

# A BELEZA DA INDIFERENÇA

## reflexões sobre literatura e artes plásticas a partir de um conto de Virginia Woolf

Alexandre Rodrigues da Costa  
Faculdade Pitágoras

O meu anjo me deixa ser a adoradora  
de um pedaço de ferro ou de vidro.

Clarice Lispector

### RESUMO

Este texto analisa o conto “Objetos sólidos”, de Virginia Woolf, a partir do diálogo entre literatura e artes plásticas, com o objetivo de perceber como a opacidade dos objetos na obra de arte afeta o entendimento que o sujeito tem de si mesmo e da realidade à sua volta.

### PALAVRAS-CHAVE

Narrativa literária, artes plásticas, opacidade do objeto artístico, fragmento

Em 1920, Virginia Woolf publicou um pequeno conto, chamado “Objetos sólidos”. Nele, John, um personagem com pretensões à carreira política, tem sua vida mudada quando se depara com uma gota de matéria sólida, um cubo irregular, enfim, nas palavras da autora: “um pedaço de vidro espesso a ponto de parecer quase opaco”,<sup>1</sup> nas areias da praia pela qual caminhava. O que ocorrerá com esse personagem pode ser analisado, ao mesmo tempo, a partir de uma postura artística que vai de Rodin, passando por artistas como Tatlin, Brancusi, Duchamp, até culminar na arte minimalista. O que podemos extrair da leitura desse conto é a maneira como o comportamento do personagem John relaciona-se com os paradigmas estéticos da modernidade, na qual os objetos do cotidiano são retirados de seu contexto para se realizarem como obra ou mesmo como negação da obra no conceito tradicional de arte.

No conto de Virginia Woolf, John torna-se obcecado pelo pedaço de vidro, pela forma ideal que ele representa. Tanto é assim, que passa a procurar, nos lugares mais inusitados, coisas que pudessem lhe recordar o objeto que descansava na cornija da sua lareira: “qualquer coisa, desde que algum tipo de objeto, mais ou menos redondo, talvez

---

<sup>1</sup> WOOLF. *Contos completos*, p. 136.

com uma chama agonizante imersa a fundo em sua massa, qualquer coisa – porcelana, vidro, âmbar, rocha, mármore –, até mesmo o ovo liso de uma ave pré-histórica, lhe serviria”.<sup>2</sup> Com o tempo, John abandona a carreira política e forma, sobre sua lareira, uma espécie de museu ideal constituído pelo vidro encontrado na areia, um pedaço de ferro, que se assemelha a um meteorito, e um pedaço de louça em forma de estrela. Mas o conto não termina aí. John continua guiado pela expectativa de encontrar objetos que não só se assemelhem a estes, mas que os superem: “tornando-se seus critérios mais rígidos e seu gosto mais exigente, as decepções eram inumeráveis, mas sempre um brilho de esperança, um caco de porcelana ou de vidro com alguma marca curiosa ou curiosamente quebrado o enganava”.<sup>3</sup>

Esse conto, como já dissemos, se relaciona com os ideais estéticos pregados por artistas como Rodin, Tatlin, Brancusi, Duchamp. Mas a pergunta surge: de que forma podemos articular um conceito comum entre esses artistas e o conto de Woolf? A atitude do personagem de Virginia Woolf torna-se emblemática para nós, no momento em que ele, ao escolher quais objetos serão dignos de ocupar o espaço de sua lareira, acaba por negar a simulação de um espaço que se justifica através da ordem explicativa ou da interioridade do artista, impressa na superfície dos objetos. Pois, levado a realizar gestos que mudam o aspecto das coisas, sem, no entanto, conseguir mudar com elas, John permanece fiel à dúvida. Ou melhor, faz da dúvida algo com que seus visitantes, aqueles que observam tão estranhas coisas sobre sua lareira, são obrigados a encarar. Mas em que consistiria tal dúvida? Não seria semelhante, por acaso, àquela que nos proporciona Marcel Duchamp, quando estamos frente a suas obras? Para chegar a uma resposta, é importante frisar que, quando Virginia Woolf publica o conto que estamos comentando, em 1920, muitos movimentos vanguardistas já haviam desaparecido. O Cubismo, por exemplo, sofrera inúmeras interpretações, sendo talvez a mais radical a do Futurismo, cujos principais integrantes, Marinetti, Umberto Boccioni, Carlo Carrà, leram a fragmentação dos objetos, nos quadros de Picasso e Braque, como uma forma de se alcançar a interioridade, o núcleo do objeto, no qual estaria escondida sua lógica estrutural. Daí a necessidade que muitos desses artistas tinham de buscar a transparência dos objetos:

Quem pode acreditar ainda na opacidade dos corpos, se nossa sensibilidade aguçada e multiplicada já penetrou as obscuras manifestações do meio de expressão? Por que haveríamos de esquecer, em nossas criações, o poder redobrado de nossa visão, capaz de fornecer resultados análogos aos dos raios X?<sup>4</sup>

O que os futuristas almejam – e aqui podemos pensar, como exemplo, na obra *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço* (Fig. 1), do escultor Boccioni – é atingir um modelo de inteligibilidade ideal, que ofereça ao espectador

---

<sup>2</sup> WOOLF. *Contos completos*, p. 138.

<sup>3</sup> WOOLF. *Contos completos*, p. 141.

<sup>4</sup> MARINETTI. *Pintura futurista*, p. 295.

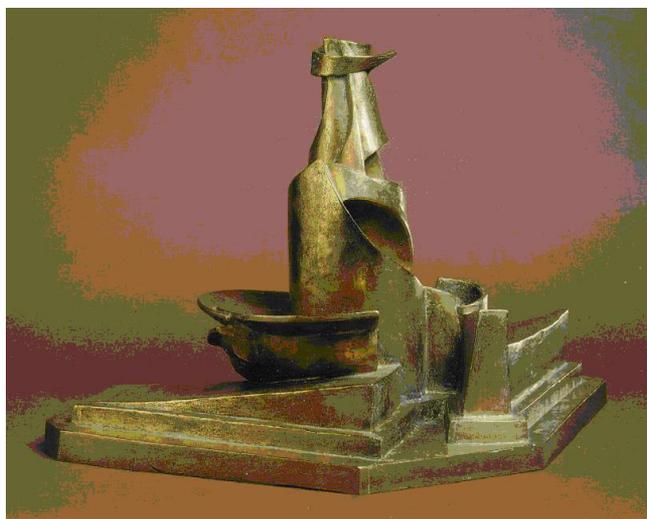


Fig. 1: Umberto Boccioni (1882-1916), *Desenvolvimento de uma garrafa no espaço*, 1912.  
Bronze, 38 x 61 x 33 cm. Nova York: Coleção particular.

uma única visão do objeto apresentada como a soma de todas as visões possíveis, cada uma delas entendida como parte de uma circunavegação contínua do objeto que se estende pelo espaço e o tempo, mas unificadas e controladas pelo tipo especial de informação que a transparência do objeto transmite com clareza para o observador.<sup>5</sup>

Ora, com base tanto nas palavras de Marinetti quanto nas de Rosalind E. Krauss sobre a estética futurista, podemos perceber que o personagem do conto de Virginia Woolf busca a superfície muda, a opacidade dos corpos, a incompletude de qualquer percepção isolada e, dessa forma, não só contradiz os postulados do Futurismo, como também parece ir contra os ideais estéticos de um movimento que estava se fundamentando no momento em que o conto foi publicado. Estamos falando do Construtivismo, representado por artistas como Naum Gabo, Antoine Pevsner, El Lissitzky, Moholy-Nagy. Quando se olha para uma escultura de Gabo, por exemplo, temos, como no futurismo, a transparência do objeto a revelar-lhe o núcleo, de tal forma que a obra surge para o espectador como instrumento a serviço de um raciocínio voltado para a inteligência analítica. Não temos, aí, o incômodo de um sentido pleno demais, que encontramos no conto de Virginia, uma vez que a obra se abre para o espectador sem o risco de este formular qualquer dúvida sobre ela.

Ao ler o conto de Woolf, a percepção que conseguimos extrair do seu personagem, que se move em torno daquelas estranhas peças sobre a lareira, bem poderia se assemelhar aos primeiros contempladores das obras do escultor russo Vladimir Tatlin, contemporâneo tanto dos futuristas quanto de Virginia Woolf. Nas obras de Tatlin (Fig. 2), não há um modelo de inteligibilidade ideal, como encontramos nas obras futuristas ou nas construtivistas, já que seus objetos rejeitam o espaço transcendental, no momento em que apontam para os materiais de que são construídos e a relação destes com o espaço que os circunda. Conforme Rosalind Krauss sobre a obra de Tatlin: “a lógica é carregada pela superfície, e a noção de uma cisão dualista entre interior e exterior é resolvida por

<sup>5</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, 76.

