

ASPECTOS DO IMPRESSIONALISMO LITERÁRIO NO CONTO *A MARCA NA PAREDE*, DE VIRGINIA WOOLF

ASPECTS OF LITERARY IMPRESSIONISM IN VIRGINIA WOOLF'S SHORT STORY *THE MARK ON THE WALL*

Edcarlos Nogueira Coppola
Universidade Federal de São Carlos
edcarlosncoppola@gmail.com

Profa. Dra. Gisele Novaes Frighetto
Universidade Federal de São Carlos
giselefrighetto@gmail.com

65

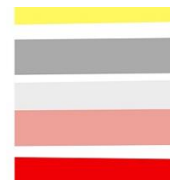
RESUMO: Esse artigo pretende investigar o impressionismo literário associado à técnica narrativa do monólogo interior e do fluxo de consciência no conto *A Marca na Parede* (1917), da escritora inglesa Virginia Woolf. Consideramos que a prosa modernista se transforma na transição do século XIX ao XX, voltada para a percepção subjetiva em detrimento da representação realista, o que modifica as categorias de enredo, tempo, espaço e personagens. O impressionismo literário é compreendido a partir de Sandanello (2016) e Attie (2013) como modo narrativo que enfatiza a representação de estímulos e reações sensoriais. Por sua vez, associamos essa modalidade à narração subjetiva e aos conceitos de monólogo interior e fluxo de consciência conforme Friedman (2002), Leite (2001) e Cohn (1979). Esses aspectos convergem para a análise de um conto paradigmático na prosa de Virginia Woolf, caracterizada pela atenção ao detalhe como ponto de partida para a representação de estados de consciência.

Palavras-chave: Impressionismo; Literatura; Fluxo de Consciência; Modernismo; Virginia Woolf.

ABSTRACT: This article aims to investigate the literary impressionism associated to the technique of interior monologue and flow of consciousness in the short story *The Mark on the Wall* (1917), by british writer Virginia Woolf. We consider transformations of modern narrative during the period between 19th and 20th centuries, when it becomes more subjective than realist, which modifies categories such as plot, time, space and characters. Literary impressionism is understood based on Sandanello (2016) and Attie (2013) as a narrative mode that emphasizes stimulation and sensorial reactions. Also we associate this aesthetic to subjective narration and the concepts of interior monologue and flow of consciousness according to Friedman (2002), Leite (2001) and Cohn (1979). These aspects converge to the analysis of a paradigmatic short story by Virginia Woolf, in which attention to detail is a start to the representation of states of consciousness.

Keywords: Impressionism; Literature; Flow of consciousness; Modernism; Virginia Woolf.

Introdução



O presente artigo tem como função analisar o conto *A Marca na Parede* (1917), da escritora inglesa Virginia Woolf, à luz da técnica do monólogo interior e do fluxo de consciência, que deixam em segundo plano elementos como tempo, espaço e personagem. A narrativa se desenvolve em primeira pessoa a partir da visão de uma marca negra e arredondada na parede, que desperta visões fantasmagóricas e uma sucessão vertiginosa de sensações, analogias literárias e históricas, digressões e lembranças na consciência da protagonista assombrada por uma súbita e “vasta sublevação da matéria” (WOOLF, 2005, p. 113) até a interrupção cotidiana que revela a prosaica natureza dessa mancha enigmática.

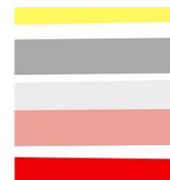
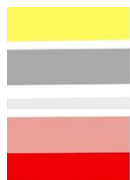
O conto se desenvolve predominantemente entre o monólogo interior e o fluxo de consciência. O primeiro aprofunda a apresentação dos pensamentos e sentimentos dos personagens já contidos no monólogo em primeira pessoa e consiste em uma radicalização dessa sondagem interna, que resulta em um fluxo ininterrupto de estados mentais. Conforme essa expressão perde sequência lógica e ganha em desarticulação, aproximamo-nos do fluxo de consciência¹, caracterizado pelo desenrolar ininterrupto dos pensamentos dos personagens ou do narrador, “[...] em que se misturam pensamentos mais ou menos obscuros, lembranças e obsessões.” (LEITE, 2001, p. 68).

Nesse sentido, as narrativas de Virginia Woolf trazem consigo rupturas de paradigma em relação à prosa predominante nos dois séculos precedentes, quando, paralelamente à consolidação das formas romance e conto, grande parte dos escritores² produziram uma literatura caracterizada pela narração de ações muito bem articuladas, em que personagem, tempo, espaço e narrador são delineados de maneira clara, levando também em consideração a predominância do tempo cronológico e do enredo linear organizado pelas relações de causalidade e pelo princípio da verossimilhança.

