

“Como se Quatro Olhos Fossem uma Luz”: Fantasias Visuais e Integração Conceptual em *As Ondas* e *Lucialima*

Rui Miguel Mesquita

Universidade do Porto - ILC

Resumo: O romance modernista introduziu uma complexidade nova nos modos narrativos de representação espacial. O propósito deste ensaio é o de chamar a nossa atenção para a forma como, em *The Waves* (1931), Virginia Woolf sublinha a diferença entre sensação visual e visão e questiona a dimensão estritamente subjectiva da experiência perceptual; uma estratégia narrativa drasticamente nova cujos efeitos podem ser ainda sentidos no romance de Maria Velho da Costa, *Lucialima* (1983), o qual revela um propósito semelhante de construir uma visão do mundo que não se reduza à acumulação sensorial. Ao mesmo tempo, *Lucialima* põe em jogo uma possibilidade prenunciada em *The Waves*, a de uma integração conceptual que registe adequadamente a dimensão estritamente subjectiva da experiência e permita reunir realidade díspares e aparentemente desconexas. As possibilidades da integração conceptual motivam também uma nova abertura à dimensão social tanto do espaço humano como do próprio romance, resolvendo assim alguns dos dilemas do romance de Virginia Woolf.

Palavras-chave: Virginia Woolf, Maria Velho da Costa, Narratologia Cognitiva, Representação Espacial, Integração Conceptual

Abstract: The modernist novel introduced a new complexity in the narrative modes of spatial representation. The purpose of this essay is to bring our attention to the form how, in *The Waves* (1931), Virginia Woolf stresses the difference between visual sensation and vision, as well as bringing to question the strictly subjective dimension of perceptual experience; a drastically new narrative strategy whose effects can still be felt in Maria Velho da Costa's novel, *Lucialima* (1983), which shows a similar purpose of building a view of the world which cannot be reduced to sensorial overload. At the same time, *Lucialima* puts into play a possibility

foreshadowed in *The Waves*, that is, a conceptual blending which will register the strictly subjective dimension of experience adequately and be able to bring together disparate and apparently disconnected realities. The possibilities of conceptual blending also open up a new slot for the social dimension of human space and the novel itself, thus offering a release for some of the dilemmas in Virginia Woolf's fiction.

Keywords: Virginia Woolf, Maria Velho da Costa, Cognitive Narratology, Spatial Representation, Conceptual Blending

Numa entrada do seu diário, escrita em 1928, Virginia Woolf descreve o seu futuro livro como “an abstract mystical eyeless book: a playpoem” (Woolf 2003: 134). Esse livro seria publicado três anos mais tarde, com o título de *The Waves*, e cumpriria plenamente o projecto traçado. Trata-se com efeito do romance mais experimental de Woolf: é aquele que mais radicalmente dispensa as categorias tradicionais da narrativa e procura encontrar um novo estilo, ou seja, aquele que mais vigorosamente colide com os preceitos do romance realista que havia dominado a cena literária do século anterior. “Abstracto”, “místico”: outras tantas formas de dizer que este romance prescinde das habituais categorias de representação do romance oitocentista; da sua preocupação com o retrato de uma dimensão eminentemente objectiva, social, do indivíduo; da sua atenção fundamental a uma triunfante imanência do mundo exterior que parece estar finalmente em posição de dispensar os apelos da transcendência. Podemos dizer que *The Waves* foi concebido como o protótipo do romance moderno, uma forma literária total – a *playpoem* – que superasse definitivamente a clássica distinção triádica dos géneros literários. O apuradíssimo trabalho estilístico e o confronto permanente de diferentes perspectivas, sem a presença de um ponto de vista fulcral, são aliás testemunho da intenção woolfiana de incorporar dentro do romance modos de representação literária que o romance realista, fundamentalmente preocupado com o apuramento de estratégias de criação de um poderoso efeito de real, não tentou.

