

AUTOTEXTUALIDADE COMO ESTRATÉGIA NARRATIVA MODERNA: ASPECTOS DA CRIAÇÃO EM VIRGINIA WOOLF E CLARICE LISPECTOR

Ana Carolina Mesquita (USP)

Orientadora: Ana Paula Sá e Souza Pacheco (USP)

RESUMO: As obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector suscitam reflexões sobre a autotextualidade (JENNY, 1979) e a intertextualidade enquanto estratégias narrativas da modernidade, especialmente no tocante ao fragmento – uma poética que recorre à reescrita e recombinação de textos, ou à escritura como repetição. O reemprego e/ou citação dos próprios textos na criação de “novos” escritos caracteriza o recurso autotextual, que integra o complexo processo literário de diversos autores da modernidade, como Joyce e Proust. Aqui examinaremos os casos da inglesa Virginia Woolf e da brasileira Clarice Lispector, duas das autoras mais importantes do século XX, pois, em que pese suas diferenças, ambas se valem do jogo autorreferencial. Nelas, o autotextual problematiza tanto o fato de que nos processos de linguagem inexiste qualquer “discurso original” (ao menos não além do ponto de vista metafísico) quanto o de a própria subjetividade encontrar-se limitada por um mundo dialógico de discursos e contextos que se repetem e se modificam por iterabilidade (DERRIDA, 1982). A narrativa torna-se, assim, espaço do sujeito que busca a si mesmo, mas que, ao fazê-lo, confronta-se com o drama da linguagem: a única coisa que ele alcança é o próprio ato de (se) escrever. Para ilustrar esta análise, mostraremos aspectos da criação de *Mrs. Dalloway* à luz especialmente dos diários de Woolf, que serviam de matriz para outros textos, e, de modo semelhante, da relação genética entre *A paixão segundo G.H.* e textos claricianos anteriores.

Palavras-chave: Autotextualidade. Intertextualidade. Virginia Woolf. Clarice Lispector.

Introdução

Embora na modernidade vejamos uma ênfase na escrita intertextual, calcada na constante reescrita de textos, na apropriação de fragmentos e no recurso ao *mise en abyme* (narrativas dentro de narrativas), a intertextualidade não se limita à época moderna: é algo inerente ao sistema literário e, afirma Jenny (1979), *a própria condição de legibilidade deste*. Uma vez que ler um texto pressupõe competência na decifração da linguagem, o que só pode ser obtido com a prática de leitura anterior de diversos textos, é impossível pensar qualquer obra fora de um sistema: “Fora da intertextualidade a obra literária seria [...] incompreensível, tal como a palavra numa língua ainda desconhecida” (JENNY, 1979, p. 6). Assim é que qualquer texto remete implicitamente a outros – o que condiciona não apenas o uso do código literário, mas também sua

constituição formal¹, já que a remissão ocorre em variados graus, desde a citação e a montagem até a imitação e a paródia.

Baseando-se na *intertextualidade autárquica* de Genette², Dallenbach (1979) chama de *autotextualidade* a intertextualidade que se dá entre os textos de um mesmo autor por meio de reescrituras, num processo constante de autorreferenciação. Define assim autotexto como uma “reduplicação interna” da obra, no todo ou em parte, dentro do sistema das “relações possíveis de um texto consigo mesmo” (DALLENBACH, 1979, p. 52). Tanto a auto quanto a intertextualidade suscitam reflexões específicas enquanto estratégias narrativas modernas, pois integram a criação de autores tão distintos quanto Joyce e Proust. Isso se verifica sobretudo na *estética do fragmento* – poética que recorre à reescrita e recombinação de textos, questionando as noções tanto de autoria quanto de obra original.

A repetição ou citação, entretanto, não ocorre de modo mecânico: traz em si a capacidade de alteração de si mesma, algo que Derrida chama de iterabilidade. Qualquer marca, por conseguinte, carrega o germe de, por meio da citação, fugir de contextos anteriores e originar uma multiplicidade de novos contextos.

Isso não pressupõe que a marca seja válida fora de seu contexto, mas que ao contrário só existem contextos, sem qualquer centro de ancoragem absoluta. Tal duplicação ou duplicidade, tal iteração da marca, não é um acidente ou anomalia, mas justamente o imprescindível para que a marca possa ter um funcionamento ‘normal’”. (DERRIDA, 1982, p. 321, trad. livre nossa).

