

JULIANA PIMENTA ATTIE

**VIDA E MORTE EM *TO THE LIGHTHOUSE*:**  
O CONFLITO DOS OPOSTOS TRAMADO ENTRE O JOGO COM O TEMPO E A  
INTERTEXTUALIDADE

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças Gomes Villa da Silva**

**Bolsa: CAPES**

ARARAQUARA – S.P.  
2010

JULIANA PIMENTA ATTIE

**VIDA E MORTE EM *TO THE LIGHTHOUSE*:**  
O CONFLITO DOS OPOSTOS TRAMADO ENTRE O JOGO COM O TEMPO E A  
INTERTEXTUALIDADE

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre Letras.

**Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa**  
**Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças Gomes Villa da Silva**  
**Bolsa: CAPES**

Data da aprovação: 19/02/2010

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador:** Prof<sup>a</sup>. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva – UNESP/Araraquara

---

**Membro Titular:** Prof<sup>a</sup>. Dra. Cleusa Rios Pinheiro Passos – USP/São Paulo

---

**Membro Titular:** Prof<sup>a</sup>. Dra. Karin Volobuef – UNESP/Araraquara

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
**UNESP – Campus de Araraquara**

À minha família, pelo apoio incondicional.

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a meus pais, que acreditaram em meu potencial e se desdobraram para que eu pudesse colocar os estudos em primeiro lugar em minha vida, e aos demais familiares que sempre estiveram do meu lado, apoiando-me nos momentos difíceis e comemorando as conquistas.

A minha orientadora, Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria das Graças Gomes Villa da Silva, pela enorme competência e paciência com que me orienta desde a graduação. O empenho com que realiza sua profissão a torna uma figura de admiração e respeito, refletindo nos alunos um interesse cada vez maior pela literatura.

Aos professores da FCL/UNESP – Campus de Araraquara - que tanto contribuíram para meu aprendizado, em especial à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Clara Bonetti Paro, pela orientação dada em relação ao trabalho com os poemas, que me ajudou muito no desenvolvimento desta dissertação, e às professoras da banca de qualificação, Márcia Valéria Zamboni Gobbi e Karin Volobuef, pelas valiosas sugestões. Agradeço também à Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Gisèle Manganelli Fernandes (UNESP/ S. J. Rio Preto), pela generosidade em apontar um texto para a bibliografia durante o X Seminário da Pós.

A todos meus amigos: de infância, de república, da faculdade e do trabalho. Companheiros dos momentos de festa, alegria, crescimento, mas também nas horas de estudo e concentração. Aos colegas da turma de Pós-graduação, amizades seladas no “corredor da morte”, com quem pude discutir dos assuntos mais sérios aos mais triviais.

À CAPES por conceder a bolsa para que eu pudesse me dedicar integralmente ao Mestrado. Ao atendimento da Pós-Graduação, pelas dúvidas prontamente solucionadas, e aos funcionários da biblioteca pelo auxílio na normalização do trabalho.

*Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death. But this young man who had killed himself – had he plunged holding his treasure? ‘If it were now to die, ‘twere now to be most happy’, she had said to herself once, coming down, in white.<sup>1</sup>*

(WOOLF, 1966, p.204)

---

<sup>1</sup> “A morte era um desafio. A morte era uma tentativa de união ante a impossibilidade de alcançar esse centro que nos escapa; o que nos é próximo se afasta; todo entusiasmo desaparece; fica-se completamente só... Havia um enlace, um abraço, na morte.

Mas esse jovem que havia se suicidado... mergulhara acaso com o seu tesouro: ‘Se tivesse de morrer agora, seria no momento mais feliz’, dissera consigo certa vez, ao descer a escadaria, toda vestida de branco.”

(WOOLF, 1972, p. 179)

## RESUMO

O objetivo da dissertação é expor a relação entre vida e morte em *To the Lighthouse*, da ficcionista Virginia Woolf. Essa estruturação conflituosa ganha destaque a partir dos efeitos provocados pelo trabalho com a voz narrativa, com o tempo e com a intertextualidade. A autora, pertencente ao Modernismo Inglês na sua fase inicial, enfatiza a importância daquilo que não é apreendido somente pelas aparências. Para isso, utiliza as técnicas do fluxo da consciência, especialmente o monólogo interior indireto, para registrar o temor à morte e a angústia de existir, tensões responsáveis pelas grandes revelações de *To the Lighthouse*, trazidas ao leitor por meio do trabalho com as lembranças e as reflexões. Portanto, o romance segue o percurso da memória das personagens refletido na ausência de linearidade temporal. Estratégia que enfatiza o emprego do tempo psicológico que, conjugado à voz narrativa, intensifica os efeitos do conflito, responsáveis pela revelação dos eventos interiores percebidos pelas personagens. O trabalho com a intertextualidade ajuda a sublinhar a recorrência à memória já que intertextos, de épocas e gêneros literários diferentes, compõem ecos da tradição literária, ampliando e enriquecendo sobremaneira o sentido do romance. Assim, a oposição central, vida e morte, é o foco desta dissertação, resistência cuidadosamente construída por Virginia Woolf e percebida como um amálgama vital pela personagem Lily Briscoe, pintora que realiza uma obra de arte, cujo término coincide com a chegada ao farol e o fim do romance.

**Palavras – chave:** Vida e morte. Tempo. Intertextualidade. Virginia Woolf. *To The Lighthouse*.

## ABSTRACT

The aim of this dissertation is to expose the relation between life and death in Virginia Woolf's novel, *To The Lighthouse*. This conflicting structure is emphasized by the effects caused in the work with the use of the narrative voice, time and intertextuality. The writer, who belongs to the initial phase of the British Modernism, emphasizes the importance of learning things that are beyond the appearances. In this way, she uses the stream of consciousness' techniques, especially the indirect interior monologue, to register the fear of death and anguish, and tensions, which are responsible for great revelations in *To The Lighthouse*. They are brought to the reader through the work with remembrances and reflections. Hence, the novel follows the characters' memory, reflected in the lack of temporal linearity. Strategy that emphasizes the use of the psychological time, which added to the narrative voice, intensifies the conflicting effects, responsible for the revelation of the inner events realized by the characters. The intertextual work helps to underline the recurrence to memory, because the intertexts, from different epochs and genres, compose the echoes of literary tradition, enlarging and enriching exceedingly the novel's meaning. Thus, the central opposition, life and death, is the focus of this dissertation, reluctance carefully constructed by Virginia Woolf and apprehended as a vital amalgam by the character Lily Briscoe, a painter who makes a work of art, whose ending coincides with the arrival at the lighthouse and the end of the novel.

**Keywords:** Life and death. Time. Intertextuality. Virginia Woolf. *To The Lighthouse*.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p. 09</b>
<b>1 O PAPEL DO TEMPO EM <i>TO THE LIGHTHOUSE</i>.....</b>	<b>p. 32</b>
1.1 O trabalho da voz narrativa.....	p. 32
1.2 O tempo marcado pela lembrança.....	p. 39
1.3 Espaço e tempo.....	p. 46
1.4 A linguagem como um dos caminhos ao indizível.....	p. 52
<b>2 AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM <i>TO THE LIGHTHOUSE</i>.....</b>	<b>p. 59</b>
2.1 A conceituação e a representação dialógica.....	p. 59
2.2 A intertextualidade como memória da literatura.....	p. 62
2.3 A construção dos opostos por meio da intertextualidade.....	p. 66
<b>3 O JOGO ENTRE VIDA E MORTE.....</b>	<b>p. 82</b>
3.1 Os reflexos dos opostos na desestruturação da sociedade patriarcal.....	p. 90
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>p. 98</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>p. 102</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>p. 109</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>p. 111</b>
<b>ANEXO A – Poemas presentes em <i>To The Lighthouse</i>.....</b>	<b>p. 112</b>



## INTRODUÇÃO

A dissertação visa investigar, em *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, a relação entre vida e morte que ganha destaque a partir dos efeitos provocados pelo trabalho com a voz narrativa, com o tempo e as intertextualidades. França (1987), fundamentada nas teorias freudianas sobre as pulsões, mostra que tal oposição, tão presente na literatura, é, na verdade, um amálgama vital, representado pela luta entre Eros, pulsão de vida que tenta manter unidas todas as coisas, e Thanatos, pulsão de morte de caráter destrutivo, que direciona o indivíduo a retornar ao estado orgânico. Dessa forma, segundo Freud (1996f), a existência se estabelece por essa constante tensão entre vida e morte.

As pulsões tratadas como amálgama vital por França (1987) correspondem ao estudo feito por Derrida (2005) na releitura que realiza do trabalho freudiano, voltado à descrição do aparelho psíquico. O filósofo, após tecer considerações sobre os achados do psicanalista, afirma que “[...] a morte não surpreende a vida. Funda-a.” (DERRIDA, 2005, p.223). Essa constatação ofusca o movimento de retorno ao estado orgânico apontado por Freud, porque, para Derrida, as pulsões trabalham interligadas em contato constante a fim de que a energia vital possa fluir, processo que ele acaba por caracterizar como economia de morte. Garcia-Roza (2000, p.163) concebe a tensão nesse mesmo sentido, pois assinala que a pulsão de morte, por sua potência destrutiva, impede a repetição do “mesmo” e, desse modo, propicia a “emergência de novas formas”. Tal ponto de vista sobre a pulsão de morte coloca, segundo Garcia-Roza (2000, p.163), a função conservadora do lado de Eros, “[...] enquanto a pulsão de morte seria a produtora de novos começos, verdadeira potência criadora”.

A questão sobre vida e morte, portanto, será trabalhada nesta dissertação a partir da concepção de que há a fusão desses dois elementos, revelados como amálgamas vitais. O suporte teórico parte do estudo de Freud sobre as pulsões com a adição da releitura dos estudiosos que as consideram como energias propulsoras da vida, e não, simplesmente, como elementos opostos. Além disso, outras noções contrastantes se conjugam em *To the Lighthouse* no esteio do conflito central, vida e morte. Ao revisitar os trabalhos de Joseph Frank e Erich Auerbach sobre o romance woolfiano, Lacapra (1989) assinala que a narrativa problematiza a contraposição entre o que é temporal e intemporal, entre o que é fixo e puro,

opondo-se ao trabalho dos dois autores analisados, os quais assumem a dicotomia como elemento opositivo constituinte da estrutura do romance.

Nesse sentido, para Lacapra, os próprios protagonistas, Mr. e Mrs. Ramsay, parecem atuar como pólos contrários. No entanto, a oposição não é pura e nem fixa, tendo em vista as flutuações em seus comportamentos. A sensibilidade de Mrs. Ramsay para com os sentimentos dos outros é um aspecto importante para o enredo, mas a protagonista revela-se também dominadora, embora se curve à autoridade do esposo. Mr. Ramsay, por sua vez, demonstra racionalidade e mentalidade analítica, contudo, em certos momentos, expõe excentricidade com toque de loucura, como é o caso da cena em que sai pela casa recitando o poema *The Charge of the Light Brigade* (1951), que será analisado mais adiante. Para Lacapra (1989, p.143), “[...] *things are never quite what they seem to be or are never simply one thing and not another. Mr. and Mrs. Ramsay are not pure opposites – the one creative and life-giving, the other negative and deadly.*”<sup>2</sup>. Esse ponto de vista vai ao encontro da relação entre morte e vida em *To the Lighthouse* apresentada nesta dissertação.

Outras duas categorias importantes, conjugadas à noção de oposição, são tempo e espaço. Segundo Rosenfeld (1985), o romance do século XX sofreu uma modificação, semelhante àquela ocorrida na pintura moderna, na qual o espaço, ou a ilusão deste, foi eliminado. Essa alteração se dá mediante o emprego da sucessão temporal, pois ambas instâncias surgem como formas relativas e subjetivas, assimiladas na própria estrutura da obra. A existência do indivíduo não se dá no tempo, pois “[...] o homem não vive apenas *no* tempo, mas [ ] é tempo, tempo não cronológico.” (ROSENFELD, 1985, p. 82). O estudioso ressalta que Virginia Woolf assinala essa “[...] discrepância entre o tempo no relógio e o tempo na mente [...]” (ROSENFELD, 1985, p. 82), na própria estrutura dos romances que escreve, como ocorre em *To the Lighthouse*.

Na dissertação, a conceituação da instância temporal será fundamentada em Nunes (1995), que concebe esse elemento como responsável por estruturar, em uma narrativa, os mais variados acontecimentos internos ou externos. O autor divide o tempo, basicamente, em três tipos: cronológico, psicológico e linguístico. É importante notar que em um texto não há necessariamente exclusão, mas a convivência entre as modalidades ou predominância de uma sobre a outra. Em *To the Lighthouse*, prevalece o tempo psicológico, posto que o texto se deixa guiar pelo trabalho da memória e, portanto, quebra-se a linearidade entre passado,

---

<sup>2</sup> [...] as coisas nunca são exatamente o que parecem ser, ou nunca são simplesmente uma coisa e não outra. Mr. e Mrs. Ramsay não são opostos puros – um o criativo e revigorante e o outro negativo e mortal. [Tradução nossa]

presente e futuro, que se mesclam no romance. A relação entre vida e morte fica evidenciada na própria estrutura cíclica do tempo, visto que a memória permite tratar, no presente, de algo já ocorrido, ou seja, coloca como vivo um acontecimento que, aparentemente morto, atualiza-se na revisitação e se renova.

Para tratar do jogo entre vida e morte no romance em estudo, não há como deixar de lado, além da questão do tempo, outra categoria por meio da qual o conflito se revela: a voz narrativa, que retrata os pensamentos das personagens, em *To the Lighthouse*, de forma a parecer que elas atuam como narradores. Isso se deve à alternância de vozes, possibilitada pela utilização das técnicas do fluxo da consciência, especialmente o monólogo interior indireto, a montagem no tempo e espaço e a associação de ideias. Tais recursos induzem o leitor a penetrar na mente das personagens e construir o sentido a partir das lembranças e reflexões destas.

A memória é trabalhada por meio de outra importante estratégia: a intertextualidade. Esta, tomada como uma permutação textual que produz ampliação do sentido, representa a memória da literatura, compondo ecos da tradição literária, como um “eterno retorno” de textos que sempre ganham novos significados nas releituras e nas vinculações que estabelecem com a narrativa central. As relações intertextuais, em *To the Lighthouse*, chamam o público a um maior envolvimento com a obra, já que ele deve preencher as lacunas de significação, atuando, portanto, como co-autor do romance. A estruturação dos opostos por meio da intertextualidade fica bem clara na contraposição dos intertextos citados pelos protagonistas, Mr. e Mrs. Ramsay, cujas perspectivas contrastantes, mas complementares, expressam o objetivo deste trabalho, qual seja, evidenciar que o embate entre vida e morte deve ser percebido como um amálgama essencial à existência.

Vale ressaltar que a intertextualidade sempre existiu na literatura, mas ganha contornos diferentes no Modernismo, pois os autores desse período a usam de maneira mais enfática, o que acaba por envolver o leitor de forma mais dinâmica. A consciência do texto literário como processo é característica de Woolf e dos demais modernistas, que começaram a questionar a estreiteza da narrativa realista. Hutcheon (1991) classifica *To the Lighthouse* como “*self-conscious narrative*”<sup>3</sup>, pois o romance evidencia sua própria construção, mostrando que esse tipo de texto somente se torna uma realidade estética quando atualizado pelo ato de leitura. A estudiosa mostra que as indagações de Woolf e de outros escritores, como Joyce e Proust,

---

<sup>3</sup> Narrativa autoconsciente (Tradução nossa).

sobre a relevância e eficácia da representação fiel da realidade externa os fizeram escrever a respeito do mundo interior de subjetividade e imaginação. As consequências desses questionamentos originaram importantes transformações no romance, como a mudança da focalização externa para a interna, por exemplo, além de dar ao leitor as funções de controlar, organizar e interpretar, atuando como co-criador.

Dessa forma, o trabalho do tempo e as relações intertextuais empreendem um percurso psicológico, já explícito no próprio título do romance, que guia os indivíduos ao conhecimento interno. O desejo da viagem ao farol representa a busca do homem pela luz, pela sabedoria que não se apreende somente nas aparências, mas por meio de um mergulho no interior de cada personagem. Em *To the Lighthouse*, as ações giram em torno da ida do casal Ramsay e seus oito filhos (James, Cam, Prue, Roger, Jasper, Andrew, Nancy e Rose) à Ilha de Skye, em Hébridas (Escócia), no período de 1910 a 1920. A família reúne convidados como o poeta Augustus Carmichael, os amigos Paul Rayley, Minta Doyle, Charles Tansley, William Bankes e a pintora Lily Briscoe, que luta para retratar Mrs. Ramsay em uma obra de arte. James, o caçula, almeja ir ao farol a qualquer custo, porém as condições climáticas desfavoráveis impedem que a excursão se realize.

O passeio só ocorre dez anos mais tarde, quando Mrs. Ramsay já está morta, bem como seus filhos Andrew e Prue. É somente nesse momento que Lily Briscoe termina o quadro e James chega até o farol, contudo o entusiasmo e a vontade do garoto não são mais os mesmos. Os conflitos da narrativa apenas se resolvem após a morte da protagonista, Mrs. Ramsay, confirmando a interpenetração entre vida e morte. Além disso, o papel feminino na sociedade recebe atenção não só pela importância da matriarca, mas também pelo destaque dado às mulheres nas artes, posto que é uma pintora, Lily Briscoe, a responsável pela explicitação da união dos opostos no final da narrativa por meio de sua pintura.

Em suma, Virginia Woolf, em *To the Lighthouse*, evidencia características modernistas relevantes, tais como, a capacidade das artes em imortalizar pessoas, acontecimentos e sentimentos; o emprego da sucessão temporal; a maior atenção àquilo que se esconde por trás das aparências e das convenções sociais; a intertextualidade se relacionando ao próprio funcionamento da literatura; e o destaque que as mulheres começaram a adquirir no século XX tanto nas artes como na sociedade.

Segundo Lehmann (1999), a autora, nascida em Londres, em 1882, descende de uma família de classe média alta, pertencente à aristocracia intelectual literária, que seguia os

valores vitorianos. Sua mãe, Julia Stephen, considerava a família como uma miniatura do sistema patriarcal, do qual era defensora. As mulheres serviam para cuidar apenas da casa, enquanto os homens deveriam se responsabilizar por defender o estado. Seu pai, Leslie Stephen, era biógrafo, crítico, historiador cultural, moralista e utilitarista. Foi responsável pela extraordinária formação cultural de Virginia Woolf, posto que ela cresceu entre os maiores intelectuais de seu tempo e teve acesso à rica biblioteca paterna. Todavia, ela ressentia da sua educação doméstica, já que seus irmãos estudaram em Cambridge. A escritora recebeu orientação vitoriana e, embora tenha demonstrado resistência a seus preceitos, não os abandonou por completo. Ainda que tenha se rebelado contra o passado, este se tornou material de sua ficção.

A Era Vitoriana se estendeu de 1837 a 1901, momento histórico de grande expansão do Império Britânico, que desenvolveu mercados em todas as partes do mundo. Os lucros obtidos foram aplicados em investimentos em todos os continentes, em especial nos setores subdesenvolvidos do próprio Império. Segundo Abrams (1962), após a Inglaterra se tornar a oficina do mundo, Londres figurou, a partir de 1870, como o banco do mundo. O período conheceu épocas difíceis (1832-48), seguidas de prosperidade econômica e controvérsia religiosa (1848-70) e, por fim, de decadência dos valores vitorianos (1870-1901). Nesse momento, surgiram questões ligadas ao papel feminino na sociedade em relação à desigualdade sexual na política, visto que eram tratadas como cidadãs de segunda classe, condição que se estendia também à vida econômica, à educação e à vida social. Aquela que se dedicasse a cultivar o intelecto e ultrapassasse os limites de sua sala de visitas violava a ordem da Natureza e da tradição religiosa. Às mulheres eram atribuídos outros valores, tomados como características peculiares a seu sexo: a ternura e compreensão, o apreço pela vida espiritual e inocência, o prazer pela vida doméstica, incluindo vários graus de submissão. Escritoras como George Elliot, Frances Trollope e as irmãs Brontë revelam, em suas obras, descontentamento para com o tratamento recebido pela mulher na sociedade inglesa.

Virginia Woolf, no início do século XX, dá continuidade a essa tradição contestatória e coloca, em seus romances, personagens femininas que questionam ou rompem com o comportamento tradicional. Quando jovem, escreveu artigos para jornais de prestígio, como o *Times Literary Supplement*, integrando-se ao centro literário da Inglaterra e fazendo parte do controverso grupo de intelectuais, Bloomsbury. O nome se deve a um distrito de Londres onde a maioria dos membros morava. Eles enfatizavam sua revolta contra as restrições sociais

e pregavam o prazer estético e a liberdade intelectual. Seus trabalhos influenciaram profundamente a teoria literária, a estética, a crítica e até mesmo a economia, inserindo na sociedade um comportamento inovador em relação ao feminismo, pacifismo e sexualidade. Além de Woolf, eram importantes membros desse grupo Edward Forster, Lyton Strachey, Leonard Woolf e Vanessa Bell (marido e irmã de Virginia Woolf), entre outros.