O último dos adjectivos, *eyeless*, merece no entanto vários reparos adicionais. Não será despidendo lembrar que Woolf já havia descrito o romance anterior, *To the*

Lighthouse, como “the most difficult abstract piece of writing (...) no people’s characters, the passage of time, all eyeless and featureless with nothing to cling to” (Woolf 2003: 87). Esta preocupação em eliminar a dimensão ocular seria assim uma preocupação constituinte do próprio modo como Woolf concebe o seu romance, e *The Waves* surgiria então como o culminar dessa tendência, o tal livro “abstracto” e “místico” no qual todo o foco incidiria sobre as vagas luzes interiores (“a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end”, como descrito no ensaio “Modern Fiction”; Woolf 2008: 9), não mais obstruídas pelos ambientes saturados do romance realista.

No entanto, esta necessidade de eliminação da dimensão ocular parece entrar em conflito com a própria dinâmica do romance: não só ele começa por uma descrição excepcionalmente rica em termos de notação visual de uma alvorada à beira-mar, mas também aquilo que as personagens têm para dizer parece participar dessa mesma urgência de notação visual: “I see a ring, said Bernard, hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light. I see a slab of pale yellow, said Susan, spreading away until it meets a purple stripe.” Como se cada uma fosse possuída pela mesma necessidade de apuramento visual, as personagens principais de *The Waves* (com a excepção de Rhoda e Louis, que mencionam antes uma sensação auditiva; uma forma também de marcar a sua relativa exclusão face ao grupo) começam, de facto, por registar esse apelo quase idílico do mundo visível: “I see a globe, said Neville, hanging down in a drop against the enormous flanks of some hill. I see a crimson tassel, said Jinny, twisted with gold threads. (...) Look at the spider’s web on the corner of the balcony, said Bernard. It has beads of water on it, drops of white light” (TW: 5). Como pode um romance que se pretende *eyeless* começar desta forma, que parece ter por base precisamente essa dimensão ocular? Tem de haver alguma subtilidade conceptual relativa ao conceito básico de visão que explique esta aparente contradição.

Num artigo dedicado a George Gissing, publicado precisamente em 1912, Woolf havia escrito:

...the thing that really matters, that makes a writer a true writer and his work permanent, is that he should really see. Then we believe, then there arise those passionate feelings that true books inspire.

(...) That is something like the feeling which live books give and dead ones cannot give; they strain and quiver. (Woolf 1994: 361)

Creemos que estes propósitos iniciais não seriam desmentidos pela posterior evolução literária de Woolf. Há assim dois aspectos a reter: há uma diferença entre a “visão” e a “visão real” que assiste às obras literárias que permanecem; e essa “visão real” assenta no tremor e tensão que são a própria prova de vida dessas obras. Não seria tão claro para Woolf, no entanto, que esse tremor e tensão pudessem continuar a ser capturados através dos métodos consolidados ao longo do século anterior. Essa dúvida foi certamente determinante para a sua própria maturação literária, mormente após a publicação de *Jacob's Room* em 1922; além de que, sem esse tremor e tensão, não seria possível atingir a “visão real” que marca as grandes obras. Há assim um fosso que se abre entre a “visão” propiciada por métodos já largamente testados e a “visão real”, necessidade das obras que permanecem. Haveria portanto a urgência de experimentar novos métodos, de encontrar uma nova forma de registar a oscilação de uma observação interior, sem conciliação possível com as estratégias de criação de um efeito de real que o romance realista havia diligentemente apurado.

Essa urgência experimental é enunciada no ensaio “Character in Fiction”, bem conhecido pela asserção nele contida de que

in or about December, 1910, human character changed. I am not saying that one went out, as one might into a garden, and there saw that a rose had flowered, or that a hen had laid an egg. The change was not sudden and definite like that. But a change there was, nevertheless; and, since one must be arbitrary, let us date it about the year 1910. (Woolf 2008: 38)

Em causa está neste ensaio a lição do romance eduardiano, melhor exemplificada pela obra de Arnold Bennett, e os seus métodos de construção de personagens; particularmente o modo como essa construção é saturada através da descrição carregada do espaço físico onde elas se movimentam. A acumulação como que interminável de objectos e circunstâncias que caracteriza as descrições do romance eduardiano é testemunho da riqueza sensorial da sua experiência; mas também, no entender de Woolf,

do esquecimento de dimensões fundamentais da psique humana, de um certo caos interior que não se confunde nunca com os interiores bem arrumados desse romance. Neste sentido, e apesar da inegável precisão da sua experiência do real, não podemos dizer que estes romancistas atinjam a “visão real”; não há “tremor e tensão” nas suas obras, e é essa falta que os autores que Woolf apelida de “georgianos” (nós diríamos: modernistas) procuraram suprir.

