

A IMAGERIA AQUÁTICA EM VIRGINIA WOOLF, UM ESTUDO DE CASO

Ana Carolina de Azevedo Guedes¹

Resumo: O campo de estudos que relaciona história e literatura tem se ampliado cada vez mais, e sua interação propõe uma abertura no que se refere à narrativa, levando o historiador a problematizar cada vez mais a sua atividade no momento da escrita. Ao pensar essas relações é interessante perceber a porosidade existente entre história e ficção e em como é possível um pensamento mais amplo sobre essa questão, principalmente no que se refere ao século XX. O presente trabalho visa a apresentação do “esboço de conceito” da imageria como possibilidade de análise das obras de Virginia Woolf (1882 – 1941), tendo como ponto principal as metáforas empregadas pela autora referentes ao mundo aquático. Para isto, utilizo como interlocutor a obra “Naufrágio com Espectador” (1979) de Hans Blumenberg (1920-1996). Assim, o que se espera é afirmar o lugar da metaforologia e da imageria como possibilidades analíticas do texto literário, inicialmente no início do século XX.

Palavras-chave: Virginia Woolf; Imageria; Literatura Inglesa; Século XX; Mimesis.

AQUATIC IMAGERY IN VIRGINIA WOOLF, A CASE STUDY

Abstract: The field of studies that relates history and literature has been expanding more and more, and its investigation investigates an opening in relation to narrative, leading historians to increasingly problematize their activity at the time of writing. When thinking about these relationships, it is interesting to notice the porosity between history and fiction and how a broader thought on this issue is possible, especially in the 20th century. The present work aims to present the “concept sketch” of imagery as a possibility for analyzing the works of Virginia Woolf (1882 - 1941), having as main point the metaphors used by the author that refer to the aquatic world. For this, I use the work “Naufrágio com Espectador” (1979) by Hans Blumenberg as an interlocutor. Thus, what is expected is to affirm the place of metaphorology and imagery as analytical possibilities of the literary text, a bulletin in the beginning of the 20th century.

Keywords: Virginia Woolf; Imagery; English literature; 20th century; Mimesis.

O percurso de pensamento proposto nesse artigo é posicionar a metáfora como ponto principal de análise para o texto literário produzido por Virginia Woolf ao longo de sua produção ficcional. Inicialmente a imageria foi pensada por Herbert Marder como sendo parte de um referencial ao uso das metáforas aquáticas na obra woolfiana (na biografia que versa sobre os últimos dez anos de vida de Woolf). Os exemplos aquáticos encontráveis na literatura de Virginia Woolf remetem a ideia de profundidade e superfície, de estarmos sempre à beira de um evento e inseridos em um momento que modificará o rumo da narrativa. Em carta para Duncan Grant, a fim de elogiar uma manta estampada que ele desenhou para ela, a autora diz

¹ Doutoranda em História Social da Cultura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), desde 2016. Editora da Revista ANIMA (revista discente do curso de história Social da Cultura), desde 2016. Parecerista da Revista Entrelaces (UFC). Mestre em História pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) em 2014, bolsista CAPES. Graduada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro - RJ em 2011.

que o objeto “lhe dava a sensação de ser um peixe tropical flutuando em águas quentes sobre florestas submersas em rubi e esmeralda [...]. O sonho da minha vida, você sabe, é ser um peixe tropical nadando numa floresta submersa” (MARDER, 2011, p. 65). A evocação das imagens de mergulhos é latente em Woolf, que as mobiliza nas diferentes formas e narrativas que produz, criando essa atmosfera de enfrentamento ao desconhecido e, ao mesmo tempo, de busca pelo conhecimento.

A questão se direcionava para um único caminho metafórico: água. Muito influenciada pelo trabalho de Herbert Marder, este foi o primeiro passo intuitivo dado no sentido de estabelecer um caminho explicativo para as metáforas de Virginia Woolf.

Ela usou essa imagem de mergulhar seguidas vezes para se referir àquele estado transcendente. Queria ‘ser tragada por algum poço escuro e sombreada por mato’. Sua imageria submarina se harmonizava com seus estados mutáveis, o fantasista e o poético. (MARDER, 2011, p. 65)

No entanto, o autor não desenvolve a noção de imageria ao longo da obra, ou em outros escritos, simplesmente confiando ao leitor a tarefa de buscar sua definição como sendo apenas um coletivo de imagens, ou mesmo como sinônimo de imaginário.