Sua vida pessoal foi bastante polêmica, principalmente devido a seus problemas mentais que vieram à tona com a morte dos pais e de um de seus irmãos, Thoby, quando ela ainda era muito jovem, determinando sua personalidade cheia de altos e baixos emocionais que a levaram até o suicídio. Vale ressaltar que ela sempre foi consciente de seus problemas, tanto que, antes de se afogar no Rio Ouse, escreveu uma carta ao marido e à irmã relatando seus motivos e destacando que não podia mais suportar as vozes que a assombravam. Esse conhecimento do poder da mente humana e de que nem sempre o homem consegue controlá-la possibilita muitos avanços nas técnicas narrativas e induz Woolf a romper com as normas literárias tradicionais do século XIX e a abrir espaço para uma nova experiência textual, que tenta revelar os conflitos internos das personagens a partir da exposição de detalhes rotineiros aparentemente destituídos de importância. É por meio desse trabalho no texto que a autora coloca em primeiro plano os dramas individuais.

A escritora se situa no período do Modernismo<sup>4</sup> inglês, cujo ápice, de acordo com Bell (1999), deu-se no período de 1910 a 1925 e suas bases foram lançadas pelos estudos de Marx, Freud e Nietzsche. Ainda que suas teorias sejam diferentes, os três estudiosos partilham a noção de que a razão é limitada e falível. Como o Modernismo se preocupa com a relação entre as formas literárias e os modos de conhecimento, o absolutismo das ciências naturais, comum ao Período Realista/Naturalista, cede à interpretação. Dessa forma, a hermenêutica ganha grande importância na teoria literária.

As descobertas freudianas, por exemplo, contribuem para a análise e representação da personalidade humana por meio da investigação psicológica. Segundo Virginia Woolf (2009b), os interesses dos autores modernistas estão precisamente nos lugares mais obscuros da psicologia. O intento desses escritores é criar situações que permitam a compreensão da personagem e, conseqüentemente, da obra, a partir do trabalho da memória e das associações que esta propicia. De acordo com Bell (1999), a transição do século XIX ao XX apresenta

---

<sup>4</sup> Este trabalho considera o Modernismo inglês, cujo apogeu é datado de 1910 a 1925. O termo modernista, portanto, será utilizado para autores desse período, não confundindo com ‘modernos’, palavra que se refere à Modernidade, a qual não se restringe a um período literário, mas histórico, consolidado no século XVIII.

uma transformação nos valores vigentes, logo, são necessárias adaptações estéticas que incorporem o estado de fluxo da consciência e a incoerência dentro da própria arte. Desaparece, portanto, a posição divina do indivíduo e sua certeza de que poderia constituir um mundo a sua maneira, contrariando a verdadeira reviravolta das coisas a seu redor e rejeitando as ordens de sua consciência.

Assim, o racionalismo vigente no Realismo inglês, datado do final do século XIX até o início do XX, é colocado em questão, bem como os preceitos vitorianos que governam esse período. De acordo com Burgess (1990), a Era Vitoriana, como já foi discutido acima, é um momento de grande avanço científico e econômico, marcado por várias reformas políticas e ainda pela Revolução Industrial. Contudo, é também uma época de grande exploração, já que todo o poder econômico concentra-se nas mãos de uma minoria, o que gera muita miséria e injustiça. Além disso, o indivíduo vê-se privado de sua liberdade, posto que não só atua, praticamente, como um escravo nas indústrias para garantir seu sustento e de sua família, como também é obediente às regras morais da Era Vitoriana, tais como, empenho e dedicação, comportamento e postura respeitáveis, puritanismo exagerado, senso de dever, muito trabalho e parcimônia.

Tais princípios atingem especialmente as mulheres, porque a moral prega que elas devem figurar na sociedade apenas como esposa submissa e mãe zelosa, privando-as de sua liberdade de opinião e vida pessoal, conforme afirma Burgess (1990, p.181):

*It was an age of conventional morality, of large families with father as a godlike head, and the mother as submissive creature like Milton's Eve. The strict morality, the holiness of family life, owed a good deal to the example of Queen Victoria herself and her indirect influence over literature as well as social life was considerable.*<sup>5</sup>

Entretanto, em 1882, já no período decadente da Era Vitoriana, a condição feminina começa a sinalizar alguns avanços, pois é aprovada a lei *The Married Women's Property Act*<sup>6</sup> (SHANLEY, 2009), a qual permite às mulheres terem propriedades em seu nome. Logo em seguida, elas passam a ser admitidas nas universidades e iniciam a luta pelo sufrágio

<sup>5</sup> Foi uma era de moral convencional, de grandes famílias com o pai, semelhante a um Deus, e a mãe, como uma criatura submissa parecida com a Eva de Milton. A moral severa e o sagrado da vida familiar se deviam, em boa parte, ao exemplo da própria Rainha Vitória e a sua influência indireta na literatura, bem como na vida social, era considerável.” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> Lei do direito à propriedade para as mulheres casadas. (Tradução nossa).

feminino. Era, portanto, o começo, ainda tímido, do movimento feminista que, nascido em fins da era vitoriana, surge com toda força durante o Modernismo inglês.

Manifestação que Virginia Woolf incorpora em *To the Lighthouse* na figura da personagem Lily Briscoe, pintora que rompe com as convenções sociais, como a obrigatoriedade do casamento, e estéticas, quando deseja realizar sua arte de maneira diferente dos moldes realistas predominantes naquele momento. Dessa forma, Briscoe apresenta as características da ‘Nova Mulher’, que, de acordo com Dekoven (1999), deveria ter uma relativa liberação sexual, ser independente, instruída e mais voltada à vida pública que à domesticidade.

As reivindicações feministas provocaram, na literatura, tanto uma maior atenção ao gênero, masculino e feminino, quanto ao literário. No romance, surgem novidades formais que são realçadas pela atuação das personagens. A consciência estética, por exemplo, está presente nas discussões de Mr. Ramsay e Charles Tansley, que revelam a convicção vitoriana, contraposta a de Lily Briscoe. A divergência de posicionamentos é evidenciada pelo emprego da ironia. Mas o narrador retrata as diferentes opiniões das personagens por meio de uma voz narrativa que apresenta múltiplas perspectivas. A simultaneidade de acontecimentos e reflexões é incorporada pelo emprego desses pontos de vista, colaborando para a representação do trabalho do fluxo da consciência, responsável pela construção da narrativa de maneira que retrate a corrente de pensamentos assim como surgem na mente das personagens. Isso é reforçado pelo emprego de ambiguidade, responsável por revelar a dupla percepção em relação a pequenos e comuns eventos em *To the Lighthouse*. O farol, por exemplo, pode ser visto em sua simples materialidade, como uma instalação em uma ilha rochosa, ou pode funcionar alegoricamente como a busca pelo conhecimento empreendida pelas personagens e já proposta no próprio título da narrativa.

Tais inovações se contrapõem ao estilo da literatura no período vitoriano, no qual, segundo Burgess (1990), vê-se o propósito altamente moral combinado à técnica romântica de linguagem rica e ornamental. O texto é linear e obedece a lei cronológica de começo, meio e fim, sendo que este é feliz de acordo com a moral da época. Os escritores desse período tentam alcançar a realidade por meio da descrição objetiva, o que evidencia a crença do homem em que todos os avanços são oriundos da ciência (positivismo). Além disso, são vigentes na época o individualismo e o utilitarismo.



Virginia Woolf (1993) critica essa postura realista, trazendo à tona os problemas provenientes da falsa moralidade vitoriana. A narradora do conto mergulha em profundas reflexões a partir da simples observação de uma mancha na parede que, a princípio, não consegue identificar e, no final, toma-se conhecimento de que se trata de um caramujo. Dessa forma, fica evidente que o superficial nem sempre revela os sentimentos e opiniões das pessoas, posto que estão condicionados às regras das quais não se sabe a origem, já que, uma vez que se recebe algo pronto, dificilmente é possível saber como se formou. Diante disso, a narradora defende a opinião de que a vida deve correr livremente:

*Why, if one wants to compare life to anything, one must liken it to be blown through the Tube at fifty miles an hour – landing at the other end without a single hairpin in one's hair. Shot out at the feet of God entirely naked! Tumbling head over heels in the asphodel meadows like brown paper parcels pitched down a shoot in the post office! With one's hair flying back like the tail of a race horse. Yes, that seems to express the rapidity of life, the perpetual waste and repair; all so casual, all so haphazard* <sup>7</sup> (WOOLF, 1993, p. 54)

Vale ressaltar, na citação acima, a menção ao campo de asfódelo também presente em *To the Lighthouse*. De acordo com Chevalier (1995), o asfódelo, considerado a flor da morte para os gregos e os romanos, compõe as pradarias infernais consagradas a Hades e Perséfone. É possível extrair álcool dessa planta, o que pode simbolizar a perda dos sentidos, característica da morte. Tanto no romance quanto no conto, a flor é utilizada para mostrar que a vida flui em meio à morte, confirmando a confluência entre esses opostos como essencial à existência. Em *To the Lighthouse*, aparece compondo a face da protagonista Mrs. Ramsay: “*The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face.*”<sup>8</sup> (WOOLF, 1965, p.35).

Conforme será apresentado adiante, os conflitos em *To the Lighthouse* giram em torno dessa personagem, e Lily Briscoe é a pintora que consegue entender representar as forças constituintes de Mrs. Ramsay. Merece destaque também o termo *lily* (lírio), flor que, além de ser da mesma família do asfódelo, é sinônimo de brancura e, conseqüentemente, de pureza,

<sup>7</sup> “Porque, se quisermos comparar a vida a alguma coisa, temos de equipará-la a ser levada pelo metrô a oitenta quilômetros por hora – desembarcando no outro extremo sem um único grampo no cabelo! Lançada totalmente nua aos pés de Deus! De pernas para o ar nas campinas de asfódelos como embrulhos de papel pardo jogados, no correio, pela calha abaixo! Com o cabelo voando para trás como um rabo de cavalo de corrida. Sim, isso parece expressar a rapidez da vida, o gasto perpétuo e a perpétua recuperação; e tão por acaso, tão a esmo...” (WOOLF, 2009, p. 106-7).

<sup>8</sup> “As Graças, reunindo-se, pareciam ter dado as mãos em prados floridos de asfódelos para compor esse rosto.” (WOOLF, 2003, p.34-5).

inocência e virgindade. Entretanto, também pode representar a morte, posto que, na mitologia grega, Perséfone foi arrastada às terras infernais por Hades quando colhia um lírio (CHEVALIER, 1995).

É com esse minucioso trabalho com os múltiplos significados das palavras que Virginia Woolf e seus contemporâneos, como James Joyce e D. H. Lawrence, colocam em suas obras o indizível, dando voz ao complexo mundo interior, o que põe em relevo aspectos psicanalíticos. Cobley (2005) levanta a questão de que a psicanálise e a psicologia representam um grande salto para o conhecimento do indivíduo, porque os estudos nessas áreas mostram que o homem nem sempre é senhor de si e dos seus atos. Um dos grandes ganhos do Modernismo é evidenciar que a consciência humana é movida por numerosas vozes, e não por um ego absoluto. Dessa maneira, o gênero romance se adequa a esse intento ao participar da exploração da vida psíquica profunda; testemunhar lutas individuais e coletivas; reproduzir o inconstante, irrestrito e desconhecido.

Esse novo modo de pensar o trabalho artístico resulta, em parte, da turbulência gerada especialmente pela Primeira Guerra Mundial e pela grande depressão, que marcam o período modernista na Inglaterra. O desequilíbrio social gerou muita criatividade no âmbito cultural, visto que o ser humano expande seu horizonte de experiência e conhecimento. Além disso, o embate com os mais diversos estilos de vida e ideais na Europa gera maior questionamento sobre religião, filosofia e moral vigentes até então. A literatura de crise, como é denominada a produção desse período (TROTTER, 1999), possibilita aos autores trabalharem em seus textos o caos da civilização e dos gêneros literários. Por isso, para descrever o caótico de forma organizada, produzindo a obra de arte, Woolf utiliza as técnicas do fluxo da consciência para designar a representação dos aspectos psicológicos das personagens.

De acordo com Humphrey (1976), o assunto principal dos romances de fluxo da consciência é a própria consciência, concebida pelo estudioso como toda área de atenção da mente: da pré-fala – nível que não envolve comunicação nem é passível de censura, controle racional ou ordenação lógica – aos estados de apreensão racional e comunicável. Deve-se atentar para o fato de que o fluxo da consciência é um conjunto de técnicas, tais como monólogo interior direto e indireto, descrição onisciente, solilóquio, associação livre e método cinematográfico. Esses recursos são utilizados por grande parte dos modernistas que, como Woolf, acreditam que o Realismo praticado no século anterior não dá mais sustentação à arte, pois esta é fruto da complexidade dessa sociedade em mudança. A técnica mais empregada

pela escritora é a do monólogo interior indireto conjugado à associação de ideias, montagem no tempo e espaço e o uso de intertextualidades auxiliares na exposição do trabalho da memória.

Woolf (2009b) questiona os romances de Bennet, Wells e Galsworthy, chamados por ela de materialistas, porque, apesar desses autores fazerem um retrato do cotidiano e de seus personagens possuírem grande vitalidade, os aspectos mais relevantes da vida escapam, já que tais escritores se preocupam apenas com a exterioridade. A arte modernista utiliza um olhar de raio-X na simples representação da realidade para desvendar a alma humana, ou seja, analisa além do que está na superfície. Entretanto, deve-se esclarecer que a autora não despreza seus antecessores, apenas acredita que, para cada momento social, há um tipo adequado de manifestação artística, pois a realidade nunca é fixa: “*What is meant by reality? It would seem to be something very erratic, very independable*”<sup>9</sup> (WOOLF, 1945, p. 108).

Desse modo, Woolf concebe a arte modernista como aquela na qual o artista reflete a consciência de uma imprescindível modernização da forma e da linguagem, dissociando a produção cultural da visão realista que restringe a relação literária entre autor e leitor, demonstrando que as pessoas não partilham as mesmas ideologias e vivências. Essa atmosfera de transformação, presente no final do século XIX e nas primeiras décadas do XX, reflete a perda da ilusão da totalidade ocorrida no período, a qual possibilitou o experimentalismo de Woolf e de seus contemporâneos. A partir de 1920, na Inglaterra, o termo ‘Modernismo’ passa a ser utilizado para designar a experimentação na arte vinculada à busca necessária de novos métodos de organização e composição textual.

A mudança ocorre graças à profunda consciência de que as aspirações dos homens são aleatórias e nem sempre seguem o que a sociedade determina. Woolf (2009b) descreve a mente como receptora de uma grande quantidade de impressões – “triviais”, “fantásticas”, “passageiras” ou gravadas em “uma forma de aço”. Segundo sua descrição, é como “uma chuva de átomos” que cai por todos os lados e vai se encaixando na vida cotidiana. A definição vai ao encontro à de Berman (2007, p. 407) a respeito do que é ‘ser modernista’: “[...] sentir-se de alguma forma em casa em meio ao redemoinho, fazer seu o ritmo dele, movimentar-se entre suas correntes em busca de uma nova forma de realidade, beleza, liberdade, justiça, permitidas pelo fluxo ardoroso e arriscado”.

---

<sup>9</sup> “O que se pretende dizer com ‘realidade’? Parece algo muito aleatório, muito incerto [...]” (WOOLF, 1990, p.133).

Hutcheon (1991) ressalta que, tal como Henry James, Woolf procura, na estética da arte, a perspectiva do autor conjugada à experiência do leitor. Sua criação é a expressão da vivência humana observada no mundo real, analisada e exposta através de personagens autônomas, que refletem a voz narrativa como se fossem as suas próprias, colocando no texto seus pontos de vista, o que leva os narradores modernistas a não mais possuírem posicionamentos fixos. É importante ressaltar que todas essas alterações na forma não produzem um texto incoerente, como pode parecer à primeira vista. Cabe ao público descobrir o fio condutor da obra, não mais acompanhar o enredo simplesmente.

Por realizar essas e outras inovações com maestria e por sua habilidade em penetrar na mente de seus personagens e mostrar as múltiplas e veladas verdades que se escondem por trás das aparências, *To the Lighthouse* ganha destaque como obra modernista. O tricotar de Mrs. Ramsay, que normalmente seria visto como uma simples atividade do cotidiano de uma dona de casa, pode ser aproximado do trabalho de montagem do enredo, das estratégias textuais que constituem o ato de escritura e é capaz, ao mesmo tempo, de representar a esperança da viagem ao farol que Mrs. Ramsay deseja garantir a seu filho, James.

O romance condensa o estilo woolfiano e suas preocupações como romancista, denominação, muitas vezes, rejeitada pela escritora. Em seu diário (WOOLF, 1959), enquanto organiza a estrutura da obra em questão, ela relata a busca por uma nova classificação para seus livros, o que revela a necessidade de modificar a fatura do romance, gênero propício à ampliação, flexibilidade e, até mesmo, ao despedaçamento. Ao expor o desejo de criar uma modalidade diferente, Woolf mostra as limitações impostas ao romance naquele momento, que dificultam a produção de sua obra de arte da forma como anseia, isto é, com a aplicação de uma técnica que imite o funcionamento da mente. A escritora visa à captura de coisas fugidias e disformes em um todo, já que não compreende como uma narrativa linear pode dar conta de uma totalidade de sensações e pensamentos.

Lehmann (1999) ressalta que Woolf e seu irmão Thoby escreviam um periódico, lido apenas por eles, quando ela ainda tinha nove anos, chamava-se *Hyde Park Gate News*, em referência à rua onde moravam. No volume de 12 de setembro de 1892, merece destaque a menção a uma viagem que realizaram ao farol de St Ives:

*On Saturday morning Master Hilary Hunt and Master Basil Smith came up to a Talland House and asked Master Thoby and Miss Virginia Stephen to accompany them to the lighthouse as a Freeman the boatman said that there was a perfect wind and tide for going there. Master Adrian Stephen [Woolf's*

*youngest brother]* was much disappointed at not being allowed to go.<sup>10</sup>  
(WOOLF apud LEHMANN, 1999, p. 12).

Virginia Woolf começou a escrever *To the Lighthouse* em março de 1925, conforme relata em seu diário. Deu uma pausa em seus trabalhos jornalísticos e se empenhou em escrever esse romance:

*This is going to be fairly short; to have father's character done complete in it; and mother's and St. Ives; and childhood; and all the usual things I try to put in – life, death, etc. But the centre is father's character, sitting in a boat, reciting "We perished each alone" while he crushes a dying mackerel.*<sup>11</sup>  
(WOOLF, 1959, p. 76).

Como em *To the Lighthouse* o jogo de vida e morte sustenta as idas e vindas do relato, a escritora escolhe como gênero definidor da narrativa a elegia, texto de tom terno e triste, geralmente uma lamentação pelo falecimento de um personagem público ou um ser querido: “[...] *I am making up To the Lighthouse – the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant “novel”. A new \_\_\_\_\_ by Virginia Woolf. But what? Elegy?*”<sup>12</sup> (WOOLF, 1959, p.80). Woolf ainda considera outras nomenclaturas, como, ‘*biographical-fantasy*’, ‘*Essay-novel*’, ‘*a poet-prose book*’<sup>13</sup>.

Entretanto, como observa Trotter (1999), *To the Lighthouse* é uma elegia ao pai e à mãe de Virginia Woolf. De acordo com esse estudioso, no romance, antes mesmo de ter acontecido alguma morte, a primeira parte é permeada por um sentimento elegíaco; na segunda, pode-se se chamar o texto de uma contra-elegia, pelo fato de retomar o passado, contando os falecimentos ocorridos, e escavar o mundo construído na seção inicial para, enfim, na última, possibilitar as resoluções de todos os conflitos que giram em torno da morte da protagonista Mrs. Ramsay.

<sup>10</sup> No sábado de manhã, o Senhor Hilary Hunt e o Senhor Basil Smith vieram à casa de Talland e convidaram o Senhor Thoby e a Senhorita Virginia Stephen a acompanhá-los ao farol, visto que Freeman, o barqueiro, disse que o vento e a maré estavam perfeitos para irem lá. O Senhor Adrian Stephen [o irmão mais novo de Woolf] ficou muito desapontado por não poder ir. (Tradução nossa).

<sup>11</sup> Será uma narrativa curta; e para ter nela a personalidade de papai por completo; de mamãe, de St. Ives; da infância; e de todas as coisas rotineiras que tento incluir – vida, morte, etc. Mas no centro está a personalidade de papai, sentado no barco, recitando “Perecemos isolados”, enquanto mastiga uma agonizante cavala. (Tradução nossa).

