

## Virginia Woolf, a escrita, o ser, o real

*Stella Harrison*

O livro Virginia Woolf, a escrita, refúgio contra a loucura, teve origem em algumas frases: Jacques-Alain Miller evocava em seu Curso o *stream of consciousness*, "fluxo de consciência"<sup>1</sup>, do fim do século XIX, gênero literário ao qual se dedicou, depois de Joyce com *Ulisses*, e de Virginia Woolf com *Mrs Dalloway*. Ele declarou que a esquizofrenia de V. Woolf não estava ainda avançada nesse romance, e propunha classificar "tudo isso dentro dos efeitos da invenção freudiana sobre a literatura. Por que não um enformar literário do amorfo mental?"<sup>2</sup>.

Se nossa produção coletiva procurou avançar nesses pontos, tentarei prosseguir, não sem essas últimas balizas, no momento atual. Jacques Aubert escreveu:

Virginia Woolf: que não haja relação sexual, ela não suporta; é preciso dizer como não há, retomando e manejando esses dois objetos que a perseguem, o olhar e a voz. Como e porque, nos diversos níveis, há apenas o equívoco, introduzindo na ficção biográfica e na história - a sua, para começar -, contra elas, a voz da escrita poética<sup>3</sup>.

Em 2011, J.-A. Miller<sup>4</sup> enunciava em seu Curso que "o analista submete o inconsciente a um dever ser", que "a escrita na linguagem pode se autonomizar" e lembrava que a relação sexual não podia ser escrita. Em Londres, no congresso da NLS, em abril de 2011, ele dizia ainda que na letra não se procura *the Being*, mas *the Real*<sup>5</sup>.

O que Virginia Woolf (1882-1941) procurou extrair, buscando alcançar o *Moment of Being*, do instante de ser da

coisa, tão precioso para ela? Digamos que, escrevendo, ela submete o real a um "dever ser realidade"?

Com Freud, editado pela Hogarth Press fundada por Leonard e Virginia Woolf em 1917, toda uma corrente literária emergirá do cadinho de repressão sexual que é a Inglaterra vitoriana. James Joyce com *Ulysses* (1922), *Finnegan's Wake* (1939) e Virginia Woolf em seus ensaios, romances e seu Diário, subverteu a escrita naquele momento na Inglaterra.

Ali surgiu uma escrita que tende a se liberar das leis dos costumes estabelecidos pela austera rainha Vitoria (1861). No *stream of consciousness*, se procura chegar o mais perto possível do mental, da experiência subjetiva, íntima.

### **Submissão do real a ser realidade**

Somente a "realidade completa", escreve V. Woolf em "Um esboço do passado"<sup>6</sup>, suprime o poder de feri-la. Ela deve constantemente reinventar uma escrita, experimentar todas as formas literárias, e isso não sem drama: "poucas pessoas terão sido também tão torturadas quanto eu pela inquietude para escrever, exceto Flaubert, acredito"<sup>7</sup>.

Virginia Woolf se dedicará a essa luta quase todo dia, desde seus quinze anos, com seu *Diário*, sem que esse fluxo de escrita contenha duravelmente sua certeza de "se tornar louca", como ela escreverá ao seu marido, aos 59 anos, antes do seu suicídio.

### **Nada de assassinato da coisa pela linguagem**

O simbólico se separa do real, para Virginia Woolf, quando ela para de tecer essa amarração: coisa, linguagem, escrita? Serão suas ficções do registro do real, como

interroga em nosso livro Monique Harlin<sup>8</sup>, com sua análise de *Entre les actes*?

Nem a linguagem nem lalíngua lhe permitirão sozinhas o advento e o assassinato da coisa; ela precisa então escrever, sem parar. Antes de encerrar essas inquietações em torno de três novelas, extrairei alguns momentos, tardios, de seus escritos:

**Fevereiro de 1937.** "Sinto-me como o homem que deveria continuar a dançar sobre tijolos em brasa. Não posso me permitir parar"<sup>9</sup>. No inglês: *Can't let myself stop*<sup>10</sup> é mais abrupto, brutal que a tradução francesa, muito conveniente, elegante.

**Março 1937.** O imperativo de gozo insiste: "E eu sei que preciso continuar a dançar assim sobre tijolos em brasa até minha morte"<sup>11</sup>.