Nas palavras de Jenny, “a análise do trabalho intertextual mostra bem que a pura repetição não existe, ou, por outras palavras, que *esse trabalho exerce uma função crítica sobre a forma*” (JENNY, 1979, p. 44). A ênfase na inter e na autotextualidade observada na época moderna, portanto, traz à frente a noção de que inexistente discurso original (ao menos não para além do ponto de vista metafísico) e de que a subjetividade, incluindo-se a artística, encontra-se limitada por um mundo de discursos e contextos que se repetem e se modificam por iterabilidade. Essa mesma ênfase possibilitou a explosão das metanarrativas³, uma vez que, ao se colocar a nu o código artístico e trazê-lo para o plano frontal, questionou-se a possibilidade de criação “isenta”, sem artifício.

¹ O problema é delimitar o grau de explicitação da intertextualidade nas obras, e se o fato intertextual advém do uso do próprio código ou da matéria mesma das obras (JENNY, 1979, p. 6).

² Julia Kristeva baseou-se no dialogismo de Bakhtin para criar o conceito de intertextualidade.

³ A ênfase na metanarrativa, discurso que se volta a si mesmo e questiona a própria possibilidade de narrativa, paradoxalmente já trazia em si sua própria crise. Levado ao extremo, o questionamento da capacidade de narrar – seja desconstruindo a linguagem e os elementos formais da obra, seja questionando em espiral a própria ideia de obra – significa abraçar o silêncio, render-se nihilismo e à

Enfocaremos a seguir os casos de Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway* e de Clarice Lispector em *A paixão segundo G.H.*, dois exemplos específicos de como esse processo pode se dar. O que nos interessa, aqui, não é proceder uma análise comparativa dos dois romances, nem tampouco das duas autoras num quadro amplo, mas sim *observar aspectos singulares e ao mesmo tempo semelhantes de como cada uma delas valeu-se tanto da auto quanto da intertextualidade em processos de criação específicos.*

A paixão segundo G.H.

Olga Borelli, ex-secretária de Clarice Lispector, observa em sua biografia da autora que esta “tomava nota de tudo que lhe ocorresse. Era a partir dessas notas que estruturava um conto ou um romance. (...) Só trabalhava com o inesperado, o que podia acontecer até mesmo quando estava no cinema. Escrevinhava então, nas costas de um talão de cheques, em lenços de papel ou em envelopes vazios, frases ou textos inteiros” (BORELLI, 1981, p. 82). Tal conteúdo então poderia migrar para contos, textos diversos ou romances, revolvendo em torno dos temas que se repetem ao longo de toda a obra clariciana, independentemente de gênero textual.

Analisaremos algumas maneiras como *A paixão segundo G.H.*, romance de 1964 (doravante denominado aqui apenas *G.H.*), reflete especularmente o conto “A quinta história”, do mesmo ano, e as crônicas⁴ “Meio cômico, mas eficaz” (1952) e “Receita de assassinato (de baratas)” (1960). Nestes textos Lispector retoma e reduplica o tema da morte das baratas, num movimento autotextual contínuo. Em variados graus de explicitação e profundidade, neles a busca da narrativa – do modo de narrar, ou da possibilidade mesma de narrar – reflete a procura incessante do sujeito por si mesmo. Aos poucos, também, vão configurando um debruçar-se sobre a noção de sentimento profundo – no sentido de *pathos* – e de sua possibilidade mesma de existência no mundo desencantado moderno, questionamento que atingirá o ápice em *G.H.* Nesta obra, Lispector parece fundir tanto a concepção maniqueísta bíblica do termo – centrada

impossibilidade de expressão artística. Tal aporia na época moderna, especialmente no final do modernismo, abre espaço para as estratégias artísticas da contemporaneidade (ou dita pós-modernidade), em grande medida calcadas, como diz Hal Foster, num “retorno do real” (FOSTER, 2014) depois do desmantelamento da representação formal ocorrido na modernidade.