<sup>12</sup> [...] eu estou elaborando *Rumo ao farol* – o mar deverá ser ouvido por toda a obra. Tive a ideia de inventar um novo termo para minhas obras que suplante o termo “romance”. Um novo \_\_\_\_\_ de Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia? (Tradução nossa).

<sup>13</sup> “fantasia-biográfica”, “romance-ensaio”, “um livro de prosa-poética” (Tradução nossa)

Evidenciando o apuro formal com que realiza seus trabalhos, Woolf, ao longo da elaboração, relata também no diário (1959) a organização das partes de *To the Lighthouse*: a primeira foi a mais rica de conteúdo, ganhou bifurcações e formou raízes (por diversas vezes, a autora teve dificuldade em conter as emoções para garantir esse efeito retardado a fim de torná-las mais importantes e eternas); a segunda seção lhe deu mais trabalho, principalmente no início, pois não sabia como mostrar algo tão abstrato, como é o caso da ação devastadora do tempo, de maneira impessoal; já a última fluiu facilmente, tendo como único contratempo encontrar um meio de unir a pintora Lily e Mrs. Ramsay. Quando estava quase terminando o livro, a escritora se declarou plenamente satisfeita com sua nova criação: “*It’s freer and subtler, I think. Yet I have no idea yet of any other to follow it: which may mean that I have my method perfect and will now stay like this and serve whatever use I wish to put it to.*”<sup>14</sup> (WOOLF, 1959, p.102). Seu marido, Leonard Woolf, considerou o livro uma obra prima e a chamou de “poema psicológico”.

Entretanto, segundo Temple (1971), há leitores, especialmente os que não atentam para as técnicas modernistas, que consideram *To the Lighthouse* de difícil leitura e até mesmo incompreensível, não só pelo fato da ação não receber grande relevância, mas também pelo uso de uma linguagem densa e uma estrutura que segue as técnicas do fluxo da consciência. Ainda assim, foi uma das narrativas de Woolf mais lidas pelo leitor comum, possivelmente pela temática de apelo sentimental: a família, comportando-se de maneira plausível e reveladora em um ambiente de apelo universal, o mar; a morte em meio à vida; e principalmente um final (aparentemente) feliz. A interpretação de alguns detalhes, que serão analisados posteriormente, conferem significado rico e produtivo a *To the Lighthouse*.

A narrativa se volta para a focalização interna das personagens, destacando suas dúvidas, hesitações e angústias, a partir de várias lembranças e do uso da intertextualidade. O enredo, como já foi visto, tem por cenário uma casa de verão na ilha Skye, em Hébridas (Escócia), na qual o casal Ramsay e seus oito filhos recebem convidados. O livro é dividido em três partes: “*The Window*”, “*Time Passes*” e “*The Lighthouse*”. A família é vista como uma instituição que garante a imortalidade, símbolo da reprodução da vida e, conseqüentemente, dos valores e poderes individuais, porém não é mais indicadora de moralidade como acontecia na Era Vitoriana, embora Mrs. Ramsay preserve muitas das características dessa época, tal

---

<sup>14</sup> Está mais livre e mais sutil, creio. Embora ainda não tenha a menor ideia sobre outra obra que irá sucedê-la: o que talvez signifique que considero meu método perfeito e que permanecerá assim e servirá para tudo mais que eu quiser submetê-lo. (Tradução nossa).

como o reconhecimento de sua própria condição de mulher submissa, cuja única função é manter a casa bem cuidada e criar os filhos. Em *To the Lighthouse*, é dada grande importância à Primeira Guerra Mundial, especialmente no que concerne à violência que atinge o convívio familiar, evidenciada por meio da morte de Andrew, um dos filhos dos Ramsay, em um combate.

A trama se desenvolve a partir da expectativa de James, o filho caçula, de ir ao farol, a qual é duramente destruída pelas palavras ásperas do pai, ao dizer que o tempo não estará bom no dia seguinte para eles realizarem a viagem. Sentada em frente à janela, Mrs. Ramsay tricota uma meia para o filho do faroleiro, enquanto James recorta figuras. Ela inaugura a narrativa respondendo, com palavras de conforto, uma questão não explicitada no texto, mas possivelmente feita pelo garoto sobre a possibilidade da viagem ao farol: "*Yes, of course, if it's fine tomorrow*"<sup>15</sup> (WOOLF, 1965, p.5). James fica muito alegre e esperançoso devido à sentença da mãe: "*To her son these words conveyed an extraordinary joy.*"<sup>16</sup> (WOOLF, 1965, p.5). Entretanto, como se quisessem ferir, a sentença do pai surge arruinando o antigo sonho do filho: "*'But', said his father, stopping in front of the drawing-room window, 'it won't be fine'*".<sup>17</sup> (WOOLF, 1965, p.6). O estado emocional de James muda imediatamente; ele só consegue pensar em como gostaria de acabar com esse homem que destrói suas esperanças, não o respeita e ridiculariza sua mãe. O trecho – "*it won't be fine*" – instaura, portanto, a tensão entre pai e filho.

Já no início, fica clara também a oposição existente entre Mrs. Ramsay, sempre utópica e otimista, e o marido Mr. Ramsay, racional ao extremo. Ela, apesar de saber da razão do marido, consola James e começa a medir nele a meia que está tricotando para o filho do faroleiro, como uma maneira de acalmá-lo, simbolizando a esperança de que ele vá ao farol com seu pai no dia seguinte: "*If she finished it tonight, if they did go to the Lighthouse after all, it was to be given to the lighthouse keeper for his little boy*"<sup>18</sup> (WOOLF, 1965, p.7). O garoto fica inquieto e teima com a mãe durante a medição da meia, talvez por ciúmes ou pela tristeza que o pai lhe causa.

Na primeira parte, o texto é majoritariamente guiado pelas percepções de Mrs. Ramsay a respeito das personagens e por seu esforço em sustentar a possibilidade da viagem ao farol

<sup>15</sup> "É claro que amanhã fará um dia bonito." (WOOLF, 2003, p.7).

<sup>16</sup> "Essas palavras trouxeram uma extraordinária alegria a seu filho [...]" (WOOLF, 2003, p.7).

<sup>17</sup> "Mas o dia não ficará bom – disse o pai, parando em frente à janela da sala de visitas." (WOOLF, 2003, p.8)

<sup>18</sup> "Se ela terminasse nessa mesma noite, e afinal fossem mesmo ao farol, seria dada ao filho do faroleiro [...]" (WOOLF, 2003, p.8).

para seu filho, até o fim do dia, quando ela dá a vitória ao marido e assume que o tempo realmente não estará bom para realizar o passeio no dia seguinte. As reflexões sempre são acompanhadas de lembranças, situações vividas entre ela e seus familiares ou convidados, ou ainda entre os hóspedes. Há também as previsões, ou melhor, os planos de Mrs. Ramsay a respeito do futuro de diversas personagens. O evento externo é muito curto, “*The Window*” dura apenas um dia.

Mrs. Ramsay fica sempre atenta para não sair da posição adequada para que Lily Briscoe possa realizar seu retrato. A jovem artista está com seu cavalete no gramado, um pouco tensa com a possibilidade de Mr. Ramsay ou Charles Tansley examinarem o trabalho e criticá-la, como frequentemente fazem, não pela qualidade de sua técnica, mas particularmente por ser mulher e por não obedecer às regras de representação realista que eles tanto valorizam. Já William Bankes, botânico e antigo amigo de Mr. Ramsay, não provoca esse constrangimento nela. Ambos são bastante cúmplices não só por viverem na mesma pensão, mas principalmente pelo fato de haver uma admiração recíproca. Mrs. Ramsay percebe essa grande amizade existente entre ele e Lily e torce para que se casem um dia. Contudo, a pintora parece não concordar com a ideia, ainda que admire muito Mr. Bankes, não acha que isso seja suficiente para que aconteça um enlace entre eles.

Outro casamento que Mrs. Ramsay almeja é o de Paul Rayley e Minta Doyle. Ela sabe que o jovem quer pedir a mão da moça. Então, fica esperançosa para que ele tenha coragem, faça a proposta e Minta aceite. Entretanto, Mrs. Ramsay está insegura quanto à resposta da garota, pois Paul não é um rapaz tão brilhante:

*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 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.<sup>19</sup> (WOOLF, 1965, p.64).*

O trecho confirma a perspectiva sentimentalista de Mrs. Ramsay e também evidencia uma de suas principais características: querer controlar os que a cercam para que a felicidade esteja presente na sua vida e na daqueles que ela gosta. Por esse motivo, muitas vezes, o fluxo

<sup>19</sup> “Somente que ela decidira aceitar, e acertadamente – pensou Sra. Ramsay (e ela estava muito, muito orgulhosa de Minta - , esse ótimo rapaz, que poderia não ser brilhante, mas – pensou a Sra. Ramsay, percebendo que James a puxava para que continuasse a história do *Pescador e sua esposa* – no íntimo preferia os homens tolos aos inteligentes que escreviam teses: Charles Tansley, por exemplo.” (WOOLF, 2003, p.60-61).



natural da existência a irrita: “*And again she felt alone in the presence of her old antagonist, life.*”<sup>20</sup> (WOOLF, 1965, p. 91).

Essa característica dominadora de Mrs. Ramsay emerge nos momentos em que ela deseja que tudo ocorra perfeitamente. O jantar, ponto alto de “*The Window*”, é uma dessas ocasiões em que ela realiza seus pequenos triunfos. Logo no início, Mrs. Ramsay posiciona os convidados à mesa de maneira que ninguém fique isolado. Ela sente como se estivesse fora de toda aquela situação: olha para as pessoas esperando alguma reação, observa a casa e a acha um pouco desgastada, sem beleza. Fica um pouco indignada com o mau-humor do marido diante de todo esforço que faz para manter o lar alegre e bem cuidado. O interior de cada personagem é descrito pelo narrador, durante todo o romance. Mas, no jantar, essa estratégia é mais evidente. As personagens estão compartilhando o mesmo momento e até conversando sobre os mesmos assuntos, entretanto os acontecimentos externos ganham diferentes significados na mente de cada uma delas. Todavia, Mrs. Ramsay procura unificar o grupo através dos diálogos e olhares, sempre atenta para que nenhum dos convidados seja excluído.

A ânsia pela união está presente nos mínimos detalhes do jantar: o prato da noite, *Boeuf en Daube* representa o que Mrs. Ramsay deseja comemorar: o noivado de Paul e Minta, já que “[...] *what could be more serious than a love of a man for a woman, what more commanding, more impressive, bearing in its bosom the seeds of death [...]*”<sup>21</sup> (WOOLF, 1965, p. 115-116). *Boeuf en Daube* é um prato típico da culinária francesa que consiste em uma carne cozida lentamente no vinho até ficar bastante macia. É essencial que a preparação seja feita com muita calma e cada ingrediente deve ser colocado em seu exato momento, caso contrário, a carne fica dura:

*Everything depended upon things being served up to the precise moment they were ready. The beef, the bayleaf, and the wine—all must be done to a turn. To keep it waiting was out of the question. Yet of course tonight, of all nights, out they went, and they came in late, and things had to be sent out, things had to be kept hot; the Boeuf en Daube would be entirely spoilt*<sup>22</sup> (WOOLF, 1965, p. 92).

<sup>20</sup> “E de novo sentiu-se sozinha na presença de sua velha antagonista: a vida.” (WOOLF, 2003, p.85).

<sup>21</sup> “[...] o que poderia ser mais sério do que o amor do homem pela mulher, o que poderia ser mais imperioso, impressionante, trazendo em seu cerne a semente da morte?” (WOOLF, 2003, p.106).

<sup>22</sup> “Tudo dependia da comida ser servida precisamente no momento em que estivessem prontos a carne, o louro e o vinho – tudo precisava ser cozinhado ao ponto. Demorar a servi-los era um completo despropósito. Contudo, com tantas noites, tinham de sair exatamente nessa, e voltavam tarde, e a comida tinha de esperar e ser requetada. O *Boeuf en Daube* ficaria completamente arruinado.” (WOOLF, 2003, p. 85-86).

Provavelmente, é assim que Mrs. Ramsay almeja que o amor de Paul e Minta aconteça, isto é, que seja cultivado lentamente até se tornar um sentimento sublime. Tal analogia pode ser reforçada pelo fato de que o casal chega ao jantar concomitantemente à entrada da criada, Mildred, com o prato principal.

Além disso, Mrs. Ramsay quer mostrar que esse instante de comunhão foi eternizado naquele simples jantar: “*It partook, she felt, carefully helping Mr. Bankes to a specially tender piece, of eternity.*”<sup>23</sup> (WOOLF, 1965, p.121). Seu dom de harmonizar é bastante perceptível, pois ela consegue combinar diferentes ideologias e personalidades. Ao dizer “[...] *there is plenty for everybody.*”<sup>24</sup> (WOOLF, 1965, p.121) para Bankes, em relação ao *Boeuf en Daube*, Mrs. Ramsay não se refere apenas à comida, mas ao fato de que para todos há uma possibilidade de união, de casamento, que imortaliza a existência humana. Ela trata seus convidados de forma a deixá-los contentes, embora saiba, ou pelo menos desconfie, que alguns não gostam muito dela. Desse modo, constantemente, insiste com Augustus Carmichael para ele lhe dizer se está precisando de alguma coisa, se está confortável, mesmo sabendo que ele não simpatiza com ela. Situação semelhante acontece com Charles Tansley, cujo rancor e péssimas maneiras algumas vezes atrapalham o ambiente harmonioso que ela deseja criar, além do rapaz aborrecê-la com tanto mau-humor.

No final da reunião, Mr. Ramsay começa a cantar *Luriana Lurilee* (2009) de Charles Elton, um poema conhecido por todos que estavam no jantar e, por isso, funciona também como um símbolo da união que a obra de arte proporciona quando remete a um tema que é, simultaneamente, universal e subjetivo, por despertar emoções diferentes nas pessoas. O referido poema versa sobre o ciclo da vida, no qual a morte representa renovação. O momento daquela refeição, toda a perfeição que a envolve, pertence, para Mrs. Ramsay, à eternidade. Ao sair da sala de jantar e tomar Minta pelo braço, a matriarca olha para trás reflexiva, como se estivesse encerrando uma etapa, indicando que aquele instante eterno fica paralisado ali, assim como é visto em *Luriana, Lurilee*, em que as pessoas se vão, mas os momentos permanecem: “*And all the lives we ever lived and all the lives to be / Are full of trees and changing leaves.*”<sup>25</sup> (WOOLF, 1965, p.127).

<sup>23</sup> “Fazia parte da eternidade – sentiu, enquanto servia o Sr. Bankes um pedaço especialmente tenro.” (WOOLF, 2003, p.111).

<sup>24</sup> “[...] há o suficiente para todos.” (WOOLF, 2003, p. 112).

<sup>25</sup> “E todas as vidas que vivemos e todas as vidas a viver / Estão cheias de árvores e folhas cambiantes” (WOOLF, 2003, p.117).

Tal como sua esposa vê no matrimônio a reprodução dos valores, Mr. Ramsay quer deixar seu legado através de seus livros, que abrigarão para sempre suas ideias, e também por meio dos jovens, como Charles Tansley, que o admiram e compartilham de seu modo de pensar. Dessa forma, embora tente esconder, sempre se preocupa com a opinião alheia a respeito de suas obras. Esse contraponto existente entre os Ramsays é responsável pela estruturação das oposições em *To the Lighthouse*. Por isso, são frequentes, na narrativa, situações em que os contrastes entre o casal são evidenciados. Depois do jantar, por exemplo, Mr. Ramsay está muito envolvido lendo *O Antiquário* (1958) de Walter Scott. Enquanto isso, Mrs. Ramsay está folheando um livro de poesias, mais concentrada, porém, em seu marido e nos acontecimentos do dia. Reflete sobre o magnetismo que os une, mesmo sendo seres tão opostos. Nota que Mr. Ramsay a olha e, provavelmente, ri em silêncio ao vê-la quase dormindo em cima do livro, imaginando que ela não entende a leitura e muito menos compreenderia o romance que ele está lendo.

Para encerrar o dia e afirmar sua autoridade, Mr. Ramsay diz à esposa que ela não terminará de tricotar a meia, ação representante da esperança da viagem ao farol. Como se fosse uma batalha, Mrs. Ramsay entrega uma espécie de troféu ao marido ao concordar que, no dia seguinte, o tempo não estará propício ao passeio: “‘Yes, you were right. It's going to be wet tomorrow.’ She had not said it, but he knew it.”<sup>26</sup> (WOOLF, 1965, p.142). Todavia, antes disso, ao colocar James para dormir, diz ao garoto que o clima poderá ficar bom no dia seguinte somente para confortá-lo.

Enquanto a primeira parte de *To the Lighthouse* apresenta diversas possibilidades de um futuro promissor, tais como os casamentos e o sucesso de todos os filhos dos Ramsays, “*Time Passes*” não alimenta expectativas nem constrói sonhos; apenas relata, objetivamente, os fatos que se passaram depois daquele jantar em um período de dez anos que engloba a Primeira Guerra Mundial. A maioria dos planos a respeito de eternidade feitos por Mrs. Ramsay não se concretizam devido a percalços naturais, como a morte. Prue e Andrew morrem ainda jovens, representando uma falha na continuidade da vida através dos filhos: Prue era o retrato da beleza de Mrs. Ramsay e Andrew, da inteligência de Mr. Ramsay. Ademais, há o insucesso nos enlaces planejados pela matriarca: o de Minta e Paul que se casam, mas se desentendem; e o de Lily e William Bankes que não acontece.

---

<sup>26</sup> “\_ Sim, você tinha razão. Amanhã vai chover. – Ela não o dissera, mas ele sabia.” (WOOLF, 2003, p.131).

“*Time Passes*” é, portanto, delineado pelo ponto de vista objetivo de Mr. Ramsay. A notícia dos falecimentos aparece entre parênteses, acentuando o impacto e a impessoalidade: “(Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more).”<sup>27</sup> (WOOLF, 1965, p.151). É, pois, sob o reino da morte, que a vida recebe ponderação e se deixa atingir pelo traço trágico e desesperador que impede a felicidade plena de todos.

Esses eventos funestos, como a guerra e os falecimentos, possibilitam as redenções de “*The Lighthouse*”. Durante os dez anos passados, a casa vazia foi tomada pelas sombras e os objetos, tais como as pessoas, parecem ter morrido. Apenas a luz do farol quebra a escuridão do lar; um possível reflexo da devastação da Primeira Guerra Mundial que ocorreu nesse período. Com a ausência de Mrs. Ramsay, toda a casa parece estar paralisada. Augustus Carmichael, um dos convidados do casal, é o único do grupo que possivelmente teve sorte durante a guerra devido a publicação de um livro de poesias de muito sucesso. As faxineiras Mrs. MacNab e Mrs. Bast tentam conservar a residência e manter as coisas no mesmo lugar, ainda que precisem lutar com a realidade hostil: violência, mortes, abandono e a ação degradante do tempo.

Com o fim do conflito, a casa volta a receber visitantes: Lily Briscoe e Carmichael chegam numa noite de setembro. A pintora, deitada em sua cama, ouve o mar e sente uma grande onda de paz passando por ela, enquanto Carmichael lê um livro de Virgílio<sup>28</sup>. Ambos dormem com a sensação de que pouca coisa restou do passado, mas também têm a impressão de que o tempo foi paralisado; eles somente acordaram depois daquele memorável jantar. Lily, especialmente, sente isso, pois, desde então, ela ainda não concluiu sua pintura.

Em “*The Lighthouse*”, a maioria dos acontecimentos é guiada pelo pensamento da pintora, que inicia o dia se indagando a respeito do significado de tudo que já passou na presença dos Ramsay:

*What does it mean? - a catchword that was, caught up from some book, fitting her thought loosely, for she could not, this first morning with the Ramsays, contract her feelings[...]. For really, what did she feel come back*

<sup>27</sup> “(Prue Ramsay morrerá neste verão de uma doença ligada à gravidez – o que era realmente uma tragédia – dizem todos. Ninguém mais do que ela merecia ser feliz).” (WOOLF, 2003, p.143).

<sup>28</sup> Virgílio (Púbio Virgílio Marão – 70<sup>a</sup>.C-19<sup>a</sup>.C) foi poeta romano, autor da conhecida *Eneida*, obra que também trata de uma viagem, mas é uma expedição épica, diferentemente de *To the Lighthouse*, em que o percurso interior ganha mais importância. Nesse sentido, diferencia-se do romance woolfiano, em que a excursão se aproxima dos temas modernistas ao problematizar, sem revelar heroísmos, os dramas existenciais do homem, no início do século XX, angustiado e profundamente atormentado pela presença da morte, quer natural ou provocada pela guerra.

*all these years and Mrs. Ramsay dead? Nothing, nothing – nothing that she could express at all.*<sup>29</sup> (WOOLF, 1965, p. 165).