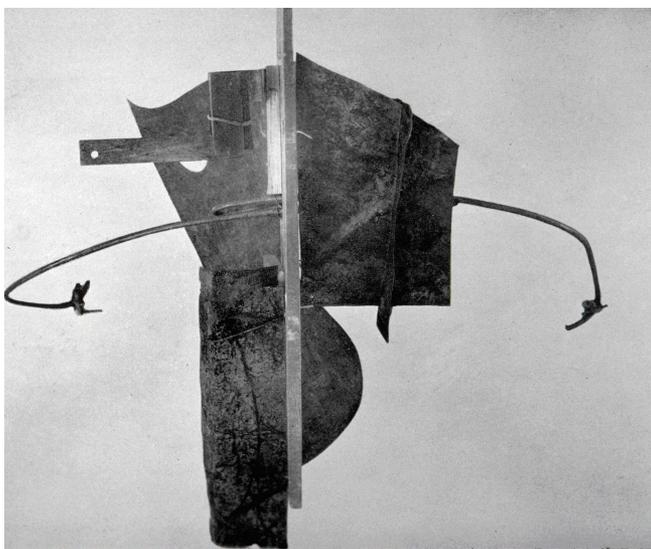


Fig. 2: Vladimir Tatlin (1885-1953),  
*Relievo de canto*, 1915. Ferro, alumínio  
e base, 78,7 x 152 x 76,2 cm.  
Destruído; reconstrução feita por  
Martyn Chalk, 1966-1970,  
a partir de fotografias do original.

intermédio de uma unificação visual do significado da estrutura externa e do centro experiencial da obra”.<sup>6</sup> Nesse sentido, a obra surge para o espectador não como síntese de várias visões, na qual a estrutura resulta da transparência como forma de alcançar uma totalidade física e ultrapassar a percepção isolada e limitada do objeto. As coisas que John coleta e deposita sobre a lareira, no conto de Virginia Woolf, por exemplo, confrontam, de forma semelhante ao que ocorre com as esculturas de Tatlin, o espectador com a estranheza do espaço no qual estão situadas, pois se justificam a partir da impossibilidade que temos de apreender algum significado que seu núcleo revele. Os objetos escolhidos por John rejeitam a idéia de um espaço transcendental, no momento em que, conforme Krauss sobre as esculturas de canto de Tatlin, “apresentam uma continuidade em relação ao espaço do mundo e dependem deste para ter um significado”.<sup>7</sup>

No conto de Virginia Woolf, os objetos, as coisas, só ganham significados quando se projetam como fragmentos do mundo real, quando sua interioridade e os limites de sua forma não são revelados de maneira tão explícita ao leitor. Isso significa dizer que, no exato instante em que achamos que a coisa, ou o texto que a constrói, se revela em sua plenitude, dá-se o contrário, nos é vedado um centro, uma direção segura que nos leve a um único sentido. Somos, na verdade, confrontados com o incômodo de nos encontrarmos na armadilha de um texto cujo sentido aponta para direções diversas, exigindo, mais que atenção, uma redefinição de nosso lugar de leitores. Estamos sob o domínio daquilo que Duchamp chamou de “beleza da indiferença”.<sup>8</sup> Expressão que

<sup>6</sup> WOOLF. *Contos completos*, p. 76.

<sup>7</sup> WOOLF. *Contos completos*, p. 67.

<sup>8</sup> Em uma entrevista a Pierre Cabanne, Duchamp explica o que determinava a escolha do *ready-made*: “Isto dependia do objeto: em geral, era preciso tomar cuidado com o seu *look*. É muito difícil escolher um objeto porque depois de quinze dias você começa a gostar dele ou a detestá-lo. É preciso chegar a qualquer coisa com uma indiferença tal, que você não tenha nenhuma emoção estética. A escolha do *ready-made* é sempre baseada na indiferença visual, e ao mesmo tempo, numa ausência total de bom ou mau gosto”. CABANNE. *Marcel Duchamp*, p. 80.