Logo, quando Virginia Woolf afirma que pretende um romance “sem olhos”, não pretende um romance destituído de um *quantum satis* de dimensão visual, mas sim um romance que prescindia da acumulação sensorial que caracteriza o romance eduardiano, última paragem do romance realista. Há assim uma diferença conceptual entre “sensação” e “visão” que está na base da separação entre “eduardianos” e “georgianos”, “realistas” e “modernos”; *e é a consciência, entre outras, dessa diferença conceptual que marca a experiência modernista.*

Enquanto o romance eduardiano previa uma série de pré-existências em relação à personagem (não muito diversa, aliás, do pensamento do naturalismo francês sobre a influência do meio físico, genético e social), a experiência modernista pressupõe uma prerrogativa essencial da subjectividade; é construída pela necessidade de afirmar a novidade constante das suas experiências. Nesse sentido, “sensação” distingue-se de “visão” na medida em que a “sensação” é um elemento constituinte da “visão”, mas não o seu fundamento. A “sensação” por si não captura a dimensão radicalmente única das experiências pessoais; pode servir de base para uma minuciosa elaboração do efeito de real, mas não atinge o carácter inefavelmente subjectivo da experiência.

Talvez não seja uma pura coincidência que, ao mesmo tempo que Virginia Woolf escrevia *The Waves*, o filósofo americano Clarence Irving Lewis desenvolvesse o conceito de *quale*, aliás exposto no seu estudo de 1929, *Mind and the World Order*. Lembremos que C. I. Lewis define o *quale* como um *universal subjectivo*: uma vez que é uma experiência puramente subjectiva, não é susceptível de erro ou verificação; no entanto, uma vez que abrange aspectos qualitativos dessa experiência que podem ser repetidos de indivíduo para indivíduo, é também uma espécie de universal. Um universal que, contudo, não é

equivalente às propriedades de um objecto (ou a um juízo sobre este ou sequer à sua descrição), pois é, repetimos, uma experiência puramente subjectiva, cuja identidade só se torna acessível através de um exercício de introspecção. A consciência de que os *qualia* constituem o ponto nuclear dos estados subjectivos está em condições de actuar como uma *consciência de si*; de resto, esta exigência que pesa sobre a consciência dos *qualia* não só implica uma instantaneidade dessa consciência, mas também confere aos *qualia* – como se eles fossem a respiração da mente – uma relevância que acaba por constituir o tema principal deste romance.

Podemos por isso dizer que as personagens de *The Waves* não têm outra intenção que não a transmissão dos seus *qualia*, com todos os paradoxos que tal empresa envolve. O facto de, em rigor, eles serem inefáveis não impede um esforço de comunicação; a inefabilidade não é um atributo que exclua uma certa graduação. Na verdade, é precisamente nessa mesma graduação que as personagens de *The Waves* tentam entrelaçar os seus discursos, criar, através da linguagem, um correlato que faça justiça ao valor dos seus *qualia*. Uma tentativa desesperada, certamente; tanto mais que essas experiências incidem sobretudo, como referimos, sobre o campo visual das personagens, sempre sujeito à diferença das perspectivas e à sua construção mental. A descrição demorada do espaço físico que caracterizou o romance eduardiano, fundamentada na confiança de que a experiência veiculada por essa descrição poderia ser comunicada eficazmente, não seria mais possível; a partir do momento em que essa experiência é definida estruturalmente por *qualia* visuais, ela é também determinada por um espaço interior, o espaço da introspecção que lhe confere a sua identidade. Por consequência, o espaço e as personagens que nele se movimentam não podem ser mais definidos sem um apelo constante a uma dimensão introspectiva que constitui o próprio fundamento da experiência do mundo; e este é também um efeito da dimensão eminentemente visual dessa experiência.