Essa referida ruptura é comum ao modernismo literário, no qual o tempo cronológico voltado à sucessão de ações externas cede espaço ao tempo psicológico e aos movimentos da consciência, levando a termo experimentações na forma de sua apreensão e sua expressão no âmbito linguístico. Nesse sentido, destacamos Proust como um dos romancistas que romperam com a representação linear do tempo na sequência de *Em busca do tempo perdido* (1908 –

¹ O fluxo de consciência parece ter sido inventado por Edouard Dujardin em 1888, com *Les Lauriers sont coupés* (LEITE, 2001).

² Consideramos aqui, a título de exemplo e em contexto europeu, as narrativas dos predecessores da forma romance Defoe e Fielding no século XVIII, e seus sucessores, como Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Edgar Allan Poe, Goethe, Tolstói, Tchekhov e Dostoiévski, que consolidaram as formas romance e conto no século XIX.



1922), em que percepções de mundo e de memória são definidas pela vivência subjetiva do narrador. A narrativa perde linearidade, ao sabor de uma escrita fragmentária preocupada mais com a parte, e não com o todo, o que suscita comparações com a pintura impressionista das últimas décadas do século XIX.

O termo impressionismo originou-se em uma crítica depreciativa a uma exposição parisiense e sugeria que pintores como Claude Monet³ não tinham sólido conhecimento e acreditavam que a impressão de um momento seria suficiente para compor um quadro. De fato, embora a primeira afirmação não se justifique, a ideia de captar um momento, com suas implicações de luz e sombra sobre as cores dos objetos representados, era um dos pressupostos dessa arte, bem como a fixação pela representação de movimento. Os motivos muitas vezes exigiam captação *in loco*, e tinham de ser fixados imediatamente “[...] em pinceladas rápidas, cuidando menos de detalhes do que do efeito geral do todo.” (GOMBRICH, 2009, p. 358).

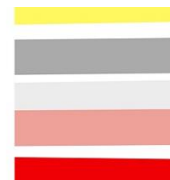
A partir desses pressupostos, propõe-se interpretar a construção e os efeitos de sentido do monólogo interior e do fluxo de consciência relacionados ao impressionismo, enquanto estética igualmente praticada na literatura. Esses princípios nortearão o estudo do conto *A Marca na Parede*, cuja construção prioriza as impressões e a livre elucubração do protagonista diante de uma mancha que não consegue definir – cuja natureza objetiva, por fim, mostra-se insignificante.

67

1 Fluxo de consciência enquanto ápice do modernismo literário

A Europa, a partir das décadas finais do século XIX, experienciou grandes transformações sociais e culturais, o que, conseqüentemente, reverberou também nas artes, particularmente na pintura e na literatura, que vão, gradativamente, deixando de ter como forma e conteúdo de suas expressões a representação de vivências humanas sem maiores interferências da subjetividade. Essa transformação é prenunciada nas narrativas de Henry James, nas quais a oscilação deliberada entre o contar e o mostrar abre os enredos a impressões subjetivas dos

³ O quadro que suscitou essa nomenclatura era *Impressão: Nascer do Sol*, do referido artista, exibido em 1874 em Paris.



personagens⁴ e à construção de ambiguidades, tais como em *A volta do parafuso* (1898) ou *O desenho do tapete* (1896).

Elementos como o grande crescimento urbano, a acessibilidade a meios de comunicação de massa e o consumo de bens refletem seu senso de imediatismo no fazer artístico do período. O positivismo se enfraquece enquanto modo de sentir e viver, dando lugar a uma percepção na qual preponderam as sensações e a subjetividade na apreensão do mundo. A literatura se abre a essa perspectiva pelo recurso de linguagem da sinestesia, por uma forma de escrita automática, aparentemente desconexa, mas que possui elementos de confluência com o ambiente caótico das grandes cidades modernas.

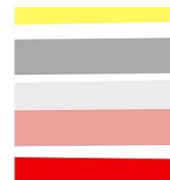
Eclode a Primeira Guerra Mundial entre 1914 e 1918, e a racionalidade do projeto modernizador gradativamente se evidencia como desumanização das sociedades. A psicanálise freudiana se desenvolve e ganha espaço entre os intelectuais, demonstrando as fraturas dos sujeitos, conformados por decalagens de consciência e inconsciência. Tais elementos coincidiram com uma individuação maior do entendimento de mundo, em detrimento dos ideais de coletividade, como extensão dos processos políticos e sociais preconizados nas sociedades burguesas.

