

## VIRGINIA WOOLF E A AS PRÁTICAS HÍBRIDAS

Fani Miranda TABAK<sup>1</sup>

- **RESUMO:** A leitura de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, e de parte de sua crítica suscita um diálogo sobre as práticas tensas entre os gêneros. A construção de um gênero híbrido, fronteiro, a que Ralph Freedman chamou *lyrical novel* e Jean-Yves Tadié *récit poétique*, perpassa a compreensão da estrutura de uma constante busca ontológica. Essa busca, com suas particularidades, representa a construção de uma identidade literária, uma nova forma de ver e perceber o mundo. A arquitetura dessa percepção revela a origem e o desenvolvimento de uma das maiores problemáticas na ficção moderna e contemporânea: a expressão estética da multiplicidade do eu. Para explorar essa problemática, de uma forma mais abrangente, os autores de narrativas líricas utilizaram a transgressão estrutural da fronteira entre os gêneros. Aproveitam a frágil linha divisória da arte para cruzar seus caminhos e criar novas estruturas para os sentidos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Virginia Woolf. Narrativa poética. Hibridismo. Ficção moderna.

A narrativa poética de Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, foi publicada pela primeira vez em 1927. Reconhecida como uma de suas obras-primas, o texto apresenta como trama alguns fatos ocorridos durante as férias dos Ramsay nas ilhas Hébridais (Escócia), alguns anos da família em Londres (onde ocorre a morte da matriarca) e finalmente à volta para a casa da praia (dez anos depois). A motivação central, que é representada pela possibilidade de a família ir de visita ao farol, torna-se o componente essencial de uma expansão simbólica, metafórica. Os fatos concretos vividos pela família e a visão interior das vozes que são percebidas ao longo da narrativa provocam uma fusão entre o sentimento interno e o mundo. O dualismo cartesiano, que envolve o leitor dentro de uma experiência que requer a junção dos ecos e fragmentos, torna-se uma busca por uma verdade humana mais profunda: o reconhecimento da essência nas coisas.

Essa fusão, presente em todo o texto, reflete uma visão minuciosa do aparente. Pois é justamente nessa expansão simbólica que está contida a necessidade de decifração dos símbolos da realidade como forma de encontrar o espaço onde se movimentam as inquietudes interiores. Virginia Woolf busca captar nas imagens fragmentárias da mente humana uma idéia instantânea da totalidade e sua

<sup>1</sup> UESB – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia. Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários. Vitória da Conquista – BA – Brasil. 45.083-900 – fanitabak@hotmail.com

consecutiva ruptura imediata. Esse constante aglutinar e desintegrar expõe a riqueza da simultaneidade que existe em nossa mente, a nossa imensa capacidade de criar, destruir e recriar. É essa verdadeira riqueza experimental que a autora persegue, na ânsia de transformar o romance em algo que possa ir além do simples imediatismo da objetividade.

A primeira parte de *To the Lighthouse*, intitulada *The Window*, deixa transbordar os sentimentos de algumas personagens através de longos fluxos de consciência (embora filtrados sempre pelo olhar da matriarca) e de fatos concretos e rápidos ocorridos por ocasião daquele dia. Um dos momentos mais longos, nessa parte, é justamente o momento que envolve o ato de medir a meia que está tecendo para o filho do faroleiro, verificando se o comprimento está adequado. James, o filho caçula, serve como modelo para a ação de medir a meia. Nessa passagem específica, observamos uma das características fundamentais do simbolismo de Virginia Woolf: a fusão entre o acontecimento concreto e a sua realização em um plano secundário, abstrato, uma espécie de segundo plano narrativo. Embora a ação de medir a meia mantenha a unidade do trecho, como uma ocorrência externa, ela é interceptada por vários movimentos internos criados na consciência das personagens, não só da mãe e do filho, instaurando uma realidade paralela. Os inúmeros parênteses representam justamente a simultaneidade entre os pensamentos e a ação. Como podemos observar no exemplo abaixo:

*Minta Doyle and Paul Rayley had not come back then. That could only mean, Mrs. Ramsay thought, one thing. She must accept him, or she must refuse him. This going off after luncheon for a walk, even though Andrew was with them – what could it mean? except that she had decided, rightly, Mrs. Ramsay thought (and she was very, very fond of Minta), to accept that good fellow, who might not be brilliant, but then, thought Mrs. Ramsay, realizing that James was tugging at her, to make her go on reading aloud the Fisherman and his Wife, she did in her own heart infinitely prefer boobies to clever men who wrote dissertations; Charles Tansley, for instance. It must have happened, one way or the other, by now. (WOOLF, 1990, p.61).*

A partir desse trecho presenciamos o fato de que as imagens da cena real e ativa transportam sempre as personagens para uma busca por algo oculto, por trás das aparências. Há, portanto, uma superposição do que o crítico norte-americano Ralph Freedman chamou de consciência e fato (FREEDMAN, 1966). E o jogo entre esses dois movimentos vai criando os efeitos poéticos dentro da narrativa. Como pode notar-se no trecho do jantar:

*No, she said, she did not want a pear. Indeed she had been keeping guard over the dish of fruit (without realizing it) jealously, hoping that nobody would touch it. Her eyes had been going in and out among the curves and shadows of the fruit, among the rich purples of the lowland grapes, then over the horny*

*ridge of the shell, putting a yellow against a purple, a curved shape against a round shape, without knowing why she did it, or why, every time she did it, she felt more and more serene/ until, oh, what a pity that they should do it – a hand reached out, took a pear, and spoilt the whole thing [...]*  
*How odd to see them sitting there, in a row, children, Jasper, Rose, Prue, Andrew, almost silent, but with some joke of their own going on, she guessed, from the twitching at their lips. It was something quite apart from everything else, something they were hoarding up to laugh over in their own room. (WOOLF, 1990, p.120-121).*

É importante observar que ao discutir o problema do símbolo na literatura européia, Anna Balakian (2000) resalta o fato de que a forma mais bem sucedida de símbolo foi aquela criada pela fusão da realidade física ou concreta com o estado de espírito interior ou abstrato. Essa idéia refere-se diretamente ao fato de que os símbolos, na estética simbolista, precisam ser definidos de forma distinta do sentido comum ou usual. Isso ocorre porque normalmente eles são escolhidos arbitrariamente para representar idéias e não coisas em si, são disfarces das idéias. Ao escolher os símbolos de forma arbitrária, cria-se uma nova linguagem que transporta intrinsecamente outras formas de expressar os sentidos.