**Julho de 1937.** *& then I am so composed that nothing is real unless I write it.* "Estou composta de tal forma que nada para mim é real a não ser que eu o escreva". Virginia Woolf lança essas palavras como um grito em plena conferência, em um texto redigido em memória de seu sobrinho Julian Bell, morto naquele ano<sup>12</sup>.

"O que inquieta Bertrand Russel e os outros", nos diz J.-A. Miller em "Clínica irônica"<sup>13</sup>, "é que se possa falar do que não existe como se existisse. Trata-se da mesma questão de Platão em seu *Sofista*: falar do não-ser o faz existir de alguma maneira".

O que inquieta V. Woolf?

Em abril de 1939 ela martela sua teoria da escrita em "Um esboço do passado":

Assim, continuo acreditando que a aptidão para receber golpes é o que faz de mim uma escritora. À guisa de explicação, adiantarei que um golpe, no meu caso, é logo seguido do desejo de explicar [...]. É o testemunho de uma coisa real para além das aparências, e eu a torno real traduzindo-a em palavras. (*I make it real by putting it into words*). É apenas traduzindo-a em palavras que eu lhe dou sua

inteira realidade. Essa inteira realidade significa que ela perdeu seu poder de me ferir.

E novamente em 1940:

Antigamente, eu pensava todos os dias nele [seu pai] e na mãe; mas, escrevendo *La Promenade au phare*, eu os enterrei em meu espírito [...] Estou convencida de que todos os dois me obsedavam de uma maneira doentia; e que escrever sobre eles foi um ato necessário [...] Até os quarenta anos a presença de minha mãe me obsedava. Não ouvia sua voz, eu a via [...] escrevi o livro muito rapidamente. E quando ele foi escrito, deixei de ser obsedada por minha mãe. Não ouço mais sua voz; não a vejo mais. Suponho que fiz por mim o que os psicanalistas fazem por seus clientes<sup>14</sup>.

Escrever não pode, entretanto, matar a coisa, pois Virginia não cessou de reescrever esse relato. "Tudo o que ela pode esperar é se apoiar no que se chama de realidade para fazer barreira ao real", pode dizer dela J. Aubert, em 2008<sup>15</sup>.

V. Woolf não se protegerá do real, apesar de sua obstinação em escrever até o final, tentando vomitá-lo, designando-o pela escrita. Esse real, esses pequenos nada, esse caos, ela teve que nocauteá-los. Leiamos, em Londres, em 8 de março de 1941, enfim, que quando ela tem fome, é a guerra. Ela escreve em seu Diário, e o inglês mais uma vez dirá melhor sua urgência e seu combate: *Haddock & sausage meat. I think it is true that one gains a certain hold on sausage & haddock by writing them down*<sup>16</sup>. "Haddock e salsicha no menu. É verdade, acredito que adquirimos um grande controle sobre a salsicha e a merlusa colocando-os no papel"<sup>17</sup>.

### **Últimas ficções: gritos ou escritos?**

Suas ditas "novelas" são do registro do real? Três delas nos orientarão. Nesse ponto, me referirei inicialmente ao belo trabalho de Michèle Rivoire sobre a

primeira novela, depois direi como esse texto me capturou. Como M. Rivoire indica, as novelas de V. Woolf não constituem um corpo unificado, cada uma delas abre para um romance, um ensaio, um fragmento de lembranças que lhe são contemporâneas.

### **"A marca na parede" (1917)**

M. Rivoire, segundo J.-A. Miller, observa como V. Woolf dedica sua escrita ficcional a "colocar em forma literária o amorfo mental", que ela tenta extrair do informe. Duas novelas constituem uma virada em sua obra: "A marca no muro" e "Um romance a escrever". Sua gênese, escreve M. Rivoire, "mergulha em uma experiência relevante da relação mais íntima de Virginia Woolf com esse depósito inarticulado, fora do sentido que é a língua". Lembremos que após seu casamento, em maio de 1912, V. Woolf havia passado por uma grave "depressão" e feito uma tentativa de suicídio em setembro de 1913. Quando as palavras e as vozes se impõem a ela fora do discurso, ela sublinha a qualidade vocal dessa manifestação: sons, ritmo e percepção, mais do que significação; ela faz uma descoberta e escreve à sua amiga Ethel Smyth.