O entendimento da *mimesis* como imitação, a partir do conceito formulado por Platão e aperfeiçoado por Aristóteles que era, até então, reverenciado pelos artistas como essência de uma tradição, vai se tornando, se não obsoleto, menos utilizado. Tal acepção tinha como um dos pressupostos a arte enquanto imitação da natureza, um espelho que tivesse como função retratar o exterior sem maiores modificações no processo final artístico. Em contraponto, desenvolveu-se uma arte sensorial, formulada com base nas impressões que se tinha em relação aos acontecimentos: a forma como eles reverberam na interioridade se torna mais importante do que os pormenores dos objetos e ações.

Esses aspectos são discutidos por Tania Pellegrini, que acrescenta:

O monólogo interior e/ou fluxo da consciência, a estilização, a abstração, a fragmentação, a colagem, a montagem, aquisições estilísticas desse momento, são quase o ponto final do percurso empreendido pela *mimesis*, e correspondem a um conceito de realidade totalmente modificado, que inclui,

⁴ Como imperativo de aproximação da interioridade para mostrar uma história e fazê-la ganhar em dramaticidade, James propôs que ela seja contada como a percebem seus personagens mesmo em terceira pessoa, de maneira fazê-la ganhar em intensidade, vividez e coerência. “A consciência mental é dramatizada de maneira direta, em lugar de ser relatada e explicada indiretamente pela voz do narrador [...]” (FRIEDMAN, 2002, p. 170).



como concretas, reais e representáveis, as profundas tensões e ambivalências da consciência humana. (PELLEGRINI, 2007, p. 146).

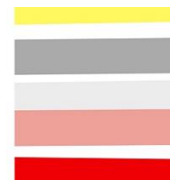
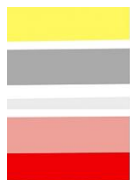
Como consequência das modificações por que passavam as sociedades modernas, tem-se uma maior aceitabilidade do sensorial, do subjetivo e do inconsciente em relação ao conhecimento empírico. O dinamismo com que as artes buscam expressar seus motivos nesse contexto contrasta com uma concepção segundo a qual só teria aceitabilidade aquilo que pudesse ser analisado pela ciência. Se os artistas buscaram legitimidade consoante a uma preocupação maior com a análise racional dos eventos; o modernismo valorizou a representação da interioridade em primazia aos fatos objetivos.

O pressuposto de objetividade era expressão do realismo que entrara em crise no século XX. A ideia de uma narrativa “que conta a si mesma” igualmente é posta em xeque – ancorada na neutralidade de narradores oniscientes -, e propõe-se narrar cada vez mais proximamente da consciência dos personagens. A noção de sujeito valoriza a percepção individual e não confiável dos eventos, enquanto que a psicanálise abre as possibilidades de sondagem dos níveis de consciência. A prosa se fragmentou como reação a visões totalizadoras e explicativas do universo – semelhantemente a desrealização ocorrida paulatinamente na pintura. Assim como esta última igualmente aboliu uma natureza meramente imitativa, o romance sofre transformações análogas:

[...] abala-se a cronologia, fundem-se passado, presente e futuro, estremecem os planos consciência e o onírico invade a realidade; assume-se e se expõe o relativo na percepção de espaço e de tempo; “desmascara-se o mundo epidérmico do senso comum”, denunciado como simples aparência; a distensão temporal é revirada pelo avesso [...] pela criação de uma simultaneidade que altera radicalmente não apenas as estruturas narrativas mas também a composição da própria frase que perde seus nexos lógicos. (LEITE, 2001, p. 72).

Nesse sentido, o tempo cronológico⁵ deixa de predominar, pois, sendo a escrita formulada de forma dinâmica, abstém-se de linearidade, fazendo retrocessos e avanços, ires e devires. As narrativas tomam a liberdade de sofrer recuos, podendo se iniciar com um

⁵ “Formado por uma sequência sem lacuna, contínua e infinita, percorrida tanto para a frente, na direção do futuro, quanto para trás, na direção do passado, a sua armação fixa e permanente abriga expressões da cultura que lhe interrompem, periodicamente, a vigência geral.” (NUNES, 1995, p. 20).



sentimento do personagem ao vivenciar determinado acontecimento passado, sofrendo cortes para o momento presente, quando se retorna ao cenário do evento narrado. Ou se perfaz o movimento inverso, quando os pensamentos do personagem comandam diretamente a narração, sem o emprego de ação externa ou de diálogos. Logo, o que se coloca como cerne na narrativa de interioridade não é mais somente a forma como um personagem se coloca em relação ao outro, mas como se dá o embate com relação aos eventos externos.

