

SUPERFICIALIDADE X PROFUNDIDADE EM
A MARCA NA PAREDE, DE VIRGINIA WOOLF¹
SUPERFICIALITY X DEPTH IN *THE MARK ON THE WALL*
BY VIRGINIA WOOLF

Prila Leliza Calado²

RESUMO: Este artigo pretende analisar como a escritora inglesa Virginia Woolf, no conto *A marca na parede* (1917), revela questionamentos existenciais e literários, empregando a técnica narrativa do fluxo da consciência, um dos principais recursos utilizados ao longo do movimento Modernista (1890-1930), que propunha uma ruptura estética com a tradição literária novecentista. Durante um monólogo intimista, a personagem demonstra que os significados das coisas não são únicos, mas múltiplos, exigindo uma constante negociação entre leitor e texto, negociação essa que rompe com a estética realista e estabelece um novo modo de fazer literatura. As contemplações extremamente intensas enredam o leitor numa corrente quase impossível de ser freada, provocada pela visão de uma simples marca na parede, suficiente para desencadear profundas reflexões.

Palavras-chave: Movimento Modernista. Fluxo da consciência. Virginia Woolf.

ABSTRACT: This article aims to analyze how the English writer Virginia Woolf, in *The mark on the wall* (1917), reveals existential and literary questions, using the narrative technique of the flow of consciousness, one of the main resources used throughout the Modernist movement (1890-1930), which proposed an aesthetic break with the nineteenth century literary tradition. During an intimate monologue, the character demonstrates that the meanings of things are not unique but multiple, requiring a constant negotiation between reader and text, a negotiation that breaks with realistic aesthetics and establishes a new way of writing literature. Extremely intense contemplations entangle the reader in a chain almost impossible to be braked, caused by the sight of a single mark on the wall, which can trigger deep reflections.

Keywords: Modernist movement. Stream of consciousness. Virginia Woolf.

¹ Artigo recebido em 18 de setembro de 2018 e aceito em 29 de novembro de 2018. Texto orientado pela Profa. Dra. Brunilda Tempel Reichmann (União de Curitiba).

² Doutoranda do Curso de Letras (Estudos Literários) da UFPR.
E-mail: pri_la@hotmail.com



INTRODUÇÃO

*Pensei o quanto
desconfortável é ser trancado do lado
de fora; e pensei o quanto é pior,
talvez, ser trancado no lado de dentro.*

(Virginia Woolf)

Durante o período denominado *belle époque* – que vai do fim do século XIX ao início do século XX – a Inglaterra tornou-se o centro da modernidade, alcançando seu apogeu econômico. Foi um tempo de intenso progresso financeiro, expansão comercial e tecnológica. Tal evolução sinalizava, paralelamente, o surgimento da mais grave crise social que ocorreria no século seguinte: o período entre guerras – fase que durou mais de três décadas. Durante esses anos presenciou-se, de modo radical, a desilusão com os ideais de progresso e a oposição às tradições do período vitoriano (1820-1901), além de incertezas quanto ao futuro diante do crescimento dos regimes políticos totalitários como o nazismo e o fascismo.

Em meio à tão conturbada época, iniciou-se o movimento Modernista (1890-1930), que tinha como característica principal a ruptura estética com a tradição literária novecentista. Foi um período sociocultural originado na Europa, que compreende também mudanças na pintura, escultura, música, arquitetura, moda, no design, com o intento de se criar uma nova identidade, oposta aos valores ortodoxos.

No contexto literário britânico, esse movimento encontra nos escritos de Virginia Woolf e de James Joyce expressão internacionalmente aclamada. Utilizando técnica do fluxo da consciência, questionando as verdades absolutas do início do século XX, explorando a interioridade, priorizando o **eu**, buscando a apreensão dos níveis do pensamento humano anteriores à fala propriamente dita, esses escritores tornaram-se ícones literários do início do século XX na Inglaterra e posteriormente no mundo. As representações do tempo, da experiência humana, do sujeito são também retrabalhadas, fragmentadas e não mais organizadas de maneira tradicional. Esses escritores buscam uma nova narrativa, por meio de expressões mais simples, sem os rebuscamentos da linguagem erudita.