Briscoe reflete também sobre o problema da expedição ao farol iniciado há dez anos e que, finalmente, será resolvido: “*There was this expedition – they were going to the Lighthouse, Mr. Ramsay, Cam and James*”<sup>30</sup> (WOOLF, 1965, p.165).

Lily decide terminar a pintura; ainda não o fez porque não consegue captar a essência da magnitude de Mrs. Ramsay: “*She had never finished that picture. It had been knocking about in her mind all these years. She would paint that picture now*”<sup>31</sup> (WOOLF, 1965, p.167). Na noite anterior, assim que chegou, separou os instrumentos para pintar, mas, devido à presença de Mr. Ramsay, não encontra inspiração. Ele a observa; está desesperado por obter a simpatia das pessoas, mas sabe que a artista não lhe pode proporcionar isso, nem James e Cam estão dispostos a serem afetuosos com o pai; a pintora até desconfia que eles já nem fazem questão de ir ao farol.

Quando todos estão no barco, Lily sente uma espécie de alívio e, na ausência de Mr. Ramsay, pode finalizar sua obra mais à vontade: “*So they're gone, she thought, sighing with relief and disappointment. Her sympathy seemed to fly back in her face like a bramble sprung.*”<sup>32</sup> (WOOLF, 1965, p.178). Ela começa e para várias vezes, perturbada por suas reflexões a respeito da opinião dos outros sobre sua arte, como a de Charles Tansley: “[...] *women can't paint, can't write*”<sup>33</sup> (WOOLF, 1965, p.181). Mesmo assim, mantém o ritmo de trabalho, pensando que, talvez, nada tenha mudado. Angustiada, chama por Mrs. Ramsay como se ela pudesse retornar à vida. Consciente de sua irracionalidade, ela torce para que Carmichael não a ouça. Imagina Mrs. Ramsay, com toda sua beleza e encanto, andando pelo jardim. Então, olha em direção ao mar e tenta calcular onde estará a expedição naquele momento.

Chegando ao farol, Mr. Ramsay observa a ilha e pensa: “*We perished each alone*”<sup>34</sup> (WOOLF, 1965, p.236). Esse verso, pertencente ao poema *The Castaway* (1921), de Willian

<sup>29</sup> “O que significa? – este era um jargão tirado de algum livro e que se ajustava vagamente a seu pensamento, pois não conseguia, nessa primeira manhã com os Ramsays, ajustar seus pensamentos [...]. Pois, na realidade, o que sentia ao voltar ali depois de todos aqueles anos, depois da morte da Sra. Ramsay? Nada, nada – absolutamente nada que conseguisse expressar.” (WOOLF, 2003, p.157).

<sup>30</sup> “Havia a tal expedição: iam ao Farol: o Sr. Ramsay, Cam e James.” (WOOLF, 2003, p.157).

<sup>31</sup> “Nunca terminara esse quadro. E isso ficara remoendo em sua mente todos esses anos. Pintaria esse quadro agora.” (WOOLF, 2003, p.159).

<sup>32</sup> “Então partiram!, pensou, suspirando com alívio e desapontamento. Sua compaixão pareceu voltar-se contra seu próprio rosto, como um galho de espinheiro repuxado.” (WOOLF, 2003, p. 169).

<sup>33</sup> “[...] as mulheres não sabem pintar, não sabem escrever.” (WOOLF, 2003, p. 172).

<sup>34</sup> “Perecemos isolados” (WOOLF, 2003, p.222).

Cowper, é recitado por Mr. Ramsay durante todo o passeio. É a constatação da distância existente entre ele, seus amigos, familiares e, principalmente, a comprovação de que o homem nasce e morre só, provocada pela morte que o separa de Mrs. Ramsay, seu suporte. Na praia, Lily já não enxerga mais o barco e diz em voz alta e aliviada que, provavelmente, Mr. Ramsay e seus filhos já alcançaram o destino. Neste mesmo instante, ela finalmente termina seu trabalho, ou seja, tem a visão que buscou desde início do livro: “*Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.*”<sup>35</sup> (WOOLF, 1965, p.237).

A finalização do retrato concomitante à chegada ao farol ressalta a importância da expedição. Por meio do quadro de Lily, a memória de Mrs. Ramsay permanece, transformando vida em arte, pois é seu falecimento que dá o mote à narrativa, a qual, por sua vez, só se finda com a obra de Briscoe e a conclusão da viagem, ambas possibilitadas também depois da morte de Mrs. Ramsay. Assim, pintura e literatura se cruzam no instante narrativo, revelando o trabalho artístico como fórmula mais viável para se atingir a perenidade procurada desde o início de *To the Lighthouse*.

Por trás de seu romance, Woolf busca um meio de traduzir o significado de experiência: criar formas que deem sentido duradouro à fluidez da vida. As personagens tentam extrair do caos circundante alguma compreensão de seu mundo. A escritora pretende, na ficção, fazer o mesmo que Lily Briscoe, na pintura, em *To the Lighthouse*. Essa procura pode ser associada à base dos solilóquios, como os de Mrs. Ramsay, que visa conter e preservar a beleza do mundo em um círculo de vida, ou na trama de seu sereno tricotar, que representa uma tentativa de ordenação da sociedade. Para Woolf, o maior livro do mundo deveria ser feito

[...] *entirely solely & with integrity of one's thoughts. Suppose one could catch them before they became “works of art”? Catch them hot & sudden as they rise in the mind [...]. Of course one cannot; for the process of language is slow & deluding. One must stop to find a word; then, there is, the form of the sentence, soliciting one to fill it*<sup>36</sup> (WOOLF, 1959, p.33)

O espaço em branco da tela de Lily é análogo à “forma da frase” a qual pede para que alguém a preencha. A jovem pensa em sua arte usando termos literários, o que evidencia o

<sup>35</sup> “Sim – pensou, pousando o pincel com extremo cansaço –, eu tive minha visão.” (WOOLF, 2003, p. 223).

<sup>36</sup> [...] inteiramente, unicamente e com a integridade dos pensamentos do indivíduo, Suponha que alguém pudesse pegá-los antes de se tornarem “obras de arte”? Pegue-os quentes e súbitos assim como surgem na mente [...]. É claro que ninguém pode; pois o processo da linguagem é lento e ilusório. É preciso que se pare para encontrar uma palavra; e então, há a forma da frase, solicitando que alguém a preencha. (Tradução nossa).

fato de que a pintora expressa os preceitos artísticos de Woolf: “*Phrases came. Vision came. [...] But what she wished to get hold of was the very jar of nerves, the thing itself before it has been made anything.*”<sup>37</sup> (WOOLF, 1965, p.219). Uma obra em construção, como o quadro de Lily Briscoe, inserida no corpo de *To the Lighthouse* e finalizada ao mesmo tempo em que o romance é concluído, constitui um exemplo da técnica de *mise en abyme*, visto que esse recurso se refere à duplicação interna de um trabalho literário ou parte dele (HUTCHEON, 1991). O desejo da artista em realizar uma obra de arte simultaneamente fluida e sólida descreve a forma narrativa de *To the Lighthouse*: o que parece inicialmente evanescente e vago, num olhar mais próximo, transforma-se em um trabalho rigorosamente estruturado e cuidadosamente composto.

O apuro formal requerido pela literatura modernista visa atingir efeitos de impressionismo, semelhante ao que se registra na pintura no Modernismo que, ao evitar o figurativismo, passa a revelar sentimentos por meio de traços e manchas. De acordo com Rosenfeld (1985), a partir da pintura impressionista em diante, a perspectiva passa a ser vista como um abismo entre o homem e o mundo, pois relativiza o espaço a partir de uma consciência individual, o que a reveste da ilusão do absoluto, derivada da visão antropocêntrica do mundo. A geração modernista vive uma angústia que é registrada nos romances, por meio da qual os autores procuram reencontrar uma posição estável.

---

<sup>37</sup> Vinham-lhe frases, vinham-lhe visões. [...] Mas o que desejava agarrar era exatamente essa discordância que agia sobre seus nervos. A própria coisa antes de, de alguma forma, ter sido criada.” (WOOLF, 2003, p. 207).

## 1 O PAPEL DO TEMPO EM *TO THE LIGHTHOUSE*

### 1.1 O trabalho da voz narrativa

Como já foi mencionado na “Introdução”, o tempo é essencial na construção da oposição entre vida e morte que sustenta *To the Lighthouse*. O importante papel da temporalidade no romance se deve ao fato de que ela não é simplesmente sequencial, nem totalmente atemporal, como propõem Auerbach e Frank (LACAPRA, 1989). Sua relevância está na emergência de momentos aleatórios, produtores de grandes revelações, em meio à sucessão de eventos externos, à primeira vista, sem importância. Assim, a problemática entre temporalidade e atemporalidade não deve ser analisada como uma simples dicotomia, mas como uma confluência de opostos, tal qual vida e morte.

Entretanto, antes de aprofundar a questão, é imprescindível destacar o papel da voz narrativa, responsável por estruturar o tempo no romance, já que o narrador, em diversas situações, interrompe o fluxo linear dos acontecimentos e inicia divagações e lembranças que não possuem duração determinada, ou seja, escapam do controle do relógio, pois a consciência das personagens percorre caminhos impossíveis de serem marcados: ora volta a um passado mais recente, ora a um mais remoto. De acordo com Rosenfeld (1985, p.83),

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada [...] tende a processar-se no próprio contexto narrativo em cuja estrutura os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre presente, passado e futuro.

Em *To the Lighthouse*, o maior envolvimento do narrador no romance, faz com que a narração se dê no presente, diferentemente da prosa do século XIX, na qual já se sabia o passado das personagens, conhecimento que ficava bem demarcado pelo encadeamento casual dos episódios e pelo caráter retrospectivo de sua narração ocorrer retrospectivamente. Entretanto, essa ausência de nitidez na obra woolfiana reflete a opinião da própria autora a respeito da existência: “[...] a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circunspecta do romancista tradicional” (WOOLF apud ROSENFELD, 1985, p. 92).

Segundo Benjamin (1983), enquanto a épica se volta para a narração da vida e dos feitos de um herói, o romance trata de um mundo prosaico, de relações individuais ou



familiares, interessa-se pelos pequenos fatos do dia a dia e pelos sentimentos dos homens. Em *To the Lighthouse*, o narrador praticamente não relata ações, mas o que se passa nas mentes das personagens. Estas, apesar de não possuírem nenhum poder especial ou fazerem parte de alguma empreitada heróica, realizam, cada uma a seu modo, grandes triunfos. Mrs. Ramsay, por exemplo, considera-se vitoriosa por ter conseguido, em seu jantar, reunir pessoas com personalidades e pontos de vista tão diferentes além de comemorar o noivado de dois de seus convidados, algo que, na épica, passaria completamente despercebido. Para comunicar o que as personagens sentem, a voz narrativa transmite os pensamentos destas, como se cada uma delas fosse o narrador, e deixa pistas através de olhares, gestos e entrelinhas.

É o que acontece quando Mrs. Ramsay tem a impressão de que William Bankes está aborrecido com ela no início do jantar devido à insistência da anfitriã em falar sobre as cartas que ele recebe, insinuando, sutilmente, que deveria ter uma esposa para cuidar dos pequenos afazeres da sua vida pessoal. Por isso, ela procura formas de agradá-lo, por exemplo, partindo-lhe o melhor pedaço do prato principal. Mr. Bankes retribui a gentileza dizendo que estava um triunfo e enaltecendo a culinária francesa, da qual Mrs. Ramsay tirou a receita. A partir de uma conversa banal sobre alimentos, Mrs. Ramsay entende que não há mágoas em relação a ela, e Lily Briscoe, por sua vez, admira-se do poder da matriarca:

*Spurred on by her sense that William's affection had come back to her, and that everything was all right again, and that her suspense was over, and that now she was free both to triumph and to mock, she laughed, she gesticulated, till Lily thought, How childlike, how absurd she was, sitting up there with all her beauty opened again in her, talking about the skins of vegetables. There was something frightening about her. She was irresistible. Always she got her own way in the end, Lily thought.*<sup>38</sup> (WOOLF, 1965, p.116)

O narrador se torna, portanto, íntimo das personagens e do leitor e tal proximidade, pode sugerir que não há um intermediário entre essas duas categorias ficcionais. No Modernismo, a voz narrativa é cada vez mais anônima, o que gera o desenvolvimento de convenções técnicas para possibilitar o entendimento entre as instâncias. Leite (1999) nota que Henry James define um narrador ideal como aquele, cuja presença discreta, apresenta a história de uma maneira equilibrada, induzindo o leitor a crer que ela é autônoma. Esse

<sup>38</sup> “Incentivada pela sensação de que o afeto de William voltara e de que tudo corria bem agora, de que sua ânsia terminara e de que agora ela podia igualmente triunfar e escarnecer – riu, gesticulou, até que Lily pensou em como ela era infantil, absurda, sentada ali com toda a sua beleza de novo exposta, falando sobre cascas de verdura. Havia nela algo de assustador. Era irresistível. Ela sempre fazia as coisas a seu modo no final – pensou Lily.” (WOOLF, 2003, p. 107)

recurso é possibilitado pela capacidade do narrador em simular sua opinião na entidade de alguma personagem que irá refletir suas ideias.

Dessa forma, o narrador, apesar de onisciente, compartilha as incertezas das personagens e, muitas vezes, é influenciado por elas, que trazem palavras alheias e mostram que a voz narrativa nem sempre é capaz de controlá-las e se distinguir delas, o que Bakhtin (1998) denominou “plurilinguismo”. Ele considera ainda que essa proliferação de vozes no romance é inevitável e produz a impressão de que as personagens estão agindo como narradores, determinando o ponto de vista da narração e, até mesmo, tornando-a mais obscura. O plurilinguismo é “o discurso de outrem na linguagem de outrem, que serve para refratar a expressão das intenções do autor” (BAKHTIN, 1998, p.127). Discurso chamado pelo estudioso de “bivocal”, porque exprime os propósitos diretos das personagens e as refratados do autor. Essas vozes convivem em uma relação de conhecimento mútuo como se estivessem dialogando entre si. Como o discurso poético, o bivocal é ambíguo e polissêmico: ambos exigem que se perceba neles esse duplo sentido.

Lily Briscoe é uma das personagens que bem representam a bivocalidade em *To the Lighthouse*. Sem se deixar revelar, Virginia Woolf discorre sobre seus preceitos a respeito da arte e da condição da artista mulher, por meio dos atos, falas e pensamentos da pintora, quando esta luta para expressar sua visão na obra de arte que produz e não simplesmente obedecer às convenções do Período Realista. Não há artificialidade no discurso; Briscoe continua sendo coerente às suas características e objetivos. Isso porque o narrador, muitas vezes, parece ter sua voz multiplicada, pois, durante a leitura de *To the Lighthouse*, tem-se a impressão de que, a cada momento, uma personagem diferente coloca suas emoções e pontos de vista no texto, mesmo sem a presença de algum sinal gráfico para designar a voz de alguma delas, como se observa na seguinte citação, em que, embora não fique explícito no diálogo entre as personagens, Mr. Ramsay expõe sua indignação com o comportamento da moça, e ela, ao mesmo tempo, analisa sua relação com ele:

*Why, thought Mr Ramsay, should she look at the sea when I am here? She hoped it would be calm enough for them to land at the Lighthouse, she said. The Lighthouse! The Lighthouse! What's that got to do with it? he thought impatiently. Instantly, with the force of some primeval gust (for really he could not restrain himself any longer), there issued from him such a groan that any other woman in the whole world would have done something, said*

*something—all except myself, thought Lily, girding at herself bitterly [...].*<sup>39</sup>  
(WOOLF, 1965, p. 170)

Auerbach (1971) denominou como “pluralidade dos sujeitos” esse recurso em que a realidade objetiva é mostrada a partir de diversas impressões subjetivas. Método que possibilitou a concretização do paradoxo de falar sobre o silêncio, posto que a narrativa não procura subordinar ou esconder sua onisciência, mas sim usá-la de uma maneira diferente. Um exemplo é a descrição do narrador sobre os sentimentos de James em relação ao pai quando este diz que o tempo não estará bom para realizarem a viagem ao farol. Nesse instante, o modo como são apresentadas as vontades do garoto parece corresponder à sua própria fala, embora ele não tenha dito nada a ninguém: “*Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it*”<sup>40</sup> (WOOLF, 1965, p.6). Contudo, ainda que o trecho reflita exatamente os desejos de James, a linguagem não é própria a uma criança de seis anos, o que revela a presença do narrador. A impressão é de que ele está constantemente na mente das personagens, participando de cada incerteza, devaneio ou decisão.

A voz narrativa, portanto, não possui um papel inocente no texto, da mesma forma que não é a entidade detentora de todas as informações sobre as personagens e os acontecimentos. Ela pretende guiar o leitor ao entendimento de uma descoberta complexa de James no caminho do farol: “*For nothing was simple one thing*”<sup>41</sup> (WOOLF, 1965, p.211). O recurso utilizado corresponde ao que Friedman (apud LEITE, 1999, p.47) denominou de “Onisciência Seletiva Múltipla”, na qual a “[...] história vem diretamente da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas.”. Tal classificação se assemelha a que Pouillon (1974) chama de ‘visão com’, na qual o narrador possui os mesmos conhecimentos das personagens. Corresponde às narrativas que empregam as técnicas do fluxo da consciência, em que se elimina a distância entre narrador e coisa narrada, sendo, portanto, relevante no estudo de *To the Lighthouse*.

<sup>39</sup> “Por que – pensou o Sr. Ramsay – ela precisa ficar olhando para o mar enquanto estou aqui? Esperava que o tempo ficasse suficientemente calmo para que eles aportassem no Farol – disse ela. O Farol! O Farol! Que tem a ver com o assunto? – pensou impacientemente. No mesmo instante, com a força de uma rajada primitiva (pois na verdade não conseguia conter-se), escapou-lhe tal suspiro que qualquer mulher no mundo teria dito ou feito algo – todas menos eu – pensou Lily, escarnecendo de si mesma amargamente [...]”. (WOOLF, 2003, p. 163)

<sup>40</sup> “Se houvesse um machado, um atizador, ou qualquer outra arma à mão que abrisse uma fenda no peito do pai e por onde a vida se escoasse, James teria empunhado naquele instante.” (WOOLF, 2003, p.8).

<sup>41</sup> “Pois nada era simplesmente uma única coisa.” (WOOLF, 2003, p. 199).

Diante disso, fica evidente que a realidade posta no livro não pode ser facilmente formulada, já que se compõe da mistura de impressões construtoras da textura da vida humana. Como já foi dito, o centro dos romances woolfianos está na união das operações da consciência, percepção do tempo e natureza das relações pessoais. A vida não pode ser descrita apenas na caracterização dos detalhes, mas por meio de uma esfera de lembranças. É assim que Woolf escreve sobre as coisas que as pessoas não conseguem dizer; faz o silêncio falar, dá voz ao complexo mundo interno que corresponde à memória e revela as emoções.

A realidade apreendida pelas personagens é subjetiva e é identificada por meio das técnicas do fluxo da consciência: o monólogo interior direto e indireto, descrição onisciente, solilóquio, associação livre e o método cinematográfico. A técnica desenvolvida por Woolf, em *To the Lighthouse*, tem vínculos com as descobertas da psicologia em relação à lembrança, pensamentos, sentimentos em especial as teorias psicanalíticas sobre o funcionamento do inconsciente. Freud (1996f) faz uma divisão entre ‘inconsciência’, instância que detém o que é reprimido, desconhecido; ‘préconsciência’, que promove o vínculo com as representações verbais por meio dos traços mnêmicos; e ‘consciência’, que, por ser a superfície do aparelho mental, é a primeira a ser atingida pelo mundo externo.

Acrescente-se a isso que não são somente as percepções recebidas de fora (sensórias) que atuam na consciência; as internas, como sentimentos e sensações, passam pela préconsciência e chegam à consciência por meio de resíduos da lembrança. As percepções internas surgem nas mais diversas e profundas camadas da mente e podem vir simultaneamente, ter qualidades diferentes e até opostas. Virginia Woolf busca demonstrar como esse processo interior, reprimido, é acionado na mente de suas personagens. Lily Briscoe, por exemplo, possui posicionamentos contraditórios em relação a Mrs. Ramsay, pois determinada ação desta faz com que a pintora a admire, mas, em seguida, Lily se lembra de alguma atitude da anfitriã que a desagradou. No jantar, isso acontece várias vezes: ora a artista se encanta com a capacidade de Mrs. Ramsay em harmonizar tudo a seu redor, ora ressentida a forma como ela é submissa a seu marido.