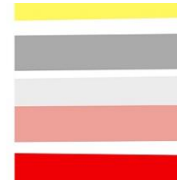
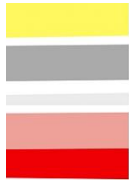
O presente verbal é uma característica do monólogo interior, que pode se construir de maneira digressiva e atemporal, tal como acontece em *A marca na parede* durante as longas considerações da personagem sobre a natureza dos homens, da vida ou da arte. A narrativa se impõe com seu retorno ao passado, entretanto, esse presente evocativo cria a ilusão de fundir o tempo e, assim, fazer coincidir o momento narrado com o momento da narração. Dorrit Cohn estabelece uma distinção entre monólogo interior e aquilo a que nomeia “monólogo interior autônomo”, equivalente ao fluxo de consciência⁶, no qual haveria uma correspondência absoluta entre tempo narrado e tempo da narração: “an autonomous monologue – in the absence of a manipulating narrator – advances time solely by the articulation of thoughts, and advances it evenly along a one-path until words come to a halt on the page.”⁷ (COHN, 1978, p. 2019).

70

Evidentemente, não afirmamos a abolição do tempo cronológico, tampouco das relações de inteligibilidade e causalidade presentes em narrativas não lineares – as anacronias, afinal, são um dos recursos tradicionais da narração literária. Destacamos, entretanto, a convivência desses tempos narrativos com os deslocamentos produzidos pelo monólogo interior e pelo fluxo de consciência, que incorporaram às tramas as mudanças da duração interior relacionadas com “[...] o próprio curso temporal das sensações, das emoções, e, eventualmente, num nível menos organizado e menos consciente que a introspecção pode atingir.” (NUNES, 1995, p. 57). Esses modos de narrar se mostram capazes de captar o instante e suas reverberações, o que nos permite estabelecer relações entre eles e o impressionismo literário. Nesse sentido, Attie e Silva propõem o surgimento de:

⁶ A autora analisa como referencial fundante dessa modalidade o monólogo de Molly Bloom em *Ulysses* (1922), de James Joyce.

⁷ “Um monólogo autônomo – na ausência de um narrador manipulador – avança no tempo apenas pela articulação de pensamentos, e avança por um caminho de mão única até as palavras flutuarem na página.” Tradução nossa.



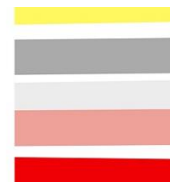
(...) uma nova forma de enxergar a arte: o conhecimento teórico- científico é substituído pela experiência sensorial. Ou seja, ocorre uma abertura em direção ao aproveitamento dos cinco sentidos atribuídos aos homens: tato, audição, paladar, olfato e visão – com destaque para este último – que serão esteio na forma como os artistas percebem o mundo. A palavra de ordem no Impressionismo é sentir: sentir o que a realidade externa provoca no íntimo do artista, como interfere em seu estado de alma. (ATTIE e SILVA, 2013, p. 221).

Virginia Woolf envolve o narrador na situação narrada apagando os contornos entre passado e presente como manifestação de uma vida que não pode ser circunscrita nos moldes do romance tradicional. O monólogo interior radicaliza-se no fluxo de consciência, ápice da prosa modernista no qual o narrador desaparece no fluxo de imagens e pensamentos que sucedem uns aos outros. O personagem-narrador, tal como ocorre em *A marca na parede*, fragmenta-se em uma voz sem rosto como manifestação de estados de consciência e exprimem as “trevas impenetráveis” do sujeito moderno. (LEITE, 2001, p. 73).

2 O Impressionismo na pintura e sua interface com o literário

Em contraponto ao academicismo predominante até então, artistas como Édouard Manet, Claude Monet, Edgar Degas e Pierre-Auguste Renoir modificaram as noções de cor e luz, as técnicas de perspectiva, as regras de equilíbrio e a convenção dos objetos, em benefício da captação do instante e do movimento. Em um primeiro momento, não foram aceitos enquanto artistas, sendo rechaçados pela forma com que concebiam suas pinturas. Costumeiramente, as pinceladas eram depositadas grosseiramente, não delineando bem os contornos do retratado, de forma difusa, sem preocupação com a nitidez ou precisão do retrato. Em relação à luminosidade, Cristóvão afirma que:

O efeito da luz do dia que esses pintores procuravam explorar costuma modificar a aparência das formas, criando manchas, imagens de muito contraste ou esmaecidas. Ao passar a retratar a natureza tal como ela se apresenta e não como o público estava acostumada a vê-la, esses artistas criaram uma nova forma de ver o mundo que chocava a sociedade e as academias da época. (CRISTÓVÃO, 2009, p. 35-36).