O conto *A marca na parede*, escrito por Virginia Woolf em 1917, traz em seu breve enredo os traços típicos da narrativa do fluxo da consciência, fundamentos artísticos inovadores utilizados pela autora para incitar distintos olhares sobre a existência humana, deixando vir à tona os mais



reveladores pensamentos de suas personagens, colaborando, acima de tudo, para a revitalização da literatura de sua época.

DOS QUESTIONAMENTOS À INOVAÇÃO

Poucos escritores foram tão estudados como Virginia Woolf. Romancista, contista e ensaísta de grande prestígio em vida, sua fama se ampliou ainda mais depois de sua morte, já que alguns de seus livros foram publicados somente depois de seu suicídio nas águas do rio Ouse, em 1941. Foi o que aconteceu com o romance *Between the acts* (1941) e com a coletânea de contos *A haunted house and other short stories* (1943). A autora se tornou tema de documentários, suas obras inspiraram filmes, seus textos influenciaram toda uma geração sob a bandeira do feminismo.

Atitudes como discutir, polemizar, teorizar, questionar, começaram a fazer parte da vida de Virginia Woolf desde sua adolescência, já que ela e seus três irmãos – após a morte do pai em 1904 – passaram a integrar o controverso grupo de Bloomsbury, ao receberem em sua casa os amigos de universidade do irmão mais velho Thoby, futuros intelectuais e artistas ingleses. Ao defender o prazer estético e a liberdade intelectual, além da fuga ao excesso de formalismo das relações sociais, o grupo logo passou a desafiar os ideais vitorianos, renovando dessa forma o cenário cultural inglês. E, apesar das posições ideológicas conflitantes de seus membros, o Bloomsbury ajudou a fundar o modernismo inglês em suas mais variadas manifestações artísticas e culturais.

As irmãs Virginia e Vanessa tinham grande atuação dentro do grupo, mesmo tendo sido impedidas de frequentar a universidade. Vanessa tornou-se pintora e Virginia começou a publicar ensaios e resenhas em jornais. Em 1912 casou-se com Leonard Woolf, com quem criou a editora Hogarth Press em 1917, lançando importantes nomes do modernismo inglês, como T. S. Eliot e Katherine Mansfield. Seu primeiro romance, *A viagem*, já havia sido publicado em 1915, mas nos anos seguintes ela amadurece seu fazer literário e, por meio de inovações formais e estilísticas, equipara-se a grandes ícones literários como Marcel Proust e James Joyce. Além de seus maiores títulos – *Mrs. Dalloway* (1925), *Ao farol* (1927), *Orlando* (1928) e *As ondas* (1931) –, Virginia Woolf editou um livro de resenhas críticas, *O leitor comum* (1925), no qual reflete principalmente sobre o papel do leitor, do artista e do fazer literário de sua época. Esse último título será de extrema importância para a análise que se seguirá neste artigo.

Ao contemplarmos inovações formais e estilísticas, consideramos subjetivação do modo de representação, subversão da estrutura e linearidade temporal, fragmentação do sujeito, fluxo da consciência, sondagem



interior – recursos utilizados pela escritora e que tornam sua obra destacadamente subjetiva e existencialista. Conforme Woolf deixou registrado em ensaios, cartas e diários, para ela, no início do século XX, o romance tradicional já não mais atendia o propósito de retratar a realidade, a exemplo desta passagem retirada de *O leitor comum*: “Neste momento a forma de ficção em maior voga perde mais frequentemente que retém a coisa que procuramos (...) tudo é matéria própria à ficção, todo sentimento, todo pensamento; todas as qualidades da consciência e do espírito seduzem; nenhuma percepção é inoportuna” (WOOLF, 2007, p. 78-79).

Para Virginia Woolf, as sensações, os gestos casuais, os estados de consciência, eram objetos essenciais ignorados pela literatura da época e que deveriam ser apreendidos para uma real representação da experiência humana e também para uma evolução do processo criativo e literário. Boa parte da obra de Virginia Woolf é dedicada a reflexões sobre o fazer literário, utilizando-se sempre do poder da palavra e da memória. Para realizar seu objetivo, Virginia Woolf utiliza frequente e magistralmente a técnica conhecida como fluxo da consciência, em inglês *stream of consciousness* (ou *stream of thought*), expressão proposta pelo médico americano William James (1842-1910) em seu livro *Principles of Psychology* (1890). Para melhor entendermos essa técnica, tomemos a definição do escritor americano Robert Humphrey:

O romance do fluxo da consciência pode ser mais rapidamente identificado por seu conteúdo, que o distingue muito mais do que suas técnicas, suas finalidades ou seus temas. Por isso os romances a que se atribui em alto grau o uso da técnica do fluxo da consciência provam, quando analisados, serem romances cujo assunto principal é a consciência de um ou mais personagens; isto é, a consciência retratada serve como uma tela sobre a qual se projeta o material desses romances. (HUMPHREY, 1976, p. 2)

É importante salientar que o fluxo da consciência não se refere a termos ligados à atividade mental, tais como inteligência, raciocínio, cálculo, lógica, memorização, etc. Por consciência indica-se “toda a área de atenção mental, a partir da pré-consciência, atravessando os níveis da mente e incluindo o mais elevado de todos, a área de apreensão racional e comunicável” (HUMPHREY, 1976, p. 2). A ficção do fluxo da consciência volta-se para a exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar o estado psíquico dos personagens. Conforme Robert Humphrey nos explica, precisamos entender que o que se exprime por meio das técnicas do fluxo da consciência é infinitamente maior do que a fala pode expressar. “Pensemos na consciência como tendo a forma de um iceberg – o iceberg inteiro, e não apenas a parte relativamente pequena que



aparece. A ficção de fluxo da consciência, para levar avante esta comparação, ocupa-se em grande parte com o que está abaixo da superfície” (p. 4).

Ainda de acordo com o que destaca Humphrey, em seu livro *O fluxo da consciência*, é sensato, neste contexto, evitar palavras que definam a consciência como se fosse algo compartimentado, fragmentado em pequenas partes, separadas umas das outras. Prefere metáforas que deem a ideia de flutuação, voo, desprendimento, como, por exemplo, o rio, que invade os espaços, corre para o mar, flui como uma correnteza. Para ele, o instante ocorre por inteiro. Assim, define o mundo interior ou a interioridade como algo desprendido, solto da materialidade, como é o ar ou a água na natureza.

Virginia Woolf, assim como os demais autores que utilizam essa espécie de técnica literária, busca transmitir o que a personagem tem em mente antes de pronunciar o que tem em mente. Em *O leitor comum* (1925) a autora corrobora com a metáfora do iceberg de Humphrey, admitindo que o que está contido em nosso pensamento é grandioso demais para ser expresso em palavras, faladas ou escritas:

Há, em primeiro lugar, a dificuldade de expressão. Todos nós nos deixamos levar pelo estranho e delicioso processo chamado pensamento, mas quando ele começa a falar, ainda que a um oponente nosso, o que pensamos, como ficamos insignificantes para o transmitir! O fantasma atravessa a mente e fica do lado de fora das janelas antes que consigamos saltar em seu rabo, ou bem devagar afunda e retorna para a escuridão profunda que se iluminou por um momento de uma luz inconstante. Rosto, voz e sotaque suprem com dificuldade nossas palavras e marcam a debilidade delas fortemente quando se fala. No entanto, a pena é um instrumento rígido; pode dizer muito pouco; possui todos os tipos de hábitos e cerimônias próprias. Também é ditadora; está sempre transformando homens comuns em profetas, e alterando a viagem naturalmente cambaleante da fala humana em uma marcha solene e estática de estilos. (...). Pois além da dificuldade de comunicação propriamente, há a suprema dificuldade de ser si mesmo. A alma, ou a vida dentro de nós, de maneira alguma concorda com a vida exterior. (WOOLF, 2007, p. 24)



Exatamente por essa razão, o movimento modernista – do qual Virginia Woolf é legítima representante – é tão importante para a história não somente da literatura, mas das artes e cultura como um todo, pois traz consigo tendências completamente inovadoras e reativas aos acontecimentos da época.