A metáfora tem sido evitada durante boa parte dos estudos, tratada como sendo algo figurativo ou decorativo para se obter o reconhecimento do outro do que se diz. Contudo, ela possui a capacidade de presentificar um problema vital, como lidar com um indivíduo que não tem acesso a todo o seu ser, mas que é cotidianamente condicionado a manter-se autoconsciente.

Então, de modo objetivo, a imageria seria um efeito poético, por conta de sua relação baseada no lastro necessário para a produção de sentido, mas irrealizado já que a *mimesis* é um fenômeno criador de um novo real irrealizado. A imageria, para além do conjunto de metáforas, seria o catalizador da estrutura de escrita de Woolf, onde há, a partir de uma metáfora, o deslocamento de vários elementos miméticos.

Quando se atribui à imageria o sentido de conjunto de metáforas, se impõe pensar que estas não são escolhidas a esmo. Estão presentes na literatura de Virginia Woolf de forma a obter a maior proximidade possível com o “real”, que se tornaria a base da construção de metáforas sobre o mesmo, como contornos definidores no caminho de atribuição de sentido. Como conjunto, tais metáforas possibilitam a compreensão das obras como construtoras de sentido, para além de uma mera cópia do passado. Atribuem, assim, formas de interpretação do passado e do presente, apostando na capacidade do leitor de atribuir significado ao que está sendo narrado.

As metáforas mobilizadas buscam criar sentidos e sensações que alcancem a transposição do leitor para a situação que se desenrola na narrativa, efeito em que se esmeram

os escritores desde o seu primeiro esforço mimético. No entanto, as imagens produzidas por Woolf pretenderam estabelecer a narrativa dentro de um *frame*, no qual as águas teriam movimentos que se assemelhariam às ações humanas, ou que as tornassem parte das obras, figurando como personagens.

Posteriormente, ao discutir a qualidade metafórica das obras da autora, a reflexão se encaminhou para uma ampliação da percepção dos usos da metáfora como parte de seu trabalho mimético. Jacques Rancière, em *O destino das imagens*, define imageria da seguinte forma: “o termo deve ser tomado aqui em sentido amplo – relativo a todas as formas de produção e reprodução de imagens, e não especificamente as produzidas por ‘equipamento imageador’, - como repertório de imagens disponíveis” (RANCIÈRE, 2012, p. 24).

Esse *equipamento imageador* mencionado por Rancière relaciona sua capacidade de reprodução com as imagens da arte, as formas sociais da imageria e os procedimentos teóricos da crítica da imageria. Segundo ele, a criação de um mercado para essa imageria coletiva estabelece referenciais para a criação de produtos comerciais, possíveis através de todo o maquinário comercial, o que por um lado gera a popularização das imagens, mas também a sua vulgarização. Para o autor, assim como a imageria que reside no campo do social, ela não seria uma potência criadora, porque traria consigo a dessemelhança e a percepção de sintomas sociais claros, apontados por Sigmund Freud, através dos quais os signos (imagens) tornam possíveis a leitura de um determinado período.

Bachelard pensa a imagem poética como variável, apartada de um conceito constitutivo. Possuindo uma ação mutante, a imagem poética é a forma tomada pela reflexão após a constituição poética. É na apropriação e na tomada para si que o leitor faz que o recurso narrativo, que a poesia tem, e a imagem, tomam posição.

É preciso estar presente, presente à imagem no minuto da imagem: se houver uma filosofia da poesia, essa filosofia deve nascer no momento em que surgir um verso dominante, na adesão total a uma imagem isolada, no êxtase da novidade da imagem. A imagem poética é um súbito relevo do psiquismo, relevo mal estudado nas causalidades psicológicas secundárias. Também não há nada de geral e coordenado que possa servir de base a uma filosofia da poesia. (BACHELARD, 2008, p. 183)

Logo, a expressão de imagem poética na literatura é trazida à subjetividade do leitor e faz daquele novo elemento parte de seu repertório para a compreensão do mundo. A repercussão do observado se faz presente no leitor através das ressonâncias em seu vocabulário e atitude frente ao novo. O sujeito que Bachelard conclama em sua análise do poético é o que se entrega à imagem.