A construção da última noite, antecedendo a morte de Mrs. Ramsay, representa bem essa idéia:

*So with the lamps all put out, the moon sunk, and a thin rain drumming on the roof a down pouring of immense darkness began. Nothing, it seemed, could survive the flood, the profusion of darkness which, creeping in at keyholes and crevices, stole round window blinds, came into bedrooms, swallowed up here a jug and basin, there a bowl of red and yellow dahlias, there the sharp edges and firm bulk of a chest of drawers. Not only was furniture confounded; there was scarcely anything left of body or mind by which one could say, “This is he” or “This is she”. Sometimes a hand was raised as if to clutch something or ward off something, or somebody groaned, or somebody laughed aloud as if sharing a joke with nothingness. (WOOLF, 1990, p.142, grifo nosso).*

A expressão “*immense darkness began*” torna-se símbolo de um novo círculo concêntrico que envolverá a família Ramsay durante o segundo capítulo “*Time Passes*”. A natureza antecipa o estado de espírito que envolverá a casa e seus moradores durante o período de Londres, aquela fatídica noite desdobra-se sobre todos com o seu manto de tristeza e agonia. A imensa escuridão inicia o seu processo de destruição do espaço, do tempo e conseqüentemente do humano. A noite passa, dessa forma, a ocupar um sentido personificado. A personificação, figura recorrente da autora, possibilita a criação desse sentido paralelo das coisas, da história, que flutua por trás da trama, promove, ainda, a manutenção de um elemento material cujo valor pode expandir-se de forma metafórica. Essa transposição de valores

metamorfoseia o espaço da narrativa em um lugar de sensações e emoções da individualidade.

Ainda no segundo capítulo, logo depois do trecho em questão, encontramos uma fusão mais intensa entre a consciência e o fato, pois o narrador cede lugar à poesia que vem da alma de Mrs. Ramsay, ao mesmo tempo em que, laconicamente, nos informa sobre sua morte. Não é só a personagem (Mr. Ramsay) que fica com os braços estendidos para o vazio, o leitor também participa dessa sensação de forma quase catártica.

Ao estabelecer uma conexão perene entre o mundo externo e o mundo interior, Woolf experimenta o seu próprio mundo, criando seus próprios símbolos. Estes últimos são um reflexo da evocação de estados de espírito indefinidos e cujo entendimento dificilmente se alcança de uma forma inteira. Por essa razão, podemos perceber que a construção de Woolf, ao longo da narrativa, vem marcada por uma antinomia constante entre coisas concretas presentes na vida comum e os sentimentos interiores que nos são suscitados a cada instante. A lógica da narrativa não é alcançada pela razão, e sim pela emoção. Como bem lembra Lukács (1975), ao discutir as estruturas discursivas do imaginário, são as imagens que organizam os instantes psíquicos de uma história.

A tensão entre os fatos externos e a flutuação da consciência em suas camadas mais profundas torna mais difícil o desenvolvimento linear da narrativa e acaba comprometendo a focalização, o que constitui uma de suas armas fundamentais enquanto gênero. Afinal, como a própria autora reitera: “*We long for ideas, for dreams, for imaginations, for poetry.*” (WOOLF, 1975, p.19).

Essas idéias, que muito envolveram e preocuparam Virginia Woolf, dialogam diretamente com alguns escritores românticos. Vemos isso claramente expresso no pensamento do escritor francês Gérard de Nerval, quando assume:

[...] que o mundo que vemos em derredor estava, de modo mais íntimo do que habitualmente se supõe, imbricado com aquilo que se passa em nossas mentes; e que mesmo nossos sonhos e alucinações vinculavam-se de alguma maneira com a realidade. (WILSON, 2004, p.36).

Convém destacar neste momento, também, as passagens que envolvem a pintora Lily Briscoe e o quadro de Mrs. Ramsay que ela está pintando. Esses momentos da narrativa trazem essa discussão para uma perspectiva artística, simbolizando, reiteradamente, a própria necessidade de sobrevivência da arte. Podemos verificar isso nas passagens construídas:

A imagem que Mrs. Ramsay cria inicialmente diante do quadro:

*The Jacmanna was bright Violet; the wall staring white. She would not have considered it honest to tamper with the bright violet and the staring white, since*

*she saw them like that, fashionable thought it was, since Mr.Paunceforte’s visit [...] Then beneath the colour there was the shape. She could see it all so clearly, so commandingly, when she looked: it was when she took her brush in hand that the whole thing changed. It was in that moment flight between the picture and her canvas that the demons set on her who often brought her to the verge of tears and made this passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child. (WOOLF, 1990, p.20-21, grifo nosso).*

Ao observarmos essas antinomias presentes na narrativa, sob diferentes prismas, temos de recuperar um dos principais objetivos do simbolismo europeu: a tentativa de transcender o significado direto das coisas para poder abrir a possibilidade de elevação da experiência limitada do homem com a realidade, de forma que esta atinja um nível múltiplo, cósmico. A união entre as características abstratas e concretas não se revela de forma estanque, temos de pensar no próprio objeto, na palavra incomum, na paisagem e nos modos de utilizar o discurso.

Todas essas instâncias interagem de forma que a narrativa seja ampliada em uma estrutura circular e simbólica. O sentido das coisas passa a ser percebido por uma sensibilidade poética que busca, além do real, o significado profundo da existência. Dessa forma, o escritor atinge os estados mentais do homem que jamais foram explorados pela literatura. Ao utilizar o “desregramento de todos os sentidos”, o autor torna-se um decifrador do universo e da alma, buscando decifrar-se a si mesmo.

Virginia Woolf consegue ir além, pois ela transporta essa sensação para a própria exacerbação do feminino. Se a sociedade utilitária, gerada pelas revoluções industriais, não encontrava mais espaço para o poeta, o que dizer do espaço feminino? Esse ser que fora confinado durante séculos à sua própria vida interior, e que não podendo ter encontrado nunca seu lugar no “exterior” habituava-se a perscrutar os labirintos da interioridade. A posição que o poeta simbolista ocupa, de desencontro com a vida social, vinha sendo ocupada pelas mulheres desde os tempos mais remotos. Dessa forma, a visão de mundo simbolista encontra no discurso feminino um porto de chegada, pois essa visão havia sido imposta como única forma de sobrevivência.

### A visão crítica de Woolf e as formas híbridas

A visão crítica de Virginia Woolf constrói, desde seus primeiros ensaios, perspectivas para a compreensão de um novo tipo de escrita, experimental. Demonstrando sua perplexidade diante da obra de arte moderna, a autora revela como o ponto de vista vai sofrendo alterações. O escritor moderno, fadado a refletir sobre a interiorização de seus fantasmas, necessita captar a essência dos problemas humanos:

*Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms, and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old/ the moment of importance came not here but there, so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write that he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, or complexity it may display, with as little mixture of the alien courage and sincerity; we are suggesting that the proper stuff of fiction is a little other than custom would have us believe it. (WOOLF, 1984, p.149-150).*

A citação acima, presente em “*The Modern Fiction*” (1919), tornou-se um ícone da representação que o escritor moderno deveria atingir. Ao recusar muitos dos preceitos de seus antecessores, especialmente da era realista-naturalista, Woolf integra o escritor como um ser capaz de transmitir “uma chuva incessante de inúmeros átomos” dentro da perspectiva elementar do cotidiano de um ser humano comum.