Este fascínio pelo inconsciente e o irracional era objecto de interesse também para os artistas, em particular para aqueles que, colocando em causa os valores “positivos” de meados do século XIX, exigiam um repensar de todos os valores sociais e humanos, em clara ruptura com uma sociedade cada vez mais anónima e massificada. No mundo da arte, o fervilhar de inúmeras correntes indiciava a imensa vitalidade que as duas primeiras décadas do século viriam a confirmar, agitando fundamentos artísticos então ainda tidos como legítimos e, de um modo genérico, identificáveis com uma posição realista. Por toda a Europa, de Munique a Paris, de Viena a Oslo, proliferavam os grupos, os manifestos, todos diferenciados entre si, mas todos igualmente unidos numa violenta recusa do passado recente, numa afronta ao carácter representacional que dominara a arte das últimas décadas, numa sedução imensa perante o desconhecido, o irracional, o fragmentário. Mal ou bem, este movimento foi rotulado de Modernismo e sob esta designação vieram a ter lugar o experimentalismo formal e a insistência no papel social do artista, a crença no determinismo histórico das categorias estéticas e a defesa da absoluta autonomia do fenómeno artístico – comum a tão variadas perspectivas é a aguda consciência de que se vivia um momento privilegiado de mudança. Toda a sociedade sofria uma mutação até aí inédita e de resultados dificilmente previsíveis. (FLORA, 1985, p. 12)

Uma das bandeiras levantadas pelo Modernismo, como se viu por meio dessa última citação, foi a de se destacar a função social que os artistas tinham e que até então eram diminuídas. Na coletânea de ensaios *O leitor comum*, Virginia Woolf também ressalta essa necessidade que, certamente com sua ajuda, transformou o modo como se criava arte e, particularmente, literatura, agora então começando a ser liberada dos costumes estabelecidos pela austera rainha Vitoria (1861).

(...) portanto, se o escritor for um homem livre e não um escravo, se puder escrever o que escolheu e não o que deve,



se puder basear sua obra em sua própria intuição e não sobre a convenção, não haverá trama, nem comédia, nem tragédia, nem interesse amoroso ou catástrofe no estilo aceito, nem, talvez, sequer um único botão costurado como são os dos ternos de Bond Street. (...) a vida é um halo luminoso, um invólucro semi-transparente nos envolvendo nos primórdios da consciência até o fim. Não é tarefa do romancista comunicar esta variedade, espírito desconhecido e ilimitado, qualquer que seja sua aberração ou complexidade, com tão pequena mistura de estranheza e formalidade quanto possível? (WOOLF, 2007, p.75)

Nos romances de Virginia Woolf é frequente observarmos motivos casuais desencadearem correntes de pensamento infinitos nos personagens, de uma forma que o escritor parece desaparecer, como se o desenrolar das ideias não pudesse ser controlado. Os acontecimentos exteriores perdem por completo sua importância, servem simplesmente para lançar e expor as reflexões, dando início a grandes digressões. Vejamos o que diz o crítico literário alemão Erich Auerbach, em *Mimesis*:

(...) há outras possibilidades de fazer com que se confunda 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 conteudístico. Assim, por exemplo aqui, onde o escritor atinge a impressão mencionada colocando-se a si próprio, por vezes, como quem duvida, interroga e procura, como se a verdade acerca de sua personagem não lhe fosse mais bem conhecida do que às 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. (AUERBACH, 2004, p. 482)

Para realmente visualizarmos como essa esplêndida autora faz uso das técnicas do fluxo da consciência – ajudando assim a modificar o cenário literário inglês do século XIX e início do século XX – precisamos observar com muita atenção e minúcia sua produção literária.



MOVIMENTO E RENOVAÇÃO EM *A MARCA NA PAREDE*

Em *O leitor comum*, Virginia Woolf deixa registradas muito claramente suas impressões de como a sociedade da época encara a vida:

(...) é justo quando as opiniões universalmente prevalecem e adicionamos ao boca a boca à autoridade delas que nos tornamos com mais exatidão conscientes de que não acreditamos em uma só palavra do que estamos dizendo. É uma época estéril e exaurida, repetimos; deveríamos rever com inveja o passado. (WOOLF, 2007, p. 109)

Em *A marca na parede*, a narradora também questiona as banalidades sociais durante suas reflexões, muitas vezes retratadas pelos artistas realistas:

Havia uma regra para tudo. A regra para toalhas de mesa, nessa época específica, é que deveriam ser feitas em tapeçaria, com pequenos compartimentos amarelos voltados para o lado de cima, como se pode ver em fotografias dos tapetes nos corredores dos palácios reais. As toalhas de outro tipo não eram verdadeiras. Quão chocante, no entanto quão maravilhoso, descobrir que essas coisas verdadeiras, os almoços de domingo, os passeios de domingo, as casas de campo e as toalhas de mesa, não eram afinal tão verdadeiras assim, sendo de fato meio fantasmais, e que a danação que se abatia sobre quem não acreditava nelas era apenas uma impressão de liberdade ilegítima. O que agora toma o lugar dessas coisas, pergunto-me, dessas coisas importantes e sérias? (WOOLF, 2011, p. 109)

Escrito em 1917, ainda período da I Guerra Mundial, o conto *A marca na parede* destaca um momento decisivo na carreira da escritora inglesa, no qual ela revela com clareza o modo de apreensão do real que viria a ser a marca de seu estilo. Nesse conto podemos visualizar seu afastamento da perspectiva realista pelo emprego de uma mescla entre monólogo interior direto e indireto. Tais técnicas de apresentação do fluxo da consciência são facilitadoras da exposição, na ficção, do desejo de desvendamento da razão que está por detrás das coisas, das ações, do estar no mundo e do conhecimento do papel que se cumpre nele, e,



acima de tudo, do questionamento a respeito da tendência realista da literatura da época. Com a seguinte passagem do conto é possível verificar sua proposta inovadora:

Mas como é enfadonha esta ficção histórica! Não me interessa em nada. (...). E os romancistas do futuro dar-se-ão cada vez mais conta da importância dessas reflexões, pois claro está que não há só um, mas sim um número quase infinito de 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... (WOOLF, 2011, p. 108)

A marca na parede é repentinamente vista numa tarde de janeiro, sendo que no primeiro momento a personagem que narra o episódio – e aqui percebemos o uso do monólogo interior direto, no qual a narração é feita em primeira pessoa, aproximando leitor e escritor – ainda se preocupa com a data específica do acontecimento. Entretanto, com suas divagações, a data, o dia deixa de ser importante, liberando espaço para lembranças de sua infância e questionamentos a respeito da origem da marca, usada então como uma espécie de âncora ou ponto de apoio externo ao fluxo da consciência narrativa. Em outras palavras, a partir de situações corriqueiras e de pouca importância, a narradora parte para digressões, muitas vezes libertadoras de um cotidiano repressor e banal.

O texto como um todo se desdobrará da mesma forma como o parágrafo inicial: a visão da marca é intercalada por uma série de reminiscências e lembranças que desembocam em reflexões sobre diversos assuntos: a noção de verdade, a essência do ser, a aparência, a incerteza do viver, a fragilidade humana, a morte, a inexatidão do pensamento, a rapidez da passagem do tempo, a melancolia dos ingleses.

Dessa forma, diante de tão forte corrente de pensamentos, lembranças e divagações, a consciência faz esforços absurdos para recuperar seu ponto de apoio na realidade exterior da marca, já que cada devaneio é descrito cada vez com mais intensidade. A partir de certo momento a própria recuperação da visão da marca já não é tão importante assim, fato que nos remete novamente ao que diz Auerbach a respeito dessa situação e ao trabalho de Virginia Woolf:

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 seu verdadeiro conteúdo só no seu



comentário. (...). Com isto, fica também nítida a estreita relação entre o tratamento do tempo e a “representação da consciência pluripessoal”. (...). As representações da consciência não estão presas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas. A técnica característica de Virginia Woolf, (...) 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, (...) 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. (AUERBACH, 2004, p. 487, ênfase no original)