Assim, a imagem que a leitura do poema nos oferece faz-se verdadeiramente nossa. Enraíza-se em nós mesmos. Recebemo-la, mas nascemos para a impressão de que poderíamos cria-la, de que deveríamos cria-la. A imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos, fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser. (BACHELARD, 2008, p. 188)

A imagem que reverbera no leitor se comunicará com as experiências vividas por ela e se colocará como parte do processo mimético. O processo de leitura torna-se uma reidentificação com o outro e consigo mesmo. O outro é sempre colocado quando se fala ou escreve e nesse compartilhamento de linguagem, nessa relação dialética que a experiência estética se completa.

O leitor, no confronto com o texto, coloca-se como anônimo, único e transparente, possuindo o poder de inscrever o livro em uma temporalidade e local que se comunique como seu conhecimento prévio. É nesse processo de leitura que a obra passa por uma reescritura.

A leitura não é uma conversação, ela não discute, não interroga. Jamais pergunte ao livro e, com mais fortes razões, ao autor: “O que foi que você quis dizer exatamente? Que verdade me traz, portanto?” A leitura verdadeira jamais questiona o livro verdadeiro; mas tampouco é submissão ao texto. (BLANCHOT, 1987, p. 194)

A obra literária exige do leitor uma abertura, uma porosidade que é inerente a ela, que se realiza no processo de leitura. É nessa passagem que a atribuição de sentido se faz. É na angústia e na incerteza da leitura que o processo de conhecimento se dá, e nesse sentido Blanchot vê em Mallarmé o mesmo movimento que observo em Woolf, de produção de imagens na literatura que se abrem para interpretações com caráter individual e único. Com isso não quero dizer que a obra possui uma infinidade de interpretações, mas que dentro do limite que a obra possui, as individualidades se traduzem de modo a se comunicarem com uma subjetividade.

A obra não proporciona certeza nem claridade. Nem certeza para nós nem claridade sobre ela. Não é firme, não nos fornece apoio sobre o indestrutível nem sobre o indubitável, valores que pertencem a Descartes e ao mundo de nossa vida. Assim como toda a obra forte nos tira de nós mesmos, do hábito de nossa força, nos torna fracos e como que aniquilados, também ela não é forte aos olhos do que é, ela está sem poder, impotente, não porque seja o simples reverso das formas variadas da possibilidade, mas porque designa uma região onde a impossibilidade já não é privação, mas afirmação. (BLANCHOT, 1987, p. 223)

Apesar de levar em conta o fator históricossocial, a imageria encontrada em Virginia Woolf não pode ser lida como signo, mas é possível lê-la através do movimento de apercepção

kantiana mencionado acima. O olhar poético é o caminho possível, e mais interessante, de interpretação dessa metaforologia que Woolf constrói em cada obra. As metáforas, tanto em suas prosas como em seus ensaios, não são simplesmente palavras decorativas, mas possuem significado cognitivo, o que estabelece a união entre o poético e as funções da linguagem.

A metáfora toma parte no que Woolf chama de *pattern* do texto, no estabelecimento de um padrão ou modelo na criação de personagens reconhecíveis, até mesmo de um modo formal. Ela usa o termo de forma livre, como o padrão de uma toalha, mas também de forma mais ‘positiva’, como para se referir a alguma coisa mais vital e vibrante, emergindo do caos moderno e das percepções que a envolve. Os padrões emergem das obras através de repetições de imageria e vocabulário e menos frequentemente como repetições de ações. Um exercício ou experimentação pode ser feito aqui, a fim de exemplificar o argumento apresentado.

Este é o valor dos estudos históricos quando mobiliza o literário: plasmar um momento e narrá-lo, inserindo o indivíduo no meio do campo em que se desenrola um fenômeno astronômico e, ao mesmo tempo, passar o horror da criação do mundo e do inesperado. A compreensão de que a História é um ambiente onde a porosidade é um componente benéfico em sua criação é um dos pontos mais importantes nos estudos de Reinhart Koselleck e de Hayden White. O homem, por sua necessidade de experimentação e de reconhecimento, vai buscar na metáfora e no campo do ficcional elementos de reconhecimento e estranhamento, a fim de auxiliar no desenvolvimento de sua percepção de mundo.

Tudo isso advém do experimentalismo de *Jacob's Room*, *Unwritten Novel* e *The Mark on the Wall* porque traz consigo um simbolismo que se expõe a uma construção subjetiva que, ao mesmo tempo em que flerta com a antiga forma, se mostra envolto de um ritmo poético que convence o leitor da história narrada, “forçando-o” a abrir mão de sua incredulidade, quebrando a parede que separa o homem da experiência do vivido através da literatura. Ilumina-se assim, os campos do individual e do subjetivo comum que o levam na direção do poético.