Eu a cito, graças a M. Rivoire: "Jamais esquecerei o dia em que escrevi "A marca na parede", sem interrupção, como se voasse, eu que havia sido obrigada a trabalhar duro por meses. Entretanto, "Um romance a escrever" é que foi para mim a descoberta. E isso - igualmente em um átimo - me mostrou como dar consistência aos depósitos da experiência de uma forma adequada [...]"

Eis agora como começa, tal como um rio tranquilo, a novela "A marca na parede": "Foi talvez lá pela metade de janeiro que, levantando os olhos, percebi pela primeira vez a marca na parede"<sup>18</sup>.

A narrativa, mais uma vez, nos fala do seu alívio: a visão de uma marca na parede, objeto não identificado, a arrasta para os "velhos sonhos automáticos" que teve desde a infância.

Essa marca a "consola", no momento em que seu espírito está prestes a se perder. Eis "alguma coisa precisa, alguma coisa real" (*something definite, something real*). M. Rivoire, na página 887 traduz como: "Eis alguma coisa tangível, alguma coisa precisa".

"A marca na parede dispersa a miragem e fiquei mais aliviada, pois trata-se de uma velha quimera, uma aparição espontânea que me visita sem avisar, talvez desde a minha infância"<sup>19</sup>. Quando o mundo não é vasto nem calmo, não pode ser fendido em pensamentos, "como o peixe fende a água com sua nadadeira".

Como nos indicava J. Aubert, o que inquieta V. Woolf é que não há relação sexual, nem harmonia, nada além de semblantes. Todo discurso é semblante. "Os sábios descendem de eremitas supersticiosos, e as convenções, o Almanaque de Whitaker, o Quadro de Precedência que ordena que o arcebispo de Canterbury seja seguido pelo Lord Grand Chancellor, que o Lord Grand Chancellor seja seguido pelo arcebispo de York ; todo mundo segue alguém [...]". Esse mundo, esse ponto de vista masculino<sup>20</sup>, preciso, da narrativa, impede a percepção da apaziguante realidade. *Indeed, now that I have fixed my eyes upon it, I feel that I have grasped a plank in the sea.* "Na verdade, no momento em que meu olhar pousa nela, tenho a impressão de estar agarrado a uma jangada no mar; experimento uma tal impressão de realidade que logo reduz os dois arcebispos e o grande chanceler ao estado de sombras fantasmáticas. Eis uma coisa precisa, uma coisa real". E peço socorro ao inglês, surpreendentemente indispensável aqui: *Here is something definite, something real. Thus, waking from a midnight dream of horror, one hastily turns on the light*

*and lies quiescent, worshipping the chest of drawers, worshipping solidity, worshipping reality, worshipping the impersonal world which is the proof of an existence other than ours...* (32). "Assim, quando acordamos no meio de um sonho horrível, acendemos a luz rapidamente e, repousando em paz, bendizemos ou reverenciamos (segundo a infiel tradução!) a cômoda" [...]. Esse "worship" é um apelo intradutível, um grito implorante... a necessidade vital da realidade barrando o real, a ser encontrado na própria letra.

Tradução de M. Rivoire, na página 886: "De fato, depois que fixei os olhos nela, tive a impressão de que ela é minha tábua de salvação... (...) Da mesma forma, quando acordamos no meio de um horrível pesadelo, nos apressamos a acender a luz e recobramos a serenidade bendizendo a cômoda, bendizendo a realidade tangível, bendizendo a impessoalidade das coisas que atestam uma existência diferente da nossa".

Como indica M. Rivoire em *Virginia Woolf, l'écriture, refuge contre la folie*, essa marca na parede, finalmente, não será *Nail* (prego), mas *Snail* (caracol). Citando novamente M. Rivoire, "Todo o desenvolvimento do relato se resume no final a essa distância mínima, puramente literal, entre *nail* e *snail*". A respeito da narradora, Jacques Aubert acentua que "as ficções do seu imaginário, por se desenvolverem a partir de um ponto de gozo, desembocam na inscrição necessária da letra"<sup>21</sup>.

### **Março de 1941, duas novelas**

V. Woolf nos deixará com duas ficções explosivas, "O símbolo" e "A estação balneária : fluxo refluxo", as duas datilografadas no verso de *Entre os atos*, em março de 1941, contemporâneas do fim do Diário, menos de um mês antes do

seu suicídio. É possível falar aqui verdadeiramente de ficção, como pergunta M. Harlin em nosso livro?