⁴ Denominamos neste trabalho tais textos de *crônicas* por terem sido escritos especificamente para periódicos e sido publicados primeiramente nestes. Tal conceituação está sujeita a debate, contudo, uma vez que o gênero de tais textos está mais próximo do conto propriamente dito do que da crônica.

exclusivamente na acepção do sofrimento –, quanto a grega⁵, em que as paixões são, conforme anota a *Retórica* aristotélica, “as causas que introduzem mudanças em nossos juízos”⁶ (ARISTÓTELES, 1964, p. 97) e caracterizam diversos tipos de sentimento agudo, tanto positivos quanto negativos, como o amor, o terror, a alegria ou o ódio.

O primeiro desses textos, “Meio cômico, mas eficaz”, foi escrito para uma coluna feminina do jornal *Comício* sob o pseudônimo de Teresa Quadros e inaugura a receita letal para exterminar baratas que figuraria em todos os demais, à exceção de *G.H.*: misturar em partes iguais açúcar, gesso e farinha. “Essa iguaria atrai as baratas, que a comerão radiantes”, escreve Lispector. “Passado algum tempo, insidiosamente o gesso endurecerá dentro delas, o que lhes causará morte certa. Na manhã seguinte, você encontrará dezenas de baratinhas duras, transformadas em estátuas” (LISPECTOR apud NUNES, 2006, p. 173). A autora segue afirmando que existem outros métodos, como colocar terebintina nos lugares frequentados pelas baratas, que “fugirão”. A seguir vem a espécie de questionamento metafísico presente em praticamente todos esses textos sobre baratas – aqui sutilíssimo, sugestionado na pergunta: “Mas para onde?”. Trata-se de uma ruptura brusca da narrativa até então prescritiva e cheia de certezas da tal receita. “Para onde” parece ecoar uma pergunta existencial, como a que encerra o poema drummondiano “José”, de 1942: “Você marcha José! José, para onde?”.

A mesma receita reaparece em 1960 em “Receita de assassinato (de baratas)”, que a autora escreve como *ghost writer* da atriz e modelo Ilka Soares para o jornal *Diário da Noite*. Vejamos na íntegra.

Deixe, todas as noites, nos lugares preferidos pelas baratinhas horríveis, a seguinte comidinha: açúcar, farinha e gesso, misturados em partes iguais. Comida ruim? Para baratas é uma iguaria que as atrai imediatamente. O segundo passo, pois, é dado pelas próprias baratas que comerão radiantes o jantar. O terceiro passo é dado pelo

⁵ A palavra grega *pathos* pode significar sentimento, excesso, sofrimento, paixões, doença. A concepção maniqueísta do termo foi a que se cristalizou na sociedade ocidental e opta por enfatizar apenas o lado da dor e da doença.

⁶ No caso de *A paixão segundo G.H.*, é de fato o acontecimento com o qual GH é confrontada que ocasiona as “mudanças em seus juízos” sobre a sua própria vida, sobre o viver, e, de um modo mais epistemológico, um questionamento sobre como é possível conhecer o mundo e nós mesmos. Tais “mudanças” da personagem, jamais fundadas em certezas, e sim em dúvidas, são justamente o que desengatilha todo o livro, remetendo ao *espanto* da condição *páthica* grega. “Na Grécia Antiga o espanto foi a *condição páthica do filosofar então começante*. Pode-se supor, dada a importância do *pathos* para a filosofia, que uma mudança radical na forma de pensar em uma determinada época implicaria uma modalidade *páthica* diferente. No caso fundamental da revolução cartesiana o filósofo alemão [Heidegger] indica não mais o espanto, mas a certeza, tornando-se esta a fixação *páthica* ou disposição originária que domina o mundo moderno. O afastamento da dúvida, como vocação e medida da necessidade de certeza, está nas próprias entrelinhas do *cogito (ergo) sum*, tão importante na instalação de um ego (psicologizado) e da conseqüente criação da subjetividade moderna” (MARTINS, 1999).

gesso que estava na comida. O gesso endurece lá dentro delas, o que provoca morte certa. Na manhã seguinte dezenas de baratas duras enfeitarão como estátuas a vossa cozinha, madame (LISPECTOR apud NUNES, 2006, p. 270).

Mimetizando o mesmo tom de ironia cruel e falso requinte do texto anterior (denotado por exemplo pelas palavras “madame”, “radiantes” e “iguaria”), este retoma a ideia de congelamento da morte – e consequente impossibilidade de escapatória – por meio da imagem das “estátuas”, surgida anteriormente. Também está no seu cerne o entretecer de sedução/desejo e morte. Aqui, entretanto, não se observa nenhum questionamento metafísico, que só voltará em “A quinta história”, conto do mesmo ano.