Em causa está o carácter paradoxal da própria experiência visual: a visão é o sentido que aparentemente nos dá uma experiência mais concreta e imediata do mundo envolvente, mas, por oposição ao tacto, nunca está em contacto directo com ele, mas apenas com as suas saliências. Esta dimensão primariamente mental da visão, e da construção espacial que nela

assenta, não foi devidamente registada pelo romance eduardiano, mais preocupado em efectuar uma descrição certa e minuciosa das transparências sensoriais; ao mesmo tempo que elide a interacção entre as saliências da experiência visual e os processos mentais de construção espacial. Por outro lado, a experiência modernista teve uma consciência muito actuante de que a dimensão primariamente mental da visão permite que as saliências por ela processadas possam ser associadas a outras construções mentais; se quisermos, uma consanguinidade entre visão e linguagem que é consubstanciada na *imagem*. *The Waves* pode assim ser produtivamente entendido como um romance sobre a construção das imagens – e a sua comunicabilidade. Como o critério primário dessa construção não será a veridicidade do romance realista, diríamos que *The Waves* é uma continuada *fantasia visual*.

Com efeito, a construção intersubjectiva é o meio através do qual é melhor veiculada a saliência visual das diferentes experiências vividas pelos seis protagonistas. Bernard, o “fazedor de histórias” por excelência, é o emblema dessa construção e da sua associação a uma elaboração discursiva permanente: “Bernard goes on talking. Up they bubble – images. ‘Like a camel’...‘a vulture’. The camel is a vulture; the vulture a camel; for Bernard is a dangling wire, loose, but seductive. Yes, for when he talks, when he makes his foolish comparisons, a lightness comes over one.” A evanescência dessa saliência visual encontra o seu melhor reflexo na própria flutuação (borbulhante!) da elaboração discursiva: “One floats, too, as if one were that bubble, one is freed; I have escaped, one feels. (...) They catch the phrases as they bubble” (TW: 29). A urgência desse exercício flutuante é alias enunciada por Louis, numa das suas características expressões de um sentimento de alienação pessoal que importa mitigar: “here on this ring of grass we have sat together, bound by the tremendous power of some inner compulsion. The trees wave, the clouds pass. The time approaches when these soliloquies shall be shared” (TW: 30).

Este trabalho de construção é fundamentado numa integração intersubjectiva e interactiva; é pela diversidade das suas facetas que esta integração se pode tornar verdadeiramente libertadora, flutuante. A procura de um compromisso actuante entre as diferentes perspectivas só pode resultar num compromisso feliz se houver também um esforço permanente de concertação conceptual, tanto mais eficaz quanto esse esforço

registar sinceramente as próprias deambulações da consciência humana por entre as diferentes dimensões em que se encontra envolvida. Neste sentido, Percival, o “sétimo ausente”, funciona como uma espécie de última razão a quem cumpre atestar a validade desse registo. “*For he is always the first to detect insincerity; and is brutal in the extreme*” (TW: 29). A ausência de Percival, à volta de quem são tecidas tantas histórias em *The Waves*, marca a própria dificuldade em manter esse esforço sincero de integração; fica um sentimento de incompletude pessoal, que caracteriza, cada um à sua maneira, os seis protagonistas, nenhum dos quais é capaz de completar e manter um discurso comunicante, fiel à totalidade das suas experiências: “Among the tortures and devastations of life is this then – our friends are not able to finish their stories” (TW: 29). A impossibilidade de acabar as histórias é também a de construir uma plena primeira pessoa do singular, e o “nós” é uma promessa adiada, gerida de acordo com a distância de Percival.

De qualquer modo, o *eyeless book* converte-se no prolegómeno de um *I-less book*, na promessa de uma subjectividade que não se esgota na primeira pessoa do singular; uma subjectividade definida por Bernard como “immeasurably receptive, holding everything, trembling with fullness, yet clear, contained – so my being seems, now that desire urges it no more out and away (...) It lies deep, tideless, immune, now that he is dead, the man I called ‘Bernard’” (TW: 242). Ou seja, uma subjectividade que não se esgota nas fronteiras do indivíduo e se resolve na sua abertura imune ao exterior; uma subjectividade cujos elementos constituintes são partilhados livremente através daquele trabalho de construção intersubjectiva para o qual tendem os sucessivos diálogos que preenchem o romance. Não plenamente realizada, é certo; mas plena é a rejeição do modelo de personagem veiculado pelo romance eduardiano, do seu propósito de as singularizar. Esta opção tem uma óbvia consequência a nível da representação espacial: a atenção primária às referidas saliências visuais em detrimento de uma saturação sensorial decorre também desta diferença quanto à concepção da personagem. Onde a saturação sensorial participa da própria construção singulativa da personagem, as saliências visuais espalhadas ao longo de *The Waves* podem ser partilhadas e continuamente presentificadas, uma vez que, ao contrário de uma especificidade de cada momento, é procurada a configuração de determinadas constantes