No conto em questão, a narradora volta várias vezes a se preocupar com o que seria realmente aquela marca na parede, mas sempre por um curto espaço de tempo, pois o que realmente a impulsiona é este fervilhar interno, suas digressões, seus pensamentos e distrações; sendo que o próprio procedimento do fluxo da consciência é, de certa forma, explicitado pela narradora em seu anseio pelo afastamento da corrente realista da época: “Quero pensar com calma, em paz, espaçosamente, nunca ser interrompida, nunca ter de me levantar da cadeira, deslizar à vontade de uma coisa para outra, sem nenhuma sensação de hostilidade, nem obstáculo. Quero mergulhar cada vez mais fundo, longe da superfície, com seus fatos isolados, indisputáveis” (WOOLF, 2011, p.107). A narradora faz exatamente isso no momento em que descreve a sensação de alguém que acorda de um pesadelo e ao acender a luz do abajur que está em cima do criado, sente-se seguro pela visão daquele objeto de madeira. Ela afirma que a madeira é uma boa coisa para se pensar quando queremos nos sentir seguros, pois vem das árvores, que crescem por anos, florescem à beira de rios, nas florestas e campinas, elementos naturais sobre os quais todas as pessoas gostam de pensar. Daí já liga suas ideias à imagem de vacas sob as árvores, de peixes nadando nas águas do rio, de besouros, do canto dos passarinhos e dos insetos, das tempestades que fazem os galhos das árvores caírem sobre a terra e da seiva que escorre pelo caule. Logo após, a narradora observa que mesmo depois que os galhos mais altos caem das árvores, nem mesmo assim a vida se acaba, visto as tantas utilidades da madeira, que sempre estará sendo empregada pelos homens na forma de assoalhos, móveis, barcos, etc., nos transmitindo aqui uma sensação de algo cíclico, do reaproveitamento, de um eterno movimento das coisas e das pessoas. Em *O leitor comum* é possível perceber tal tendência da autora:



Deixemos que se aqueçam nosso caldeirão incalculável, nossa cativante confusão, nossa salada de impulsos, nosso milagre incessante – pois a alma se assombra a cada segundo. O movimento e a mudança são a essência de nosso ser; a rigidez é a morte; conformidade é morte: vamos revelar o que se passa em nossas cabeças, nos repetir, nos contradizer, espalhando no ar as bobagens mais impensadas, e seguir as fantasias mais fantásticas sem se preocupar com o que o mundo faz ou pensa ou diz. (WOOLF, 2007, p. 28)

A narradora é repentinamente interrompida por alguém que lhe informa que sairá para comprar jornal; e só então o leitor percebe que ela não está sozinha no local. É o único momento da história em que há um diálogo, quando ela nos deixa saber, verbalmente, sobre seu descontentamento a respeito da guerra que acontece, e finalmente, que a marca na parede era na realidade uma lesma, um caramujo. Naquele momento de profunda digressão da personagem, como pudemos observar, os pensamentos se seguiram num fluxo contínuo, deixando rastros de rastros (assim como faz uma lesma!) sendo que uma imagem levava à outra sem obstáculos. É de extrema importância lembrar que toda e qualquer simbologia proposta pelos autores dos textos que lemos deve ser levada em consideração para uma apreensão mais profunda do significado da obra como um todo. Por essa razão é possível fazer uma ligação com a imagem do caramujo, da lesma, que é considerada um símbolo lunar, significando regeneração periódica, representando a morte e o renascimento, componentes do tema do eterno retorno, da renovação, ilustrando aqui, muito possivelmente, o visco da literatura existente e o desejo da autora pela atualização e transformação da mesma. Além disso, obviamente, não podemos esquecer que a marca na parede, finalmente decifrada como sendo justamente uma lesma, um animal tão minúsculo, nos remete novamente a algo já comentado anteriormente – acontecimentos irrelevantes, elementos quase que insignificantes que desencadeiam profundas reflexões.

No início do conto, a narradora duvida que a marca possa ser um prego, mas a certa altura admite que possa ser a cabeça de um prego ou até mesmo o buraco deixado por tal objeto ali outrora fincado. Nesse momento da narrativa é possível também realizar outra ligação entre esses dois símbolos: o prego e a lesma; o primeiro, algo retilíneo, feito para fixar, demonstrando de certa forma uma imobilidade, uma paralisia, a estagnação da literatura realista que se prendia a descrições rasas e sem profundidade, totalmente em oposição às reações do modernismo, ativo e dinâmico, que propunha um mergulho às profundezas dos pensamentos e da alma, tanto dos artistas quanto de seus receptores. Como podemos verificar ainda em outro trecho do conto, a autora nos dá mais uma vez evidências claras de que é o movimento, a criação e a recriação, a mudança e a transformação que retratam nossas vidas e nos fazem vibrar de emoção: "(...) se



quisermos comparar a vida a alguma coisa, temos que equipará-la a ser levada pelo metrô a oitenta quilômetros por hora – desembarcando no outro extremo sem um único grampo no cabelo!” (WOOLF, 2011, p. 106). Assim, durante a leitura do conto, duvidamos se a marca era realmente a de um prego; contudo, no final recebemos a informação de que a marca era, na verdade, uma lesma. É possível então afirmar que fomos levados a acreditar que uma impressão, uma simples suposição pode ter se transformado em algo totalmente oposto e mais profundo; basta observarmos com mais cuidado as pequenas coisas que muitas vezes trazem grandes mensagens. Esse é o objetivo da narrativa do fluxo da consciência – trazer à tona elementos introspectivos, considerados menores até então, para transformar os métodos tradicionais de escrever ficção.