Seguindo uma linha crítica que sempre buscou o aperfeiçoamento das mudanças necessárias na arte, Woolf revisita e cria novas posturas teóricas que se vêem divididas em dezenas de artigos esparsos. À medida que a autora aprofundava seus conhecimentos, em diversos campos da literatura e da arte, seu olhar voltava-se para muitas das grandes questões que a crítica do século XX teve de enfrentar.

No artigo “*Phases of fiction*”, de 1929, Virginia Woolf estabelece uma discussão sobre distintas perspectivas diante da ficção e da poesia. No trecho dedicado aos autores que Woolf intitula “*The Poets*”, podemos observar apreciações da escritora sobre determinados autores que fazem uso recorrente da poesia em suas obras. A discussão sobre a presença da poesia na prosa não é estranha à obra de Woolf, uma vez que encontramos esse tema em outros ensaios anteriores, a exemplo de “*Impassioned Prose*” de 1926. Neste último, publicado no mesmo ano que a autora escrevia *To the Lighthouse*, Woolf aborda a obra de De Quincey. Partindo de uma afirmação curiosa acerca da leitura da obra do autor: “[...] *we have to confess that, prose writer thought he is, it is for his poetry that we read him and not for his prose.*” (WOOLF, 1975, p.32).

No ensaio citado, discute-se a grandiosidade do autor não como romancista, mas como poeta da narrativa. Ao discutir a infelicidade da crítica operante em manter uma distinção rígida entre um “*prose writer*” e alguém que escreve como

poeta, a autora expõe o tema da falência dos gêneros. Woolf reconhece que os escritores líricos podem estar fadados ao insucesso diante da crítica, mas sempre terão grande importância no decorrer da história:

*There are in every age some writers who puzzle the critics, who refuse to go in with the herd. They stand obstinately across the boundary lines, and do a greater service by enlarging and fertilizing and influencing than by their actual achievement, which, indeed is often too eccentric to be satisfactory [...] (WOOLF, 1975, p.33).*

Essa importância decorre justamente do fato de que há escritores, em todos os tempos, que procuraram resistir com uma resposta estética própria ao gosto estabelecido. A resistência é o reflexo não só de questões políticas e sociais, mas também de questões ligadas ao desejo de universalizar e individualizar o caráter humano em sua própria escolha do mundo e da forma como ele o representa.

As preocupações da autora, com esses escritores, dialogaram intensamente com a ampliação dos horizontes críticos e ficcionais de sua própria obra. Imbuída por um desejo obsessivo de buscar o sentido verdadeiro e profundo da vida, Woolf se entrega às experimentações com a linguagem e com o próprio processo narrativo.

No artigo mencionado anteriormente, “*Phases of fiction*”, Virginia destaca a obra de Proust e revela como a construção de *À la Recherche du Temps Perdu* combina engenhosamente narrativa e poesia:

*In “A la Recherche du Temps Perdu”, however, there is as much poetry as in any of these books.; but it is poetry of a different kind. The analysis of emotion is carried further by Proust than by any other novelist; and the poetry comes, not in the situation, which is too fretted and voluminous for such an effect, but in those frequent passages of elaborate metaphor, which spring out of the rock of thought like fountains of sweet water and serve as translations from one language to another. It is as though there were two faces to every situation; one full in the light so that it can be described as accurately and examined as minutely as possible; the other half in shadow so that it can be described only in a moment of faith and vision by the use of metaphor. The longer the novelist pores over his analysis, the more he becomes conscious of something that forever escapes. And it is this double vision that makes the work of Proust to us in our generation so spherical, so comprehensive. (WOOLF, 1975, p.138-139).*

Ao reconhecer a importância de Proust, para a sua geração, Woolf detecta também a importância da poesia na narrativa. E para que a poesia seja incorporada à narrativa algumas estruturas fundamentais devem ser respeitadas, como ela mesma aponta:

*Poetry, it would seem, requires a different ordering of the scene; human beings are needed, but needed in their relation to love, or death, or nature rather than to each other. For this reason their psychology is simplified, as it is both in Meredith and Hardy, and instead of feeling the intricacy of life, we feel its passions, its tragedy. In "Wuthering Heights" and in "Mobydick" this simplification, far from being empty, has greatness, and we feel that something beyond, which is not human yet does not destroy their humanity or the actions. So, briefly, we may sum up our impressions. Brief and fragmentary as they are, we have gained some sense of the vastness of fiction and the width of its range. (WOOLF, 1975, p.140-141).*

Como bem assinala, a poesia requer uma reordenação dos elementos da narrativa. As personagens não mais se estabelecem por relações causais ou espaço-temporais entre si, mas sim por um processo de adensamento da relação do humano com os grandes temas universais: vida, morte, amor, natureza, etc.

Diante da variedade de estilos e obras que Woolf analisa há muitos elementos comuns, especialmente quando trata das narrativas impregnadas pela poesia. Embora ela não reconheça o termo "narrativa lírica" ou poética, a autora demonstra o seu grande apreço por essas formas híbridas de representação literária. O uso da metáfora, que a autora descreve na técnica proustiana, é um exemplo claro da amplificação do significado que essas narrativas podem atingir. Esse mesmo recurso é amplamente utilizado pela escritora. O sentimento de que algo não-humano, mas cheio de humanidade, está sendo construído por impressões e visões compreende também um foco recorrente em Woolf. Essa outra "coisa", que representa um mundo paralelo, é o que confere à narrativa o seu poder polissêmico e universal.

Partindo de uma perspectiva simbolista e passando pela realidade atuante de uma crítica sólida e contundente, Woolf realiza ficcionalmente muitos de seus anseios epistemológicos. Recusando-se a perecer no domínio da tradição do romance inglês, a autora transforma os fatos do cotidiano em reflexos da consciência. E reconhece que a literatura que virá ou que herdará a sua geração terá muito dos atributos da poesia:

*It will give the relations of man to nature, to fate; his imagination; his dreams. But it will also give the sneer, the contrast, the question, the closeness and complexity of life. It will take the mould of that queer conglomeration of incongruous things – the modern mind. (WOOLF, 1975, p.19-20).*

Woolf demonstra que a ficção futura terá, necessariamente, de tocar nos grandes temas da existência. A mente moderna se vê obrigada a agrupar elementos que sempre estiveram separados.

É nessa atitude, consciente, de reconhecimento das nossas limitações, dos nossos sentidos sobre a verdade, de toda a complexidade e ambigüidade que o real

evoca que nasce a matéria das narrativas poéticas: a busca pelo verdadeiro sentido da vida.