### **"O símbolo"**

O símbolo fracassa aqui... nada menos que em ser símbolo, e seu efeito será imediato: examinemos como, nesse alto lugar alpino inquietante, a palavra é a própria coisa. Ferozmente, é então o real que ele acaba de assassinar ferozmente... Coisa tanto quanto pequeno outro, pois nenhum assassinato da Coisa pela linguagem pode advir:

"Havia um pequeno buraco, no cume da montanha, como uma cratera lunar. Ele estava cheio de uma neve matizada com as cores do arco-íris, ou pálida como a morte". Os telhados do vale são tumbas e "as tumbas dos cemitérios lembram os nomes dos mortos em escalada". "A montanha é um símbolo", acabava de escrever a mulher sentada no balcão do hotel. Ela parou e focalizou, como para ver a natureza desse símbolo. Estava prestes a escrever para sua irmã mais velha, que vivia em Birmingham". O olhar é chamado a sustentar a ordem simbólica, desfalecente, como o resto: aqui, nesta fria estação, nada sólido. A amizade, escreve a mulher, "em tais altitudes" não se sustenta mais que o matrimônio. Até mesmo o objeto-voz não é muito mais real: "A voz do apresentador inglês, ela parecia irreal, também. A mulher baixou seu binóculo para saudar os jovens que se apressavam para partir, na rua [...] a montanha é um símbolo, mas de que?".

Prontidão e fulgurância atuam então com rigor, ela se põe a sonhar, "atabalhoadamente", com acidentes mortais passados, como a morte de sua mãe, escreve, ou melhor, grita para sua irmã, como a lembrança de que ela "fixava seus olhos em sua morte como em um símbolo", promessa de libertação: "Temos uma vista magnífica, vemos a montanha de todas as janelas - mas enfim aqui isso é verdade. Garanto



que às vezes gritaria [...] Gritaria por sempre ver essa montanha [...] seria preciso um terremoto para aniquilar essa montanha [...] Perguntei a *Herr Melchior*, o proprietário, se ainda havia tremores de terra atualmente. Ele diz que não, somente avalanches e deslizamentos de terra. Vimos toda uma aldeia ser varrida do mapa, mas aqui não arriscamos absolutamente nada, foi o que ele em seguida acrescentou. Enquanto te escrevo vejo os jovens muito nitidamente nas vertentes; eles estão presos em cordas [...] Agora passam por uma fenda... A pena lhe caiu das mãos e a gota de tinta escorre em ziguezague pela página. Os jovens haviam desaparecido”.

Real, simbólico e imaginário se desatam, certamente, se desamarram e isso desliza, sim, graças ou apesar do apelo a esse *Herr* guerreiro (estamos em plena segunda guerra mundial), graças ou apesar desse estranho Rei Mago *Herr Melchior*! O tom se acalma e se encerra à maneira de La Fontaine ou de Andersen: “Os velhos clichês são circunstanciais” e, como “Não parecia haver ali conclusão adequada”, a dama acrescentou: “melhores beijos para as crianças”.

### **“A estação balneária: fluxo refluxo”**

Haiku? Essa “última obra de ficção concluída”, dizem, tem menos de duas páginas. Em 8 de março de 1941, V. Woolf, em Brighton, escrevia em seu Diário, página 1526, imediatamente antes de evocar sua necessidade de escrever o haddock e a salsicha no papel, para lhes dar realidade: “Velhas damas incrustadas de escamas, maquiadas, enfeitadas e cadavéricas, no salão de chá”, e acrescentava: “Não, não tive de forma alguma a intenção de fazer uma introspecção. Anoto simplesmente estas palavras de Henry James: “Observem incansavelmente”. “Observar as premissas da velhice.

Observem a cupidez. Observar meu próprio desencorajamento [...]”.

A novela começa em um balneário onde recendia um odor de pescado. O comércio está cheio de mariscos e até mesmo os habitantes evocam os mariscos. Tudo é cru, sem disfarces. “Eles tinham um aspecto frívolo, como se tivéssemos extraído a carne do animal com a ponta de um alfinete, e só subsistisse a concha”. A categoria do impossível nos pega pelo gasganete, o simbólico é real.