pode ser traduzida no impacto que uma obra gera no espectador, no momento em que ela está desvinculada dos sentimentos pessoais do artista e não oferece nenhuma resposta ao esforço de decodificá-la ou compreendê-la. Entre as inúmeras obras de Duchamp, podemos encontrar várias cujos sentidos são esquivos ao espectador. Sua famosa *Fonte* (Fig. 3), um mictório que Duchamp girou noventa graus e no qual assinou e datou “R. Mutt/1917”, por exemplo, rompe com toda possibilidade de decifração formal, na medida em que o reposicionamento físico do objeto não altera sua estrutura, mas faz com que o espectador perceba esse ato como “o momento em que o objeto se torna ‘transparente’ a seu significado. E esse significado nada mais é do que a curiosidade da produção – o enigma do como e do por que isso aconteceu”.<sup>9</sup>

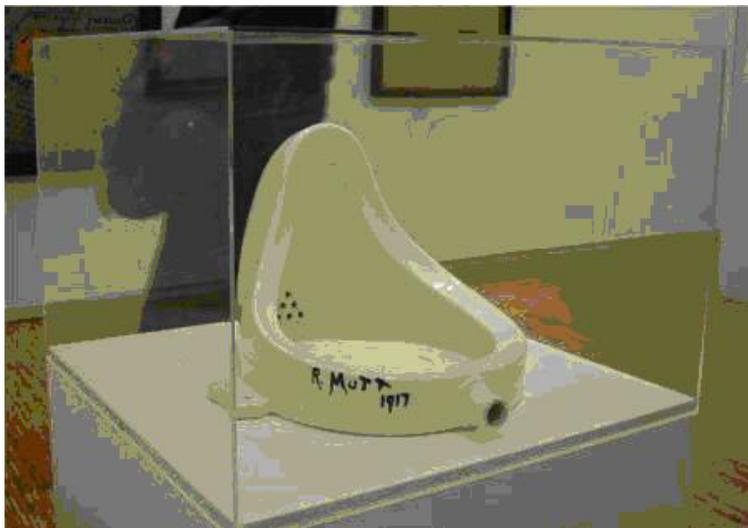


Fig. 3: Marcel Duchamp (1887-1968), *Fountain (Fonte)*, 1917.  
Readymade, urinol, 18 x 15 x 12 in. Réplica; original perdido.

Em certa medida, a postura do personagem John aproxima-se dessa estratégia de trabalhar as coisas, os fatos, livres de um sentimento ou de uma narrativa que justifique a existência da obra, deixando-a prevalecer como enigma que se oferece ao olhar do espectador. Mas não é o que acontece em muitos textos de Virginia Woolf? Mais especificamente em seus contos, percebe-se um olhar que se volta para os objetos de forma semelhante ao que ocorre na obra de Duchamp. Em contos como “O símbolo”, “Três quadros” e “A marca na parede”, apenas para citar alguns, é possível perceber de que maneira a autora busca negar o narrar através do próprio narrar, oferecendo ao leitor uma escrita na qual a transparência, o significado que viria a revelar o porquê das coisas, nos é negado.

O que faz com que determinado objeto torne-se uma obra de arte? Essa pergunta que perpassa todo o trabalho de Duchamp também pode ser aplicada ao conto “Objetos sólidos”, uma vez que, aí, surge aquele mesmo princípio que rege os *ready-made*, ou seja, a seleção de um objeto, entre o número quase infinito de objetos já prontos, sobre o qual o artista não exercera nenhum controle na sua elaboração:

<sup>9</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 94-95.

Era um caco de vidro, tão grosso a ponto de se tornar opaco; tudo o que fosse forma ou gume já se gastara por completo com o alisamento do mar, sendo impossível dizer assim se havia sido de garrafa, vidraça ou copo; não era nada, a não ser vidro; era quase uma pedra preciosa. Bastaria circundá-lo de uma borda de ouro, ou perfurá-lo com um arame, para que se tornasse uma jóia; parte de um colar, ou uma luz verde e fosca sobre um dedo.<sup>10</sup>

Segundo Octavio Paz, “os *ready-made* não são obras, mas signos de interrogação ou de negação diante das obras”.<sup>11</sup> Talvez não seja por acaso que o conto de Virginia Woolf nos leve a tantas perguntas, já que os objetos nos quais o narrador se apóia para construir seu museu são esvaziados de seus significados, ao serem inseridos em outro contexto, de forma muito semelhante ao que ocorre com o *ready-made*:

Desalojado, fora de seu contexto original – a utilidade, a propaganda ou o adorno – o *ready-made* perde todo significado e se transforma em um objeto vazio, em coisa em bruto. Só por um instante: todas as coisas manipuladas pelo homem têm a fatal tendência a emitir sentido. Mal se instalam em sua nova hierarquia, o prego e a prancha sofrem uma invisível transformação e se tornam objetos de contemplação, estudo ou irritação. Daí a necessidade de “retificar” o *ready-made*: a injeção de ironia ajuda-o a preservar o seu anonimato e neutralidade.<sup>12</sup>

Através do gesto, o *ready-made* se faz obra. No entanto, é obra que nega o estatuto de obra de arte, no momento em que configura o gesto e este se torna coisa para ser vista, contemplada. Segundo Krauss, “uma das respostas sugeridas pelos *ready-made* é a de que um trabalho de arte pode não ser um objeto físico, mas sim uma questão, e que seria possível reconsiderar a criação artística, portanto especulativa de formular questões”.<sup>13</sup> A ironia através da questão, de forma semelhante ao que ocorre na obra de Duchamp, é o que faz com que John, o personagem de Virginia Woolf, ao voltar-se sobre si mesmo, destrua aquilo mesmo que cria. Ao se deter sobre um objeto manufaturado, o conto arranca-o de seu significado para colocar em seu lugar interrogações: o que faz deste objeto uma xícara? É possível escrever sobre ele e transformá-lo em outra coisa que não uma xícara? Que outra coisa seria esta? Ora, o conto não tem a pretensão de responder a essas questões, já que John age compulsivamente, tentando estabelecer uma conexão entre os objetos que encontra.<sup>14</sup> No entanto, ao inseri-los em outro contexto, destrói seus significados originais, encaixando-os em um lugar de permanência, libertos do tempo e do espaço que os criou.

John, em momento algum, fala do motivo por que está colecionando aqueles objetos. Sua linguagem, como a de um escultor, é a do silêncio que permeia seus atos. Mas é a partir do não falar, da sucessão de definições que carregam suas escolhas, que o texto

---

<sup>10</sup> WOOLF. *Contos completos*, p. 136.

<sup>11</sup> PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 23.

<sup>12</sup> PAZ. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*, p. 26.

<sup>13</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 91.

<sup>14</sup> É importante notar como a memória de John passa a funcionar de forma intermediática, ou seja, ele busca estabelecer uma comunicação entre os vários campos de sua percepção, sem uma hierarquia de conhecimentos, como se houvesse apenas presente. Nesse sentido, sua memória jamais se completa, pois seu passado se cumpre a partir de cada nova conexão entre objetos sobre a lareira.

de Virginia Woolf nos leva a refletir de que maneira os objetos, ao serem deslocados de lugar, alteram não só nossa percepção sobre eles, mas como nos vemos no mundo:

Munido de uma bolsa e de uma vara comprida na qual se adaptava um gancho, revolveu todos os monturos de terra; escarafunchou sob densos emaranhamentos de mato; buscou por todas as vielas e espaços entre paredes onde se habituara a esperar descobrir objetos desse tipo jogados fora. Tornando-se seus critérios mais rígidos e de gosto mais exigente, as decepções eram inumeráveis, mas sempre um brilho de esperança, um caco de porcelana ou de vidro com alguma marca curiosa ou curiosamente quebrado, o enganava.<sup>15</sup>

Nesse trecho, podemos perceber como John torna-se um escravo do acaso, pois só o acaso, no ideal de arte que almeja, pode lhe oferecer objetos despojados de sua origem convencional. E aí surge a dúvida: John age realmente como um artista ou ele não é nada mais que um colecionador? Mas pode um colecionador também ser um artista? De acordo com Walter Benjamin, “para o colecionador, em cada um dos seus objetos, o mundo está presente, e de fato, ordenado, só que de acordo com uma relação surpreendente e incompreensível em termos profanos”.<sup>16</sup> Há no colecionar de John, a busca de significados abstratos e arbitrários. A obsessão em procurar semelhanças entre os objetos leva-o a aceitar que as coisas podem ter suas formas maleáveis e se ajustar umas às outras dentro desse universo ideal que é concebido para elas. Daí que, em nenhum momento, no conto de Virginia Woolf, a descrição pretenda agarrar o objeto. O que se vê liberta-se, ao ser colocado no ponto extremo do olhar, sem nenhuma justificativa, esvaziado de seu significado inicial, aberto à possibilidade de que este pode ser mudado por outro a qualquer momento. Assim, colecionar, como forma de se completar nas coisas, torna-se chance de buscar a incompletude do mundo que nos cerca, no instante em que cada objeto se configura, através de uma escolha, como gesto suspenso, significado incomunicável, resposta inválida, enfim, fragmento de um todo, sobre o qual nosso olhar se detém, ao mesmo tempo, como continuidade e negação, aquilo que Duchamp chamou de “a beleza da indiferença”.