### Instâncias narrativas e hibridismo

Em *To the Lighthouse*, a presença de uma variedade grande de personagens -os Ramsay, os oito filhos, os convidados, os amigos e os criados – cria um aspecto múltiplo e esfacelado dessa categoria. Em diversas passagens, esse aspecto problematiza a identificação precisa das falas das personagens. Isso vai ocorrendo de forma mais intensa à medida que o fluxo de consciência, constante na narrativa, se multiplica ao longo das cenas, causando um certo atordoamento no que diz respeito à focalização. Na quinta seção do primeiro capítulo (WOOLF, 1990), já mencionada, podemos ver um exemplo dessa tensão entre o acontecimento externo (a ação de medir a meia) e a visão que Mrs. Ramsay aprofunda em sua intimidade dos seres e das coisas. Apesar de a passagem ser longa, a ação em si é extremamente curta e a lentidão e a ampliação da narrativa vem marcada por uma focalização interna da personagem, que não só vive e atua, mas também sente e vê tudo à sua volta.

Embora esse seja um fator extremamente importante, devemos perceber, na breve descrição das personagens, o refletir interior constante de uma das protagonistas: Mrs. Ramsay. Ainda que o narrador apresente as personagens e interfira na narrativa, há uma busca contínua da perspectiva do sentimento interior de Mrs. Ramsay. Todas as ações e reações são, de alguma forma, visualizadas sob o crivo desta última e inserem-se diretamente em sua imaginação. Podemos verificar isso no exemplo da descrição de um dos convidados da família, Mr. Carmichael:

*He said nothing. He took opium. The children said he had stained his beard yellow with it. Perhaps. What was obvious to her was that the poor man was unhappy, came to them every year as an escape; and yet every year, she felt the same thing; he did not trust her [...]  
He was unkempt; he dropped things on his coat; he had the tiresomeness of an old man with nothing in the world to do; and she turned him out of the room [...]  
[...] and Mrs. Ramsay could see, as if before her eyes, the innumerable miseries of his life. (WOOLF, 1990, p.45, grifo nosso).*

Percebe-se claramente que o narrador constrói a personagem através do olhar de Mrs. Ramsay, como um filtro. O seu olhar é algo que penetra nas camadas mais profundas do indivíduo. Mrs. Ramsay vai "descascando" a personagem de forma a atribuir-lhe sentidos que a relacionam com o próprio universo. Esse recurso é também feito através do crivo do narrador, o que engendra os estados de consciência como que dentro de diversas camadas.

Embora não possamos visualizar minuciosamente os aspectos físicos de Mr. Carmichael, podemos vê-lo por dentro, caracterizado pelos reflexos de seu vício. A focalização concentra-se na caracterização interior da personagem, chegando ao ápice microscópico de determinar “*the innumerable miseries of his life*”, além de determinar, de forma minuciosa, a interioridade do mesmo. Essa possibilidade nos permite ver também dentro de Mrs. Ramsay, enquanto funciona como uma espécie de refletor da outra personagem. Dá-se, portanto, uma colagem entre as personagens e o narrador, revelando um eu, individual e único. Essa técnica, na construção da personagem, possui relação com o que Freedman aponta em sua leitura acerca da obra de Woolf: “*She sought to represent the essence of character, and the quality of experience, without indulging in superficialities*”. (FREEDMAN, 1966, p.186-187).

Essa proposta, desafiadora, demonstra que a personagem não é mais um pretexto referencial, mas sim possuidora de grande heterogeneidade que será transposta para o nível do discurso. A personagem é a representação de um eu em plena metamorfose.

Virginia Woolf, apropriando-se de uma forma lírica dentro da prosa, converteu a estética da personagem e da cena em um sistema imaginário simbólico. Nesse sistema, personagem e cena aparecem esteticamente transformados em sensações e visões líricas, e não mais em referenciais concretos.

Essa construção, que na narrativa em questão aparece refletida pelo olhar lírico de Mrs. Ramsay, é feita diversas vezes, como no caso a seguir com Lily Briscoe: “*“And now”, she said thinking that Lily’s charm was her chinese eyes, aslant in her white, little face, but it would take a clever man to see it, “and now stand up [...]*” (WOOLF, 1990, p.28-29).

Mrs. Ramsay transparece na obra como um eu que tudo vê, percebe, pensa e sente e nesse sentido ela transforma-se em um eu tirânico. Essa característica pode ser vista também no nível discursivo, que reforça obsessivamente a sua presença:

*Was she wrong in this, she asked herself, reviewing her conduct for the past week or two, and wondering if she had indeed put any pressure upon Minta, who was only twenty-four, to make up her mind. She was uneasy. Had she not laughed about it. Was she not forgetting again how strongly she influenced people?*

[...]

*“And that’s the end”, she said, and she saw in his eyes [...]* (WOOLF, 1990, p.67 e p.68).

*The insincerity slipping in among the truths roused her, annoyed her. She returned to her knitting again. How could any Lord have made this world? She asked. With her mind she had always[...]* (WOOLF, 1990, p.71).

Esse recurso torna-se mais claro depois de sua morte, pois ela permanece como uma instância presente na interioridade das personagens. Mesmo depois de falecer, é vista ou presenciada na imaginação de personagens que parecem estar conversando ou vendo a matriarca. Como vemos nesta passagem de Lily:

*At the same time, she seemed to be sitting beside Mrs. Ramsay on the beach. Is it a boat? Is it a cask? Mrs. Ramsay said. And she began hunting round for her spectacles. And she sat, having found them, silent, looking out to the sea. And Lily, painting steadily, felt as if a door had opened, and one went in and stood gazing silently about in a high cathedral-like place very dark, very solemn...*

*Mrs. Ramsay sat silent. She was glad, Lily thought, to rest in the extreme obscurity of human relationships. Who knows what we are, what we feel? Who knows even at the moment of intimacy, This is knowledge?* (WOOLF, 1990, p.194).

A mulher que o narrador assume como uma mulher submissa, mãe de oito filhos, esposa de alguém importante, acaba espelhando uma presença muito mais forte e ativa. Essa característica acaba eternizando sua existência no texto, o que lhe confere um sentido mítico. A colagem do narrador à personagem também confere essa idéia do eu tirânico. Apesar de a narrativa apresentar múltiplas personagens e diálogos a construção existencial é toda permeada por uma visão lírica. O conceito de personagem passa a expressar a consciência de uma mente que tudo vê, sente e reflete. Essa perspectiva na construção da personagem é explorada de forma brilhante na cena do jantar. O momento, possivelmente um dos mais simbólicos, atesta claramente a consciência refletora de Mrs. Ramsay:

*Raising her eyebrows at the discrepancy – that was what she was thinking, this was what she was doing, ladling out soup – she felt, more and more strongly, outside that eddy; or as if a shade had fallen, and, robbed of colour, she saw things truly. The room (she looked round it) was very shabby. There was no beauty anywhere. She forebore to look at Mr. Tansley. Nothing seemed to have merged. They all sat separate. And the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her.* (WOOLF, 1990, p.92).