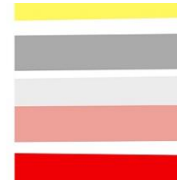
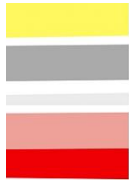
Pintores desse movimento tinham por hábito as pinturas ao ar livre, que poderiam ser feitas nos momentos mais variados do dia, o que, conseqüentemente, influenciaria nas tonalidades da luz. Sendo assim, seria necessário que as pinceladas se dessem de forma econômica e rápida, para a captação do momento presente. Como os espectadores não estavam habituados a esse tipo de manifestação artística, estando ainda acostumados ao pictórico feito em estúdios, que sofria menor reverberação da luminosidade, em conformidade com as convenções de motivos, cor, traço e perspectiva, o impressionismo provocava estranhamento e questionamentos se tais técnicas poderiam ser consideradas artísticas.

Sendo assim, seria natural que suas representações adquirissem o estatuto de novas formas de representação do mundo. Apesar da resistência que sofreram inicialmente, com o passar dos anos tais pinturas acabaram por ser aceitas e seus pintores adentraram o espaço reservado às grandes modificações no âmbito das artes.

Em relação à transposição do impressionismo interartes, isto não se deu de maneira harmoniosa, pois pintura e literatura possuem suportes distintos e seus produtos finais são, por si só, não equivalentes. De qualquer forma, pode-se realocar características do pictórico para o literário, guardadas as devidas proporções. Em relação a isso, é necessário salientar que uma obra literária não pode ser considerada inteiramente impressionista, possuindo tais elementos apenas em determinados trechos ou enquanto tendência característica; sendo que, em contraponto, uma pintura pode ser classificada de tal maneira em todo o seu teor. Conforme salienta Sandanello:

Neste sentido, focando-se não mais na experiência visual e no contraste simultâneo da cor (característicos do impressionismo pictórico), mas sim, sob a forma escrita, na multiplicidade de sentimentos, sensações e impressões que fazem a vida da consciência, o impressionismo literário preconiza um novo terreno para a literatura. A percepção fragmentada e nuançada do indivíduo, ao invés de pressupor uma relação determinista de causalidade, passa a ser registrada dentro de suas limitações. (SANDANELLO, 2016, p. 161).

Mesmo que as comparações sejam delimitadas, pode-se analisar que, da mesma forma que as artes plásticas abriram mão de uma pintura com motivos puramente descritivos, assim se deu na literatura. Enquanto anteriormente era prática a descrição ou a narração de elementos objetivos, no impressionismo literário tais foram deslocados ou suprimidos, de maneira que o subjetivo e o sensorial se tornaram mais importantes. Essa forma de impressionismo se caracteriza pela busca de artifícios linguísticos para a representação de um mundo apreendido



pelos sentidos. Desse modo, faz-se uso de sinestésias, de substantivos abstratos oriundos de adjetivos, da hipálage, do anacoluto, da metáfora, de comparações e da utilização de formas verbais do gerúndio acrescidas da preposição “a”, dentre outros recursos, em consonância com as rupturas ocorridas no academicismo literário.

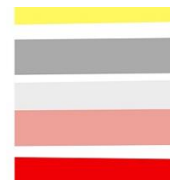
O foco narrativo subjetivo também se colocou em voga, a partir de impressões e interpretações subjetivas em relação a um acontecimento ou cena, vivenciado pelo personagem ou testemunhado enquanto espectador. Da mesma forma que na pintura, o uso de técnicas apropriadas para o resultado foi determinante para que houvesse uma quebra de paradigmas em relação ao período anterior, quando predominava o uso da terceira pessoa ou mesmo da primeira, participante ou não da ação, mas sem a exploração das digressões, associações imprevistas, dubiedades e incertezas possíveis de serem construídas com o emprego desse foco narrativo⁸. A esse respeito, em seu discurso de posse na Academia Brasileira de Letras, Afrânio Coutinho afirma que:

A narrativa, o enredo, a sequência de causa e efeito entre os eventos e os indivíduos são substituídas pelo registro dos estados de alma, emoções e sentimentos, de acordo com a lógica subjetiva, pessoal, vaga. O que se procura surpreender é a essência do momento, incidente ou paisagem, graças a uma captação instantânea do estado de alma do artista ou do espírito do observador, das intermitências do coração ou da memória, que ou são capturadas instantaneamente ou desaparecem. Além disso, o instante é percebido visualmente, valorizando-se os efeitos da cor e das tonalidades. A própria estrutura da narrativa é reformada, pois não são os acontecimentos que importam acima de tudo, porém o deleite das sensações e emoções criadas, subordinando-se a coerência, a unidade e o suspense à atmosfera, às sensações, às cores e qualidades tonais. (COUTINHO, 2019, s.p.)

