitiva. A tentação de se confiar a uma seita, a qual, com uma única receita, solucionava todos os problemas, fomentava com sugestiva força interna a comunidade e excluía o que não se submetesse ou inserisse, esta tentação era tão grande que, para muitos seres humanos, o fascismo quase não precisava da violência externa ao expandir-se pelos antigos países civilizados da Europa, absorvendo as seitas menores.

Ainda durante o século XIX, e mesmo durante o começo do século XX, reinava nestes países uma comunidade de pensamentos e sentimentos tão claramente formulável e tão reconhecida que um escritor que representasse a realidade tinha à sua disposição críticos dignos de confiança para ordená-la; pelo menos, era-lhe possível, dentro do movimentado pano de fundo contemporâneo, reconhecer direções determinadas e delimitar entre si ideologias ou formas de vida antagônicas. É claro que há tempo isto ia se tornando cada vez mais difícil; já Flaubert (para falarmos somente em escritores realistas) sofria pela escassez de fundamentos válidos para a sua atividade, e a tendência mais tarde crescente no sentido das perspectivas impiedosamente subjetivas é mais um sintoma. Durante e após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa desmuniada rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. O surgimento do processo nesse momento do tempo não é difícil de entender.

Mas o processo não é somente um sintoma da confusão e do desconcertamento, não é só um espelho da decadência do nosso mundo. Não obstante, muito fala em favor desta posição; há algo assim como uma sensação de fim de mundo em todas essas obras: sobretudo, no *Lysées*, com seu zombeteiro redemoinhar da tradição européia, inspirado por um ódio amoroso, com o seu cinismo gritante e doloroso, com o seu simbolismo ininterpretável — pois também a mais cuidadosa das análises não poderá trazer à luz muito mais do que introspecções no múltiplo entrelaçamento dos motivos, nada, porém, semelhante a uma intenção ou a um sentido da obra. Também a maioria dos outros romances que empregam o processo múltiplo da reflexão da consciência, dão ao leitor uma sensação de desesperança; apresenta-se frequentemente algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam; não raramente, uma alienação da vontade prática de viver, ou o gosto na representação das suas formas mais cruas; hostilidade à cultura, expressa com os meios estilísticos mais sutis que a cultura criou por vezes, um encarniçado e radical afã de destruição. A quase todos é comum o caráter velado, indelimitável do seu sentido; precisamente essa mesma simbologia ininterpretável que se encontra também nas outras formas de arte, na mesma época.

Mas ocorre, aqui, também algo totalmente diferente. Voltamos nos mais uma vez ao texto do qual partimos. Está cheio de tristeza velada e irremediável. Não chegamos a saber qual a situação real de Mrs. Ramsay; do seu segredo só se desprende a tristeza, a inutilidade da sua beleza e da sua força vital. Ao lermos o romance todo, o significado da relação entre a planejada viagem e a viagem real muitos anos depois permanece inexpressa, enigmática, vagamente intuída; o mesmo ocorre com o conteúdo da visão de encerramento de Lily Briscoe, aquela visão final que lhe possibilita terminar o seu quadro com uma única pincelada. É um dos poucos livros desta espécie que está cheio de bom e legítimo amor, mas, também, a seu modo feminino, de ironia, de tristeza informe e de dívida vital. Mas não grande é a profundidade real que ganha, em toda parte, o acontecimento isolado, por exemplo, a medição da meia! Surgem circunscições do acontecimento e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistos, nem considerados — e que são, contudo, decisivos para a nossa vida real. O que ocorre aqui, no romance do farol foi tentado em toda parte nas obras deste gênero, claro que nem sempre com a mesma introspecção e mestria: enfatizar o acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo; e com isto, tornou-se visível algo de totalmente novo e elementar: precisamente, a plenitude da realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregarmos sem preconceito. Aquilo que nele ocorre trata-se de acontecimentos internos ou externos, embora se refira muito pessoalmente aos homens que nele vivem, concernem também, e justamente por isso, ao elementar e comum a todos os homens em geral. Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam. Transcorre por baixo das mesmas, como vida quotidiana. Quanto mais for valorizado, tanto mais aparece claramente o caráter elementarmente comum da nossa vida; quanto mais diversos e mais simples apareçam os seres humanos como objetos de tais instantes quaisquer, tanto mais efetivamente deverá transluzir a sua comunidade. Deve ser deduzível da representação indeliberada e aprofundada da espécie mencionada, até que ponto, por baixo das lutas, já agora as diferenças entre as formas de viver e de pensar dos homens diminuiram. Os estratos populacionais e as suas diferentes formas de vida tornaram-se inextricavelmente mesclados; já não há nem mesmo povos exóticos. Um século atrás (para Mérimée, por exemplo), os corsos ou os espanhóis pareciam ainda exóticos; hoje esta palavra seria totalmente inadequada para os camponeses chineses de Pearl Buck. Por baixo das lutas e também através delas, realiza-se um processo de igualização econômica e cultural; ainda há um longo caminho a ser percorrido para se chegar a uma vida comum do homem sobre a terra, mas esta meta já começa a se tornar visível. E ela se torna mais visível e

concreta já agora na representação desproporcional, exata, interna e externa, do instante vital qualquer dos diferentes homens. Desta maneira, o complicado processo de dissolução, que levou ao esfacelamento da ação exterior, à reflexão da consciência e à estratificação do tempo, parece tender para uma solução muito simples. Talvez ela seja demasiado simples para aqueles que, não obstante todos os perigos e catástrofes, e tanto por causa da sua riqueza vital como por causa da incomparável posição histórica que oferece, admiram e amam a nossa época. Mas estes são em número reduzido, e provavelmente não viverão para ver senão os primeiros indícios da uniformização da simplificação que se prenuncia.

## Epílogo

O tema deste escrito, a interpretação da realidade através da representação literária ou 'imitação', ocupa-me há longo tempo. Partii originalmente da interrogação platónica no livro X da *República*, que coloca a *Mimesis* em terceiro lugar após a verdade, em relação com a pretensão de Dante de apresentar na *Comédia* a realidade verdadeira. Ao observar os vários modos de interpretação dos acontecimentos humanos nas literaturas europeias, meu interesse concentrou-se e precisou-se, desenvolvendo-se algumas ideias diretrizes que procurei perseguir.

A primeira destas ideias refere-se à doutrina antiga, mais tarde retomada por toda corrente classicista acerca dos níveis da representação literária. Tornou-se-me claro que o realismo moderno, da forma que se formou no começo do século XIX na França, realiza como fenómeno estético uma total solução daquela doutrina; mais total e mais significativa para a formação posterior da visão literária da vida do que a mistura do sublime com o grotesco, proclamada pelos românticos contemporâneos. Quando Stendhal e Balzac tomaram personagens quaisquer da vida quotidiana no seu condicionamento às circunstâncias históricas e as transformaram em objetos de representação séria, problemática e até trágica, quebra-