Dessa forma, vislumbramos como a construção estética da personagem, a partir de um imaginário simbólico, pode transformar o sentido do referencial da obra e projetá-la numa perspectiva paralela à de sua própria história. Pois, nela convergem os sentidos referenciais das coisas e os sentidos místicos. Apesar de a personagem Mrs. Ramsay possuir um sentido referencial, histórico e cultural, ela é também portadora de um significado obscuro, uma personificação do próprio farol. A sua visão é paralelamente semelhante à do farol, é o seu olhar que ilumina os pequenos incidentes da vida e do humano. Podemos refletir, ainda, a perspectiva

da personagem como um signo alegórico, pois, após sua morte, ela é instaurada dentro de uma realidade significada que dificilmente é completamente apresentável. Mrs. Ramsay pode figurar, de forma concreta, apenas uma parcela daquilo que ela constrói com a sua existência. Essa idéia liga-se ao fato de que a personagem é um símbolo, uma construção que dificilmente pode ser completamente apreendida: “O símbolo é, como a alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, epifania, isto é, aparição através do e no significante, do indizível” (DURAND, 2000, p.11).

Mrs. Ramsay constrói-se nessa perspectiva antinômica, representando o seu papel, enquanto mãe, esposa e amiga, mas transcendendo o espaço do mundo real na criação de uma representação simbólica da própria existência, em um sentido mais geral.

O problema do narrador, em *To the Lighthouse*, é outra questão crucial que envolve a narrativa. Apesar das inúmeras abordagens já feitas, considerando diferentes aspectos, o tema tem suscitado muitas controvérsias. Sabemos que Virginia Woolf utilizou uma construção que parte da tradição, embora ela tenha também dado os passos iniciais para a experimentação com a linguagem na narrativa. O problema do foco narrativo, porém, é algo que permanece ainda bastante obscuro nessa obra. É muito difícil definir ou seguir de forma linear a manifestação de suas vozes. Auerbach (1994), em *Mimesis*, discutiu também esse problema do foco, e chama nossa atenção para um momento importante em que a expansão de um fato externo insignificante para a interioridade das personagens faz com que o leitor perca a perspectiva do foco. Como ele mesmo menciona, chegamos àquele ponto em que não se sabe ao certo quem está proferindo aquela frase ou pensamento; ele demonstra que possivelmente é a voz da autora. O que nos interessa dessa leitura é a percepção de que algo está ocorrendo com a focalização. A perspectiva de foco instável, múltiplo, mantém-se em outras passagens, que embora não tenham a presença de outras personagens, refletem uma problemática na sua caracterização. Auerbach defende a idéia de que esse processo utilizado pela autora contribui para a pesquisa de uma realidade mais “verdadeira”. A forma como Mrs. Ramsay é focalizada tenta “[...] uma aproximação a ela de muitos lados até atingir a menor distância ao alcance das possibilidades humanas de conhecimento e de expressão [...]” (AUERBACH, 1994, p.483). Podemos vislumbrar esse procedimento no próprio nível discursivo, como exemplificamos:

[...] grinning sarcastically...casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in every way than he was (James thought), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgement [...] He was incapable of untruth; never tampered with a fact; never altered [...] (WOOLF, 1990, p.4).

Percebemos, nessa passagem, que o foco narrativo varia na própria construção discursiva do narrador. O foco varia do ponto de vista do narrador para o de James e em seguida para Mrs. Ramsay. A expressão “*ten thousand times better*” parece muito mais próxima do idioma de James, mas a introdução rápida de uma fala analítica retoma o olhar do narrador “*secret conceit at his own accuracy of judgement*”. Em seguida a voz materna acusa e desculpa a ação do pai “*He was incapable of untruth*”. Esse processo de desfocalização problematiza a construção da linearidade narrativa. Pois esta acaba repousando entre o eixo sintagmático das ações e dos acontecimentos e o eixo paradigmático das elipses causadas por um jogo linguístico presente no próprio nível discursivo. A estrutura do discurso, instaurada pelo narrador, reflete uma focalização polifônica. Essa polifonia, que vai desdobrando-se em diferentes momentos, constrói justamente a visão de mundo que a narrativa engendra.

Aproveitando a descrição desse processo, que muitos críticos consideram como uma tentativa de aproximação mais objetiva da realidade, através do uso de consciências subjetivas, refletimos também sobre o processo descrito por Freedman.

Segundo Freedman (1966), a visão lírica de Virginia Woolf fez emergir uma situação em que o ponto de vista do autor é a chave estética para a representação formal, não de si mesmo ou de seu herói, mas de um mundo no qual sua visão se aperfeiçoou. Nessa perspectiva, podemos vislumbrar o fato de que a construção da subjetividade múltipla, cujo objetivo parece convergir para o esgotamento da personagem, é também o reflexo de uma busca pessoal de esgotamento artístico. Com isso, queremos demonstrar que a interação entre as instâncias narrativas, que tanto problematizam o foco narrativo, representa uma busca por alguma realidade que, se não é a mais verdadeira, é a mais significativa do ponto de vista subjetivo. E nesse sentido, podemos entender que essa imagem da verdade converge para a intenção que revela Virginia Woolf de buscar momentos que aparentemente são insignificantes e que, como a própria autora já mencionou, constituem a grande parte do tempo de nossas vidas. Temos também de retomar as idéias de Bakhtin, especialmente aquelas que dizem respeito à construção da polifonia. A forma como o discurso opera, em *To the Lighthouse*, transmite aquela idéia de que a personagem adquire um “discurso pleno, uma voz pura”. Dessa maneira, a polifonia discursiva do ponto de vista permite à narrativa a criação de um sentido maior dentro do eixo paradigmático e é determinante para a fragmentação que a busca ontológica causa na própria estrutura da personagem.

Freedman refere-se ao fato de que é o ponto de vista do autor que nos levará à sua chave estética formal. Essa referência remete diretamente à grande complexidade do ponto de vista do texto. Embora, em *To the Lighthouse*, nós tenhamos a presença de um narrador, a perspectiva formal fica expandida na mente e nas ações de

várias personagens. Há a presença constante de um filtro e a fusão entre diversas enunciações. Os exemplos são inúmeros e seria interessante visualizarmos esse processo na prática. No trecho que segue podemos acompanhar, em princípio, o pensamento e a ação de Lily Briscoe:

*Yes, that is their boat, Lily Briscoe decided, standing on the edge of the lawn.  
[...]  
It was the boat with grayish-brown sails, which she saw.  
There he sits, she thought...  
[...]  
She had always found him difficult [...]  
(WOOLF, 1990, p.193, grifo nosso).*

Nesse momento, a imaginação de Lily faz com que ela acredite estar sentada ao lado de Mrs. Ramsay na praia: “*It is a boat? It is a cask? Mrs. Ramsay said.*” (WOOLF, 1990, p.194). Nova interrupção da imaginação: aparece Charles.

*Shouts came from a world far away. Steamers vanished in stalks of smoke on the horizon. Charles threw stones and sent them skipping.  
[...]  
Mrs. Ramsay sat silent. She was glad, Lily thought, to rest in silence.  
(WOOLF, 1990, p.194, grifo nosso).*

Em seguida, aparecem as seguintes frases: “*Who knows what we are, what we feel? Who knows even at the moment of intimacy, This is knowledge?*” (WOOLF, 1990, p.194).