Desse modo, as descobertas freudianas foram de grande valia para os estudos da ficção de fluxo da consciência, na qual, de acordo com Humphrey (1976), as atenções estão voltadas aos elementos do inconsciente que se utilizam de diversas técnicas a fim de se tornarem conscientes. O trabalho com o que não está dito e brota da consciência pode ser esclarecido com a ajuda da metáfora do *iceberg*, utilizada por Humphrey (1976), segundo a qual, a parte

submersa é a mais propícia à incoerência e ao fluxo livre. Todo o *iceberg* representa a consciência, que se divide em duas partes: a visível, que é racionalmente dominada, e a invisível, local do incontrolável. Vale ressaltar que, para Freud, o *iceberg* inteiro corresponderia ao aparelho psíquico e suas instâncias (pré-consciente, consciente e inconsciente). Nesse sentido, alguns fatos são lembrados e facilmente explicados e outros, retidos no inconsciente, manifestam-se de forma velada. Freud aponta o trabalho do sonho, os lapsos de linguagem, o chiste e o sintoma como alguns dos elementos que favorecem o afloramento daquilo que é reprimido no inconsciente.

Em *To the Lighthouse*, a utilização da terceira pessoa ajuda o narrador a se fundir, sutilmente, à imagem da personagem, propiciando ao leitor a sensação de que está visitando a memória desta e entrando em contato com suas angústias e suas reflexões mais recônditas. O monólogo interior indireto, não tão radical quanto o clássico monólogo interior direto, aplicado por James Joyce ao monólogo de Molly, em *Ulysses*, é o recurso adotado por Virginia Woolf para promover a exposição do que está oculto, revelando distorções e paradoxos. As lembranças, imaginações, concepções e intuições, estruturam *To the Lighthouse*, mostrando como diversos assuntos ou situações são produzidos pela psique.

O monólogo interior indireto, em que o narrador, através de comentários, descrições e reminiscências, expõe o mundo interno da personagem, predomina no romance e apresenta ao leitor os fatos como se viessem diretamente da consciência da personagem, dando voz aos pensamentos desta. Para coroar seu intento, Woolf mescla o emprego do monólogo com artifícios cinematográficos que auxiliam a expressão da livre associação, mostrando pontos de vista compostos ou diversos do mesmo tema (multiplicidade), além de manifestarem a coexistência de sentimentos e ações.

A escolha recai sobre a montagem no tempo e espaço, artifício que possibilita a associação de imagens/ideias por meio da rápida sucessão, sobreposição ou contorno de um acontecimento principal por outros secundários a ele relacionados. Seu emprego é importante para representar com realidade os processos que se dão na mente sem deixar de lado suas características mais íntimas. É como se houvesse uma pausa na narração para esclarecer todo o histórico de alguém ou de alguma situação. Isso é feito para dar prioridade ao fluxo da consciência, e não às ações externas, para que o leitor fique ciente dos eventos psicológicos.

As reflexões de Mrs. Ramsay, especialmente, exemplificam tal recurso. Enquanto realiza simples atividades do cotidiano, como o tricô, a leitura do conto para seu filho ou, até

mesmo, quando conversa com alguém, a personagem tem seu aparelho mental trabalhando em recordações sucessivas que vão e voltam no tempo, analisam determinadas questões e fazem até previsões. Essas mudanças de níveis de consciência não são assinaladas por sinais gráficos ou alguma indicação do narrador; refletem exatamente a forma como funcionam os pensamentos na mente humana. Quando Mrs. Ramsay está tricotando a meia e a mede em James, que está arredio, mas, ao mesmo tempo, muito triste, o narrador realiza uma ponderação sobre o significado da aparência, que, rapidamente, traz à tona a discussão sobre a beleza e simplicidade incomparáveis de Mrs. Ramsay. Logo, a cena entre ela e o filho é interrompida para acrescentar outro fato relativo ao encanto da matriarca: um certo dia ela conversa com Mr. Bankes ao telefone, conta-lhe um fato sobre um trem e ele só pensa o quão incoerente é ter um diálogo tão banal com uma mulher espetacular como ela.

Portanto, a narrativa revela o interior das personagens, envolvendo o leitor que, a partir das interligações dos pensamentos, constrói o sentido. Dessa forma, Virginia Woolf trabalha com as técnicas do fluxo da consciência para

[...] formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava indizível; conseqüentemente, só podia encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso [...] (HUMPHREY, 1976, p.12).

Humphrey destaca que a visão de Lily e as de Mrs. Ramsay não ocorrem devido a nenhuma preparação mística; elas vêm naturalmente, pela simples busca por identidade e por significação inerente a todos os seres humanos. Isso ocorre graças ao exercício de introspecção e de observação do comportamento alheio, além da síntese de símbolos particulares no presente e sua relação com os do passado. Por isso, a busca pelas revelações no romance é representada pela luz; seus percalços e etapas são registrados pelos incidentes que, gradativamente, guiam as personagens rumo à sabedoria.

## 1.2 O tempo marcado pela lembrança

O percurso empreendido pelas personagens em *To the Lighthouse* é a viagem interna, dominada pelo fluxo da consciência. Conseqüentemente, o tempo não é exposto de maneira linear, pois a mente das personagens é palco de uma sucessão de momentos não-neutros, “[...]”

cada momento contém todos os momentos anteriores.” (ROSENFELD, 1985, p.82). Nunes (1995) entende o tempo como uma grandeza preenchida pela narrativa com a matéria dos acontecimentos na forma de uma sequência. O termo é polissêmico, pois abrange as relações variáveis entre ocorrências, apoiando-se na experiência interna ou externa, na cultura ou na vida social e histórica.

Estas interferem na concepção do tempo, o que impossibilita o estabelecimento de apenas uma classificação temporal para os diversos modos de representação que a literatura realiza da experiência humana. Para melhor esclarecer a noção de tempo na narrativa, Nunes (1995) o categorizou, como já mencionado, em: tempo cronológico, linguístico e psicológico. Essa divisão não implica disparidade ou oposição, posto que, em uma obra, esses tempos podem se conjugar, havendo a prevalência de um, mas não a exclusão.

O “Tempo Cronológico” (ou dos acontecimentos) é público, socializado, isto é, todos o percebem da mesma maneira. Essa modalidade se relaciona com as atividades práticas e com os objetos visíveis a todos, além de regular a rotina cotidiana sem deixar lacunas. Engloba outros tipos que trazem consigo expressões culturais específicas: o “tempo litúrgico”, responsável pelo calendário dos ritos; o “tempo político”, dos eventos cívicos cíclicos, cuja celebração provoca avaliação do passado e cria expectativas para o futuro e é uma vertente do “tempo histórico”, o qual se divide em intervalos longos (formação de estados, desenvolvimento de determinado modo de produção, entre outros), ou curtos (guerras, revoluções, migrações, ou seja, eventos históricos relativamente breves).

O “Tempo Linguístico” liga-se de modo orgânico ao exercício da palavra, definindo e ordenando-se como função do discurso. Sendo a enunciação o presente linguístico, os fatos se dão retrospectiva ou prospectivamente em referência ao momento da fala, a qual se atualiza no texto escrito juntando-se às coordenadas cronológicas. Se o texto é de caráter narrativo, a junção se dá por meio das personagens; depende, portanto, do ponto de vista da narrativa.

O “Tempo Psicológico”, também conhecido como tempo vivido ou duração interior, tem como traço principal a não-coincidência com as medidas temporais imparciais e objetivas, opondo-se, assim, ao cronológico, o tempo do relógio. A percepção do presente se faz ora em função do passado, ora do futuro; ele se mede a partir de momentos imprecisos, que se aproximam ou se fundem: passado indistinto do presente, com sentimentos e lembranças. Dessa forma, não se fundamenta no princípio de causalidade explícita, pois há pressuposições ao invés de fato e resultado.

Na transição do século XIX para o XX, houve uma maior preocupação com a tematização do tempo na literatura, resultado do processo de modificação da estruturação do enredo, devido à maior importância à consciência individual dada pelas narrativas desse período. Essa transformação foi concretizada por meio das técnicas do fluxo da consciência, que, como já foi discutido, incorporam as mudanças da duração interior, cujo contraste com o tempo cronológico é uma das principais vias de abordagem do tempo no romance.

Em *To the Lighthouse*, o tempo psicológico predomina sobre o cronológico pelo fato de os eventos mais relevantes acontecerem na memória das personagens. “*The Window*” e “*The Lighthouse*” focalizam as cenas de um único dia, promovendo associações que possibilitam a entrada na consciência das personagens, permitindo a visita a diferentes tempos e lugares. Outros tipos de temporalidade – da noite e do dia, das estações, dos anos e o do silêncio – atuam paralelamente, de forma não linear, longe da sensação de progressão, resvalando para o jogo cíclico. É apenas em “*Time Passes*” que o tempo cronológico ganha destaque, porque a maioria dos fatos é narrada de maneira sequencial.

Vale ressaltar que a própria organização do livro revela a importância dada por Woolf ao evento vivido internamente pelas personagens. As seções em que o tempo psicológico prevalece possuem o maior número de páginas (137 e 72 respectivamente), enquanto a parte que enfatiza o cronológico tem apenas vinte. Essa característica modernista de apreender o que ocorre no pensamento de alguém em um curto espaço de tempo está presente em outras obras da autora e também de outros modernistas, como Joyce, que, em *Ulysses*, busca obsessivamente registrar tudo o que se passa na mente da personagem nas vinte e quatro horas que cobrem o romance.

Segundo Auerbach (1971), é marca dos escritores desse período aprofundarem-se em acontecimentos cotidianos que ocupam poucas horas ou apenas um dia, desvincilhando-se do sistema cronológico habitual. Contudo, conforme registra Lacapra (1989), eles não se desligam totalmente do tempo externo, apenas inserem nele os eventos internos, articulando-os. Isso demonstra a impossibilidade, na opinião dos modernistas, da completude do ser em uma ordem exterior que é imposta à vida. Essa linearidade se mostra artificial e arbitrária à medida que o indivíduo tem sua consciência passando por um frequente processo de formação e interpretação de si mesmo relacionado com o contexto em que vive, suas lembranças e expectativas. O papel da voz narrativa, portanto, é selecionar instantes que deseja narrar das personagens, pois



Quem representa, do princípio ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaço temporais maiores, corta e isola propositadamente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua a fluir incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisas que as que ele pode esperar narrar. (AUERBACH, 1971, p.482).

Em *To the Lighthouse*, o narrador realiza interrupções independentes do tempo cronológico, as quais Auerbach (1971) denominou processos periféricos. Elas promovem liberação das ideias fora do presente e penetram na profundidade da memória de cada personagem. Portanto, se tomadas isoladamente, as ocorrências externas (tais como, o desentendimento sobre o clima entre o casal Ramsay; Mrs. Ramsay tricotando a meia e a medindo em James, depois lendo o conto dos Irmãos Grimm para ele em frente a janela; Lily Briscoe fazendo sua pintura no jardim; o jantar; Lily terminando seu quadro; e a viagem ao farol) têm importância menor que as internas em relação ao tema da obra, no caso, a vida, cujo andamento é um processo contínuo de descobertas, reflexões e interpretações do ser humano sobre si mesmo e sobre os outros e, mesmo com a morte de um indivíduo, a vida prossegue em seu fluxo ininterrupto.

Por mais simples que sejam, tais interpelações sintetizam algumas características das personagens e, principalmente, de Mrs. Ramsay. Entretanto, não são suficientes para desvendar o enigma em relação a ela. Tal ação se consolidará a partir da confluência dos opostos, demonstrada no final da obra. O momento presente é compartilhado com outros tempos e esse efeito provoca a multiplicação das experiências e o agrupamento das personagens. É a voz do narrador que conduz as descrições, reveladas de forma plausível, ligando todas as cenas naturalmente.

Portanto, o trabalho do tempo, em *To the Lighthouse*, pode ser comparado ao dos sonhos, pois há um contraste entre a brevidade da situação externa e a profundidade dos processos internos, aproximando-se, analogamente, do que Freud descreve em *A Interpretação dos Sonhos* (1996a) em relação ao conteúdo (manifesto) e o pensamento dos sonhos (latente). Esses dois elementos são duas versões de um mesmo assunto, sendo que o primeiro é aquilo que é recordado, ou seja, como o sonho se manifesta na memória. Já o pensamento onírico contém aquilo que foi recalcado e é disfarçado nas imagens do sonho. Assim, o conteúdo é como uma transcrição dos pensamentos em outro modo de expressão, cujos caracteres e leis sintáticas devem ser desvendados. O conteúdo, tomado como as

ocorrências exteriores, em *To the Lighthouse*, são curtos e insuficientes em relação ao pensamento onírico, ou seja, às lembranças e reflexões das personagens.

Muitas vezes, em *To the Lighthouse*, uma simples ação, frase, ou até mesmo um olhar pode representar as características de determinada personagem ou alguma situação que mereça destaque. Dessa forma, as impressões internas são mostradas, algumas vezes, de maneira embaralhada, isso porque a temporalidade no romance segue os preceitos da memória; é através dela que o leitor fica ciente dos eventos mais importantes. Sendo assim, a obra parece estruturar-se à semelhança dos preceitos básicos que Freud seleciona em *Recordar, repetir e elaborar*: “Descritivamente falando, trata-se de preencher lacunas na memória.” (1996b, p.163).

De fato, a técnica favorece o preenchimento de lacunas, porque o que aparenta ter sido deixado de lado ou apresentado de forma implícita pelo narrador pode carregar as revelações mais profundas. Recordar, no romance, significa trazer acontecimentos à memória e formar sequências significativas. Dessa forma, o leitor é incumbido de montar um quebra-cabeça a partir dos pontos de vista das personagens, trazidos pela voz narrativa, levando em consideração que elas nem sempre deixam claros seus sentimentos e intenções. Quando a viagem ao farol realmente acontece, Mr. Ramsay deseja remontar a preparação para o passeio ocorrida há dez anos, momento em que seu filho e sua esposa estavam ansiosos para que a expedição acontecesse. Por isso exige que Cam e James se animem e arrumem as coisas para levar ao farol, tal como faria sua mulher. A lacuna a ser preenchida é de que ele está lutando para não se lembrar da tristeza propiciada pela ausência da esposa. Isto, talvez, porque ele se sinta culpado de não ter feito a felicidade de Mrs. Ramsay enquanto ela ainda era viva, pelo contrário, causou-lhe muita mágoa devido à querela a respeito da viagem ao farol e outras atitudes tirânicas.

Ao relutar em aceitar a situação em que se encontra, Mr. Ramsay demonstra que ainda não realizou o trabalho de luto. “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar do ente querido, como o país, a liberdade, ou o ideal de alguém, e assim por diante.” (FREUD, 1996c, p.249). Mr. Ramsay ainda está no processo de melancolia, o qual, de acordo com o psicanalista, pode ser produzido pelas mesmas influências que causaram o luto. A diferença entre eles é que, no luto, a tristeza pela perda se volta ao mundo externo, onde não se pode mais encontrar o objeto amado, enquanto, na melancolia, todos os sentimentos se voltam ao próprio indivíduo. Desse modo, o

melancólico concentra-se na sua dor e responsabiliza por ela o ser que se foi, esquecendo até das reações das outras pessoas:

Os traços mentais distintivos da melancolia são um desânimo profundamente penoso, a cessação de interesse pelo mundo externo, a perda da capacidade de amar, a inibição de toda e qualquer atividade e uma diminuição da auto-estima a ponto de encontrar expressão em auto-recriminação e auto-envilecimento, culminando em uma expectativa delirante de punição. [...] A perturbação da auto-estima está ausente no luto; afora isso, porém, as características são as mesmas. (FREUD, 1996c, p. 250)

Apesar de se mostrar arrependido pelas tiranias em relação à esposa, Mr. Ramsay foca a dor em si mesmo; quer mostrar a todos que é por Mrs. Ramsay que faz a expedição ao farol. Seu mau-humor e grosseria, que precedem o momento da viagem, a qual se tornou uma obrigação para ele, servem para mostrar às personagens seu sofrimento pela perda da esposa e o remorso que tem por não ter satisfeito esse desejo de Mrs. Ramsay enquanto ela ainda era viva. Ele requer atenção especialmente de Lily, pois sabe que a moça entende o que ele quer dizer:

*Suddenly, Mr. Ramsay raised his head as he passed and looked straight at her, with his distraught wild gaze which was yet so penetrating, as if he saw you, for one second, for the first time, for ever; and she pretended to drink out of her empty coffee cup so as to escape him – to escape his demand on her, to put aside a moment longer that imperious need.*<sup>42</sup> (WOOLF, 1965, p.167).

Já a pintora realiza o trabalho de luto, que consiste na constatação de que o objeto amado não existe mais e exige que o indivíduo retire seu apego em relação a ele, o que, certamente, provoca uma perturbação. Normalmente, o sujeito é obediente à realidade e acaba se desvencilhando do objeto amado diante da impossibilidade de tê-lo novamente. Todavia, a execução das ordens requeridas pelo mundo externo não é feita prontamente: “São executadas pouco a pouco, [...] prolongando-se psiquicamente, nesse meio tempo, a existência do objeto perdido.” (FREUD, 1996c, p.250). O trabalho de luto de Lily perpassa “*The Lighthouse*” e culmina quando ela compreende melhor os desejos e as intenções de Mrs. Ramsay e termina sua pintura. No começo do capítulo, a moça ainda está triste, pois o pesar indica que ainda não fez o trabalho de luto; já a alegria que sente no final, ao terminar sua obra de arte, é a

<sup>42</sup> “De repente, o Sr Ramsay, ao passar, ergueu a cabeça e mirou-a de frente com seu olhar rude e perturbado, e, contudo, tão penetrante, que era como se a visse por um segundo, pela primeira vez, para sempre; e ela fingiu que estava bebendo café na xícara vazia para escapar à sua exigência sobre ela, para afastar por mais um momento essa necessidade imperiosa.” (WOOLF, 2003, p.159).

recompensa por um trabalho de luto bem finalizado, ainda que este se realize inconscientemente, a renúncia ao objeto perdido e a reconciliação com o interiorizado permitem que a personagem saia do processo doloroso pelo qual passava: “É notável que esse penoso desprazer seja aceito por nós como algo natural. Contudo o fato é que, quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido” (FREUD, 1996c, p. 251).

O processo de luto, pelo qual passa Briscoe, é tarefa da memória e, portanto, o que se revela, em *To the Lighthouse*, é como ele acontece no aparelho psíquico, sistema complexo que recebe inscrição simultaneamente duradoura e peremptória, atualizada a cada instante, cobrindo-se de novos matizes. O trabalho com a voz narrativa é o recurso ideal para simular as sutilezas da memória que se completam com o vínculo com o tempo psicológico, elemento atualizador das reminiscências. As articulações propiciadas refletem a atividade do aparelho psíquico, expõem sintomas que repetem o recalco no inconsciente, cujo funcionamento está marcado pelo desejo e pela busca do prazer. Porém, segundo Lacan (1985), o gozo pulsional se reveste de um desprazer prazeroso na relação do sujeito com o sofrimento impossível de ser abandonado. Característico desse modo de satisfação é

[...] o livre fluxo da energia a reger os traços de memória que aí são conservados e reordenados a cada nova inscrição, sem que para isso seja observada a sua temporalidade – pois o tempo do desejo seria sempre o presente – e a sua contradição ou antítese com o já inscrito. (FONTENELE, 2002, p. 25).

Assim, o que leva Lily Briscoe a dar a pincelada no centro da tela e colocar um ponto final na pintura é a nova interpretação dada para os fatos vividos no passado e que, ao serem re-interpretados, na nova visita que faz à velha casa de praia dos Ramsays, ganham sentidos renovados. Movem-se assinalados pelo anseio da pintora por liberdade e criação, incluindo a lembrança que guarda de Mrs. Ramsay, sua figura e atuação. Lacapra (1989, p. 148) registra esse momento epifânico: “*In this part of the novel itself, moreover, there are some indications of a shift in social relations toward a more livable, tense balance, with the memory of Mrs. Ramsay serving as a tutelary spirit or partly beneficent revenant*”<sup>43</sup>. Para Lacapra (1989), o problema central da arte é tematizado no tratamento da pintura de Lily Briscoe, que não é algo independente, “[...] *but closely implicated in the movement of social relations in the novel.*”<sup>44</sup> (LACAPRA, 1989, p. 148). Esse “movimento das relações sociais” revela a interpretação em

<sup>43</sup> Nessa parte do romance, além disso, há algumas indicações de uma mudança nas relações sociais em relação a um equilíbrio mais tolerável, tenso, com a memória de Mrs. Ramsay funcionando como um espírito protetor ou, até certo ponto, um fantasma beneficente. (Tradução nossa).

<sup>44</sup> [...] mas estritamente envolvido no movimento das relações sociais no romance. (Tradução nossa).

ação e permite a geração de novos sentidos, caracteristicamente marcando o trabalho da memória.