“A quinta história” duplica a estrutura de “Receita de assassinato (de baratas)” no tocante à estrutura, dividida em três partes, apresentando variações sobre um mesmo tema – a tal receita. Já na abertura vê-se o retorno da metáfora das estátuas e uma referência intertextual a *As mil e uma noites*, que deixa clara sua intenção ao mesmo tempo encantatória, de história sem fim, e de encaixe dentro do encaixe:

Esta história poderia chamar-se “As estátuas”. Outro nome possível é “O assassinato”. E também “Como matar baratas”. Farei então pelo menos três histórias, verdadeiras, porque nenhuma delas mente a outra. Embora uma única, seriam mil e uma, se mil e uma noites me dessem (LISPECTOR, 1999, p. 74).

A repetição que ocorre *entre os textos* dá-se aqui *também no próprio texto*, por ser este dividido em etapas sempre englobadas pela anterior, num procedimento de encaixe. Para Todorov, essa forma de contínuo espelhamento narrativo torna-se eterna, uma vez que infinita (TODOROV, 1969, p. 132). A repetição interna assinala a *mise en abyme*, que “condensa ou cita a matéria duma narrativa” e “constitui um *enunciado que se refere a outro enunciado* – e portanto uma marca do código metalinguístico; enquanto parte integrante da ficção que resume, *torna-se o instrumento dum regresso*” (DALLENBACH, 1979, p. 54). Assim, “o acontecimento fica por situar, escapa-se; *dele só temos versões* (...) nunca podemos apoiar-nos numa versão autêntica da historieta narrada. *Constituir o acontecimento é justapor todas as formas possíveis, exasperar-se até ao catálogo*” (JENNY, 1979, p. 47-48, grifos nossos).

“A quinta história” alude ao perigo de conhecer o que nós somos no mais íntimo, pressentindo dentro de nós o abominável. “Enquanto aquela [*barata*] ali (...) terá adivinhado tarde demais que se mumificara exatamente por não ter sabido usar as coisas com a graça gratuita do em vão: ‘é que olhei demais para dentro de mim!’” (LISPECTOR, 1999, p. 75). A narradora-assassina, tal como essa barata, opta por não adentrar tal seara: aqui surge o primeiro indício do *pathos*, encarnado no desejo intenso

de matar (ainda que seja matar o mal). A narradora sabe que este desejo é perverso e, portanto, o esconde: é um “mal secreto” que não deseja expor à luz nem diante de seus próprios olhos. “Um medo excitado e meu próprio mal secreto me guiavam. Agora eu só queria gelidamente uma coisa: matar cada barata que existe” (LISPECTOR, 1999, p. 76). Dessa maneira, opta por cortar mal pela raiz e interromper o seu ritual de matança noturna: “(...) certa de que qualquer escolha seria a do sacrifício: eu ou minha alma. Escolhi. E hoje ostento secretamente no coração uma placa de virtude: ‘Esta casa foi dedetizada’” (LISPECTOR, 1999, p. 77). O problema, porém, é que

eliminar o mal executando o próprio mal constitui um paradoxo fundamental do enredo [*de “A quinta história”*]. Fazer o mal visando destruí-lo cria o ciclo vicioso do conto e do gesto ritualístico que o configura. A narração é a própria arma de combate, engessando o instante através das múltiplas repetições. No entanto, trata-se de uma ‘repetição diferencial’, pois o retorno parece carregar em si o germe do que se renova, se pudermos validar aqui a posição de G. H.: “A repetição me é agradável, e repetição acontecendo no mesmo lugar termina cavando pouco a pouco, cantilena enjoada diz alguma coisa.” (ROSENBAUM, 1999, p. 203, grifos nossos)