73

Os aspectos até aqui apontados, tanto com relação ao emprego do monólogo anterior e do fluxo de consciência em narrativas de temporalidade instável ou suspensa pela duração interior, como a respeito do impressionismo na literatura, podem ser explorados no conto *A marca na parede*, de Virginia Woolf. Como afirma Erich Auerbach a respeito de outro texto, o romance *Rumo ao farol* (1927), o conto parte de um episódio carente de importância – a percepção de uma mancha na parede – para entretecer a ele movimentos que se realizam na consciência da protagonista, cuja duração ultrapassa o ato de olhar para uma marca de origem

⁸ Daí a importância, em contexto brasileiro, de um romance com Dom Casmurro (1899), de Machado de Assis, no qual o foco narrativo em primeira pessoa é determinante para a criação de uma narrativa definida pela ambiguidade do relato.



desconhecida, à qual são introduzidos simultaneamente acontecimentos secundários, de tempos e lugares totalmente diferentes, resultando em uma narrativa que, tal qual um quadro, resulta em contornos imprecisos.

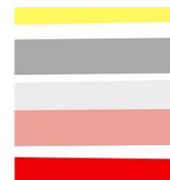
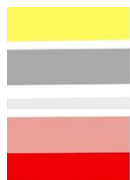
3 Virginia Woolf e um modo impressionista de narrar

O conto *A Marca na Parede* foi publicado em julho de 1917, reunido no volume *Two Stories*⁹. A narrativa se dá em uma tarde “talvez em meados de janeiro deste ano”, provavelmente no inverno, quando o fogo na lareira reflete “no inalterável véu de luz amarela sobre a página do meu livro”. Uma visão fantasmagórica despertada pelas chamas, na qual figuram uma bandeira carmesim e um cortejo de cavaleiros vermelhos, é interrompida pela visão imprevista de uma mancha negra na parede branca, “pequena e arredondada, a uns quinze centímetros acima do parapeito da lareira.” (WOOLF, 2005, p. 105).

A unidade do conto é oferecida por essa ocorrência externa, localizada no tempo físico, que logo se abre a suposições sobre a causa da mancha e outros pensamentos que prontamente se atiram ao objeto, “erguendo-o um pouco, assim como formigas que carregam febrilmente uma lasca de palha e depois a abandonam...” (p. 105). A marca se assemelha a do prego de um quadro imaginado, pertencente a proprietários antiquados, para quem “a arte deveria ter ideias por trás” (p. 106). A protagonista, identificada ao gênero feminino por não ser “uma *dona* de casa muito atenta” (p. 107, grifo nosso), recusa-se a se aproximar da marca – tal gesto ocasionaria a perda da inexatidão, preciosa como outras perdas a ela livremente associadas: ferramentas para encadernação de livros, gaiolas de pássaros, patins de aço, uma caixa de carvão, um quadro de bugigangas, um realejo, entre outros objetos que lembram a efemeridade de uma vida comparada “a ser levada pelo metrô a oitenta quilômetros por hora” (p. 106).

Se a narração da tarde em que a personagem vê a marca na parede se dá no pretérito, o monólogo interior que se segue expressa a rapidez da vida moderna no tempo presente, que ao captar o instante torna simultâneos tempo narrado e tempo de narração. A protagonista inquire sobre a permanência do humano e da natureza nesse tempo de voracidade e se volta para o futuro para questionar se “Não haverá nada a não ser espaços de luz e escuridão, cruzados por

⁹ *Two stories* continha também o conto *Three Jews*, de Leonard Woolf.



pedúnculos grossos, e talvez bem altos, traços em forma de roseta de uma cor indistinta – rosas, pálidos e azuis – que se tornarão, com o passar do tempo, mais definidos, mais – não sei o quê...” (p. 107).