“Impossível” que os mariscos sejam mariscos e venham do mar, “impossível” que os homens tenham sido verdadeiros marinheiros. As mulheres não são mulheres verdadeiras, parecem mariscos... Em quê o significante irrealiza o mundo aqui? Simbólico, real e imaginário parecem se fundir, a pulsão de morte corre, desenfreada: o recinto do restaurante marcado Damas recende a peixe. A peça é separada por duas divisórias, duas satisfações, é simples: de um lado, a das necessidades naturais, do outro, o da toalete feminina, esponja de pó de arroz e estojo vermelho. Oh! Ironia, quem diz que todo discurso é semblante, estás ainda no comando, nesse março de 1941 britânico? As mulheres tagarelam... Depois, novamente pulverização, fragmentação dos objetos pulsionais: “seus olhos, que são azuis... verdadeiros lagos [...] mergulhas dentro deles... Eles têm os mesmos dentes... Ah, que belos dentes brancos ele tem ... quando sorri...”. A água jorra, a maré descobre seus pequenos peixes que cheiram forte... Mas à noite, “há aros e coroas pelas ruas. A cidade submergiu no fundo da água. Aflora apenas seu esqueleto, desenhado por lâmpadas de fada”.

Lalíngua de Virginia Woolf deixou de avançar sobre o real.

Após seu suicídio, nos lembra Monique Harlin, seus parentes levaram adiante a publicação de sua obra.

*Tradução: Inês Autran Dourado Barbosa*

- 
- <sup>1</sup> MILLER, J.-A. (2011[2008-2009]). *Perspectivas dos Escritos e Outros escritos de Lacan. Entre desejo e gozo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, p. 100.
- <sup>2</sup> Idem. Ibid, pp. 100-101.
- <sup>3</sup> AUBERT, J. (2010). "Au bon heur d'une dram". In: *Le désir du psychanalyste - Nouvelle revue de psychanalyse La Cause freudienne* (76). Paris: Navarin.
- <sup>4</sup> MILLER, J.-A. (2010-2011). "Curso de orientação lacaniana III, 13: L'être et l'Un". Inédito. Aula de 22 de março de 2011.
- <sup>5</sup> IX Congresso da NLS sobre "Como opera a psicanálise", ocorrido em Londres, nos dias 2 e 3 de abril de 2011.
- <sup>6</sup> WOOLF, V. (1986). "Um esboço do passado". In: *Momentos de vida, um mergulho no passado e na emoção*. Paris: Edición Anne Olivier Bell.
- <sup>7</sup> Idem. (1981). *Diário de uma escritora*. Buenos Aires: Editorial Lúmen, p. 1416.
- <sup>8</sup> HARLIN, M. (2011). "Entre les actes, fiction ou réel?". In: *Virginia Woolf. L'écriture, refuge contre la folie*. Paris: Michèle Editions.
- <sup>9</sup> WOOLF, V. (2008[1915-1941]). *Journal intégral*. Paris: Stock, p. 1936.
- <sup>10</sup> WOOLF, V. (2006). *Instants de vie*. Paris: Stock, p. 80.
- <sup>11</sup> Idem. (1981). Op. cit., p. 1526.
- <sup>12</sup> Idem. (2008). *The Platform of Time*. Paris: Hesperus Press Editions, p. 19.
- <sup>13</sup> MILLER, J.-A. (1996[1988]). "Clínica irônica". In: *Matemas I*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- <sup>14</sup> WOOLF, V. (2006). Op. cit., p. 80.
- <sup>15</sup> AUBERT, J. (2002). Journée d'Études: "Virginia Woolf, Identité, politique, écriture". Paris: Editions Indigo & Côté-femmes, p. 94.
- <sup>16</sup> WOOLF, V. (1981). Op. cit., vol. 3, p. 358.
- <sup>17</sup> Idem. Ibid, p. 1526.
- <sup>18</sup> Nova tradução de RIVOIRE, M: "C'est peut-être cette année même vers la mi-janvier que pour la première fois, levant les yeux, j'aperçus la marque sur le mur".
- <sup>19</sup> WOOLF, V. (1997[1919]). *Kew gardens*. Paris: Les langues modernes, p. 33.
- <sup>20</sup> AUBERT, J. (2002). Op. cit., p. 25.
- <sup>21</sup> Idem. (2010). Op. cit., p. 168.