G.H. também se confronta com o mesmo *pathos* e é justamente esse confronto que originará sua narrativa. “Eu me embriagava pela primeira vez de um ódio tão límpido como o de uma fonte, eu me embriagava com o desejo, justificado ou não, de matar” (LISPECTOR, 2014, p. 52). Contudo, diferentemente da assassina do conto, *ela escolhe abraçar o mal* e penetrar o desconhecido, renunciar ao que se considera humano “para adentrar a neutralidade viva que é representada pela barata” (ROSENBAUM, 1999, p. 204). G.H. caminha para uma espécie de fusão entre barata e ser humano, ou melhor, entre o humano e o inumano, sendo o inumano de muitas maneiras mais pulsante, a força primordial que acabou sendo socialmente domesticada e se perdeu. “Eu, corpo neutro de barata, eu com uma vida que finalmente não me escapa pois enfim a vejo fora de mim – eu sou a barata” (LISPECTOR, 2014, p. 64).⁷ O *pathos* de G.H. “está justamente na desconfiguração do sujeito para reunificá-lo às forças míticas da natureza” (ROSENBAUM, 1999, p. 205).

Neste romance a estratégia das duplicações e dos espelhamentos, das auto-referências e inter-referências, alcança o paroxismo. São constantes tanto no nível do tema, conforme visto, quanto do detalhe (“e o outro olho igual. Duas baratas incrustadas

⁷ No conto, a ideia de fusão já aparecia, mas na forma de uma única frase de duplo sentido. “Como para baratas espertas como eu, espalhei (...)” A afirmação pode se referir tanto à comparação entre a esperteza da mulher e da barata (“*a barata é esperta como eu*”) quanto à igualação entre barata e ser humano (“*sou uma barata esperta*”).

na barata, e cada olho reproduzindo a barata inteira”, LISPECTOR, 2014, p. 55) e da sugestão (as descrições da empregada de G.H., Janair, sendo muito parecidas com as da barata – achatada e marrom). As repetições também se verificam *na sua própria estrutura formal*, em que a última frase de cada capítulo é retomada pelo seguinte, “numa sequência densa em que cada elo tem seu peso no processo de aproximação de algo que se procura e que se encontra” (GOTLIB, 1995, p. 358).

É nessa estrutura ensimesmada e *en abyme* que a protagonista do romance encontra um fim possível para a peregrinação em busca de si mesma. Olhar para o que ela é, confrontar-se com seu “mal secreto”, distancia-a do humano e, ao mesmo tempo, paradoxalmente a aproxima deste, num sentido primordial. Apesar da vida “falsa” e “insossa” que levara até então, ela afirma: “Talvez eu soubesse que eu mesma jamais estaria à altura da vida, mas que minha vida estava à altura da vida. Eu jamais alcançaria a minha raiz, mas minha raiz existia” (LISPECTOR, 2014, p. 175). Assim, jamais encontrando a raiz mas em sua constante procura, é que o fim da narrativa encontrado por G.H. é provisório, pois impossível de ser alcançado. Da mesma maneira, no meio dos volteios da *mise en abyme* estrutural, também jamais se alcança o fim no labirinto concêntrico deste romance – muito embora ele deva existir.

Mrs. Dalloway

Com a publicação integral dos diários de Virginia Woolf, nos anos 1980, ficou patente os diversos usos que a autora fez deles. Serviam-lhes de repositório para as insignificâncias do cotidiano, que ela guardava para uma “mão futura mais hábil” (WOOLF, 1990, p. 65, trad. livre nossa); de espaço para comentários; de válvula de escape para suas inseguranças; e de registro de seu processo de criação. Os diários eram ainda um *terreno privilegiado de experimentação literária*. Seria um equivalente literário ao que nas artes plásticas convencionou-se chamar *sketchbook*, um caderno onde os artistas registram desenhos e colagens de suas ideias e inspirações. Neles observamos um *processo de criação em estado bruto e não editado*. Ela os utiliza para fazer testes com linguagem, estilo e forma; e questionar criticamente seus processos e conceitos. Treina, por exemplo, o que consolidaria como *fluxo de consciência*, quando se vale da livre associação de ideias, de experimentos de estilo, de saltos espaço-temporais e de pessoa narrativa e de tentativas de representar o real em simultaneidade.

Segundo H.P. Abbot, “algo a que se dá pouca importância [na reavaliação do modernismo de Woolf] é como, desde o início, o desenvolvimento da sua obra

modernista foi profundamente influenciado por sua escrita pessoal – em especial, *pela prática de manter um diário*. A simbiose entre seu diário e sua ficção – quem sabe única entre os romancistas ingleses – imprimiu uma marca distinta na sua empreitada modernista” (ABBOTT, 1996, p. 233, trad. livre nossa). Dessa maneira, os diários de Virginia Woolf eram matriz por excelência da autotextualidade que permeia sua obra.

