

A marca da indeterminação

Maria das Graças Gomes
Villa da Silva *

Abstract



In this study, using Derrida's notions of *différance* and *trace*, we show, in Virginia Woolf's short story, "The Mark on the Wall", how the use of metaphorical comparisons and associations of ideas, revealing the representation of subjectivity, establishes the instability of meaning in the narrative.

Keywords: difference, trace, metaphor, signifier, signified.

Entre as questões ligadas ao contato do homem com a realidade por meio da noção de

* Professora-Doutora de Língua Inglesa e Literatura Inglesa do Departamento de Letras Modernas da UNESP - Araraquara.

uma verdade única, compondo um sistema estrutural, marcado pela crença em uma origem e uma presença, destaca-se a dificuldade de apreensão do conhecimento como evidência do real, intermediada pela linguagem e perpassada pela concepção de significado único. Algumas reflexões teóricas demonstram a importância do questionamento dessa visão estruturalista e cartesiana, centrada no cogito (*Cogito ergo sum*) sobretudo no que diz respeito à noção de centro e aos pares de termos (realidade/aparência, causa/efeito, significante/significado, homem/mulher), que se opõem simetricamente, de tal modo que um dos termos sempre sobrepõe-se hierarquicamente ao outro. Tal argumentação revela que, diferentemente do que é defendido pelo logocentrismo, a presença ou a totalidade do significado é sempre adiada (*deferred*) de um signo para outro numa sequência infinita, fazendo com que o significado surja do jogo entre o estar e o não estar por meio da ligação de um elemento a outro, constituindo-se a partir do rastro¹ dos outros elementos da cadeia ou do sistema. (cf. Derrida, 1973).

Esse conceito de adiamento do significado, mais o emprego de comparações metafóricas e associações de idéias, reveladoras de representações da subjetividade, sempre oscilando entre sentido e desejo, sustentarão a leitura aqui proposta do conto de Virginia Woolf, *The Mark on the Wall* (1993), (*A Marca na Paredê*).

No conto, a ficcionista aborda tais elementos, aproximando-se de Nietzsche (1983), que considera as verdades *ilusões, das quais se esqueceu que o são, metáforas que se tornaram gastas e sem força sensível...* (p. 47-48).

Escrita em 1917, a narrativa marca um momento decisivo na carreira da escritora, correspondendo a um novo modo de fazer literatura, afastando-a da perspectiva realista pelo emprego do monólogo interior, facilitador da exposição, na ficção, da experiência caótica e incoerente como tentativa de capturar o tempo presente. Em *The Mark on the Wall*, o leitor passa de significados a significados, no fluxo contínuo e inseparável dos significantes, que vão deixando rastros de rastros, enquanto a narradora questiona as oposições, desestabilizando as simetrias por meio da dúvida deslocadora de “verdades”. Tal movimento aproxima-se da noção derridiana de centro e oposição simétrica de termos, indispensável à revelação do jogo paradoxal criado pela *différance* presente na linguagem.

Nesse fluxo contínuo, a marca na parede é repentinamente vista pela narradora numa tarde de janeiro, em pleno inverno, temporalidade necessária para se recordar do que viu. A visão é intercalada por uma série de reminiscências (evocações imaginárias) que desembocam em reflexões. As inexistências recobrem a noção de verdade, de essência e aparência das coisas, instaurando a incerteza do viver, a fragilidade humana, o mistério da morte, a partida para o outro lado. Após contínuos retardamentos, sabe-se que a marca na parede é de uma lesma.

1 O termo *rastro*, empregado neste texto, diz respeito à marca de uma inscrição arcaica que não se deixa apreender na oposição presença/ausência e inclui a noção de que todo rastro é rastro de rastro, “encadeamento do outro-no-mesmo” (Bennington, 1991:61).

A narrativa vai se desdobrando em analogias, provocando a *repetição na diferença*, no transporte metafórico. Para re-ligar o momento da narração (presente), com a marca, (passado), recorda-se da imagem do fogo na lareira, dos três crisântemos no vaso e de que fumava. Através da fumaça, vê as brasas que, repentinamente, se transformam em bandeira avermelhada tremulando na torre de um castelo, enquanto cavaleiros vermelhos cavalgam em direção ao rochedo escuro. Esse processo sistemático-associativo, provocador da movimentação do significante-significado em contínua substituição, estabelece o jogo do presente-ausente, corroborando esse “movimento de complementaridade” e ressaltando a ausência do significado único.