O registro da vivência com Mrs. Ramsay pode ser descrito como o traço de inscrição, destacado por Freud e que, na releitura de Derrida (2005), surge como a força da diferença, pois: “[...] o traço como memória não é uma exploração pura que sempre se poderia recuperar como presença simples, é a diferença indiscernível e invisível entre as explorações.” (DERRIDA, 2005, p.185). Movimento que concorre para a atividade interpretativa, marcada pelo serviço conjunto das energias de vida e morte, em que o desejo em busca de prazer ganha destaque, porque esse vigor forma o amálgama que propicia todo o processo. A exploração no jogo da diferença é apresentada por Freud como “esforço da vida protegendo-se a si própria”, ao que Derrida acrescenta: “Não é já a morte o princípio de uma vida que só pode defender-se contra a morte pela *economia* da morte, pela diferencia, pela repetição, pela reserva?” (DERRIDA, 2005, p.186).

Ao demonstrar que a vida é apenas um traço que se protege pela repetição, Derrida (2005) assinala a vinculação dos conceitos de vida e morte, conflito decisivo à existência já sugerido por Freud. A pincelada final de Lily Briscoe reforça, pois, esse enlace e, dessa forma, Mrs. Ramsay surge como símbolo de vida e criatividade, renascendo não a partir do figurativismo, mas do vislumbre dessa possibilidade de vida, captada de forma renovada por Lily Briscoe e registrada no traço no centro do quadro. Com isso, a pintora inscreve no romance a revelação de que “[...] espaço e tempo – e com isso o mundo empírico dos sentidos – [são] relativos ou mesmo [...] aparentes (ROSENFELD, 1985, p.81). E o que surge como “[...] fundamentalmente novo é que a arte moderna não o reconhece apenas tematicamente, através de uma alegoria pictórica [...], mas através da assimilação desta relatividade à própria estrutura da obra-de-arte.” (ROSENFELD, 1985, p. 81).

### 1.3 Espaço e tempo

Não são apenas as reflexões de Briscoe e o traço que lança na tela (ou no romance) que mostram a vinculação propiciada pela implicação do jogo de vida e morte, mas as ponderações das personagens, especialmente de Mrs. Ramsay. Elas também concorrem para o

processo que se evidencia em muitos eventos que, quando ocorrem, parecem não ter muita relevância, ou não ser “percebidos”. Posteriormente, quando lembrados, esses mesmos acontecimentos, associados a alguma ocorrência externa ou até mesmo a outra lembrança, ganham nova interpretação, colaborando para a estruturação inédita buscada por Virginia Woolf. É interessante destacar que esse trabalho *a posteriori* analogamente se aproxima do que Derrida (2005) denomina de suplemento, e que se dá a partir de: “[...] depósitos de um sentido que nunca esteve presente, cujo presente significado é sempre reconstituído mais tarde, *nachträglich*, posteriormente, *suplementarmente* [...]” (DERRIDA, 2005, p. 200).

Portanto, o conceito é fundamental para a questão do jogo de vida e morte, foco desta dissertação. É por meio dele que, em *To the Lighthouse*, o movimento de diferença na memória se constitui, contaminando as demais categorias. Assim, a suplementariedade atua também no espaço, cuja importância é evidenciada no romance em relação às reminiscências que desperta nas personagens. Ele surge em meio à técnica do fluxo de consciência que, conforme assinala Rosenfeld (1985, p. 83) “[...] com sua fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior [...]”. Monólogo que rompe os vínculos com o narrador da literatura realista, o que ratifica a necessidade de relacionar o jogo entre vida e morte com essa técnica narrativa. Com essa estratégia, “[...] a consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade *imediata*, em pleno ato presente, como um Eu que ocupa totalmente a tela imaginária do romance” (ROSENFELD, 1985, p. 84).

O tratamento permite que não só o espaço, mas o tempo e a casualidade sejam revelados como disfarces, “como meras aparências exteriores” (ROSENFELD, 1985, p. 85). O que acaba fragmentando e decompondo o ser humano no romance. Nesse sentido, “[...] a perspectiva desaparece porque não há mais nenhum mundo exterior a projetar, uma vez que o próprio fluxo psíquico, englobando o mundo, se espalha sobre o plano da tela [...]” (ROSENFELD, 1985, p. 87). É o que mostra o trecho abaixo, o qual não ocupa toda a superfície por não haver um mergulho total e irrestrito no cenário psíquico. A interferência do narrador ainda é manifesta e só cede o lugar quando a expressão “*So*” (da mesma forma) introduz o afastamento. Ainda que não domine toda a cena, o fluxo da consciência é peça chave para a entrada no mundo psíquico de Lily Briscoe:

*It was all in keeping with this silence, this emptiness, and the unreality of the early morning hour. It was a way things had sometimes, she thought, lingering for a moment and looking at the long glittering window and the plume of blue smoke: they became unreal. So, coming back from a journey, or after an illness before habits had spun themselves across the surface, one*

*felt that same unreality, which was so startling; felt something emerge. Life was most vivid then. One could be at one's ease. [...] One need not speak at all. One glided, one shook one's sails (there was a good deal of movement in the bay, boats were starting of) between things, beyond things. Empty it was not, but full to the brim. She seemed to be standing up to the lips in some substance, to move and float and sink in it, yes, for these waters were unfathomably deep. Into them had spilled so many lives.<sup>45</sup> (WOOLF, 1965, p.217-8. Grifo nosso)*

Situação semelhante ocorre quando James chega ao farol e constata o desacordo entre a realidade e seu mundo interior regido por outro tempo e, conseqüentemente, outro espaço:

*Indeed they were very close to the Lighthouse now. There it loomed up, stark and straight, glaring white and black, and one could see the waves breaking in white splinters like smashed glass upon the rock. One could see lines and creases in the rocks. One could see the windows clearly; a dab of White on one of them, and a little tuft of green on the rock. A man had come out and looked at them through a glass and gone again. So it was like that, James thought, the Lighthouse one had seen across the bay all these years; it was a stark tower on a bare rock. It satisfied him. It confirmed some obscure feeling of him about his own character. The old ladies, he thought, thinking of the garden at home, went dragging their chairs about on the lawn. Old Mrs Beckwith, for example, was always saying how nice it was and how sweet it was and how they ought to be so proud and they ought to be so happy, but as a matter-of-fact James thought, looking at the Lighthouse stood there on the rock, it's like that.<sup>46</sup> (WOOLF, 1965, p.230-1)*

Característica dos textos modernistas, a abordagem do espaço, por meio de integração mais harmônica das partes constitutivas, prioriza a multiplicidade e relatividade do ponto de vista. Dessa forma, o espaço na literatura propicia um quadro de significados complexos que

<sup>45</sup> “Tudo se harmonizava com esse silêncio, esse vazio, e a irrealidade da hora matutina. Esse era um aspecto que as coisas às vezes tomavam – pensou, detendo-se um momento e olhando as janelas compridas e brilhantes e o rolo de fumaça azul, que se tornavam irreais. **Da mesma forma**, ao se regressar de um passeio, ou após uma doença – antes que os hábitos voltassem novamente a se tecer na superfície das nossas vidas -, sentia-se essa mesma surpreendente sensação de irrealidade; sentia-se algo emergir. A vida jamais era tão brilhante como nesse momento. Podia-se ficar à vontade. [...] Não se precisava dizer nada. Deslizava-se e sacudia-se as próprias velas (tudo se movimentava na baía; barcos partiam) por entre as coisas, além das coisas. A vida não estava vazia, mas cheia até a borda. Parecia a Lily que se achava imersa num líquido até a altura dos lábios, e que se movia, flutuava e afundava nele; sim, pois essas águas eram incomensuravelmente profundas. Nelas transcorreram tantas vidas.” (WOOLF, 2003, p. 205. Grifo nosso).

<sup>46</sup> “De fato, achavam-se muito perto do Farol agora. E ele já assomava, inflexível e correto, resplandecente nos seus tons brancos e negros; podia-se ver as ondas quebrando em respingos esbranquiçados, como vidro esmigalhado de encontro às pedras. Podia-se ver as linhas e as curvas dos rochedos. Podia-se ver claramente as janelas; uma pequena mancha branca numa delas e um tufo verde na outra. Um homem saíra, olhara-os pelo binóculo e tornara a entrar. Então era assim – pensou James – o Farol que tinham visto do outro lado da baía durante todos aqueles anos; era uma rígida torre numa rocha desnuda. Isso o satisfez. Confirmou certo sentimento secreto que tinha sobre sua própria personalidade. As velhas senhoras – pensou, lembrando-se do jardim de sua casa – deveriam estar arrastando suas cadeiras pelo gramado. A velha Sra. Beckwith, por exemplo, estaria dizendo que tudo era belo, agradável, e que deviam se orgulhar disso e ser muito felizes. Mas na realidade – pensou James, olhando o Farol situado no meio da rocha – é assim.” (WOOLF, 2003, p. 217).

participam da ambientação. Em *To the Lighthouse*, o que se manifesta é o espaço em forte relação de permeabilidade e interdependência com o tempo, responsável por alterar os significados extraídos, a princípio, do contato ou associação com o espaço ou a partir dele. Confirmando a confluência e, sobretudo, a interdependência, apontada por Bachelard (2008) quando afirma que é função do espaço manter o tempo comprimido, enquanto as lembranças devem se tornar mais espacializadas para que se revelem mais sólidas.

Portanto, o espaço nesse romance provoca a reflexão das personagens, pois dele emergem diversas lembranças e sentimentos, mas o tempo psicológico predomina como período transformador, porque é no mergulho na interioridade das personagens que todo o cenário é alterado, enquanto o tempo realiza o seu trabalho de atualização das recordações. A narrativa se passa na ilha Skye em Hébridas, um local isolado que representa, ao mesmo tempo, um lugar alheio à sociedade e um microcosmo desta. A divisão espacial em *To the Lighthouse* é, basicamente, feita em três partes de acordo com a própria estrutura da narrativa: da **casa** na ilha sempre se avista o **farol** e ambos são separados apenas pelo **mar**.

Em “*The Window*”, os acontecimentos mais importantes ocorrem no espaço da casa de verão dos Ramsays. Cada personagem chega à ilha com uma meta principal: James sonha em ir ao farol; Paul deseja pedir Minta em casamento; Lily planeja fazer sua pintura; Charles Tansley quer mostrar sua dissertação a Mr. Ramsay; este está em Hebridas para satisfazer a vontade de sua esposa. Mrs. Ramsay almeja à unificação de sentimentos, o que é possibilitado pelo espaço aconchegante do lar, onde ideologias e objetivos tão diversos convivem em harmonia.

A janela, como metonímia da casa, é o local onde Mrs. Ramsay realiza suas reflexões mais profundas e passa praticamente toda a primeira parte. É nesse lugar que tenta consolar seu filho sobre a questão da viagem ao farol; observa o ambiente a seu redor e reflete sobre os sentimentos dúbios que Briscoe, Tansley, Bankes, Carmichael e especialmente seu marido despertam nela; há também alguns momentos de transcendência devido ao encontro com o mar e com o feixe do farol. No jantar, é diante da janela que percebe o poder da luz das velas diante da vidraça em contraste com o exterior obscuro, mostrando o recanto de harmonia familiar como sagrado. Quando as velas são acesas na sala de jantar dos Ramsays, esse ambiente é visto como uma fortaleza em meio à escuridão perigosa e cercada de água:

[...] *here inside the room, seemed to be order and dry lands; there outside, a reflection in which things wavered and vanished, waterily [...] and they were*



*all conscious of making a party together in a hollow, on an island; had their common cause against that fluidity out there [...]*<sup>47</sup> (WOOLF, 1965, p.112).

Todavia, Mrs. Ramsay também é vista através da janela: Lily, ao utilizá-la como modelo para sua pintura, observa a senhora durante esses momentos do dia em que ela ficou lá tricotando. Assim, a janela funciona como uma moldura para seu quadro, como o olho duplo: quem observa também é observado.

Esse cenário também evidencia liberdade em relação à tradição e às restrições sociais: a casa, apesar das portas fechadas a desejo de Mrs. Ramsay, tem as janelas sempre abertas; o jardim guia a vista para o mar, mundo interno em que a mente corre livremente e a consciência individual, a emoção e a sensibilidade são valores supremos. Além disso, o mar pode ser considerado uma força esmagadora e surpreendente que ameaça a existência harmoniosa, por isso “*Time Passes*” pode ter sua localização representada pelo mar: espaço que separa (temporalmente e fisicamente) a casa de verão e o farol.

O mar surge como a fronteira que aparta o passado do futuro; a obra de arte do fluxo da vida; desejo e realização. O movimento marítimo sugere a constante oscilação do tempo (vai e vem), as mudanças e as lembranças que ele pode suscitar. Apresenta a condição efêmera da existência, representada, em “*Time Passes*”, por meio das informações das mortes de Mrs. Ramsay, Prue e Andrew e também da descrição da degradação dos bens materiais. O som das ondas, desde o início, é percebido pelas personagens, especialmente Mrs. Ramsay, como uma sensação de arrebatamento e êxtase impossíveis de serem descritos, talvez como um presságio do que acontecerá nos dez anos que seguirão. “*Time Passes*” mostra a fruição do tempo e o aprofundamento dos sentimentos das personagens, que alcançarão suas revelações apenas no final da narrativa.

A última parte tem o nome do elemento que a representa. “*The Lighthouse*” constitui o objetivo: a visita ao farol, a casa do sonho, a casa da luz desejada já na primeira parte por James. Segundo Bachelard (2008), toda grande imagem tem um fundo onírico insondável, sobre o qual o passado pessoal coloca suas tonalidades. No início do romance, o menino volta todos seus anseios à viagem ao farol. Contudo, quando realmente chega o dia do passeio, ele nem sabe mais se quer ir, pois, já crescido, percebe que o farol de dez anos atrás não tem mais o mesmo significado deste que está próximo de ser alcançado. Quando estão bem perto do

---

<sup>47</sup> “[...] ali, dentro da sala, parecia haver ordem e terra firme; no exterior, havia apenas um reflexo em que tudo tremulava e desvanecia fluidamente. [...] e todos tinham consciência de comporem um grupo numa caverna, numa ilha; ou de defenderem a mesma causa contra a fluidez do exterior.” (WOOLF, 2003, p.104).

término da expedição, James se sente satisfeito, por ter seu sonho realizado pelo pai. Entretanto, surge uma ponta de decepção ao ver que o farol não tem a mesma magia que ele imagina quando criança.

Dessa maneira, para o rapaz, existem dois faróis: o que ele não pôde atingir, devido à ordem de seu pai, e que era “[...] *a silvery, misty looking tower with a yellow eye that opened suddenly and softly in the evening.*”<sup>48</sup> (WOOLF, 1965, p. 211); e o que ele alcança no final da narrativa: “[...] *the tower stark and straight; he could see that it was barred with black and white; he could see windows in it; he could even see washing spread on the rocks to dry. So that was the Lighthouse, was it?*”<sup>49</sup> (WOOLF, 1965, p. 211). A presença do farol é ativa desde o começo do romance, especialmente por seu feixe de luz, que parece convidar e incentivar uma visita à casa de luz que é o farol. Convite já impresso no título da obra: é essa casa de luz, de sabedoria, que as personagens tanto almejam. Em “*The Window*”, o farol é visto ao longe como uma miniatura, que, para Bachelard (2008), figura como ninho de solidão, lugar dos sonhos para se viver. Ao invés de dispersar, o longínquo agrupa e torna mais fácil a posse do local onírico.

Enquanto o farol era aquele pontinho distante no mar, fazia parte dos sonhos e das reflexões não só de James, mas também das outras personagens, que, mesmo de forma inconsciente, são influenciados por essa expedição e pelos significados que ela carrega, tal como o reconhecimento, por parte de Mr. Ramsay, da importância da esposa e do quanto a tirania e arrogância dele a prejudicaram. Quando o farol passa a ser uma realidade, expondo-se claramente à luz do dia com seus elementos triviais e corriqueiros a mostrar a banalidade da vida, as personagens não sabem o que fazer em relação a ele, conforme reflete Lily ao ver Cam, James e Mr. Ramsay atrapalhados em relação à viagem: “*What does one send? What does one do?*”<sup>50</sup> (WOOLF, 1965, p.166).

O farol, além de constituir o objetivo das personagens, também representa o conflito instaurado entre o casal Ramsay no início da narrativa e os reflexos desse desentendimento nas demais personagens, como o ressentimento dos filhos e de alguns convidados em relação à personalidade de Mr. Ramsay e a constatação deste de sua própria solidão. O farol congrega em si o jogo entre vida e morte que estrutura o livro, posto que, por um lado, sua existência

---

<sup>48</sup> “[...] uma torre prateada em meio à névoa, com um olho amarelo que se abria rápida e suavemente à noite” (WOOLF, 2003, p.199)

<sup>49</sup> “[...] a torre, rígida e ereta; podia ver como era riscada de preto e branco; podia ver as janelas; podia ver até as roupas estendidas nas pedras para secar. Então era isso o Farol, isso?” (WOOLF, 2003, p. 199).

<sup>50</sup> “O que se vai mandar? O que se vai fazer?” (WOOLF, 2003, p. 158).

serve como motivação para algumas personagens resolverem seus conflitos, por outro, carrega a lembrança da morte de Mrs. Ramsay e o conseqüente sentimento de desolação em Lily e James, especialmente, e de remorso em Mr. Ramsay.

A metáfora platônica de luz como conhecimento, razão ou consciência é bastante adequada a uma escritora que identifica percepção com visão e coloca a primeira como um ato criativo. A luz, em *To the Lighthouse*, é um elemento criador, mais que iluminador, e está presente durante toda a narrativa, representada no movimento intermitente do feixe do farol, que parece sempre lembrar os indivíduos de que ele está lá para ser alcançado e para servir de alerta à aproximação de região perigosa em que se corre risco de vida. A “casa de luz” (Light House), metáfora aglutinadora de luz e sabedoria, detém os dois sentidos primordiais ligados ao jogo de viver e morrer: casa, como signo da reprodução dos valores familiares e da harmonia entre as personagens, e luz, representante da sabedoria e do destino. Não é por acaso que os problemas centrais de *To the Lighthouse* são resolvidos com a chegada ao farol: a desavença entre Mr. Ramsay e James, a pintura de Lily e o desfecho da narrativa.

Virginia Woolf organiza o romance à semelhança do feixe luminoso do farol, cuja luz intermitente pode ser aplicada analogamente ao primeiro movimento do farol, que produz um clarão para apresentar “*The Window*”; em seguida, o intervalo de escuridão, serve para introduzir “*Time Passes*”. Finalmente, “*The Lighthouse*” volta a iluminar a visita ao farol, colocando ênfase na oscilação de luz e escuridão, para ressaltar o trabalho silencioso e cíclico de vida e morte, retratado não só na estrutura do livro, mas também no ciclo da existência.

#### **1.4 A linguagem como um dos caminhos ao indizível**

Se o trabalho com a voz narrativa e com o espaço contribuem para a exposição do tempo psicológico, marcado pelas pulsões de vida e morte, a linguagem interage com essas categorias reforçando a organização estética. Tal como a lembrança de uma paisagem, por associação, coloca a memória das personagens em movimento, revelando sentimentos velados, algumas palavras, aliadas ao contexto em que são ditas e interpretadas em seu sentido conotativo, possibilitam que o leitor tome consciência de importantes fatos que não são mencionados de maneira direta.

Os recursos linguísticos auxiliam na intercalação dos acontecimentos internos e externos. Estes se situam no nível diacrônico (LACAPRA, 1989), em *To the Lighthouse*, e são divididos em situações comuns do cotidiano e nos chamados “[...] ‘*history-making*’ event in social or personal life; these make for major changes, typically in destructive and violent ways, and pose the severest challenge to the work of art as Virginia Woolf conceives it; they are disruptive.”<sup>51</sup> (LACAPRA, 1989, p. 139). Esses eventos são tratados no romance de maneira peculiar, pois Woolf não os coloca no primeiro plano da narrativa a fim de realizar uma mudança na perspectiva tradicional: “*Marginal incidents become crucial if not central, and liminal states or processes of transition – threshold phenomena – are explored and rendered.*”<sup>52</sup> (LACAPRA, 1989, p.140).

Lacapra (1989) destaca a utilização de parênteses por Virginia Woolf para evidenciar que as forças históricas, sociais ou pessoais, perturbadoras, como guerra, morte, casamento, nascimento e violência são, de certa forma, suprimidas. Entretanto não são silenciadas, eliminadas ou evitadas por meio de repressão ou escapismo. Os parênteses atuam na arte woolfiana como uma política de contenção para que os eventos, incontroláveis socialmente pelas instituições e rituais do mundo moderno, não irrompam na narrativa, constituindo o principal conteúdo desta. Isso não significa que o romance fique alheio a eles, posto que surgem de forma sutil e, talvez, potencialmente transformadora, evidenciando uma atitude inovadora da autora em tratar da guerra de maneira discreta, a qual, normalmente, daria corpo ao texto.