E logo depois, volta à possível presença de Mrs. Ramsay: “*Aren't things spoilt then, Mrs. Ramsay may have asked (it seemed to have happened so often, this silence by her side) by saying them? Aren't we more expressive thus?*” (WOOLF, 1990, p.194).

Embora, no trecho acima, possamos seguir o pensamento de Lily e sua imaginação (quanto à possível presença de Mrs. Ramsay ao seu lado), há determinados momentos em que a mistura entre as indagações de Lily, Mrs. Ramsay e as de um possível narrador se confundem. Nas penúltimas frases, por exemplo, não é possível afirmar de quem são. Inclusive, porque remetem a pensamentos tão universais e abstratos, que poderiam nem estar nesse contexto naquele momento. São fragmentos dentro de um contexto.

O trecho selecionado por Auerbach, para o desenvolvimento de seu ensaio, é muito mais problemático em relação ao foco narrativo. É notório que esse seja um dos pontos centrais da obra de Virginia Woolf enquanto técnica. Chamado de fluxo de consciência, monólogo interior, plurivocalização, essa técnica reflete o aspecto lírico da obra da autora inglesa. Segundo F. R. Karl (1998), em “O moderno e o

modernismo”, há uma confusão entre o monólogo interior e o fluxo de consciência. O monólogo interior estaria identificado com as palavras e os objetos, enquanto o fluxo está ligado ao espírito, à memória, à intuição e às áreas indefinidas da mente. Por essa razão, o fluxo constitui-se como um espaço onde prevalece a sensação, de onde emanam as cores, os sons, de forma livre e sem a necessidade de um ponto central de referência.

Possivelmente nesse sentido a construção do narrador reflita também a construção de um eu-lírico que se vê projetado em todas as instâncias narrativas, de uma forma ou de outra. *To the Lighthouse* apresenta, dessa forma, a expansão de vozes e consciências para condensá-las numa visão minuciosa do mundo e do sentimento humano quanto à sua busca. E é assim que o ato de narrar se transforma no complexo ato de existir.

Ao lado do discurso plurivocal ilusório temos a problemática do desenvolvimento temporal em *To the Lighthouse*. Esse aspecto esbarra em um ponto fundamental: a relação entre tempo horizontal e tempo vertical.

A narrativa poética, enquanto gênero, propicia uma predominância do tempo interiorizado, especialmente daqueles momentos fragmentados pela consciência. Nessa perspectiva, ela constrói um tempo para si mesma, pois busca no seu interior uma orientação própria. Arquetizando religiosamente o tempo, ela consegue voltar às origens da vida, inventando um recomeço.

Ao observar a quinta seção da primeira parte, em que Mrs. Ramsay está tentando medir a meia em seu filho James, Auerbach (1994) elucida uma relação entre tempo horizontal e vertical. Notamos, seguindo seu raciocínio, que há um jogo entre a ação de medir a meia, resumida a poucas linhas e inserida no espaço-temporal da ação, e a reflexão a que as consciências estão submetidas durante esse ato, interrompendo o fluxo natural do tempo horizontal. Nesse sentido é que podemos aproximar a compreensão do tempo expresso pela narrativa poética e destacá-lo do tempo do romance. Na narrativa poética o tempo vertical, em que estão inseridas as digressões e os momentos intensificados da vida, é que constitui a matéria fundamental para a construção de uma imagem da realidade. Isso ocorre pelo fato de a narrativa, diferentemente do romance, buscar a profundidade do instante. Nessa profundidade estão mergulhados os verdadeiros sentidos do humano e da sua própria apreensão do cosmos. Essa apreensão da vida, do ponto de vista interior, é sempre refletida em um tempo que não pode ser medido, mas que se autodetermina através das sensações que mantém com o universo que lhe é familiar. A cronologia da mente, dos sentimentos, é uma medida dada através da intensidade do seu sentido e não de sua medida na linha horizontal. Há, portanto, uma eleição dos instantes significativos da vida como eixos condutores da matéria narrativa. O choque e a exploração desses momentos privilegiados é que lhe concedem essa

estrutura temporal cíclica e eternizadora. Esse choque, ainda, assemelha-se muito ao recurso utilizado pela poesia no que diz respeito a sua relação de similaridade.

Convém pensarmos em *To the Lighthouse*, com essas perspectivas temporais, tomando um fragmento do segundo capítulo da narrativa, *Time Passes*. O próprio título já destaca uma proposição temporal: “O tempo passa”. Embora esse seja o capítulo mais curto, cronologicamente ele engloba dez anos na vida dos Ramsay, o que representa a maior abrangência temporal horizontal da narrativa.

A primeira referência temporal aparece no final da segunda seção e está marcada por uma introdução da fala do narrador entre parênteses: “*Here Mr. Carmichael, who was reading Virgil, blew out his candle. It was midnight.*” (WOOLF, 1990, p.143, grifo nosso).

Todo o texto anterior a essa inferência vinha marcado por uma digressão poética, pela personificação e pela comparação:

*Nothing stirred in the drawing-room or in the dining-room or on the stair case. Only through the rusty hinges and swollen sea-moistened woodwork certain airs, detached from the body of the wind (the house was ramshackle after all) crept round corners and ventured indoors. Almost one might imagine them, as they entered the drawing-room questioning and wondering, toying with the flap of hanging wall-paper, asking, would it hang much longer, when would it fall?* (WOOLF, 1990, p.142, grifo nosso).

Notamos, no fragmento acima, o uso das figuras como forma de personificação do tempo. A idéia da ação não recai mais sobre as personagens, mas sim sobre a passagem do tempo, que se torna personagem. A construção de um corpo, formado de vento (“*body of the Wind*”), vai ocupando o espaço como uma enorme sombra que se espalha através dos cômodos.

Esse movimento é repetido várias vezes ao longo do segundo capítulo, formando uma estrutura temporal circular. Isso vai ocorrendo de forma gradual, à medida que o tempo se incorpora à ação como personagem, e as pessoas vão se tornando meros espectadores do ciclo natural que é representado pela vida e pela morte.

Na terceira seção, onde há uma longa descrição poética da morte de Mrs. Ramsay, vislumbramos uma grande metáfora da noite e da passagem do tempo com a perda da vivacidade humana. Vemos, nesse momento, uma aceleração do poder original de passagem da natureza em contraposição à passagem humana pela terra. Percebemos claramente que o tempo natural, sua travessia, reflete diretamente nossa caminhada limitada e inexoravelmente destinada a um fim:

*The autumn trees, ravaged as they are, take on the flash of tattered flags kindling in the gloom of cool cathedral caves where gold letters on marble*

*pages describe death in battle and how bones bleach and burn far away in Indian sands [...]*

*The nights now are full of wind and destruction; the trees plunge and bend and their leaves fly helter skelter until the lawn is plastered with them [...]* (WOOLF, 1990, p.144).