Por meio deles, pode-se perceber como a vida pessoal de Woolf serviu de germe para diversas de suas criações literárias.⁸ Assim, nota-se como as ideias para o romance *Mrs. Dalloway*⁹ (1925), cujo título de trabalho era *As Horas*, rondavam a escritora desde pelo menos 1915. É deste ano o registro da explosão do escapamento de um carro, que aparecerá no início do romance uma década depois.

Fomos para Londres [...] Na St. James Street ouvimos o som de uma terrível explosão; as pessoas saíam correndo dos clubes; estacavam imóveis e olhavam para todos os lados. Não era nenhum zepelim nem avião – apenas, imagino, o estouro de um enorme pneu. Mas é com certeza instintivo para mim, e para a maioria das pessoas, creio, transformar qualquer barulho repentino, ou objeto sombrio no céu, em uma explosão ou avião alemão. (*DI*, 1 fev. 1915, p. 32)

O estouro violento que fez Mrs. Dalloway se sobressaltar e Miss Pym ir à vitrine e se desculpar provinha de um automóvel que guinara para a calçada bem em frente à Mulberry’s. Os passantes que naturalmente pararam e olharam mal tiveram tempo de ver um rosto da mais altíssima importância no estofado cinza-pomba [...] (*MD*, p. 21)

Em 1922, Woolf estava obcecada com a ideia de retratar uma festa. Nos diários, escreve: “Ideias para iniciar um romance que pode se chamar, quem sabe, Em Casa ou A Festa: deverá ser um livro curto com seis ou sete capítulos, cada um deles com unidade independente. E todos deverão convergir para a festa do final” (*D2*, 6 out. 1922, trad. livre nossa). O plano acabou abandonado e a estrutura do romance, alterada,¹⁰ mas naquele mesmo ano ela escreveu um conto – “Mrs. Dalloway in Bond Street”¹¹ – com a intenção de que servisse como seu capítulo de abertura. Inicialmente, ela desejava contrastar no romance a vida de uma mulher da sociedade com a de um primeiro-ministro. A ideia modificou-se com a entrada da personagem-duplo de Clarissa, Septimus Smith, que faz a conexão mais evidente entre a festa e a guerra.

⁸ Ainda que o conhecimento autobiográfico não seja necessário para a apreciação da ficção de ninguém, certamente oferece uma densidade maior de associação. Além disso, permite dar a entender um pouco melhor os caminhos de criação de um artista, e é esta nossa intenção.

⁹ Doravante grafado nas citações apenas como *MD*.

¹⁰ Mas a festa se ampliou e continua para além do fim de “Mrs. Dalloway in Bond Street”. Woolf escreveria ainda cinco contos sobre a festa, que foram reunidos, juntamente com “Mrs. Dalloway in Bond Street” e “The New Dress”, no livro *Mrs. Dalloway’s Party: A Short Story Sequence*, de 2004.

¹¹ Doravante nas citações grafado apenas como *MDBS*.

Apesar das modificações, o conto serviu como *terreno de apropriação por excelência* para o primeiro capítulo de *Mrs. Dalloway*, quase que sem maiores alterações formais.

A frase de abertura do romance e do conto (“Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as...”), por exemplo, difere apenas no objeto comprado: no conto, luvas”, no romance, “flores”. Em ambos, as batidas do Big Ben organizam a ação e a frase é a mesma – “os círculos de chumbo se dissolveram no ar”. As ações também são semelhantes: Clarissa espera o furgão da Dartnell passar, vai até uma loja (no romance, uma floricultura; no conto, uma luvaria), encontra-se com o amigo Hugh. Em ambos aparece a personagem de Lady Bexborough, suscitando uma reflexão sobre a guerra.

Mas se Dick morresse amanhã, quanto a acreditar em Deus – não, deixaria as crianças escolherem, mas ela mesma, como Lady Bexborough, que inaugurou um bazar beneficente, dizem, com o telegrama na mão – Roden, seu favorito, morto – ela seguiria em frente. (MDBS)

[...] ou Lady Bexborough que inaugurou um bazar beneficente, dizem, com o telegrama na mão, John, seu favorito, morto; mas tinha acabado, graças aos céus – tinha acabado. (MD)

As referências à guerra usam praticamente as mesmas palavras.