Existe ainda uma observação a ser feita em relação à questão da ortografia dessas duas palavras na língua inglesa, idioma no qual o conto foi originalmente escrito: *nail* (prego) e *snail* (lesma). Os termos são muito parecidos, sendo diferenciados somente por uma letra, ressaltando a pequena diferença entre os significantes, mas o abismo existente entre seus significados; sugerindo, novamente, que por meio de olhares mais atentos às coisas mais sutis, seja possível alcançar grandes percepções. Temos justamente na letra **S** o elemento diferenciador, o qual nos sugere sinuosidade, mais uma vez nos trazendo a ideia de movimento, deslocamento, contorção, maleabilidade, totalmente contrários à imagem da retidão, objetividade, imobilidade, dureza e firmeza do prego. Ainda, existe na língua inglesa uma expressão idiomática que equivale à brasileira **acertar na mosca**: *to nail it*; exemplificando, teríamos: *Você acertou na mosca!* como equivalente a: *You nailed it!* Aqui, continuamos a perceber a recusa da ideia de exatidão, precisão e perfeição denotadas pela expressão. Se durante o conto a possível imagem de um prego se transformou na de uma lesma, podemos verificar a intenção de propor a mudança, a recriação não somente do modo de produzir literatura, mas, sobretudo, da renovação do modo de vida que as pessoas levavam naquela época.

CONCLUSÃO

Na obra de Virginia Woolf, a consciência, ou seja, a esfera interior trazida à tona pelas vivências e reflexões das personagens, é o meio pelo qual a autora expõe seu desejo de reformulação do fazer literário de sua época. Um desejo que ela deixa registrado na grande maioria de seus textos, levando os leitores a se questionarem a respeito das tendências do momento e também do futuro. Dessa forma, faz com que a literatura, obra de arte e de pensamento, estabeleça uma relação existencial entre sociedade e indivíduo. Os elementos de conexão entre a escritora e seus leitores são o conjunto de representações



provenientes do contexto social em que ambos estão imersos, ou seja, no contexto da Modernidade, o **eu**, o individualismo, as ideologias são ao mesmo tempo valorizados e compartilhados entre artistas e seus leitores – justificando-se, assim, o teor altamente intimista da produção de Virginia Woolf.

Por meio da exposição de pensamentos, sentimentos, digressões e questionamentos das personagens, a representação da existência humana torna-se característica pontual na obra da renomada escritora inglesa, que interpela o passado, projetando um futuro totalmente inovador no âmbito literário. A ler o conto *A marca na parede* é possível observar como a autora conduz o leitor a vivenciar vicariamente o mundo interior de uma protagonista que reflete e questiona os valores de sua época, depois de ter visualizado uma pequena marca na parede de sua sala. Utilizando a técnica do fluxo da consciência, Virginia Woolf demonstra como a personagem pensa, sente e percebe simultaneamente a realidade externa e seus conflitos internos. O conto não trabalha um enredo declarado e explícito, mas realiza-se imerso no fluxo de pensamentos da personagem, ligados um após o outro, como numa corrente em constante movimento.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FLORA, L. M. R. (Org.) *O momento total*. Ensaios de Virginia Woolf. Tradução de Luísa M. Rodrigues Flora. Lisboa: Ulmeiro Universidade, 1985.

HUMPHREY, R. *O fluxo da consciência*: Um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson, William Faulkner e outros. Tradução de Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

TRESIDDER, J. *O grande livro dos símbolos*: Um guia ilustrado de imagens, ícones e signos, seus conceitos, histórias e origens. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

WOOLF, V. *Contos completos*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

_____. *O leitor comum*. Tradução de Luciana Viégas. Rio de Janeiro: Graphia, 2007.