A natureza é incumbida de transformar-se em um imenso espelho da condição humana, personificando a luta selvagem que se trava diante da morte. Ao optar pelo tempo presente, o narrador elege o tempo mais próximo da poesia, da lírica. Nesse trecho, ele consegue dar voz direta ao pensamento de Mrs. Ramsay, mas cria uma dimensão imaginária do ato de morrer. Há uma espécie de tentativa de adiamento do momento fatal, do fim. Como se a imaginação simbólica se transformasse em negação da morte e do tempo, conseqüentemente da própria existência.

Subitamente a menção temporal é introduzida pela fala do narrador e entre parênteses no final dessa seção: “*(Mr. Ramsay, stumbling along a passage one dark morning, stretched his arms out, but Mrs. Ramsay having died rather suddenly the night before, his arms, though stretched out remained empty.)*” (WOOLF, 1990, p.145).

O narrador, que outrora se entregara à metáfora descritiva e poética da morte, assume friamente a tarefa de avisar sobre a morte física de Mrs. Ramsay. Do ponto de vista discursivo podemos notar, de forma intensa, a presença de duas vozes: uma que flutua pela mente e pelo tempo vertical; e outra que tenta objetivamente trazer a consciência para o fato em si, o tempo cronológico. O discurso entre parênteses não é algo esperado, nem mesmo se encontra no mesmo ritmo narrativo do texto anterior. Há uma espécie de deslocamento, algo visivelmente fora do ritmo poético que havia predominado em todo o texto. Instauram-se, portanto, dois ritmos bem demarcados no processo de construção textual: de um lado temos o ritmo poético do pensamento, dos devaneios, das imagens; por outro lado há um ritmo cortante que está centrado na ação dramática externa. A possível existência de dois narradores personificaria, dessa forma, a luta entre o que se recusa a perecer e aquilo que inevitavelmente finda. O uso de duas vozes experimenta a narrativa, expõe o caráter lírico da consciência e problematiza as construções temporais da vida.

Após a morte de Mrs. Ramsay, narra-se a decadência dos objetos e das coisas da casa e em seguida das próprias pessoas que ali estiveram. O tempo das estações ocupa nesse momento um espaço fundamental, traçando de forma mais intensa o sentido da perda: “*Night after night, summer and winter, the torment of storms, the arrow like stillness of fine weather, held their court without interference.*” (WOOLF, 1990, p.151).

O tempo natural reflete aquele momento do fim e do recomeço, o ciclo eterno da vida. São mencionadas, nesse capítulo, as mortes de alguns entes queridos e pessoas da família. Tudo vai se desfazendo como um castelo de areia até a última

seção do capítulo, onde um tempo novo parece despertar o ciclo adormecido das estações: “*Then indeed peace had come. Messages of peace breathed from the sea to the shore.*” (WOOLF, 1990, p.160). A passagem do tempo, através das estações, acelera diante do leitor o tempo cronológico a que se refere o capítulo. Como já havíamos mencionado, embora essa seja a menor parte (em extensão escrita) ela abrange o maior espaço temporal do livro. Há, portanto, várias significações que convergem para essa passagem repetida da natureza. O tempo, aí, é comparável a uma espiral, que em cada volta tenta definir melhor o seu objetivo e o seu centro. Devemos, ainda, perceber que esse tempo cronológico (dez anos) acaba condensando-se no plano sintagmático como um tempo psicológico.

Ao percebermos a passagem temporal no segundo capítulo, como momento que se aprofunda nas pessoas e nas coisas, notamos que a progressão da narrativa poética ocorre sempre do ponto de vista vertical e horizontal. Embora haja uma progressão linear ela não é necessariamente o fio condutor da narrativa, pois a ação em si é relegada a um segundo plano. O aspecto essencial nesses textos está na suspensão, na perpetuação do imaginário e na contemplação da beleza interior dos estados temporais a que a mente se vê submetida dentro da existência. O tempo da mente não é de forma alguma equivalente ao tempo externo. Pois ele é representado por detalhes mínimos, por instantes eternos, que não são perceptíveis na ordem cronológica. A distância temporal existente entre a nossa mente e a ordem natural das coisas cria o efeito do próprio entendimento. Virginia Woolf buscou, em sua narrativa, um elo entre o que está dentro e o que nos é proporcionado pela visão lá fora. Essa busca é a própria busca pela verdade ontológica do humano. Como ela mesma teorizou em muitos de seus escritos, os novos romancistas estavam tentando capturar a essência verdadeira da vida e não a sua reprodução fotográfica. O tempo de *To the Lighthouse* é justamente o tempo simbólico da vida e da morte, com todas as suas implicações.

Para conter essas instâncias, já mencionadas, observa-se agora o papel do espaço. Este último configura-se como elemento fundamental para a estrutura da narrativa poética, pois ele constitui o lugar das imagens, isto é, o lugar perceptivo e imaginativo.

Em *To the Lighthouse*, o espaço instaura-se como uma personificação da família Ramsay. Ao mesmo tempo em que ele identifica o lugar comum, o fato ou a situação, ele lança uma espécie de consciência interior dos seres. No capítulo *Time Passes* vemos claramente essa significação espacial. Assim que a morte de Mrs. Ramsay é anunciada, a casa dos Ramsay adquire uma descrição espacial fantasmagórica e personifica a própria ação do tempo:

*So with the house empty and the doors locked and the mattresses rolled round, those stray airs, advance guards of great armies [...]*

*What people had shed and left – a pair of shoes, a shooting cap, some faded skirts and coats in wardrobes- those alone kept the human shape and in the emptiness indicated how once they were filled and animated [...]*  
*Now, day after day, light turned, like a flower reflected in water, its sharp image on the wall opposite [...]*  
*Nothing it seemed could break that image, corrupt that innocence, or disturb the swaying mantle of silence which, week after week, in the empty room, wove into itself the falling cries of birds, ships hooting, the drone and hum of the fields, a dog’s bark, a man’s shout, and folded them round the house in silence [...]* (WOOLF, 1990, p.145-146).

A descrição da casa, com seu silêncio, paz e tranqüilidade vai criando uma atmosfera de vazio. A ausência de Mrs. Ramsay torna-se fatal para o espaço, a sua morte é o início da “morte” das coisas, dos objetos e até mesmo das pessoas. Como se ela encerrasse um ciclo de vida daquele espaço.

A descrição das estações, da casa e das imagens suscitadas pela perda ou pela morte de Prue e Andrew, transforma a casa em um ambiente melancólico e inóspito. As imagens de rara beleza vão se contrapondo à realidade dura dos fatos. Há uma oposição entre a natureza e o humano, o mar e a terra, tudo se comunica e se opõe. A morte de Mrs. Ramsay é personificada na morte da casa, na sua ruína, no seu abandono:

*“The house was left, the house was deserted. It was left like a shell on a sandhill to fill with dry salt grains now that life had left it”.* (WOOLF, 1990, p.155).