(aqueles aspectos qualitativos da experiência que conferem uma certa dimensão universal aos *qualia*) cuja negociação é a própria base de construção da subjectividade. O discurso narrativo é assim configurado, em directa oposição ao romance eduardiano, como um trabalho permanente de aproximação àquela dimensão plural da subjectividade que os seis protagonistas tentam definir. Mesmo que as contingências da existência humana impeçam a plena realização dessa procura, o romance termina com o desafio de Bernard à maior dessas contingências, a morte. Sem cedências e não podendo ser vencido, este desafio é a máxima realização dessa subjectividade plural; pois não seria possível sem a própria concepção de uma subjectividade que sobrevive à morte individual.

É possível que esse entendimento aberto de subjectividade esteja confinado, no romance de Virginia Woolf, ao seu próprio meio social de origem e, por consequência, a diversidade de experiências nele descritas não seja tão alargada quanto dele poderíamos esperar. Diríamos que a construção deste *playpoem* implica a perda de uma certa dimensão heteroglóssica que é característica do romance. Os três pares que vão sendo constituídos ao longo de *The Waves* (Bernard e Susan, ou uma procura da permanência; Rhoda e Louis, ou um sentimento esmagador de alienação; Jinny e Neville, ou a busca de uma satisfação hedonista) não abrem de facto uma dimensão bastante alargada da experiência humana, tanto mais quanto sobre todos eles pesa a sombra de Percival, cuja imponente ausência acaba por reunir as experiências de todos os protagonistas, mormente na sequência final do jantar em Hampton Court. Percival marca o limite deste romance, memento não só da dificuldade do trabalho a que os outros protagonistas se entregam, mas também do seu confinamento dentro de uma certa elite imperial (a cujos desígnios aliás Percival sucumbe).

Será a este (e a outros) propósitos produtivo confrontar *The Waves* com o romance de Maria Velho da Costa, *Lucialima*, também ele obcecado com as desventuras imperiais de uma certa elite, neste caso incorporada no oficial Lima. Contudo, são gritantes as diferenças no tratamento dessa elite e do que faz pela manutenção do seu *status quo*: enquanto no romance de Woolf há uma inequívoca aura que assiste ao percurso de Percival (mesmo quando a autora assume o seu desencanto face a uma certa banalidade do ideal de Império; cf. TW: 218), Maria Velho da Costa faz desfilar uma série de apontamentos da vida de

caserna que não deixam dúvidas quanto à indecisão da instituição militar e à sua mais que evidente incapacidade para ajustar os seus fins a uma situação política que não está em condições de dominar. Onde em Virginia Woolf há uma recriação da génese (e crise) do *ethos* imperial tardo-vitoriano, há, em *Lucialima*, uma abertura histórica muito maior, uma vontade tanto de compreender todos os esforços imperiais da história (começando desde logo pela antiguidade clássica; ou como cada combatente na guerra colonial pode ser uma reedição dos guerreiros espartanos), como de conhecer e descrever os seus aspectos reconhecidamente menos exaltantes. Em poucas palavras: dar a voz aos serventes do império, o que nunca está perto de acontecer em *The Waves*. Ou, noutra perspectiva, recuperar o espírito de observação social alargada que o romance de Woolf havia repudiado.