A fantasia do castelo e cavaleiros é rompida pela visão da marca na parede, ponto-limite entre a “realidade” interior e a exterior, propiciadoras de significações. O confronto com o significante-significado (imagem visual - traço mnemônico e ligação com o psiquismo) *labaredas vermelhas*, favorece a atuação do simbólico. Elas se transfiguram em *bandeiras no topo do castelo*, em *cavaleiros vermelhos*, enquanto o espaço do fogo é tomado pelos *cavaleiros*. Lareira (realidade observada) se transforma em *torre do castelo/rochedo escuro* (realidade imaginada). A narradora, leitora dessa corrente mnemônica, recorre a essa *automatic fancy* (fantasia automática) como forma, talvez, de relacionar-se com o “real”, apegando-se insistentemente a essa cena, definida como *an old fancy* (uma velha fantasia).

À semelhança da decifração dos sonhos, apontada por Freud (1900), a narradora combina, desloca, condensa e nomeia os elementos, desarticulando a possibilidade de um sentido global da imagem (marca). A unidade significante-significado liga-se a novos contextos, favorecendo o aparecimento de significação renovada na cadeia.

Nesse exercício, os significantes-significados, inscritos em estrutura oscilante, criam novos efeitos de contexto à medida que a narradora vai interpondo a marca que ora é um furo, uma mancha criada por substância redonda e escura como uma pequena folha de rosa, ora um diminuto túmulo, a cabeça de um velho e gigantesco prego de 200 anos, uma fenda na parede, uma tábua de salvação, uma lesma, dependendo do ponto de vista de quem vê e da ação da luz. A imagem da marca vai tomando sentidos variados por meio de associações, comparações metafóricas, analepses e reticências. As unidades substituídas permanecem presentes por suas conexões metonímicas com o resto da cadeia, constituindo realidade mítica.

Ao trabalhar com a memória, a narradora vai constituindo sua subjetividade à medida que passa o olhar sobre os objetos, deixando cadeias de rastros em seu solilóquio. Sentada diante da lareira, detém o tempo, configurado num presente-passado, tentativa de recuperar uma origem inacessível, oculta, à medida que volta no tempo.

A referência à marca na parede, motivo articulador da remissão, é um momento miticamente passado que inaugura associações, deslocando a noção de origem, de determinação, ressaltando a atuação do acaso em tudo. Por isso, a narradora coloca o problema de não saber o porquê da existência da marca nem o destino dos ex-moradores da casa que agora habita.

Reflete sobre a concepção de arte que, conforme o que o ex-morador quase lhe disse, *should have ideas behind it* (p. 53)². As cenas que destaca (a anciã prestes a servir o chá, o rapaz preste a rebater a bola) para ilustrar essa concepção, semelhantes a cenas congeladas em um quadro, implicitamente parecem revelar conseqüências. Parecem demonstrar o desejo de desvendamento da razão que está por trás das coisas, das ações, do estar no mundo e do conhecimento sobre o papel que se cumpre nele. Mas tal aproximação metonímica mostra apenas ações em desenvolvimento, em pleno progresso, cujas conseqüências podem ser previstas, não garantidas. Arte e vida ironicamente detêm a história de um momento, mas não revelam nem o antes nem o depois, restando a ambas o traço sem origem.

Retornando à marca, pensa em examiná-la. Constata o acaso dos encontros e conclui que, se levantasse para certificar-se a respeito da origem da marca, não o conseguiria, tal é o mistério da vida, a inexistência do pensamento, a ignorância da humanidade, pois, *once a thing's done, no one ever knows how it happened* (p. 54)³, reforçando sobremaneira a perda do vínculo com a origem, desmantelando o conceito de causa-efeito.

Ao enumerar as perdas ao longo da vida diz que a mais misteriosa é a origem: *beginning, for that seems always the most mysterious of losses...* (p. 54)⁴. É um enigma a ser decifrado: *what cat would gnaw, what rat would nibble - three pale blue canisters of book-binding tools?* (p. 54)⁵. O enigma parece ligar-se ao destino das coisas, à presença delas, e à relação com o papel imprevisível da utilidade que as envolve.

A busca do sentido e solução para o quebra-cabeça parece constituir a tarefa do escritor, oculta na imagem das *ferramentas de encadernação*. Cabe a ele usar as ferramentas, registrando os instantâneos de vida e de morte, desvendando seus enredos e mistérios, sempre entregues ao desequilíbrio, à total instabilidade. E a escritura acaba de forma precária, incompleta. Quem se interessaria por tarefa tão insólita? Quem morderia a isca?

A escritura é a saída como descida para fora de si em si do sentido: metáfora-para-outrem-em-vista-de-outrem-neste mundo, metáfora como possibilidade de outrem neste mundo. (...) Escavação no outro em direção do outro em que o mesmo procura o seu veio e o ouro verdadeiro de seu fenômeno (Derrida, 1967:52). Talvez, seja isso o que a narradora parece buscar; descer para fora de si à procura do ouro verdadeiro.