O formato aqui é o menos importante, já que na visão de Woolf os poetas deixaram a subjetividade para a prosa, alimentando-a de um novo elemento que enriquece e abre possibilidade para uma nova forma espacial, termo cunhado por Joseph Frank .

Esse flerte acaba por criar uma forma mais compreensível e atualizada da prosa. Mais importante do que isso: aqui reside a atualidade de Virginia Woolf na literatura contemporânea. Ao aproximar-se de uma mitologia e imageria próprias, ela atualiza um conjunto imagético coletivo, trabalhando (de modo freudianon) com os seus ‘fantasmas’ pessoais e ancestrais, pondo à sua frente uma nova forma de manipular o tempo e a representação desse tempo nos

romances, mas também na busca de um novo sentido. São histórias sobre fantasmas que se confrontam com a falta de sentido deixada pelos conflitos da Grande Guerra (1914 – 1918).

O dado mitológico acima assinalado está diretamente ligado ao resgate das tragédias gregas nos escritos dos ingleses desse período, ligando-o diretamente com um dado de permanência adotado quando o referencial temporal se encontra perdido. Partindo desse princípio, obras como *Mrs Dalloway* e *Voyage Out* ganham seu referencial em *Antígona* e *Eneida*. O exemplo mais claro seria o da *Odisseia*, de Homero e o *Ulysses*, de James Joyce.

O ‘imprenchível’ metafórico age dentro da coexistência entre metáfora e conceito contra o pensamento dominante da primazia do conceitual sobre o metafórico. O terreno em que a metáfora absoluta se move é ainda mais fértil, mas não menos difícil de ser atravessado, já que prevê a impossibilidade de transferência, transposição ou substituição de termo por outro; movimento possível na analogia. Ela é indizível, contendo em si uma carga metafórica que a afasta do conceito, estabilizando-se com uma margem mínima de compreensão (o núcleo mínimo do conceito e a base analógica).

O irrealizável assim se exemplifica: a alma não consegue alcançar a razão, mas não pode renunciar a ela, a rodeia e encontra, desta forma, a mais precisa “metáfora absoluta” em que se realiza a mimesis. É por sua capacidade mutante que a metáfora pode apresentar esse movimento, sendo capaz de dar conta da adaptação das imagens que a história e a ficção demandam.

O simbólico incluído sempre nas obras de Virginia Woolf é o elemento de reconhecimento que ela propõe como estabelecimento temporal, mas que não se confunde com a metáfora por sua fixidez.

O desenho metafísico que faz com que o mundo brote como explicação da unidade divina da coincidência opositiva até a ‘metafórica explosiva’ uma busca legítima da estrutura interna do processo de criação retrocedendo no sentido inverso ao fundamental originário. (BLUMENBERG, 2004, p. 245)

Essa é uma das propostas que tenho neste pequeno ensaio, a de não justificar o uso das imagens e metáforas pela existência da autora, ou cair no *Zeitgeist* do século XX. É importante a consciência de que, na criação da *mimesis* da escrita woolfiana, as metáforas desempenham papel fundamental e que se estruturam de forma a permitir que se indague sobre uma investigação através da metaforologia.

Ao pensar a metáfora de forma criadora, e não simplesmente no sentido retórico, observo que a escrita de Virginia Woolf se abre para diferentes sentidos possíveis e entra no terreno da indagação, que extrapola o ato de leitura unilateral, partindo para uma concepção de

leitor ativo no texto de forma contínua e necessária para que ele cumpra seu papel comunicativo, como pensado enquanto texto ficcional. Ao passar próximo à simples analogia em alguns momentos, o leitor toma para si a responsabilidade de, em conjunto como o texto, mobilizá-lo de forma inteligente e não sempre ou apenas visceral, memorialista ou unidimensional.

A aproximação feita entre Blumenberg e Woolf parte do uso das metáforas conectadas à água, como forma de expressão do período entreguerras, como expressão do indizível, e a natureza surgiria como um caminho, como um retorno às origens da humanidade.