Dito isto, seria de assumir que o romance de Maria Velho de Costa adoptasse estratégias de representação fundamentalmente diferentes do de Woolf. Mas não é esse o caso; pelo contrário, *Lucialima* retoma explicitamente o propósito woolfiano de escrever um livro *eyeless*, tanto mais que a sua protagonista epónima é uma criança invisual, Lucinha, cujas interacções com um ser imaginário, Eukié, demonstram uma fulgurante actividade imaginativa (além de que sabemos que uma das leituras para o despertar da vocação literária de Maria Velho da Costa foi precisamente *The Waves*). Em causa está a noção de uma infância radical, incorporada em Lucinha, e de uma coordenação conjunta da representação espacial nascente e da aquisição linguística e discursiva. Os encontros de Lucinha com Eukié são momentos de construção de um mundo a partir de um conjunto de saliências, de natureza visual inclusive, que gradualmente vão formando pequenas regularidades, nas quais pode por fim assentar um mundo fértil e expansivo. Tal como em *The Waves*, não podemos dissociar a atenção à saliência visual das nossas experiências da forma linguística em que elas possam aparecer expressas; uma notação visual rica não prescinde de um trabalho estilístico apurado. Apenas que, enquanto em Woolf as saliências aparecem desde logo como “regularidade”, em Maria Velho da Costa há, pelo contrário, uma atenção obsessiva ao modo como dessas saliências pode resultar um número ilimitado de regularidades, “pequenos mundos” como aquele criado instantaneamente pelo diálogo

entre Lucinha e Eukié, e que de facto prescindem da acumulação perceptual que é característica do romance realista.

Diríamos que a instância que distingue a interacção entre Lucinha e Eukié das que constituem o núcleo de *The Waves* é uma atenção redobrada àquilo que Gilles Fauconnier e Mark Turner designam de *integração conceptual* (*conceptual blending*). Já entrevistas em *The Waves*, as possibilidades desta integração conceptual são desenvolvidas abundantemente em *Lucialima* e constituem até o princípio unificador dos diferentes espaços onde decorrem as acções deste romance. A atenção especial aos processos de integração enquanto tal, ao mesmo nível que outras operações mentais, é algo que sugere ao leitor uma oportunidade de, ele próprio, reconhecer o papel fundamental da integração, libertar o seu poder imaginativo e criar as suas próprias *regularidades*. Aliás, Fauconnier e Turner não definiram a integração conceptual de outra forma.

Framing, analogy, metaphor, grammar, and commonsense reasoning all play a role in this unconscious production of apparently simple recognitions and they cut across divisions of discipline, age, social level, and degree of expertise. Conceptual integration, which we also call conceptual blending, is another basic mental operation, highly imaginative but crucial to even the simplest kinds of thought. It shows the expected properties of speed and invisibility. (Fauconnier / Turner 2003: 18)

As imagens criadas através da justaposição e da assimilação constantes de elementos e realidades muito diferentes são, no entender de Fauconnier e Turner, o resultado primário da integração conceptual e um substrato fundamental de toda a actividade mental. O trabalho de integração conceptual acaba por constituir um correlato possível dos próprios *qualia* que caracterizam ambos os romances; a velocidade e a invisibilidade da sua execução podem espelhar a qualidade instantânea dos *qualia*. Como possível fundamento da *imagem*, a integração conceptual é uma importante ferramenta da linguagem no sentido de criar um veículo adequado da nossa experiência do mundo e as condições para a sua partilha. Entendida assim, a imagem passa a ser um encontro aparentemente fortuito – mas na verdade bastante consequente – entre realidades díspares que um exame das suas propriedades objectivas apenas não poderia validar; este princípio aplica-se não só à

imagem como à própria estruturação narrativa do romance, numa escalada formal que é aliás condizente com os processos da integração conceptual. Cada espaço do romance (a infância solitária de Lucinha; a vida militar do oficial Lima; o hospital por onde deambula Mariana...) é um elemento de uma construção superior que serve de horizonte utópico para uma situação existencial que, em geral, podemos descrever como dura e inóspita.

Lucinha e Lima consubstanciam, como referiu Silvina Rodrigues Lopes, os pólos desse horizonte utópico, “a ficção, essa brincadeira onde entra o que não nasceu nunca”:

Lúcia é a criança cuja cegueira e fala presa constituem, um pouco à maneira da mudez em Maina Mendes, uma rejeição inconsciente activa onde trabalha uma outra visão que prepara o voo, enquanto Lima é o homem que, dentro da guerra, exercita o pensamento e, sem se deixar apanhar pelo hábito, vai retirando de um visceral horror ao assassinio a força suficiente para ver na noite uma luz ao longe. (Lopes 1984: 98)