John, portanto, é um artista, mas não um artista como aqueles dos moldes clássicos, que faziam sua obra a partir de escolhas determinadas por convenções. Como Duchamp, John trabalha com conceitos e a concretização desses conceitos em obras físicas. Para que isso aconteça, o artista não deve almejar construir uma obra que justifique sua identidade, pois no momento em que ele trabalha a obra como nada mais que um conceito, a preocupação passa a ser outra, a de pesquisar a criação como ato de uma transformação estética. Nesse sentido, John, como o artista francês, afirma um espaço no qual toda criação, tudo aquilo que se configura como ficção, torna-se esquivo a um único sentido. A forma, sempre aquém da escolha definitiva, enfim, indeterminada, oculta a identidade daquele que a cria, pelo simples prazer da perda.

A opacidade do objeto reflete, assim, a opacidade da palavra que nega revelar o que designa, já que o que a mantém é o vazio, a expressão de algo que nem ao menos se viu. A surpresa que o conto nos proporciona, está no olhar pego pela armadilha do objeto ausente, uma vez que ele nunca se dá pela totalidade, mas se configura por um sempre fazer. A

<sup>15</sup> WOOLF. *Contos completos*, p. 140.

<sup>16</sup> BENJAMIN *apud* BUCK-MORSS. *Dialética do olhar*, p. 416.

descrição de detalhes aponta, dessa forma, para vários sentidos, pois a opacidade dessa linguagem, que John estranhamente maneja, está no fato de, conforme Merleau-Ponty, “tornar-se por sua vez algo como um universo capaz de alojar em si as próprias coisas – depois de as ter transformado em sentido das coisas”.<sup>17</sup> Daí que Virginia Woolf nos leve a caminhar pelas coisas não-ditas, a ir além dos signos, ao encontro de signos abertos, das coisas em seu estado provisório, nas quais se elege a opacidade como aquilo que é capaz de romper com o caráter narrativo, explicativo, de uma obra, tornando-a inacabada, sustentada sobre o vazio.

Diante de uma obra que se dá como fragmento, o espectador poderia ser tanto o das esculturas de Duchamp quanto aquele que observa os objetos sobre a lareira do personagem John. Pois é a afirmação do espaço por objetos estranhos a ele que faz com que o espectador perca suas referências sobre o que vem a ser uma obra de arte e o que se define como beleza. Com relação a isso, o poeta Rainer Maria Rilke diria: “Que tipo de objeto? Belo? Não. Quem teria sabido o que significa beleza? Era algo semelhante. Um objeto no qual se reconhecia aquilo que se amava e o que se temia, e o seu caráter enigmático”.<sup>18</sup> Mas é bom frisar que as coisas sobre a lareira, no conto de Virginia Woolf, possuem esse caráter enigmático, não porque foram simplesmente trazidas para um novo lugar, mas porque a sua própria estrutura se fundamenta como enigma, no momento em que se apresentam como fragmentos de algo que não se sabe o que é e assim ocultam o seu ponto de origem. A obra que John pretende compor, da mesma forma que a de Duchamp, é regida por objetos preexistentes e não por objetos inventados, “o ato estético gira em torno da colocação desses objetos descobertos, que os transpõe para um contexto particular em que serão ‘lidos’ como arte”.<sup>19</sup>

