

**LONDRES: ESPAÇO MITIFICADO NA OBRA DE
VIRGINIA WOOLF?**

*Jeferson Luiz CAMARGO**

I. INTRODUÇÃO

Como diz Raymond Williams (2, p. 228 e seguintes), num certo sentido os romances são, em sua maioria, "comunidades cognoscíveis", uma vez que entre as intenções do romancista encontra-se a de mostrar de que modo se dá, entre as pessoas, um relacionamento cognoscível e comunicável em essência. Em geral, a trama do romance se assenta nos grupos familiares e nas redes de relações sociais que os interligam, articulando-se essa estrutura relacional a diferentes topoi.

A essa dimensão sócio-espacial se articula rá a dimensão temporal, a partir do que irão estabelecer-se os planos da história e do discurso, os quais, por sua vez, vão criar a dinâmica e a coerência textuais que conferem legibilidade e adesão do leitor a esse tipo de narrativa.

A obra de Virginia Woolf inscreve-se em ou

* Aluno do Programa de Pós-Graduação

tro momento da história da literatura, ou seja, no da crise da narrativa, que nada mais tem a ver, por exemplo, com a "comunidade cognoscível" de Jane Austen e com o que Raymond Williams chama de "a gramática de sua moralidade": relacionamentos explícitos, crises físicas e espirituais que colocam, nesses mesmos termos, a verdadeira substância dos relacionamentos comunitários, como se a romancista apenas observasse, refletisse e registrasse concreta e cronologicamente aquilo que percebe a sua volta. Mais do que isso, a obra de Virginia Woolf se caracteriza pela ruptura com toda e qualquer linearidade, e pela instauração do multiperspectivismo espaço-temporal. Ela vai demolindo, pouco a pouco, os recursos descritivos e narrativos próprios do romance tradicional. Em alguns momentos, os personagens são praticamente abolidos; o enredo não tem grande importância, a trama se costura por um fio extremamente tênue, e os efeitos persuasivos são substituídos por efeitos alusivos e evocativos.

Assim, ao substituir a argumentação de natureza lógica por uma argumentação analógica, substitutiva e metafórica, a escritora rompe com a retórica tradicional do romance. Esse mecanismo anti-retórico (que não deixa de implicar em ou

tro tipo de retórica) lembra muito os procedi
mentos técnicos do cinema, e, portanto, tal re
curso à substituição metafórica nos remete às
técnicas de corte e fusão dos quadros cinemato
gráficos. A narrativa passa a impregnar-se de
deslocamentos abruptos de sentido e da imbrica
ção lenta e suave de sentidos, a partir do isola
mento de um elemento significativo de um plano
que terminará por fundir-se com outro elemento
significativo de outro plano, criando uma conti
nuidade signo-simbólica.

Esse aspecto da obra de Virginia Woolf tem
sido privilegiado pela grande maioria de seus
principais críticos, ao lado das técnicas do flu
xo de consciência, do monólogo interior, dos in
terlúdios poéticos (em *As ondas*, por exemplo),
da análise da influência de Bergson no tratamen
to do tempo, etc. Seus biógrafos, por outro la
do, quase sempre se atêm mais ao chamado Círculo
de Bloomsbury, grupo sediado no bairro londrino
que, em função da importância e do fascínio exer
cido pelo grupo aí formado por Virginia Woolf,
Clive Bell, Lytton Strachey, Maynard Keynes,
Roger Fry e outros, passa a ser muito mais enfo
cado, nas biografias, do que a Londres presenti
ficada em seu texto, ou por ele sugerida.

II. LONDRES CIDADE-IMAGINÁRIA/LONDRES CIDADE-LETRADA

Pretendemos fazer, aqui, uma abordagem em outra direção — a da Londres cidade-imaginária e a da Londres cidade-letrada. Londres, cidade-imaginária, é um espaço onírico e sonhado que guarda pouquíssima relação com a Londres efetiva e concreta da época em que viveu a escritora (1882-1941). Ela por certo não ignorava, por exemplo, os terríveis contrastes entre o East End e o West End londrinos. Nem era preciso conhecer pessoalmente a "Londres tenebrosa" representada pelo East End, uma vez que, já em fins do século XIX, um grande número de obras trazia um retrato sombrio das condições de vida aí predominantes. Convém lembrar, porém, que estamos diante de uma escritora cuja última preocupação teria sido a de fazer um retrato realista do que quer que fosse. Sua ficção explora as **sensibilidades no contexto das relações sociais**, o que a levou (e a leva até hoje) a ser muitas vezes condenada por algo que, difusamente, poderíamos chamar de "esteticismo esnobe", e por sua aparente complacência com a classe social a que pertencia. Em *A retórica da ficção*, por exemplo, Wayne

Booth ataca a escritora por "uma fuga para um universo de valores pessoais", e, tomando-a por exemplo, adverte os escritores a se preocuparem menos com técnicas de uma "objetividade de superfície" e mais com o que chama de "verdadeira objetividade" (1, p. 135). A atitude de Virginia Woolf é mais complexa e irônica do que os pressupostos populistas de Booth poderiam aceitar, uma vez que ao crítico parece constranger uma abordagem regida, **primeiro e fundamentalmente**, por um requintado esteticismo, e só depois pela percepção, nunca panfletária, das questões sociais.