O estabelecimento da diferenciação entre metáfora e metonímia no seu sentido mais direto pode se mostrar dúbio ou mesmo desnecessário para o que entendo como conjunto de metáforas. Não ignoro a proximidade entre a imageria e o imaginário, dado que ambas nascem do mesmo conjunto semiológico, mas o primeiro termo propõe uma amplitude sensorial que não se encerra no campo do visível, pressupondo-se como um conjunto de metáforas, se seguirmos sua definição no dicionário comum. Estabelecer um conjunto de metáforas próprias de cada obra e de cada autor possibilita observar como é construída uma rede que conflui na relação entre ritmo (compreendido na montagem feita por Woolf entre a cadência, na qual a história é contada, e o uso de pontuação e sinais gráficos), símbolo (não em seu sentido coletivo, mas como uma imagem a ser apreendida de modo geral e logo depois individualizada no leitor) e metáfora. A imagem é um primeiro contato que o leitor tem com o material narrativo que o autor dispõe, logo o mais comum e menos individualizado. O que está sendo proposto com a imageria é justamente uma conexão entre autor e leitor, de compartilhamento comum de metáforas que passem pelo âmbito da leitura de uma determinada temporalidade e que se permita atualizar na extremidade oposta ao autor no jogo do texto.

Tendo estabelecido de forma periférica o que se compreende como imageria no contexto desse estudo, algumas metáforas podem ser exploradas como forma de apresentação do que foi dito. No caso de *Ao Farol* (1927), Virginia Woolf ambienta seu romance na Ilha de Skye, na Baía de St Ives, entre 1910 e 1920, onde a família Ramsay passa suas férias. Na história, Mr. Ramsay e Mrs Ramsay não possuem nomes próprios, o que traz continuamente a sensação de uma importância atribuída pela autora, como se o interior de cada componente daquela viagem fosse maior do que os acontecimentos / eventos. A estadia na ilha é acompanhada por amigos, como a pintora Lily Briscoe, Charles Tansley (admirador de Mr. Ramsay), Minta Doyle, Paul Rayley e Augustus Carmichael, além dos filhos do casal. Este é o grupo que vai criar um espaço onde os dramas internos e familiares entrarão em conflito.

Ao longo do romance o leitor tem a oportunidade de ouvir os pensamentos das personagens e é nesse contexto que o uso de metáforas é interessante, na medida em que se cria,

assim, uma relação entre leitor e personagem, e também por produzir imagens que de alguma forma individualiza a experiência estética. Em uma caminhada à beira-mar, Mrs Ramsay permite-se pensar sobre a paisagem e além.

(...) de maneira que o monótono quebrar das ondas na praia, que, na maior parte do tempo, dava uma compassada e calmante cadência aos seus pensamentos e parecia repetir como um consolo, sempre e outra vez, enquanto estava ali sentada com os filhos, as palavras de alguma antiga canção de ninar, murmurada pela natureza: “Eu cuido de vocês – eu sou o seu amparo” -, mas que, outras vezes, repentina e inesperadamente, sobretudo quando sua mente se afastava ligeiramente da tarefa por acaso em andamento não tinha esse sentido benfazejo, mas, como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um arco-íris – esse som, ribombou surdamente em seus ouvidos, fazendo-a erguer os olhos num impulso de horror. (WOOLF, 2017, p. 16)

A intenção de uma caminhada, que trouxesse um certo acalento para o difícil momento de desilusão do menino sobre uma possível ida ao farol, faz com que Mrs. Ramsay se preocupe com os sons ao seu redor. Enquanto ouve a voz do marido conversando com seu discípulo tudo é calma e tranquilidade, mas quando o silêncio toma conta da sala, ela retorna sua atenção para o mar. O mar é o ponto de inconstância e confiança que ela busca, exigindo dela apenas que não retire seus olhos dele. É nesse momento de desatenção que ele deixa de ser cuidado e amparo e passa a ser uma lembrança da passagem assustadora do tempo, marcando os instantes vividos que nunca mais retornarão.

Lily Briscoe, uma pintora solteira que vê na figura de Mrs. Ramsay uma personalidade que deseja eternizar, ao olhar para Mr. Ramsay não vê generosidade, e sim uma pessoa hipócrita, tirânico e injusto no modo de tratar sua esposa e seus filhos. No entanto, em um momento de fragilidade, ela direciona o seu olhar para ele e se questiona por que Mrs. Ramsay ainda continuaria casada com ele e pensa no equilíbrio necessário para a manutenção da família.