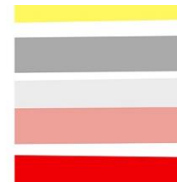
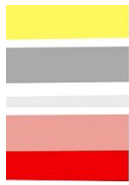
Ao estímulo visual primeiro sucedem outros, ligados ao motivo inicial ou em livre associação na consciência da personagem. À visão somam-se outros sentidos como a audição “A árvore perto da janela bate de leve na vidraça...” (p. 107) e o tato “um montículo, liso como os de South Sowns” (p. 110). A presença de uma narradora- protagonista implica na restrição do ponto de vista aos seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções. Nesse conto, as sensações e digressões ultrapassam os sentidos de uma marca na parede para inquirir via experimentação linguística sobre os limites e possibilidades de representação da consciência, em uma literatura que se conforma em termos modernos. Scaramuzza Filho afirma que:

A grande variedade de elementos temáticos utilizados em sua ficção, como signos que remetem a cores, formas, assuntos diversos e imagens opostas, fez o estilo de Virginia Woolf tornar-se singular pelo teor abrangido, desde a memória e a percepção ao conceito de um mundo multifacetado, que desafia os limites do passado e do presente. Seu senso verbal peculiar compõe uma prosa rica em rimas e aliterações, sugerindo uma chuva de átomos sob a luz de cores diversas, e estabelece um ritmo que busca traduzir a efervescência da vida urbana moderna. (SCARAMUZZA FILHO, 2009, p. 23).

75

A marca na parede se constrói ao sabor dos pensamentos que assaltam a protagonista diante daquilo que ela prefere não conhecer com precisão, sujeita à avalanche de imagens e associações díspares, à abertura ao discurso de outrem, a outros tempos e lugares onde os sujeitos possam assumir outras personas, bem como à promessa de que os “romancistas do futuro” não se furtarão a essas reflexões, “[...] são essas profundidades que eles irão explorar, esses os fantasmas que perseguirão, deixando a descrição da realidade cada vez mais fora de suas histórias, já contando com um conhecimento dela, como fizeram os gregos e talvez Shakespeare [...]” (p. 108). As convenções literárias são comparadas às regras de etiqueta e às generalizações de um “domingo em Londres”, cujas convenções são sugestivamente arroladas para ter a sua veracidade questionada.

Talvez os homens, caso você seja uma mulher; o ponto de vista masculino que governa nossas vidas, que fixa o padrão, que estabelece a Ordem de Whitaker, a qual desde a guerra se tornou meio fantasma, creio eu, para muitos homens e mulheres, e que em breve, é lícito esperar, será motivo de riso na lata do lixo para onde vão os fantasmas, os bufês de mogno e as gravuras de Landseer,



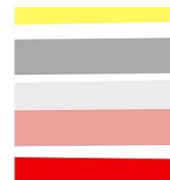
deuses e demônios, o Inferno e assim por diante, deixando-nos a todos uma impressão intoxicante de liberdade ilegítima – se existe liberdade... (p. 109).

As convenções sociais são significadas metonimicamente pelos “passeios de domingo, as casas de campo e as toalhas de mesa” (p. 109), bem como os códigos masculinos que controlam as condutas são referidos na Ordem de Whitaker¹⁰, enfraquecida pela guerra, diante da qual se desenha a possibilidade de um futuro fantasmagórico. Afirmamos que as metáforas incessantes do conto, o desfile de sensações, particularmente visuais, e as digressões e simultaneidades caracterizam o impressionismo literário em *A marca na parede*, o que é reforçado pelas passagens nas quais se confirma justamente o caráter difuso da composição. A consciência da personagem passeia pelas ruínas da tradição artística e socioeconômica de seu tempo, comparadas a um velho prego que, emergindo da marca na parede, “[...] apontou a cabeça por cima das camadas de tinta para dar sua primeira olhada na vida moderna”. (p. 110).

A construção da narração se dá através de monólogo interior, em que estados de consciência sucedem uns aos outros, fragmentados e inconclusos, atravessados por outros a todo instante, sem a preocupação de uma causalidade ou linearidade entre eles. Nos excertos em que a narração desaparece e o discurso adere à desordem semântica da interioridade da narradora-protagonista, emerge o fluxo de consciência, a despeito da presença de pontuação em todo o texto. Seu ápice se dá justamente quando a trama esgarçada volta-se à natureza primordial, anterior às convenções e ao primado patriarcal da “Ordem de Whitaker”. Sugere-se, então, um retorno às coisas simples e ao escapismo representado pela falaciosa possibilidade de representação objetiva.