Como as pessoas sofriam, como sofriam, pensava, lembrando Mrs. Foxcroft na embaixada na noite anterior, coberta de joias mas consumindo-se porque aquele belo rapaz tinha morrido e agora o velho solar (o furgão da Durtnall passou) terá que passar para um primo. (MDBS)

A guerra tinha acabado, exceto para aqueles como Mrs. Foxcroft na embaixada na noite anterior consumindo-se porque aquele bom garoto foi morto e agora o velho solar terá que passar para um primo [...] (MD)

Fica evidente, portanto, como a composição *Mrs. Dalloway* foi fortemente baseada num processo autotextual, ressignificando diferentes textos em contextos diferentes: houve a transposição dos diários (a exemplo da passagem de 1915 citada acima), a do conto “Mrs. Dalloway em Bond Street” (1922), e a dos personagens do casal Dalloway, surgidos já no primeiro romance de Woolf, *The Voyage Out* (1915).

Além da autotextualidade, a intertextualidade foi crucial na composição de *Mrs. Dalloway*. No nível do tema, um exemplo são as importantes referências a Shakespeare. A alusão à canção fúnebre de *Cimbeline* serve nada menos do que *linha conectora do romance*, sempre lembrando a impermanência da vida (“fear no more the heat o’ the sun”). O refrão secreto de Septimus Smith é uma frase de Rosalinda em *Como Gostais* (“Time travels in diverse paces with different people”), que atravessa todo o romance como um comentário da ação. Há ainda a não menos importante *intertextualidade por*

meio da forma, presente na clara inspiração do modelo joyceano do *Ulysses* para compor a estrutura de *Mrs. Dalloway*: calcar a ação em um único dia e usar como base o fluxo de consciência. Sem Joyce, o romance não teria sido escrito como o foi.

Cumprir lembrar que os processos intertextuais operam sempre em contextos diferentes dos textos apropriados ou citados, e “o novo contexto procura, em geral, uma apropriação triunfante do texto pressuposto”, causando-lhe uma deformação, seja ela escondida mediante uma transformação sábia, seja ela confessa, operada a partir de uma reescrita crítica (JENNY, 1979, p. 43-44). Qualquer processo intertextual, continua Jenny, é caracterizado por um trabalho de *assimilação e transformação*, pois essa é a própria essência da intertextualidade, e a noção de trabalho intertextual (e autotextual) como *modificação* deveria estar na base de qualquer reflexão sobre o problema. É isso o que Woolf faz, calcando-se constantemente em *processos de reescrita, citação e reemprego* fragmentado tanto de obras alheias quanto das suas próprias. Entretanto, a crítica quase sempre se limita a analisar a relação entre suas obras ficcionais e os diários como sendo estes subordinados àquelas, ou então apenas como um instrumento para compreendê-las melhor – *e quase nunca como textos que se refletem uns nos outros e que se modificam em desdobramentos posteriores*.

Porém, é de nossa opinião que no caso de Woolf a própria escritura reflete nos diários a *forma literária* que ela busca na ficção, *pois fazem parte de um mesmo e único processo de escrita*, que reflete por conseguinte as interseções entre o que ela vive e o que se esforça para representar artisticamente. Sua opção pelos interstícios e pelas frestas – entre gêneros, obras, textos, e, acima de tudo, entre vida e ficção – repercute-se em vibrações da estrutura para o conteúdo e vice-versa, mas repercute-se também *entre todos os textos que ela escreve, indistintamente*. Desta maneira, os processos de intertextualidade, e notadamente de autotextualidade, mais do que uma mera característica de sua obra, transformam-se assim *na sua própria essência e condição*.

Conclusão

Jean Tadié, em sua análise sobre o romance do século XX, destaca que captamos as formas artísticas não mais exclusivamente no seu acabamento, e sim na sua *gênese* – e que por isso seria um interesse moderno o interesse pelos esboços de um autor, com o intuito não de “descobrir um sentido único, [...] mas de encontrar [...] o imprevisto” (TADIÉ, 1992, p. 109). O processo combinatório dos fragmentos de textos não pretende cindir obra e mundo real, e sim explorar suas possibilidades.