Nesse sentido, a atenção deve se dirigir para a maneira como se consegue apreender e sentir ou, em outras palavras, como se dá a nossa percepção frente a uma obra que se completa pela ausência de suas partes. Os objetos que John escolhe e coloca sobre sua lareira tornam-se prolongamento de um espaço que não existe, o que significa dizer que, neles, reconhecemos o vazio sustentado além das suas medidas, o oculto como forma de se alcançar a perda. Nesse sentido, parece apropriado que citemos Walter Benjamin: “Só completa a obra o que primeiramente a quebra, para fazer dela uma obra em pedaços, um fragmento do verdadeiro mundo, o torso de um símbolo (*Torso eines Symbols*)”.<sup>20</sup> Quando se detém sobre a questão do fragmento em seu texto “As afinidades eletivas de Goethe”, Benjamin relaciona-o àquilo que chama de “o inexprimível”: “O inexprimível é aquela potência crítica que pode, não certamente separar, no seio da arte, a falsa aparência do essencial, mas impedir pelo menos que se confundam”.<sup>21</sup> Para isso, a obra deve deixar sua origem à mostra, não no sentido de designar de onde veio, “mas sim o que está em via de nascer no devir e no declínio”.<sup>22</sup> A origem, para Benjamin, jamais se revela totalmente, senão “para ser reconhecida, de um lado, como uma restauração, uma restituição, e, de outro lado,

<sup>17</sup> MERLEAU-PONTY. *Signos*, p. 43.

<sup>18</sup> RILKE. *Auguste Rodin*, p. 84.

<sup>19</sup> KRAUSS. *Caminhos da escultura moderna*, p. 108.

<sup>20</sup> BENJAMIN. *Selected writings*, vol. I, p. 340.

<sup>21</sup> BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, p. 173-174.

<sup>22</sup> BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, 170.

como algo que por isso mesmo é inacabado, sempre aberto”.<sup>23</sup> Daí que os objetos surjam para John como corpos despedaçados, como indícios de tudo o que se perdeu, ao trazer “*seu lugar* aberto, visível, mas desfigurado pelo fato mesmo de pôr-se a descoberto”.<sup>24</sup> Nesse sentido, aquele que olha para eles coloca-se sempre em uma posição de “presente remanescente”, uma vez que olhar, aí, consiste em desenterrar cada um daqueles objetos de seu passado e trazê-los para um presente, no qual o reinventamos através das formas de nossas memórias. Assim, olhar para os objetos que John recolhe dos entulhos e terrenos baldios adquire um significado que ultrapassa a idéia de transitoriedade das coisas, pois faz do incompleto e do inacabado o ponto intermediário do passado e do presente. Ao olharmos para a obra de um artista como Duchamp ou lermos os textos de Virginia Woolf, corremos o risco de debruçarmos sobre o vazio, de aceitar o vazio como parte de nossas medidas. Pois, se as formas que reconhecemos reagem à perda, à certeza de uma evidência, no exato momento em que olhamos para uma superfície que desconhecemos, tudo se assemelha a si mesmo, sem se imitar, cada coisa se perpetua através de nossos olhos, ao separar-se daquilo que tomou outras formas.



#### ABSTRACT

This article analyzes the short story “Solid Objects” by Virginia Woolf, focusing on the dialogue between literature and fine arts with the aim of discovering how the opacity of objects in the work of art affects one’s understanding of oneself and of reality.

#### KEYWORDS

Literary narrative, plastic arts, opacity of the artistic object, fragment

#### REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. *Selected Writings 1: 1913-1926*. EILAND, Howard; JENNINGS, Michael W. (Ed.). Cambridge, MA, and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2000.
- BUCK-MORSS, Susan. *Dialética do olhar: Walter Benjamin e o projeto das passagens*. Trad. Ana Luiza de Andrade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.
- CABANNE, Pierre. *Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido*. 2. ed. Trad. Paulo José Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Trad. Paulo Neves. Prefácio de Stéphane Huchet. São Paulo: Editora 34, 1998.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Trad. Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

<sup>23</sup> BENJAMIN *apud* DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, 170.

<sup>24</sup> DIDI-HUBERMAN. *O que vemos, o que nos olha*, 176.

MARINETTI, Filippo Tomasso. Pintura futurista: manifesto técnico. (1912.) In: CHIPP, Herschel B. (Org.). *Teorias da arte moderna*. Trad. Waltensir Dutra et al. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 295.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signos*. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o castelo da pureza*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2002.

RILKE, Rainer Maria. *Auguste Rodin*. (1907.) Trad. Marion Fleisher. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2005.