Em *To the Lighthouse*, o leitor toma conhecimento de que a narração acontece em meio ao conflito mundial quando é narrada a morte de Andrew, filho dos Ramsays, durante um bombardeio. Um pouco antes da notícia, o narrador descreve os dias de silêncio que sucediam e assombravam a casa de verão e que eram interrompidos por sons ritmados, parecidos com marteladas, que faziam tremer toda a casa:

*Now and again, some glass tinkled in the cupboard as if a giant voice had shrieked so loud in its agony that tumblers stood inside a cupboard vibrated too. [...] when the roses were bright and light turned on the wall its shape clearly there seemed to drop into this silence this indifference, this integrity, the thud of something falling.*<sup>53</sup> (WOOLF, 1965, p. 152).

<sup>51</sup> Eventos "produtores de história" na vida social ou pessoal; estes contribuem para maiores mudanças, tipicamente de formas destrutivas e violentas, e representa o desafio mais severo à obra de arte da maneira com Virginia Woolf a concebe; eles são perturbadores. (Tradução nossa).

<sup>52</sup> Incidentes marginais se tornam cruciais se não centrais, e estados limiares ou processos de transição - fenômenos limiares - são explorados e apresentados. (Tradução nossa).

<sup>53</sup> “De vez em quando, um copo tilintava no armário como se um gigante gritasse tão esganiçadamente em sua agonia que os cristais também vibrassem. [...] quando as rosas brilham e a luz reflete sua nítida imagem na

Em seguida, o responsável pelos tremores e pelo som do objeto caindo apresenta-se na informação que está entre parênteses: “*(A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.)*”<sup>54</sup> (WOOLF, 1965, p. 152).

Em seguida, no próximo parágrafo, o narrador, ao invés de ater-se a detalhes sobre a batalha, mostra seus efeitos desoladores por meio da descrição das alterações da natureza:

*At that season those who had gone down to pace the beach and ask o the sea and sky what message they reported or what vision they affirmed had to consider among the usual tokens of divine bounty [...], something out of harmony with this jocundity, this serenity. There was the silent apparition of an ashen-coloured ship for instance, come, gone; there was a purplish stain upon the bland surface of the sea as if something had boiled and bled, invisibly, beneath. This intrusion into a scene calculated to stir the most sublime reflections and lead to the most comfortable conclusions stayed their pacing.*<sup>55</sup> (WOOLF, 1965, p.152-3)

A menção direta à guerra reaparece logo depois, no entanto entre parênteses e servindo para contextualizar a publicação do livro de poesias de Mr. Carmichael: “*(Mr. Carmichael brought out a volume of poems that spring, which had an unexpected success. The war, people said, had revived their interest in poetry.)*”<sup>56</sup> (WOOLF, 1965, p. 153).

Além do conflito mundial, aparecem também, entre parênteses, a morte de Mrs. Ramsay, o casamento e o falecimento de sua filha Prue no momento do parto. Essa marca de pontuação contribui para evidenciar a articulação da morte com a vida em *To the Lighthouse*, expressando o trabalho silencioso da pulsão de morte, ao mesmo tempo destrutivo e renovador. Em “*Time Passes*”, seção que traz esses eventos dilaceradores, impera a imparcialidade do relato, reforçada por expressões como “*people said*” e “*they said*”, que mostram uma breve opinião geral, não mais a reflexão individual, como ocorre no restante o romance.

---

parede – pareciam abater-se sobre esse silêncio a indiferença, a integridade, o baque surdo de alguma coisa desabando.” (WOOLF, 2003, p. 143-4)

<sup>54</sup> “(Uma granada detonou. Vinte ou trinta jovens foram esfaqueados na França, entre eles Andrew Ramsay, que felizmente teve morte instantânea.)” (WOOLF, 2003, p. 144)

<sup>55</sup> “Nessa estação do ano, os que descerem até a praia para caminhar por ela a grandes passadas e perguntar ao mar e aos sons do céus que mensagens eles transmitiam, ou que visão eles confirmavam tiveram de considerar, entre os símbolos usuais da bondade divina [...], alguma coisa totalmente em desarmonia com essa alegria, essa serenidade. Surgia, por exemplo, um navio cinzento, que logo desaparecia; surgia uma mancha púrpura sobre a branda superfície do mar, como se algo houvesse borbulhado imperceptivelmente e sangrado sobre ele. Essa intromissão, numa cena calculada para despertar as reflexões mais sublimes e levar às conclusões mais reconfortantes, deteve seus passos.” (WOOLF, 2003, p. 144)

<sup>56</sup> “(O Sr. Carmichael publicou, naquela primavera, um livro de poemas que obteve um êxito inesperado. Diziam que a guerra despertara de novo no público o interesse pela poesia.)” (WOOLF, 2003, p.145)

Os demais eventos exteriores, que estão fora dos parênteses, são, aparentemente, insignificantes. Todavia, esses pequenos acontecimentos se repetem ao longo do romance e se tornam relevantes por meio da arte. A meia que Mrs. Ramsay está tricotando, por exemplo, é mencionada diversas vezes durante a narrativa, seja funcionando como a esperança da ida ao farol, seja representando a querela entre o casal Ramsay a respeito da expedição. A recorrência de eventos cotidianos, como o citado, sugere a ambivalência dos mesmos, que ora são apenas materiais, ora alegóricos (LACAPRA, 1989).

O planejamento da viagem ao farol também parece ser irrelevante, entretanto, ao longo da narrativa, percebe-se que sua importância está além do passeio no sentido material. A expedição, concebida e frustrada na primeira parte, é realizada no final. Dessa maneira, a insistência em movimentos que induzem à ida ao farol transforma a viagem “[...] *in a kind of displaced and secularized ritual process reconceived in art.*”<sup>57</sup> (LACAPRA, 1989, p.142). Na verdade, como já foi apresentado, o início do romance começa antes da narrativa, visto que esta inicia com a resposta de Mrs. Ramsay a uma pergunta, provavelmente, de James. Esse não-dito evidencia a presença de espaços vazios que aparecem entre a oscilação das ondas, dando configuração ao silêncio propiciador de sentidos.

Conforme nota Lacapra (1989), os espaços vazios, locais de violência incipiente e escuridão, possibilitam o poder de crítica e de transformação da arte. Por trás da fiel caracterização do cotidiano de férias de uma família da classe alta inglesa, as tensões da existência são intensificadas. Os conflitos parecem imobilizados e, por isso, mais fortes em locais dedicados ao lazer, onde a repetição das situações favorece a iminência de percepções apreensivas. Esses espaços estéreis, nos quais se presume que a vida se paralisaria devido à ausência do tumulto urbano, são, contraditoriamente, extremamente frutíferos no que diz respeito ao autoconhecimento e às relações interpessoais, destacando a articulação entre vida e morte, presente nos menores detalhes da narrativa.

Outro exemplo dessa confluência é o xale de Mrs. Ramsay. Em “*The Window*” ele a embeleza e lhe serve como instrumento que produz encanto onde há morte. Consciente de que “[...] *one thing is never simply itself but also something else [...]*”<sup>58</sup> (LACAPRA, 1989, p.144), ela o utiliza para cobrir a caveira de porco que está no quarto das crianças, amedrontando Cam. Nesse momento, o xale, de forma criativa, serve como uma arma para Mrs. Ramsay esconder de sua filha os perigos, pois transforma o mal em algo lindo e

<sup>57</sup> Em uma espécie de processo ritualístico, secularizado e deslocado, recriado em arte. (Tradução nossa)

<sup>58</sup> Uma coisa nunca é simplesmente ela mesma, mas também algo mais. (Tradução nossa).

encantado. Ela não retira a caveira simplesmente, porque James deseja a presença do objeto assustador no quarto. Mas, sabiamente, mantém o índice de morte, que marca os rituais da vida, recobrando-o de maneira criativa e encantatória e, para confortar a filha, dá um destino ficcional à imagem aterradora. Ao mesmo tempo, ensina ao filho que, mesmo escondida, a caveira ainda está lá: “*Through an incantatory use of language, Mrs. Ramsay transforms the skull into an imaginary object for Cam – a pretext for a fairytale. [...] But to James ‘she whispered’ that ‘the boar skull was still there’*”<sup>59</sup> (LACAPRA, 1989, p.144).

Simbolicamente, a caveira registra a presença da morte, enquanto o xale, como a arte, embeleza o objeto, demonstrando que o trabalho ficcional harmoniza o jogo de vida e morte e, integrando-os, ameniza o temor que a morte atrai, enquanto mostra que o fluxo cíclico alimenta o movimento contínuo da vida. O xale aparece novamente em “*Time Passes*”, e, embora revele certa frouxidão, ainda enfeita a caveira, registrando o efeito artístico, porém, tal qual o restante da casa, sofre os desgastes do tempo: está cinza e empoeirado, mas se mantém como índice perene. Ele parece representar o poder criativo de Mrs. Ramsay, que, apesar da morte, ainda predomina e impede a ruína do lar, preservando sua memória na casa de verão.

Diante disso, a linguagem, em *To the Lighthouse*, deve ser entendida a partir de sua natureza poética, ou seja, prioriza a conotação à denotação. Isso se deve ao fato de que a experiência que a autora deseja incorporar na narrativa escapa à representação tradicional, porque trata do que é indizível e praticamente irrepresentável segundo os moldes modernistas. A linguagem poética é o recurso adequado e, assim, o texto se reveste de aliterações, assonâncias repetições de palavras, que auxiliam a ênfase à introspecção das personagens. Nessa trama, vida e morte estão atreladas, compondo esse amálgama indizível, enigma que reveste o significado de viver e morrer. Na passagem

[...] *and pausing there she looked out to meet that stroke of the Lighthouse, the long steady stroke, for watching them in this mood always at this hour one could not help attaching oneself to one thing especially of the things one saw; and this thing, the long steady stroke, was her stroke.*<sup>60</sup> (WOOLF, 1965, p.73).

<sup>59</sup> Por meio do uso encantatório da linguagem, Mrs. Ramsay transforma a caveira em um objeto imaginário para Cam - um pretexto para um conto de fadas. [...] Mas, para James, "ela sussurra" que "a caveira do porco ainda estava lá" (Tradução nossa).

<sup>60</sup> “[...] e, detendo-se, seu olhar encontrou no exterior o raio de luz do Farol, longo e firme, o último dos três, que era o seu raio, pois de tanto olhar os três com o mesmo estado de espírito, e sempre à mesma hora, não conseguia evitar ligar-se a um deles particularmente; esse longo e persistente raio de luz era o seu.” (WOOLF, 2003, p. 68-69).

a repetição das palavras “*one*” e “*stroke*” exerce efeito hipnótico. O significado de *stroke* é explorado de tal forma que consegue abarcar amplamente os sentidos possíveis: golpe, pancada, acesso, ataque do coração, o som dos relógios quando soam as horas, pincelada e pulsação. O esgarçar do significado reflete a busca de representação do indizível e, ao mesmo tempo, mostra que o farol está sempre presente na vida de Mrs. Ramsay e até na das outras personagens, lembrando-as da presença inexorável da morte, registrada ao longo da narrativa e, em especial, no término do romance, quando todos os conflitos são resolvidos com a chegada ao farol, possibilitada com o falecimento de Mrs. Ramsay.

O jogo de vida e morte percorre e reveste os outros recursos poéticos, como a pontuação e a tonicidade das palavras, que contribuem para enfatizar os sentimentos das personagens. As emoções finais de Lily, além de conterem aliteração, assonância e repetição de palavras, são trazidas ao leitor por meio do uso de verbos tônicos (“*leapt*”, “*seized*”, “*tortured*”), isto é, verbos que, na frase, recebem uma pronúncia mais acentuada que as demais palavras: “[...] *her heart leapt at her and seized her and tortured her* [...]”<sup>61</sup> (WOOLF, 1965, p.229). Acrescente-se a isso que a ausência de pontuação sugere ondas de emoções contínuas por que passa a pintora. Simultaneamente, ela sofre pela ausência de Mrs. Ramsay, ressentida por não conseguir ser gentil com Mr. Ramsay e deseja terminar seu quadro. Essa agonia é ainda representada pela repetição de “*her*”, pontuando o desespero.

Em seguida, o ritmo das frases diminui, pois Lily começa a intuir o que pretende captar na figura de Mrs. Ramsay e, de repente, organiza seus pensamentos: “[...] *and then, quietly, as if she refrained, that too became part of a ordinary experience, was on a level with the chair, with the table* [...]”<sup>62</sup> (WOOLF, 1965, p.230). Então, Mrs. Ramsay aparece descrita não como Lily sempre imaginou, exuberante com flores no cabelo, mas simplesmente tricotando. Lá estava ela, tecendo a trama de vida e morte na tentativa de dar sentido ao caos da existência. O parágrafo se encerra com a frase “*There she sat*”<sup>63</sup> (WOOLF, 1965, p.230).

A angústia de Lily se transforma em satisfação quando consegue entender a arte de Mrs. Ramsay e, assim, une-se a ela por meio da pintura. Essa revelação, proporcionada pelo jogo de vida e morte que o destino de Mrs. Ramsay encerra, oferece a Lily uma nova visão e induz a moça a se reconciliar com Mr. Ramsay. Volta-se para o mar e fica feliz por achar que provavelmente eles já chegaram ao farol. Segundo Bishop (1991, p. 95), “[...] *a work of art*

<sup>61</sup> “Seu coração saltou no peito, possuindo-a e torturando-a” (WOOLF, 2003, p. 216).

<sup>62</sup> “[...] então, tranquilamente, como se controlando, também isso passou a integrar sua experiência trivial, ocupando o mesmo plano que a cadeira, a mesa [...]” (WOOLF, 2003, p. 216).

<sup>63</sup> “Lá estava ela sentada” (WOOLF, 2003, p.216)



*is, in broadest sense of the word, an act of love.*”<sup>64</sup> . Em *To the Lighthouse*, portanto, a arte possibilita enxergar os mistérios do que é viver e morrer e, nesse sentido, a morte não surge como força negativa e aniquiladora. Pelo contrário, ela revela outro lado da destruição: a renovação, face de uma mesma moeda que contém a morte como manifestação de vida.

---

<sup>64</sup> Uma obra de arte é, no sentido mais amplo da palavra, um ato de amor. (Tradução nossa).

## 2 AS RELAÇÕES INTERTEXTUAIS EM *TO THE LIGHTHOUSE*

### 2.1 A conceituação e a representação dialógica

Outro elemento que enfatiza o jogo de vida e morte em *To the Lighthouse* e coloca em destaque o trabalho da memória é o emprego da intertextualidade que, ao ser utilizada pela escritora, intensifica o conflito existencial, incorporando outros textos, atualizando-os, congregando o passado e o presente, tornando-os contemporâneos por meio da leitura. As relações intertextuais sempre existiram na literatura, todavia é no Modernismo que tal técnica ganha ênfase e, no trabalho de Virginia Woolf, assinala também o intercâmbio de textos que produzem a ampliação do sentido e a revisitação ao passado, registrando a memória da literatura como ecos da tradição literária.

Segundo Kristeva (1968), a intertextualidade consiste na permutação de textos, em que vários enunciados, vindos de outros textos, cruzam-se e neutralizam-se. Cada texto deixa-se marcar por coordenadas históricas e sociais, função intertextual denominada ideograma. Kristeva se inspira no conceito bakhtiniano de polifonia, considerada como processo de interação dialógica, para definir o que é intertextualidade. Nesse sentido, cada enunciado faz parte de um encadeamento amplo e sem fim. Para Bakhtin (1998), a palavra diálogo designa os signos trocados pelas pessoas e evidencia que sempre há uma relação entre eles, os quais estão sempre abertos a outros. Não há controle absoluto dos signos sequer pela voz narrativa, pois o processo de interpretação dificilmente pode ser descrito como único ou irrefutável.

Assim, uma das importantes contribuições bakhtinianas para o desenvolvimento da teoria da intertextualidade é a constatação de que:

[...] todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de um outro texto. No lugar da noção de intersubjetividade, instala-se a *intertextualidade* e a linguagem poética lê-se pelo menos como *dupla*. (KRISTEVA, 1974, p.64).

Em outras palavras, o diálogo entre os textos é uma estrutura onde se lê o outro; “[...] o dialogismo bakhtiniano designa a escritura simultaneamente como subjetividade e como comunicatividade, ou melhor, como intertextualidade.” (KRISTEVA, 1974, p. 67).

Com base nas teorias de Kristeva, Jenny (1979) compara a narrativa a um texto primitivo, em que são inseridos novos textos que funcionam como parasitas à medida que precisam deste pré-texto para ganharem significado. Assim, a intertextualidade destrói a linearidade e a simples representação, porém não elimina a coesão, apenas a torna um elemento a ser desvendado. Estratégia adotada por Virginia Woolf que busca escapar dessa linearidade para expor o mundo interno de suas personagens.

O intertexto não atua somente como um parasita no texto em que se ‘aloja’, mas também propicia a este uma transformação positiva, já que modifica seu conteúdo de forma a torná-lo mais rico de significação. De um modo geral, a intertextualidade também pode ser considerada como a interação textual que acontece dentro do próprio texto, sendo índice, portanto, do modo como o texto em que se insere lê a história. Genette, em *Paralimpsestes* (1982 apud SAMOYAUULT, 2008), chama a atenção para a citação como a prática intertextual de mais fácil identificação porque geralmente são empregadas marcas tipográficas como aspas, itálico e separação do texto citado. Na citação, o que é citado sai de sua origem para ser inserido no texto de acolhida, evidenciando que a escritura é sempre uma reescritura. Outra prática intertextual mais sutil é a referência, que consiste em retomar o nome de um autor, uma obra, um conceito, uma personagem, uma situação, etc. É, portanto, mais difícil de ser identificada e possui interpretação mais aberta. Pode também ser usada como auxiliar da citação, tornando mais precisa a fonte do intertexto. Em *To the Lighthouse*, as citações (poemas e conto) e as referências (romances) constituem o caráter altamente intertextual da narrativa.

Há ainda a alusão, que tem sua presença menos diferenciada, podendo, facilmente, não ser percebida. Remete a um texto anterior sem exercer grande influência intertextual e, nesse caso, é apenas um recurso semântico que serve mais para aprofundar a caracterização de uma personagem, por exemplo, que interferir no texto base. As alusões, no romance de Virginia Woolf, surgem de maneira bastante natural, pois em *To the Lighthouse* retrata-se o verão de uma família e um grupo de amigos pertencentes à elite intelectual. Esse perfil dos Ramsays e de seus convidados exige maior atenção do leitor para perceber o papel das alusões no contexto em que se inserem na narrativa. Em *To the Lighthouse*, frequentemente, o narrador menciona, nos pensamentos ou diálogos das personagens, nomes importantes da filosofia, da política e da literatura, como Ibsen, Darwin, Rainha Vitória, Tolstoi, Balzac, Virgílio, entre

outros. Entretanto, como será apresentado adiante, existem algumas alusões que produzem interessantes efeitos no campo semântico, embora de maneira sutil.

A relação semântica da intertextualidade com o texto base é o aspecto essencial da técnica intertextual em *To the Lighthouse*. Jenny (1979) classifica tal interação como: “isotopia”, recurso que possibilita a coerência e a coesão do texto. A isotopia pode ser metonímica e metafórica. A “Isotopia metonímica” consiste na utilização da intertextualidade para tornar mais preciso aquilo que está sendo dito na narrativa. É o que se observa em *To the Lighthouse*, quando Mr. Ramsay, por meio de elogios às obras de Walter Scott e da defesa da importância delas à literatura, deseja mostrar que seu livro de filosofia trouxe contribuições perenes para sociedade assim como os romances Scott. Na “isotopia metafórica”, um fragmento é invocado por ser análogo ao contexto em que se insere. Quando Mrs. Ramsay lê para James o conto dos irmãos Grimm, seu pensamento está no casal Paul e Minta Doyle, que, conforme será apresentado mais adiante, possuem características bastante parecidas com as do casal do conto de fadas. De maneira semelhante, os poemas presentes em *To the Lighthouse* também formam paralelos com a situação em que são convocados no romance.

O que é importante para o estudo aqui desenvolvido é o fato de a intertextualidade ampliar o campo semântico, seja quando toma um único verso para simbolizar toda uma ação, como ocorre em *To the Lighthouse*, seja para ressaltar, até mesmo, o perfil de uma personagem a que se relacione, exemplo também encontrado na narrativa. Nesse caso, segundo Jenny (1979, p. 05), o romance se encontra em uma relação “[...] de realização, de transformação ou de transgressão [...]” com seus arquétipos. Assim, a intertextualidade remete ao próprio funcionamento da literatura, realçado pelo encadeamento e comunicação que os textos estabelecem entre si, ainda que implicitamente. As obras literárias reescrevem suas lembranças, influenciam seus precursores; a intertextualidade exerce nelas um olhar crítico.