Assim, enquanto objeto físico, a Londres de *Orlando* é, em primeiro lugar, a cidade onde a sucessão histórico-temporal, mais ou menos cronológica, se confunde com a sucessão físico-temporal, com a relação noite e dia e com o transcurso das estações do ano. Ainda que jamais seja o fio condutor da narrativa, a intervalos regulares surge, nesse romance, uma descrição da miscelânea e do caos urbanos dessa "Londres tenebrosa":

"Londres mesmo tinha mudado completamente desde a última vez em que a vira. Então, lembrava-se, era um amontoado de pequenas casas, negras e carrancudas. (...) As ruas empedradas desprendiam cheiros de restos e fezes". (5, p. 92)

O pensamento utópico sempre concebeu o espaço urbano sonhado como mãe. E, ao pensamento ético-estético de Virginia Woolf, essa aspiração não era de todo estranha. Como mulher de letras e vanguardista, criada no período vitoriano, era seu desejo a cisão, a ruptura com a longa noite de exacerbada masculinidade representada por esse mesmo período. Mais do que a modernidade (afinal, Londres era a metrópole por excelência das civilizações industriais), ela aspirava ao modernismo.

A Londres imaginada, utopicamente sonhada, era a mãe. Mãe, porque deveria ser uma cidade que libertasse a mulher da quase inevitável escravidão imposta pelo casamento, e, principalmente, pela dupla jornada de trabalho. Uma Londres de creches e restaurantes coletivos, uma sociedade planejada onde até mesmo a sexualidade pudesse fluir com maior liberdade, e onde ao menos o pressuposto de alguma felicidade fosse um privi

légio não exclusivamente masculino. A androgínia defendida por Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, não apenas para o indivíduo, mas também para a sociedade, era espiritual e de fundo erótico-platônico.

Já a Londres cidade-letrada, isto é, mais no sentido de comunidade intelectual e esfera pública do que de ambiência real ou fictícia, mas não deixando de abranger também esses aspectos, será sempre um tema recorrente em sua obra, em quase todos os romances e, também, em sua correspondência e seus diários. Em duas cartas que escreveu a Ethel Smyth, Virginia Woolf fala com grande entusiasmo de Londres: a 12 de agosto de 1930, diz que a cidade a mantém revigorada e lhe dá a tensão de que necessita para escrever, e, em janeiro de 1941, pouco antes de suicidar-se, diz que Londres é o seu único patriotismo — o lugar que evoca Chaucer, Shakespeare e Dickens. Inúmeras anotações de seus diários constituem uma apoteose da cidade.

Para se entender a Londres cidade-letrada, deve-se fazer uma imputação da sua obra literária como tradução, reprodução, ampliação e emblema de sua própria vida e de seu modo de ser ou estar no mundo. Daí a separação de Londres pro

priamente dita, cidade histórica, o porto, o centro financeiro, o espaço de lazer e cultura, East Side e West Side, etc., e a Londres suburbana e seus entornos rurais, principalmente as **garden-cities**, locais que, a partir do final do século XIX, proliferaram graças ao trabalho de planejadores urbanos socialistas-utópicos, e que, contraditoriamente, vão dar abrigo à alta classe média da qual fazia parte a intelectualidade.

À primeira vista, tratar-se-ia de uma contraposição público-privado. Não se trata disso, como veremos. Se Bloomsbury representa o espaço da intimidade, não se trata de uma intimidade protegida, mas sim invadida. Esse universo do mundanismo social e intelectual, a que se soma o caráter de circuito fechado da conhecida atividade sexual entre os membros do grupo, acabou por reinstaurar a submissão aos padrões da moralidade pública e a alienação das quais se pretendia escapar. E, para Virginia Woolf, a invasão (ainda que indireta) da privacidade nada mais é do que o pior dos aborrecimentos. Daí a Londres-Londres, aquela que deveria ser o espaço público por excelência (ou, senão, o espaço da alienação, do homem desarraigado e isolado) se converter, em sua obra, em um mundo privilegiado. Se

temos uma Londres diurna, mecânica, ligada ao mundo do trabalho e à arrogância da **city**, temos também uma cidade que, mesmo durante o dia (mas sobretudo à noite), é alegre e divertida. No passar das horas marcadas pelo Big Ben, a Londres noturna e mundana alegoriza o **grand monde**, e esse caráter álaque da vida noturna é visto como **conditio sine qua non** da esfera pública do literato ou da pessoa do mundo. Nas palavras da própria escritora:

"Estavam se acendendo as luzes, e uma mudança indecritível descera sobre Londres desde a hora matinal. Era como se a grande máquina, após trabalhar o dia inteiro, houvesse tecido com nossa ajuda alguns metros de algo muito excitante e belo — uma trama incandescente reluzindo com olhos vermelhos, um monstro castanho-amarelado rugindo com seu hálito quente" (6, p. 53)

Virginia Woolf chega a insinuar que Jane Austen teria sido ainda melhor escritora do que foi se tivesse viajado mais, "rodado por Londres num ônibus", freqüentado os lugares mundanos da cidade e conhecido os grandes talentos da época.

O que está em jogo não é o indivíduo, mas uma **persona** que se reveste dos signos universais

da moda. Além do universo da mundanidade, para essa Londres existe o mundo da intimidade protegida, o mundo da impessoalidade nas relações humanas e da ausência dos contatos primários, característicos do universo rural. Em *Mrs. Dalloway*, Peter Walsh vê uma jovem andando por Trafalgar Square. Sente um súbito e enorme interesse por ela, imaginando estar diante da mulher com a qual sempre sonhara. Segue-a pelas ruas, e quando pensa que o grande momento se aproximava,

"(...) ela diminuiu o passo, abriu a bolsa, e, com um olhar na sua direção, mas não para ele, um olhar de despedida, liquidou a situação, afastando-o triunfalmente, para sempre; e retirou a chave, abriu a porta, desapareceu!" (4, p. 58)

A cidade da velocidade e da máquina, do **timing**, da agitação e do multiperspectivismo direcional reduz ao mínimo os contatos pessoais, e o que poderia ser alienação torna-se privacidade e liberdade individual. Essa experiência de movimento urbano, uma experiência fragmentária que se tornou, modernamente, uma condição irreversível da própria percepção das cidades, tem uma relação muito estreita com as modalidades básicas

da imagística moderna. Vamos encontrar essa experiência de descontinuidade e atomização na pintura (impressionismo, pós-impressionismo, cubismo, etc.) e, sobretudo, no cinema, com suas técnicas de corte e montagem. Em inúmeras de suas descrições de Londres, Virginia Woolf parece estar escrevendo um roteiro cinematográfico:

"O povo transbordava das calçadas. Havia mulheres com sacas de compras. Crianças correndo. Saldos nas lojas de panos. As ruas se alargavam e se estreitavam. Longas perspectivas se encolhiam. Aqui era um mercado. Ali, um enterro. (...) Nada se podia ver por inteiro nem ler do princípio ao fim. O que se via começar — como dois amigos atravessando a rua para se encontrarem — não se via terminar". (5, p. 172-173)

A visão fragmentária da cidade recebe sempre uma abordagem estética que, não lhe tirando o caráter de **problema de percepção**, vem perturbar a identidade do ser, às vezes de forma radical:

"Depois de vinte minutos, o corpo e o espírito eram como papel picado caindo de um saco, e, na verdade, o processo de dirigir depressa em Londres as

semelha-se tanto ao fino despedaçamento da identidade que precede a inconsciência e talvez a própria morte, que não se sabe como afirmar ter Orlando existido no momento presente". (5, p. 173)

III. A LONDRES HISTÓRICA

Uma das mais conhecidas observações de Virginia Woolf é a de que "em, ou por volta de dezembro de 1910, a natureza humana mudou". Muito se tem especulado sobre as razões que a teriam levado a optar por essa data: a exposição dos pré-impressionistas, a morte do rei Eduardo VII, etc. Tendo em vista a singularidade da concepção de "natureza humana" da escritora, duas perguntas permanecem: estaria ela querendo dizer que a história havia, de certo modo, transformado a consciência em seus níveis mais profundos, ou que uma crise da cultura burguesa havia levado os artistas à descoberta de novos níveis de personalidade? Em seu conjunto, a obra woolfiana parece confirmar o pressuposto implícito na segunda pergunta. Em *Orlando* e em *Between the Acts*, por exemplo, a história vai sempre manifestar-se como uma espécie de padrão criador de importantes transformações nas maneiras, na mo

ral e, até mesmo, na identidade sexual das pes
soas. E Virginia Woolf assim concluía seu comen
tário sobre a transformação da natureza humana
em 1910:

"(...) Todas as relações humanas se modificaram —
entre patrões e empregados, maridos e mulheres,
pais e filhos. E, quando as relações humanas mu
dam, há ao mesmo tempo uma mudança na religião, no
comportamento, na política e na literatura". (3,
p. 24)

Tendo em vista a longa trajetória dos con
flitos humanos, a escritora sugeria, vagamente,
que a totalidade daquilo que chamava de mundo
"materialista" deveria passar por uma transfor
mação e ser substituído por uma existência pura
mente comunal, sem classes e não-sexista, uma vi
da onde, em sua forma ideal e provavelmente ina
tingível, a própria história talvez deixasse de
existir. Em nenhuma de suas obras esses temas
ficam mais evidenciados do que em *The Years*, de
1937, um romance histórico por ela escrito em
um momento de crise política europeia, e que mos
tra, à exaustão, as relações entre seus experi
mentos formais e suas concepções políticas.

Em *The Years*, a história vai, mais uma vez, dar ensejo a um número enorme de descrições de Londres. O romance subordina os acontecimentos públicos a uma série de cenas domésticas ou jantares, levando-nos para dentro das casas dos personagens, onde os sons da cidade são continuamente percebidos e as pessoas olham o tempo todo para fora, comentando detalhes simbólicos da paisagem urbana. Os anos passam, e vão servindo de contraponto a uma série de fatos históricos que as descrições de Londres têm por objetivo demarcar na consciência do leitor: as mortes de Parnell e do rei Eduardo, a Guerra Civil Irlandesa, o movimento de emancipação, a ascensão de Mussolini, etc.

IV. CONCLUSÃO

Os exemplos até aqui citados talvez sejam suficientes para nos permitirem a afirmação de que, em Virginia Woolf, Londres não é um espaço mitificado, assim também como não é mero locus da ação dos personagens. Se fosse um espaço mitificado, a cidade sem dúvida conteria em si uma narrativa. Se, em um nível significativo de suas descrições de Londres, a escritora procedesse a

uma transfiguração da cidade, esta deveria ser, como os mitos, suscetível de uma interpretação, e reveladora de destinos. Mas, em Virginia Woolf, ao menos nas obras aqui examinadas, a cidade não se transfigurou; é quase sempre um cenário onde vão agir os personagens, e um cenário saturado de alusões históricas. Seu peso histórico chega a inspirar, em Clarissa Dalloway, até mesmo um sentimento de condescendente etnocentrismo: no conto "Mrs. Dalloway in Bond Street", o personagem se deixa tomar por uma espécie de êxtase cívico e reflete, ao perceber que o rei e a rainha estão de volta ao Palácio de Buckingham, que toda essa pompa e grandiosidade pertencem à índole do povo inglês, que são inatas à raça e constituem aquilo que os indianos respeitavam nos ingleses.

Ainda que tenha uma discursividade constantemente figuratizada (o Big Ben, Piccadilly Circus, etc.) e metamorfoseada (as transformações urbanas de Londres), a cidade não é um personagem, não é um Olimpo ou uma estrutura significativa que habita os personagens, nem um Hades ao qual se destina um confinamento do indivíduo. Não existe, portanto, uma recriação da cidade que a transforme em mito literário, nem se ex

traí, de suas múltiplas realidades, uma narrativa que a explique com a ilogicidade aparente do mito. Trata-se de algo mais "sólido": a cidade ali está quase sempre como o resíduo material de muitos séculos de história, e isso é o máximo que dela podemos exigir em termos de uma explicação do mundo ou de si própria. Não é a "cidade da morte na vida", segundo a conhecida descrição de James Thompson, nem a selva simbólica tal como a via George Gissing, concepções que poderiam circunscrever a cidade como espaço mitificado em suas respectivas obras. A visão que Virginia Woolf tem de Londres, ao menos a que é sugerida por suas mais longas e importantes descrições, reflete a maneira permanente de ver qualquer cidade histórica, com seus monumentos, edifícios públicos e centros definidores da cultura e do lazer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. BOOTH, W.C. *A retórica de ficção*. Lisboa: Arcádia, 1980.
2. WILLIAMS, R. *O campo e a cidade*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

3. WOOLF, W. *Mrs. Bennett and Mrs. Brown*. Apud: BRADBURY, M., MCFARLANE, J. *Modernismo: guia geral*. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.
4. WOOLF, V. *Mrs. Dalloway*. Trad. de Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
5. WOOLF, V. *Orlando*. Trad. de Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
6. WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.