Gosto de pensar nisso também nas noites de inverno, quando me ergo no campo vazio com as folhas todas dobradas, fechando-me sem nada expor de sensível aos projéteis de ferro que vêm da lua, um mastro nu de terra que não para, ao longo de toda a noite, de rodopiar. O canto dos passarinhos deve soar muito alto e estranho em junho; e que frio devem sentir nos pés os insetos, quando fazem seus laboriosos avanços, subindo pelas rugas da casca, ou tomam sol sobre o toldo verde e fino das folhas, olhando reto para a frente com seus olhos vermelhos, cortados em forma de diamante... (p. 113).

¹⁰ “Provável referência a ‘The Peerage of the United Kingdom’, que está incluído no *Almanack* de Whitaker.” (WOOLF, 2005, p. 435).



Ao retorno à natureza, não menos rica em imagens e sugestões que se associam em fluxo de consciência, sucede o retorno às casas e ao cotidiano em que homens e mulheres fumam seus cigarros após o chá da tarde. A contemplação de uma marca na parede, que dera ensejo à narração de estados de interioridade, encerra-se com a intromissão de um personagem secundário que pretende comprar um jornal.

Esclarece-se: a marca na parede era apenas um caramujo.

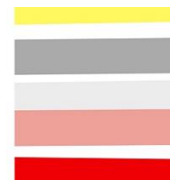
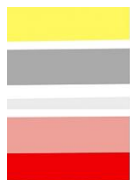
CONSIDERAÇÕES FINAIS

O conto *A marca na parede* pode ser compreendido como exercício narrativo que ultrapassa, por meio de monólogo interior e fluxo de consciência, a percepção objetiva de um objeto prosaico. Nesse sentido, essa mancha de aspecto impreciso se constrói como alegoria de uma literatura moderna avessa às convenções de linearidade, causalidade e racionalidade, para explorar possibilidades de sentido e de uma representação na qual tempos e espaços se sobrepõem na associação livre de imagens, sensações, discursos e referências. A interioridade multifacetada de uma narradora-protagonista se manifesta na sucessão de estados de consciência que compõem uma totalidade esparsa, semelhantemente às pinceladas impressionistas, a despeito das diferenças entre as linguagens artísticas.

Desse modo, o conto evidencia as transformações sociais, culturais e artísticas que reverberaram na literatura do século XX e constituíram uma prosa moderna feita de associações inusitadas e suspensão do tempo narrativo para representar o livre trânsito dos estados de consciência. Por fim, afirmamos que as experimentações linguísticas e narrativas aqui analisadas, de um impressionismo e de um modernismo literários, reverberam até os dias atuais e encontraram, em escritoras como Virginia Woolf, espaço de emergência e profusão.

Referências

ANSPACH, Silvia. Tempo e esgarçamento da narrativa em Virginia Woolf. *Kalíope*, São Paulo, ano 1, nº 2, 2005.



ATTIE, Juliana Pimenta; SILVA, Natalie Fabiana da Costa e. Impressionismo e fluxo da consciência em Jacob's Room e Bolero de Ravel. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v. 05, nº 02, ago./dez, 2013

AUERBACH, E. A meia marrom. In: *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002. P. 471 – 498.

COHN, Dorrit. *Transparent minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press, 1978.

COUTINHO, Afrânio. *Discurso de Posse de Afrânio Coutinho: O impressionismo na literatura*. Disponível em: < <https://www.recantodasletras.com.br/teorialiteraria/1861690> > Acesso em: 01 setembro 2019.

CRISTÓVÃO, Maria Lucia Claro. *Descrição Pictórica: a influência impressionista na literatura francesa do século XIX*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2009.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166 – 182, março/maio 2002.

GOMBRICH, Ernst H. *A história da arte*. 16ª ed. Rio de Janeiro: TLC, 2009.

LEITE, Ligia Chiappini M. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 2001.

NERES, Rosângela. Da Janela ao Farol: Memória e Subjetividade em *To the Lighthouse*. XI Congresso Internacional da ABRALIC. *Tessituras, Interações, Convergências*. USP – São Paulo, Brasil, 2008.

NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1995.

PELLEGRINI, T. Realismo: postura e método. *Revista Letras de hoje*. Porto Alegre, v. 42, n.4, dezembro de 2007.

SANDANELLO, Franco B. Por uma definição do impressionismo literário (ou para além do impressionismo na literatura). *Afluentes*, UFMA/Campus III, v.1, n.2, jul./set. 2016.

SCARAMUZZA FILHO, Mauro. *Kew Gardens, de Virginia Woolf: Relações interartes pelo prisma de Bloomsbury*. Dissertação de Mestrado. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2009.

WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf: Contos Completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

Recebido em: 20 de novembro de 2019.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2019.