Eles se tornavam parte daquele irreal mas penetrante e emocionante universo que é o mundo visto pelos olhos do amor. O céu se prendia a eles; os pássaros cantavam através deles. E o que era ainda mais emocionante, ela também sentia, ao ver o Mr. Ramsay se aproximando e se afastando, a Mrs. Ramsay sentada com James na janela e a nuvem se movendo e a árvore se curvando, como a vida, feita, como era, de pequenos de separados incidentes que se viviam um a um, tornava-se encaracolada e inteira como uma onda que nos erguia e nos atirava junto com ela, ali, com uma pancada, na praia. (WOOLF, 2017, p. 43)

É na visão do cotidiano que Lily observa como a vida é feita de pequenos fragmentos que formam um quadro, que pode compor um todo feliz e satisfatório, ou não. Não era através da paixão e da emoção que Lily elaborava seus quadros, e sim da demorada observação que via refletida na felicidade do casal Ramsay ou no carinho dedicado pela mãe a seus filhos. Esse pensamento torna possível compreender a demora de Lily Briscoe em terminar sua obra e reconhecer os limites dela, dando ao leitor material para sua elaboração através de um efeito estético.

Uma das possibilidades que a imageria pode indicar nesse movimento é a presença de linguagem metafórica que pretenda dar conta da vida. O mar como uma imagem que consiga reunir e elucubrar o caminho até o pensamento acerca da existência de uma possibilidade de reflexão sobre um momento histórico que corre próximo ao indizível. Quando no romance o mar surge novamente, vem para questionar novamente a vida.

Embaixo no oco de uma onda, via a próxima onda elevando-se cada vez mais alto acima dela. Pois o que podia ser mais formidável do que aquele espaço? Aqui estava ela de novo, pensou, recuando para contemplá-lo, arrastada da tagarelice, da vida, da companhia das pessoas para a presença desse seu antigo e formidável inimigo – essa outra coisa, essa verdade, essa realidade, que subitamente deitava suas mãos sobre ela, emergia poderosa de detrás das aparências e exigia sua atenção. (WOOLF, 2017, p. 136)

Quando a vida retorna na narrativa, como uma possibilidade de observar os movimentos inesperados que dela podem advir, e propor a esse questionamento em torno do que se compreende como vida. Pensar os romances sob a lente da imageria permite ver a presença forte do ritmo e seu jogo com o poético/poemático, o uso inovador do simbolismo e a presença da metáfora fora do sistema de signo-significado (de modo ampliado), com o ponto de vista da autora estabelecido. A experiência será explorar algumas metáforas mobilizadas nas obras mencionadas, buscando traçar esse conjunto que a imageria pressupõe.

Quando se fala de ondas, por exemplo, o efeito simbólico de sua metafóricidade tende à vida e a ela se ligam, de modo que seus símbolos e o efeito deles são também possíveis graças à disponibilidade da memória dos leitores que reconhecem sua sonoridade e significado, elaborando uma experiência individual, isto é, Virginia Woolf abre a exploração da individualidade a partir de uma reflexão da vida por sua imageria, sem criar um símbolo puro e único, mas algo mutável em uma representação que permite essa conexão. A metáfora desempenha um papel na obra de Woolf que não diz respeito somente à sua forma local, apresentada nos romances, mas nos rastros que tornam seus romances comunicantes entre si, formando a possibilidade de questionar-se sobre a existência de um projeto literário.

“O que é a vida?” é uma das questões que mais surgem ao longo dos cinco romances que analiso, publicados entre 1925 e 1936, e sua intensidade vai apenas aumentando quando da progressão do tempo. A aproximação que realizo entre a ideia de metáfora e água é uma das tentativas de resposta para uma pergunta que termina com uma metáfora por si só. As ondas surgem na natureza devido a dois movimentos concomitantes do vento e da correnteza, pressionando a água para que se mova em diferentes velocidades e forças até atingir a praia. Os homens passam pela vida terrena pressionados por dois *a priori* base do pensamento kantiano, tempo e espaço, somos o tempo todo pressionados por eles. Como ignorar a força metafórica que Woolf põe na natureza como forma de construção de sentido?

Bibliografia:

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Maria Joias. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2008.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BLUMENBERG, Hans. *Paradigmas para una metaforologia*. Tradução e introdução de Jorge Pérez de Tudela Velasco. Madrid: Minima Trotta, 2003.
- FREEDBERG, David. *The power of images: studies in the History and Theory of Response*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1989.
- MARDER, Herbert. *A medida da vida*. Tradução: Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução: Monica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RYDSTRAND, Helen. *Rhythmic Modernism: the mimesis of life itself in the short fiction of D. H. Lawrence, Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Australia: The University of New South Wales, 2016.
- WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Tradução de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.