Prossegue, incessantemente, interpondo a marca, no espaçamento entre vida e morte, pulsão contínua, representando o suplemento da vida. Freud (1976) ressalta que os instintos de vida estão em contato próximo com a percepção interna e surgem como dilaceradores da paz, produzindo tensões que, resolvidas, geram alívio, ao passo que os instintos de morte realizam seu trabalho sutilmente. Embate que se revela como *economia da morte*.

2 [deve conter idéias quando dela nos afastamos].

3 [uma vez que algo é feito, ninguém jamais sabe como aconteceu].

4 [o começo, pois este parece sempre ser a mais misteriosa das perdas].

5 [que gato arranharia, que rato morderia - três latas azul-claro com ferramentas de encadernação?]

A naradora descreve a vida como *a blown through the Tube at fifty miles an hour...*(p. 54)⁶. E a morte como...*landing at the other end without a single hairpin in one's hair!...(.) With one's hair flying back like the tail of a race-horse* (p. 54)⁷. As figuras metafóricas suscitam rapidez e a errática chegada ao outro lado, desprovida de importância, mostra-se como um desperdício e restauração perpétuos. O ser, inteiramente despido, é atirado a esmo, restando a imagem do rabo esvoaçante de um cavalo de corrida que aponta para o que fica atrás: o rastro como passado absoluto: (...) *o que não se deixa resumir na simplicidade de um presente* (Derrida: 1973:81).

O simbólico apodera-se da comparação e o que resta pós-vida é um nada indecifrável. Na chegada ao lado de lá, o ser não surge indefeso, carrega as culpas deste mundo, o que parece intrigar a narradora, que deseja o alienamento e a pureza no novo nascimento. A dificuldade de definir o que está no mundo, de dizer se os seres, coisas, homens, mulheres, árvores existem, leva à definição metafórica sobre o que resta:... *nothing but spaces of light and dark, (...) which will,(...) become - I don't know what...* (p. 55)⁸.

Do lado de fora da janela, a árvore bate de leve na vidraça, personificação, talvez, do limite tênue e transparente das extremidades; fronteira indepassável entre o ser-não-ser, ponte entre a natureza e o nada. O *não sei quê* revira o fio do jogo da representação, desdobrando-se na inacessibilidade da origem, conforme destaca Derrida (1973): *o ponto de origem torna-se inalcançável. Há coisas, águas e imagens, uma remessa infinita de uns aos outros, mas sem nascente. Não há mais uma origem simples, pois o que é refletido desdobra-se em si mesmo e não só como adição a si de sua imagem* (p. 4-5).

O cuidado que os seres têm para com a própria imagem, o temor que sentem de que esta criação revele-se ao público diferente da "original", desperta, na narradora, o desejo de propor a quebra do espelho para que com o desaparecimento da imagem reste apenas a casca de uma pessoa tal como é vista pelas outras. Ver o outro, encontrá-lo no metrô, é ver-se diante do espelho. Segundo Lacan (1966:255), a alteridade é constatada diante do outro e sobretudo no discurso que possibilita ao sujeito adquirir identidade.

Pela ordem simbólica, o sujeito acaba localizado tanto quanto à sua posição masculina ou feminina quanto à sua relação com a morte; aspectos ressaltados em *The Mark on the Wall*. Talvez, por isso, a narradora destaque que os romancistas no futuro darão importância crescente aos reflexos (as imagens dos semelhantes) infinitos, *leaving the description of reality more and more out of their stories...* (p. 55)⁹.

Ironicamente, afirma que essas observações não têm muito valor, pois *the military sound of the word is enough* (p. 56)¹⁰, que aponta as regras e convenções criadas por aqueles que exercem o poder na Inglaterra,

6 [um arremesso no metrô a 50 milhas por hora.]

7 [... a chegada à estação final sem um grampo sequer no cabelo... (...)] Com os cabelos esvoaçando como o rabo de um cavalo em uma corrida]

8 [nada apenas espaços de luz e sombra (...)] que (...) se tornam - não sei o quê]

9 [deixando a descrição da realidade cada vez mais fora de suas ficções...].

10 [basta o som disciplinador da palavra]

representados pelo *Almanaque de Whitaker* e *A Tabela de Prioridades*, ditando normas, impondo “verdades” incontestáveis. Recordar-se de acreditar que a palavra representava a própria coisa, a verdade. Ressalta a prevalência do ponto de vista masculino, estabelecendo padrões de conduta para homens e mulheres.