Exemplo em acto desse processo de integração conceptual é o diálogo entre Lucinha e Eukié que fecha o “Meio-Dia” (LL: 162ss). Demonstração de como o jogo livre da imaginação e da linguagem é também a possibilidade de que “talvez, por momentos, as pessoas se encontrem”, este diálogo oferece uma resolução provisória de todas as incertezas, entre a situação e a substância, que povoaram até aí o romance. Pelo menos, é como pacificação que Lucinha o entende: “tudo é comparável, pensou Lucinha pacificada, enquanto a mãe aflita a embalava no amainar da birra inexplicável, os espasmos residuais de soluços a percorrerem-lhe o corpo no prazer de uma passagem cumprida. Esquecerei. Leva tempo mas esquecerei tudo” (LL: 166). Por muito desagradável que seja a situação presente, há sempre a possibilidade de “cumprir a passagem”, isto é, aceder àquela dimensão lúdica que os jogos de livre associação de Lucinha com Eukié encerram (exemplo: “fenomenologia da intervenção frenológica fascista sobre fractura do fémur”; “banal, benigna, bem-aventurada, besta”; LL: 165).

É precisamente por via dessa dimensão lúdica que se faz a educação verdadeira de Lucinha, a de aprender a lidar com uma situação familiar infeliz que impede o seu desenvolvimento emocional; verdadeiramente, a de aprender a estar fisicamente no

mundo. Será estranho que essa aprendizagem venha da interacção com uma personagem cuja presença física no mundo é bastante dubitável, mas a importância de Eukié é precisamente a de estar completamente fora das relações humanas às quais Lucinha não se adapta. E é por via de Eukié que se abre o caminho não só para a aproximação de Lucinha a Chiquinho, o menino “preto-azul e fosforescente” (LL: 338), mas também para a necessidade de usar o fulgor imaginativo que demonstra nos seus diálogos com Eukié de forma a conseguir reagir àquelas acérrimas discussões entre os seus pais, Eduardo e Maria Eduarda. E assim acontece por fim, numa sequência plurimodal de sensações que revela uma convulsão de todo o seu ser, em que aos *qualia* da sua experiência se associa uma vontade irreprimível de sair do seu isolamento: “Lucinha abre os olhos e vê a massa de ferros e luzes vermelhas na penumbra rósea que avança com grande rapidez da placa de vidro entre a mãe com ela e o ar. Está tão próxima que agora é um fragor terrível, um clarão de dentro de toda a luz branca” (LL: 325).

Júlio Lima é outro inadaptado a quem compete encontrar o seu lugar natural. Inserido numa vida militar de onde pode observar as peripécias do final do Estado Novo (a Guerra Colonial, é claro, mas também as actividades da oposição, como a campanha de Humberto Delgado ou o golpe de Beja), o seu desfasamento em relação aos seus camaradas pode ser medido através da aventura amorosa que define o seu dilema inicial. Como o próprio desabafa, “metido numa guerra podre, um exército de padrecas, dinossauros e miséria. E o que me rala é uma história de saias. No meio de uma guerra lixada o único que me abala até ao chão é gostar de quem nem gosto muito e ser casado com outra de quem não gosto nada” (LL: 64). A consciência de que a sua situação é tanto mais desesperada quanto ela se encontra num impasse do qual não há uma saída fácil (“todo o horror é momentaneamente infindo, infinito, a menos que se saiba falar como quem tapa os mortos e os olhos”; LL: 73); um impasse a que se acrescenta as limitações do ambiente castrense, incapaz de aceitar sequer a necessidade de inventar uma situação nova que permita resolver os dilemas da antiga. Um ambiente, aliás, visto sem a aura que, no romance de Virginia Woolf, é garantida – até pela sua ressonância arturiana – pela sombra de Percival.