Pretendemos com nossa análise esboçar, portanto, prováveis caminhos de reflexão sobre os processos de auto e intertextualidade na criação de duas obras de Clarice Lispector e Virginia Woolf, em especial no tocante à reescritura e recombinação de textos. O discurso intertextual articula-se então sobre os escombros da narrativa (JENNY, 1979, p. 27) – narrativa, aí, vista como um texto uno, que pretendia dar conta da realidade com explicações acabadas. Se Flaubert já admitia que “a Arte não está na Natureza!” (FLAUBERT, 1979, p. 288), a combinatória potencial das repetições possíveis não pretende cortar-se de todo do dito “mundo real”, da “natureza”, mas *explorar suas potencialidades de representação*. “A *potencialidade* [...] é uma certa maneira de conceber a coisa literária, que abre para um realismo moderno. Porque a realidade nunca revela senão uma parte do seu rosto, autorizando mil interpretações [...], todas [...] prováveis” (TADIÉ, 1992, p. 117). Deste modo, a escrita calcada nos desdobramentos de fragmentos e na sua repetição entre textos, comum na era moderna, não pretendia simplesmente questionar a possibilidade de representar o real, não configurava tão-somente prova da aporia da expressão no pós-guerra (tão bem descrita por Benjamin) e do dismantelamento da noção de ser humano como uno indivisível (que perdurara em certa medida desde o Renascimento). Pretendia, também, dotar a ficção fragmentada de um *fator de unificação*, “na medida em que suas partes, metaforicamente atraídas, se reagrupam e compensam, a nível temático, a dispersão metonímica”, assegurando certa “auto-regulação” (DALLENBACH, 1999, p. 67).

Para Lacan, o trauma é um “encontro faltoso com o real”: sendo faltoso, “o real não pode ser representado; só pode ser repetido; aliás, *tem de ser repetido*” (FOSTER, 2014, p. 128). Depois do xeque-mate sofrido pela representação artístico-literária a partir do final do século XIX e início do XX, com o trauma da guerra, uma forma de resistência foi, de fato, o silêncio e a não-palavra. Outra foi *ressignificar as próprias palavras e a de outros* por meio da repetição e iterabilidade. É precisamente esta intrusão quase fatal do “outro no mesmo”, esse jogo de alteridade entre vários possíveis eus e os outros, que, a nosso ver, pareceu viabilizar um caminho representacional para saltar o silêncio do trauma e das alardeadas “morte da arte”, “morte do autor” e “morte do narrador”, após o chamado fim da modernidade.

Referências

- ABBOTT, H. Porter. Old Virginia and the Night Writer. In BUNKERS, S.; HUFF, C. *Inscribing the Daily*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1996.
- ALONSO, Mariangela. Um caleidoscópio de baratas: A narrativa especular de Clarice Lispector. São Paulo: *Revista Literatura em Debate*, v. 6, n. 11, dez. 2012.
- ARISTÓTELES. *Arte Retórica e Arte Poética*. 14 ed. São Paulo: Difel, 1964.
- BORELLI, Olga. *Clarice Lispector*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almeida, 1979.
- DERRIDA, Jacques. Différance. In: BASS, Alan. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, pp. 3-27.
- FLAUBERT, Gustave. *Extraits de la correspondance*. Paris: Seuil, 1963.
- FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- GOTLIB, Nadia. *Clarice: uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- JENNY, Laurent. A estratégia da forma. In: *Intertextualidades*. Coimbra: L. Almeida, 1979.
- LISPECTOR, Clarice. A quinta história. In: *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- . *A paixão segundo G.H.* Rio de Janeiro: Rocco, 2014.
- MARTINS, F. O que é pathos?. *Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental*, v. 2, n. 4. São Paulo: dez. 1999.
- NUNES, Aparecida Maria. *Clarice Lispector jornalista*. São Paulo: Senac, 2006.
- ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do mal em Clarice Lispector. São Paulo: *Revista USP*, n. 41, mar./mai 1999.
- TADIÉ, Jean-Yves. *O romance no século XX*. Lisboa: Dom Quixote, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- WOOLF, Virginia. *Diaries*. V. 1 a 5. Londres/Nova York: 1978-1982.
- . *Mrs. Dalloway*. Trad. Denise Bottman. Porto Alegre: L&PM, 2012.