Por meio dessas comparações revela desejos, cadeias metonímicas que *escorregam de uma coisa para outra, vestígios de pensamentos*. A palavra oscila em significação entre o ser e o não ser, como os montes de terra encontrados em South Downs, citados no conto, cuja significação ora se refere a túmulos ora a acampamentos, dependendo do interesse do pesquisador. Tudo isso para provar nada: *...nothing is proved, nothing is known* (p. 58)¹¹.

A narradora crê que pode pensar sentada calmamente ou em pé. A menção recorrente a permanecer sentada mantém laços com o contexto natural da escritura. Nietzsche, a esse respeito, acreditava que um pensador jamais deveria permanecer sentado e recomendava aos escritores “a dança da pena”. Entretanto, ao comentar tal recomendação, Derrida (1967) ressalta: *Mas Nietzsche adivinhava que o escritor jamais estaria de pé, que a escritura é em primeiro lugar e para sempre algo sobre o que nos debruçamos. Melhor ainda quando as letras já não são números de fogo no céu* (p. 51-2).

A marca na parede, obsessão motivadora, interpõe-se como *tábua de salvação em alto-mar*, liame do real-irreal, expressando existência, solidez, realidade, instabilidade, indecidibilidade. Esse vínculo diáfano, desfeito em nada, acaba em *satisfatória sensação de realidade*, semelhante ao que se sente quando, conforme a narradora, se acorda de um pesadelo da meia-noite... *and lies quiescent, worshipping the chest of drawers, worshipping solidity, worshipping reality, worshipping the impersonal...* (p. 59)¹².

Reconhece o jogo de autopreservação da natureza, destacando a árvore e seu contínuo ciclo de vida. Associa as milhares de pessoas no mundo a cada árvore sobre a terra, que se mantém, mesmo após a morte de seus galhos, oferecendo seus produtos (móveis, tábuas para o piso) aos homens. Repentinamente, o pensamento, as palavras parecem escapar-lhe. Alguém lhe anuncia que vai comprar o jornal e amaldiçoando a guerra lhe diz *...I don't see why we should have a snail on our wall* (p. 60)¹³.

A imagem lesma une-se ao ciclo vital da natureza, na seqüência infinita do adiamento. Considerada símbolo lunar, regeneração periódica, a lesma liga-se a morte e renascimento, componentes do tema do eterno retorno. Essa recorrência reforça o texto como articulação do jogo metafórico-metonímico, entre vida e morte, oculto nas malhas da narrativa.

Em busca da origem inacessível, perseguida nas sombras e rastros à sua volta, a narradora obtém o produto liberado pelas crenças da sociedade patriarcal inglesa. No corpo de sua casa, a marca da inscrição de um rastro sem origem, retida na imagem da lesma, aponta para o perpétuo diferir de morte-e-vida, iteração irônica revelada no contraponto dissipador da guerra citada no conto.

11 [...nada está provado, nada se conhece]

12 [e se fica imóvel adorando a cômoda, a solidez e a realidade, adorando o mundo impessoal...]

13 [... Não compreendo por que devemos ter uma lesma em nossa parede]

As associações metafórico-metoniímicas indicam o desejo de mudança na sociedade inglesa, que deve ressurgir como um lugar mais justo para homens e mulheres, e reunida a esse desejo está também a busca de uma ficção renovada, que escape às regras realistas e dê mais crédito ao que é humano, corroborando o questionamento e o propósito anunciado por Virginia Woolf no ensaio **Modern Fiction** (1919): (*Life is not a series of gign-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semitransparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this...with as little mixture of the allien and external as possible?*)¹⁴.

Referências Bibliográficas

BENNINGTON, Geoffrey e DERRIDA, Jacques. *Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1996.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença*. Trad. Maria Beatriz M.Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1967.

_____. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, Edusp, 1973.

FREUD, Sigmund. (1900). *A Interpretação dos Sonhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1987.

_____. *O Bloco Mágico*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

_____. *Além do princípio do prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

LACAN, Jacques. *Escritos*. São Paulo: Perspectiva, 1966.

NIETZSCHE, Friedrich. Sobre Verdade e Mentira no Sentido Extra-Moral. In *Obras Incompletas*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

WOOLF, Virginia. The Mark on the Wall. In *Selected Short Stories*. England: Penguin Books, 1993, p. 53-60

_____. *To the Lighthouse*. England: Wordsworth Editions, 1994.

_____. *Mrs Dalloway*. England: Flaming Modern Classic, 1994.

14 In OUSBY, Ian. *Companion to Literature in English*. Cambridge University, 1995, p. 1021 [A vida não é um conjunto de lâmpadas faiscantes simetricamente dispostas; a vida é um halo luminoso, um envelope semitransparente que nos envolve desde o avivar da consciência até sua extinção. Não seria tarefa do romancista demonstrar isso... misturando, quando possível, um pouco do que é estranho e externo?].