A saída possível para este impasse acaba por ser a rememoração de outros momentos guerreiros, não destituídos aliás de um indisfarçável valor político. É o que acontece, por exemplo, na discussão em volta da conciliação, na Grécia antiga, da democracia com a escravatura (LL: 133ss); a Grécia antiga, da qual os seus camaradas são risíveis émulos, é um receptáculo final da sua raiva contida contra o desacerto do mundo que observa à sua volta (“força-se a ouvir o Termópilas explicar ao Palhinhas a confusão fria e de olhos vazos que lhe parece todo aquele período do Matoso, em que todos eles espalharam bigodes de Kaiser no busto de Sócrates”; LL: 134). A evolução de Lima é uma aprendizagem semelhante à de Lucinha, a de aprender a estar fisicamente no mundo; no seu caso, a saber gerir a distância que o separa do ambiente castrense que abomina. Neste sentido, é significativo que, no penúltimo parágrafo do romance, Lima veja essa luz ao longe e, qual Ulisses regressado, seja seguido como se fosse um centro do mundo: “o cão segue-o, o rabo derribado de novo estandarte de um território que tem o passo de Lima por centro” (LL: 351). É esta capacidade de transcender a sua situação actual e integrar em si outras séries históricas que lhe permite, de certo modo, terminar a sua história e ser uma efectiva presença central; aquilo que Percival não chega a ser.

Concluindo: o romance de Maria Velho da Costa mostra não só a produtividade extrema do tema salientado por Virginia Woolf, mas também como a solução proposta em *The Waves* está longe de ser a única possível face aos problemas levantados. Aceitando que a lição oitocentista é de muito difícil continuação numa experiência espacial moderna, cada vez mais marcada pela aceleração e pelo desenraizamento, a obra de Maria Velho da Costa tem mostrado uma persistência assinalável numa vontade de observação social que, supostamente, o exemplo modernista de Woolf teria superado definitivamente. Mas não será essa persistência o resultado de uma cláusula oculta no protocolo woolfiano de leitura, ou seja, aquele princípio de integração conceptual que torna possível a própria comunicação intersubjectiva? Mesmo quando não seja mais praticável a visão panorâmica de uma realidade colectiva que o romance realista aprimorara, é sempre possível evitar um confinamento interior, o ensimesmamento; uma possibilidade prevista no romance de Woolf a partir dos princípios interligados de subjectividade plural e integração conceptual.

Trata-se, em última análise, de aproveitar todas as virtualidades que um romance como *The Waves* prevê, mesmo quando não as cumpra, ao mesmo tempo que é desenvolvido o núcleo forte do romance woolfiano: a sua atenção obsessiva aos processos de formação sensorial e experimentação do mundo.

Bibliografia:

- Banfield, Ann (2000), *The Phantom Table: Woolf, Fry, Russell and the Epistemology of Modernism*, Cambridge, Cambridge UP.
- Costa, Maria Velho da (1997), *Lucialima*, Lisboa, Dom Quixote [abreviado para LL; 1983].
- Dennett, Daniel / Hofstadter, Douglas (ed.), *The Minds I: Fantasies and Reflections on Self and Soul*, New York, Basic Books [1982].
- Fauconnier, Gilles / Turner, Mark (2003), *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York, Basic Books.
- Gusmão, Manuel (2011), *Uma Razão Dialógica: Ensaio sobre Literatura, a sua Experiência do Humano e a sua Teoria*, Lisboa, Avante.
- Herman, David (2002), *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- Lopes, Silvina Rodrigues (1984), “Recensão crítica a *Lúcialima*, de Maria Velho da Costa”, *Colóquio-Letras* 79, 97-98.
- Metzinger, Thomas (2004), *Being No One: The Self-Model Theory of Subjectivity*, Cambridge, MIT Press.
- Woolf, Virginia (1994), *The Essays of Virginia Woolf: 1904-1912*, ed. Andrew McNeillie, London, Hogarth.
- Woolf, Virginia (2008), *Selected Essays*, ed. David Bradshaw, Oxford, OUP.
- Woolf, Virginia (1992), *The Waves*, ed. Gillian Beer, Oxford, OUP [abreviado para TW; 1931].

Woolf, Virginia (2003), *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf, New York, Harvest/Harcourt [1953].

Rui Miguel Mesquita é Doutor em Literatura pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto, onde apresentou a tese intitulada *A Modernidade Romântica: uma leitura comparativa dos poetas Sophia de Mello Breyner Andresen e John Keats*. Desenvolve actualmente, com o apoio da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, um projecto de investigação pós-doutoral, na área da Literatura Comparada, intitulado "A Situação e a Substância: Identidade e Crítica Social na ficção de Virginia Woolf e de Maria Velho da Costa".