A personificação aproxima as sensações que o humano experimenta, no decorrer de sua vida, e o espaço que o circunda. Podemos notar, nesse recurso, uma visão simbólica do ato de conhecer. Há uma total “correspondência” entre os estados anímicos e as coisas concretas que se dispõem no universo. O espaço, embora reflita uma aparência concreta, passa a incorporar a essência do sujeito que o habita. Pois, é esse mesmo sujeito que lança o olhar sobre o mundo e lhe atribui sentidos.

Percebemos nitidamente que há uma ligação estreita entre a personagem e a paisagem. O espaço determina o destino do herói, e é nesse espaço “morto” que está o destino de Mrs. Ramsay. A casa representa uma nostalgia dos tempos de ouro da família, ela constitui-se como uma reflexão direta desse momento, dessa passagem. Torna-se uma projeção da vida interior, passa a ocupar o lugar da personagem. E como a sua descrição produz uma imobilidade cronológica, ela congela a personagem num espaço transcendente. Isso facilita a própria presença constante de Mrs. Ramsay no restante da narrativa. Agora, como um fantasma, aprisionada nos fósseis do tempo e do espaço, ela ocupa o lugar da memória. E é no espaço mental de cada personagem que ela poderá viver eternamente, como uma obra de

arte que Lily Briscoe simbolizará ao terminar o seu quadro. Mrs. Ramsay é refletida por todos e torna-se um fecho de luz, como notamos ao longo da narrativa:

*In those mirrors, the minds of men, in those pools of uneasy water, in which clouds for ever turn and shadows form, dreams persisted, and it was impossible to resist the strange intimation which every gull, flower, tree, man and woman, and the white earth itself seemed to declare (but if questioned at once to withdraw) that good triumphs, happiness prevails, order rules [...]* (WOOLF, 1990, p.149).

A noção de espaço, portanto, deve ser associada ao simbolismo presente em todo o texto. Mais do que um lugar ou um objeto, ele é o reflexo direto dos sentidos velados. Nesse aspecto podemos notar a presença do farol, como um espaço que projeta e que instaura uma ou mais realidades. Presente desde o início, de forma direta ou indireta, ele atua como uma força centralizadora que capta diversos planos propostos. A oração de abertura do livro “*Yes, of course, if it’s fine tomorrow.*”, que representa uma resposta da mãe aos anseios do filho menor, acena como uma possibilidade de ir ao encontro dessa realidade majestosa e inatingível. A mãe joga com a certeza do desejo e com a incerteza do tempo, da natureza. A relação entre essas duas vontades, uma humana e outra divina, transforma a narrativa nessa projeção paradoxal constante entre o ser e o existir. O espaço, portanto, projeta-se enquanto realidade concreta do mundo e enquanto representação do desejo de construir uma nova realidade.

### A interioridade e o instante mágico

A prática literária de Virginia Woolf constrói um universo particular em que são sobrepostos a visão interior e os fatos comuns da realidade. Essa sobreposição confere-lhes a grandeza poética dos grandes cantos. Apesar de a narrativa manter uma ordem “linear”, aparentemente, ela tenciona elementos ao revelar uma verdadeira e profunda importância da vida. É como se a autora abrisse as cortinas do palco da mente e buscasse o que há por trás delas. Na realidade o fato em si, a ação, ocupam um espaço rápido e momentâneo, mas os processos intermediários que os envolvem é que lhe dão a riqueza e a sua singularidade. Essa visão, capaz de retirar do cotidiano algo particular e especial, reflete o brilho de uma alma poética, que não se contenta com a realidade instantânea, única. Conseqüentemente, a construção espacial, o tempo e outras instâncias refletem uma variedade de comparações metafóricas e personificadas bem ampla, criando o sentido das coisas em um mundo paralelo.

*To the Lighthouse* entrega ao leitor mais que uma história sobre a família Ramsay, afinal essa parece não ocultar sentidos. Mas assim como o próprio título sugere (*To the Lighthouse*) estamos caminhando em direção à luz, a um ponto de

referência, ao guia. Uma referência que nos envolve com a dimensão inesgotável do mar, com a flutuante inconstância da água, algo que não podemos aprisionar nem tocar. O sentimento fugidio que a narrativa provoca em nós é o próprio movimento da vida que se vê nascendo e morrendo.

Dessa forma, a subjetividade, a individualidade de uma mente, que busca transferir todas as suas visões e sentidos da vida e da morte reflete essas imagens no universo, fundindo-se a ele. A focalização ocorre no momento em que o instante deixa de ser uma representação temporal para diluir-se nos tempos e espaços imemoriais, onde o humano apenas reconhece sua existência. A modernidade trouxe-nos a quebra dessa linearidade interior, dessa visão íntima de que cada coisa, cada momento, possui o seu pleno esplendor de simplesmente ser. Virginia Woolf sondou profundamente a interioridade humana na busca por uma nova orientação para o dilema ontológico mais antigo do ser: *What is the meaning of life?*

O leitor fica nesse intervalo, onde não há nem certezas nem respostas, apenas a poesia para nos fazer refletir sobre nossa condição humana de existência. O farol é verdadeiro, é majestoso e iluminado, mas o outro farol, aquele que ninguém vê, também está lá.

TABAK, F. Virginia Woolf and hybrid practices. *Itinerários*, Araraquara, n. 26, p. 109-130, 2008.

■ **ABSTRACT:** *The analysis of To the lighthouse, written by Virginia Woolf, and of part of her critical essays gives an opportunity to think about some tense problems in genre theory. The construction of a hybrid genre, called lyrical novel by Ralph Freedman and récit poétique by Jean-Yves Tadié, involves the comprehension of the structure of an ontological quest. That quest represents the construction of a literary identity, a new way of perceiving the world. The architecture of this perception reveals the origin and the development of one of the most significant features in modern and contemporary fiction: the aesthetic expression of the multiplicity of the self. In order to explore these problems writers of lyrical novels used structural transgression of the boundaries of genres. They took advantage of the thin dividing line between the arts to cross them over and to create new structures for the senses.*

■ **KEYWORDS:** *Virginia Woolf. Lyrical novel. Hybridism. Modern fiction.*

### Referências

AUERBACH, E. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DURAND, G. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**. New Jersey: Princeton University Press, 1966.

KARL, F. R. **O moderno e o modernismo**: a soberania do artista, 1885-1925. Tradução de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Imago, 1998.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. Lisboa: Presença, 1975.

WILSON, E. **O castelo de Axel**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOLF, V. **To the Lighthouse**. Orlando: Harcourt Brace & Company, 1990.

\_\_\_\_\_. **Granite e rainbow**: essays. New York: Harvest Book, 1975.

\_\_\_\_\_. **The common reader**. Orlando: Harvest Book, 1984.