## 2.2 A intertextualidade como memória da literatura

Os intertextos em *To the Lighthouse* surgem, conforme já exposto, como indício da participação do elemento externo, vindos de outros contextos para enriquecer o conteúdo da obra e chamar o leitor a exercitar não apenas sua interpretação, mas também a memória literária. Vale lembrar que os diferentes discursos contidos no texto não se encontram em uma associação hierárquica, eles se imbricam, diferenciam-se graças ao contexto histórico e agem simultaneamente. No romance de Virginia Woolf, as características das personagens são sintetizadas por intertextos que reúnem, em poucas palavras, dilemas profundos por que elas passam. Isso só é possível pelo fato da intertextualidade garantir esse contato contínuo entre os textos, o que produz um rico diálogo entre diferentes épocas e lugares, confirmando o que T. S. Eliot (1951) construiu como ‘poética do impessoal’, método que contraria o individualismo romântico, colocando em questão a “superpotência do ego do escritor” (SOUSA, 2001, p. 182). Assim, em seu poema *The Waste Land* de 1922, Eliot, por meio do uso de citações como metodologia de escritura, mostra a impossibilidade do homem deixar de lado a história.

Eliot já trata dessa questão em seu ensaio *Tradition and Individual Talent* (1951), publicado em 1919, no qual está presente a concepção modernista de tradição e sua relação com a impessoalidade na arte. Diferente da visão romântica que coloca toda ênfase no eu e nas experiências particulares, o Modernismo acredita que o artista deve estar consciente de que a mentalidade de sua nação sempre muda, assim como o material da arte. Dessa forma, o progresso artístico é um contínuo processo de despersonalização, pois o poeta não deve buscar expressar em seus textos sua personalidade, mas fazer deles um instrumento no qual impressões e experiências são combinadas das mais diversas maneiras. Na concepção de Eliot, o diálogo do passado com o presente se dá mediante um passado em suspensão, em reconstrução. O que significa dizer que o presente atualiza o passado e constitui uma consciência deste, que só se revela graças à revisita. No entrelaçamento, a literatura desenvolvida no presente acaba por constituir uma ordem simultânea com toda a produção anterior, à qual nada falta porque está completa. Segundo Eliot:

*The existing order is complete before the new work arrives; for order to persist after the supervention of novelty, the whole existing order must be, if ever so slightly, altered; and so the relations, proportions, values of each*

*work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.*<sup>65</sup> (ELIOT, 1951, p. 15).

O trabalho de Virginia Woolf com a intertextualidade em *To the Lighthouse* mantém essa ligação e, coerentemente, integra o jogo entre vida e morte que fundamenta a estrutura de sua obra, permitindo expor o nexo da criação artística com a relação entre o que é viver e morrer e entre o passado e presente. Além disso, as interações intertextuais explicitam a proposta modernista do afastamento entre autor/leitor, ou leitor/obra, e aproxima a obra de arte dela mesma na medida em que garante à obra a condição de “legibilidade literária” (JENNY, 1979, p. 05). Perante a abertura proporcionada pela intertextualidade à interpretação, o papel do leitor ganha destaque. Segundo Samoyault (2008, p.89), tal técnica “[...] apresenta de fato o paradoxo de criar um forte liame de dependência do leitor, provocado e incitado pelo texto a sempre ter mais imaginação e saber.”

Tais constatações revelam que a intertextualidade não deve ser vista apenas como vários textos que habitam em outro, pelo contrário, pode ser estudada a partir do trabalho de assimilação e transformação que exerce no texto central. Por isso, é preciso que o leitor compreenda o sistema existente entre os intertextos e a narrativa a fim de que possa usufruir da riqueza poética e histórica da obra. Alterar a linearidade do texto, introduzindo um novo modo de leitura, é uma característica fulcral da intertextualidade que torna praticamente impossível a existência de leituras iguais, visto dependerem de diversos fatores relacionados ao público leitor, como local de origem, grau de instrução, idade, bagagem cultural, experiência de vida, ponto de vista, entre outros.

Nas palavras de Eco (1994, p. 08), o texto é uma “máquina preguiçosa” que requer uma participação do leitor no seu trabalho. O referido estudioso ressalta ainda a metáfora borgiana da narrativa como um bosque onde os caminhos se bifurcam, cabendo ao leitor decidir qual deles percorrerá. Dessa maneira, o público também atua como criador, surgindo como “leitor-modelo” (ECO, 1994), que difere do “leitor-empírico” especialmente pelo fato de que este entende o texto de acordo com o que deseja ler. Além de se incorporar ao texto, o leitor-modelo se constrói com ele e deve descobrir o elemento de coerência do texto, e não apenas acompanhar o enredo: “*Early in this century [20th] Virginia Woolf, Proust, Unamuno and others began reminding their readers that, as Aristotle too had suggested, mimesis*

<sup>65</sup> “A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi, sequer levemente alterada: e, desse modo, as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados, e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo.” (ELIOT, 1989, p. 39).

*includes diegesis.*”<sup>66</sup> (HUTCHEON, 1991, p.153). O leitor e o autor partilham da elaboração de um mesmo universo, construído por meio da linguagem e cujas regras são conhecidas gradualmente durante o processo de leitura: “[...] *literature has a particular concept created by those relationships activated between words.*”<sup>67</sup> (HUTCHEON, 1991, p.90).

Segundo Brandão (2001), cada leitor coloca a obra em movimento de modo que esta acaba trazendo respostas a suas próprias indagações, ainda que o significado esteja condicionado ao texto. Retomando os estudos de Wolfgang Iser (1996), Brandão considera ainda que a obra literária ganha vida nessa virtual convergência entre texto e leitor. O ato da leitura conta com a presença de vozes recentes ou arcaicas, de origens diversas:

[...] cada leitor lê com seus fantasmas e que sua posição muda em relação a eles, assim como o autor se desdobra, também colocando-se ou distanciando-se de suas fontes pulsionais. Assim, o processo de leitura / escritura é extremamente móvel e supõe uma travessia em direção à letra que, se o sustenta, ao mesmo tempo constrói-se à medida que se realiza. (BRANDÃO, 2001, p.147).

Dessa forma, a intertextualidade representa a memória da literatura, cuja expressão se faz por meio do movimento das lembranças e da inserção destas nos textos, originando, assim, o intertexto. É uma técnica que mistura a literatura com a “corrente da consciência” (JENNY, 1979), transformando o texto primeiro em um suporte a ser explorado. O fato dos textos fazerem sempre referências a seus arquétipos não significa que só exista a repetição, pois através da análise do trabalho intertextual, fica claro que há sempre uma intenção crítica, já que, ao utilizar a intertextualidade, o autor está consciente das implicações culturais e estilísticas desse recurso, destruindo, por isso, as formas e os discursos prontos, mostrando que a interpretação de determinada obra se constrói de acordo com o contexto, ou com o que se deseja exprimir. A intertextualidade é, portanto, atualização da escrita por meio da leitura: “É a recusa do ponto final que poderia fechar o sentido e paralisar a forma.” (JENNY, 1979, p. 46).

Assim, o passado, revivido na repetição, ganha uma nova significação ao ser relembrado na interpretação, porque, como já foi visto, recordar é fazer com que as lembranças fragmentadas formem sequências significativas. A intertextualidade, portanto, realiza um entrecruzamento de momentos textuais, enfatizando uma das grandes marcas do

<sup>66</sup> No começo deste século [XX], Virginia Woolf, Proust, Unamuno e outros começaram a lembrar seus leitores que, como Aristóteles também já havia sugerido, mimese inclui diegese. (Tradução nossa).

<sup>67</sup> [...] literatura tem um conceito particular criado pelas relações ativadas entre as palavras. (Tradução nossa).

Modernismo: a evidência de que a literatura tem seu próprio mundo e não se reporta somente à realidade exterior e objetiva, pois, nesse caso, seria chamada de notícia ou informação. O texto literário trata de seu universo particular, que, embora retome fatos da vida externa, traz sempre uma visão destes e não uma fotografia fiel. Além disso, coloca em xeque o lugar ocupado pelo sujeito no texto, especialmente pela encenação do autor como narrador, personagem e leitor.

O resultado dessa “desconstrução” revela o texto como uma produtividade, pois sua relação com a língua é simultaneamente destrutiva e construtiva, pois o texto a trabalha constantemente, questionando, transformando e descolando-a do automatismo: “Trabalhar a língua implica remontar ao próprio germe onde despontam o sentido e seu sujeito” (KRISTEVA, 1974, p.10). Tal qual a memória se assemelha a um caminho aberto formado a partir de traços (*Spur*), constituindo-se, portanto, em “retardamento suplementar” (DERRIDA, 2005), o texto nunca está no presente, mas em um passado atualizado, corroborando a afirmação de Eliot: “[...] *the relations, proportions, values of each work of art toward the whole are readjusted; and this is conformity between the old and the new.*”<sup>68</sup> (ELIOT, 1951, p. 15). Portanto, Virginia Woolf trabalha com a intertextualidade nesse sentido, visto que a estratégia funciona como um suplemento à narrativa de *To the Lighthouse*, pois recorre e escava a origem que se reconstituirá como atual, acrescenta uma plenitude ao que já é pleno, um excesso necessário (DERRIDA, 2005). Dessa forma, o texto permite a ruptura da história mecânica e linear e propicia à escritora ir contra o absolutismo das ideias e das barreiras existentes entre os gêneros e épocas literárias e expor o jogo de vida e morte.

### 2.3 A construção dos opostos por meio da intertextualidade

Ao utilizar os recursos intertextuais, Woolf evidencia que o escritor também é um leitor de sua própria obra, pois cola nela experiências recortadas de outros textos, adaptando-as ao contexto em que as insere em seu trabalho e ao que deseja exprimir. Além disso, a

---

<sup>68</sup> “[...] as relações, proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados, e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo.” (ELIOT, 1989, p. 39).



autora mostra a tênue barreira existente entre os gêneros literários ao combinar poesias e um conto infantil em sua narrativa, produzindo efeitos enriquecedores. Segundo Bakhtin (1998), a intercalação de gêneros conserva a autonomia, a estrutura e a elasticidade, entretanto não deixa de agir como modificadora da narrativa primeira, constituindo outra forma de se organizar o plurilinguismo no romance, além da que trata da intercalação de vozes na narrativa, conforme já foi explicitado.

Em *To the Lighthouse*, são citadas obras de diferentes gêneros e épocas literárias: *The Charge of the Light Brigade*, de Lord Alfred Tennyson (1809-1892); *The Invitation*, de Percy Shelley (1792-1822); *Luriana, Lurilee*, de Charles Elton (1839-1900); *Sirens Song*, de William Browne (1590-1645); *Sonnet 98*, de Shakespeare (1564-1616); *The Castaway*, de William Cowper (1731-1800); *The Fisherman and His Wife*, dos Irmãos Grimm (Jacob: 1785-1863 e Wilhelm: 1786-1859); *Middlemarch*, de George Elliot (1819-1880); *The Antiquary*, de Walter Scott (1771-1832). Além disso, há alusões a personagens, autores e pensadores das mais diversas áreas e momentos históricos, promovendo interessantes relações no romance.

A mistura de períodos literários, possibilitada também pelos romances, *Middlemarch* (1998) e *O Antiquário* (1958), cumpre a proposta modernista de proporcionar autonomia à literatura que, por meio do diálogo entre diferentes obras, constrói seu próprio universo. Ao citar um romance histórico, como *O Antiquário*, em *To the Lighthouse*, Woolf traz à tona a questão da tradição, a qual deve ser sempre revisitada, e não apenas reverenciada. Já a menção a *Middlemarch* estabelece uma relação de continuidade, visto que George Elliot, ainda que pertença ao realismo, evidencia alguns problemas da Inglaterra vitoriana que são aprofundados por Woolf, tais como o papel da mulher na sociedade.

É interessante notar que, nos dois romances presentes em *To the Lighthouse*, *Middlemarch* (1998) e *O Antiquário* (1958), há epígrafes – que constituem uma forma de citação pelo fato de virem diferenciadas do texto-base por marcas tipográficas – iniciando cada capítulo, nas quais o conteúdo sempre se relaciona com o que será apresentado, destacando que, apesar de ganhar mais evidência nos textos modernistas, a intertextualidade está presente em toda a literatura, seja de maneira mais explícita como as citações, referências e alusões, seja de modo implícito, fazendo parte da própria estruturação da obra. Samoyault (2008, p. 74) utiliza o pleonasmo “[...] a literatura só existe porque existe literatura [...]” para mostrar que, em um texto, encontra-se reflexo de outros.

Como já foi dito, em *To the Lighthouse*, as relações intertextuais cumprem um papel de grande importância no jogo conflitivo entre vida e morte, porque representam, especialmente, as oposições que permeiam o convívio dos Ramsays, provocando efeitos nas outras personagens. Os intertextos relacionados a Mr. Ramsay conotam guerra, violência (física e moral), poder, autoritarismo, supremacia masculina e racionalidade. O primeiro é o poema *The Charge of the Light Brigade* (2009), de Lord Alfred Tennyson, que trata da investida inglória dos ingleses contra os russos, liderada por Lord Cardigan durante a Batalha de Balaclava. O fracasso da tropa inglesa resultou de uma ordem errada: a Brigada da Luz deveria ir a outro destino, mas acabou sendo instruída a percorrer um Vale cercado pelo exército russo, muito mais numeroso e bem armado.

O poema mostra que, muitas vezes, o orgulho e a imponência podem levar o homem à ruína. Situação semelhante é vivida por Mr. Ramsay, que, frequentemente, é derrotado por sua arrogância não só nos capítulos iniciais, em que os versos do referido poema aparecem, mas em todo o romance. Ele quer chamar atenção, deseja causar medo nas pessoas, especialmente em sua mulher e na pintora Lily Briscoe. Ao perceber que a esposa o contradiz com seu otimismo em relação à possibilidade da ida ao farol e que Lily cria sua obra de arte com concepção diferente da sua, Mr. Ramsay procura meios para exibir, a todo custo, sua superioridade. Mas, assim como o exército inglês, ele falha; sua ânsia por atenção é, ao mesmo tempo, assustadora e ridícula. A trajetória de Mr. Ramsay segue a do poema: começa corajoso, imponente e desafiador; chega até seu objetivo (provocar Lily e Mrs. Ramsay), mas é vencido, então, volta para casa abatido, derrotado por seu próprio orgulho.

De certa forma, essa ação é repetida no final da narrativa, com a diferença de que ele não age mais como o cavaleiro imponente, mas como o soldado derrotado, pois deixa de lado os rompantes e se revela um indivíduo amargurado e triste, que não hesita em demonstrar sua dor e sofrimento. Percebe o quanto a presença de sua esposa era importante e que, diante de tantas atitudes negativas em relação a Lily, a moça jamais dará a atenção que ele requer. Essa descoberta, entretanto, acontece *a posteriori*, pois Mr. Ramsay, durante toda a primeira seção do livro, não desiste de tentar provar sua supremacia.

O segundo poema, *The Invitation* (1931), de Percy B. Shelley, contribui para que Mr. Ramsay se coloque entre os melhores e mais brilhantes: “*Best and Brightest come away!*”<sup>69</sup> (WOOLF, 1965, p.82). A obra é um convite à perfeição do corpo, da alma e à valorização

---

<sup>69</sup> “Apareçam os melhores e mais brilhantes” (WOOLF, 2003, p.76)

peçoal: apenas os ‘melhores e mais brilhantes’ são convidados a partirem para um local afastado, feito especialmente para esses indivíduos. Segundo Burgess (1990), esse poema de Shelley, um dos maiores poetas românticos ingleses, trata de seu tema preferido: a revolta e o sofrimento da humanidade, contrapostos à religião, leis e costumes, inclusive às regras matrimoniais.

Apesar de Mr. Ramsay estar sempre contra sua esposa, ela reconhece suas qualidades intelectuais. Seu marido, no entanto, parece viver em outro mundo, o das genialidades. Mesmo assistindo a sua própria decadência, ele conserva um certo vigor e superioridade, como se pertencesse a uma espécie, ou a um lugar diferente dos outros seres. Além disso, anseia para que seus filhos, representantes de sua continuação na vida, de sua imortalidade, sigam seus passos e partilhem esse universo com ele. Mr. Ramsay provoca sentimentos contraditórios nas personagens, pois ora é admirado pelo brilhantismo, ora é temido por sua rispidez. Minta Doyle, contudo, considera-o fantástico em todos os sentidos, mesmo quando ele a chama de tola, porque sabe que ele se diverte muito com isso e acha a companhia da moça agradável. Quando ela chega atrasada para o jantar, pois estava procurando o broche que perdeu nas rochas, ele diz: “*How she could be such a goose, he asked, as to scramble about the rocks in jewels?*”<sup>70</sup>(WOOLF, 1965, p. 113) e Minta logo se senta ao lado dele como se tivesse recebido um grande elogio.

A primeira vez em que a moça conversa com Mr. Ramsay, ela quer logo mostrar um certo interesse por cultura: estava lendo *Middlemarch* (1998), de George Elliot; mas logo revela sua tolice: nunca saberia o final, pois havia esquecido o terceiro volume no trem. Se ela estivesse realmente interessada no livro, não o teria esquecido, ou então logo arranjaria uma maneira de conseguir outro volume. A cena permite a Virginia Woolf criticar o lugar conferido à mulher na primeira metade do século XX. Mr. Ramsay acha que o intelectualismo só se adequa aos homens e, às mulheres, cabem as preocupações com a aparência e com os afazeres domésticos, reafirmando os valores da era vitoriana. Minta se enquadra nesse estereótipo, assim como Mrs. Ramsay.

Portanto, ambas representam mulheres cumpridoras das regras vitorianas, às quais Woolf é contrária assim como George Elliot, cujo verdadeiro nome é Mary Ann Evans, o que ressalta o fato da autora ser vítima desse dogmatismo vitoriano que crê na inferioridade cultural feminina. Em *Middlemarch* (1998), a personagem central, Dorothea, almeja expandir

---

<sup>70</sup> “\_\_ Como alguém podia ser tão tola a ponto de ir passear pelos rochedos com jóias? – perguntou” (WOOLF, 2003, p.104).

seu intelecto, por isso se casa com Mr. Causabon, homem de idade avançada, porém muito inteligente. Seu plano não funciona muito bem, visto que o marido a trata com muita frieza e arrogância, semelhante a Mr. Ramsay, que acha impossível que intelectualidade e sentimentalismo caminhem juntos. Assim, George Elliot, dentro de seu “estudo da vida provinciana”, subtítulo de *Middlemarch*, faz um retrato do casamento no período vitoriano. Da mesma forma, Woolf apresenta a vida de um casal da classe intelectual burguesa do início do século XX, que ainda vive sobre os preceitos da era vitoriana.

Ademais, o fato de Minta ter esquecido o último volume de *Middlemarch* no trem, mostra que a moça não pôde ser alertada sobre o fato de que o casamento sem amor não tem um final frutífero, como acontece entre Dorothea e Causabon em *Middlemarch*. Minta decide se casar com Paul não porque o ama intensamente, mas pelo fato de que outras pessoas, particularmente Mrs. Ramsay, consideram-no um bom partido. A “vitoriana” matriarca vê o casamento mais como um acordo de interesses, a celebração de um costume, que um ato de amor. Na sua opinião, o importante é que haja o enlace e que dele nasçam filhos, nutrindo o ciclo da vida.

Mr. Ramsay também se preocupa com a continuação de sua existência, entretanto, para ele, a solução não está no matrimônio, mas no legado que deixará a partir de seus livros. Por esse motivo, fica transtornado ao perceber que os jovens estudantes, representados por Charles Tansley, não têm mais a mesma perspectiva em relação a obras consagradas, como as do autor Walter Scott, tema que surge também durante o jantar. Bankes diz ler pelo menos um dos romances de Scott a cada semestre, o que desagrada muito Charles Tansley, que não vê muito valor nas obras desse romancista. Contudo, enquanto Tansley, Bankes e Mr. Ramsay discutem calorosamente sobre a imortalidade das obras de Scott, Mrs. Ramsay apenas ouve sentenças soltas, como se tivesse uma antena.

Uma delas, “*Ah, but how long did you think it’ll last?*”<sup>71</sup> (WOOLF, 1965, p.123), fere profundamente o marido, pois o faz recordar de seu próprio fracasso: “*How long would he be read [...]?*”<sup>72</sup> (WOOLF, 1965, p.123). Para William Bankes, essa questão é totalmente sem importância, pois “*Who could tell what was going to last – in literature or indeed in anything else?*”<sup>73</sup> (WOOLF, 1965, p.123). Mrs. Ramsay percebe que o marido, a todo momento, espera que alguém fale que seu trabalho será eterno. Essa ânsia pela imortalidade, de longa tradição,

<sup>71</sup> “\_ Ah, mas quanto tempo acha que permanecerá?” (WOOLF, 2003, p. 113).

<sup>72</sup> “Por quanto tempo ele seria lido [...]?” (WOOLF, 2003, p. 114).

<sup>73</sup> “Quem poderia dizer o que permaneceria – em literatura como em tudo mais?” (WOOLF, 2003, p. 114).

expressa o temor à extinção, sentido por Mr. Ramsay, que busca permanecer vivo ainda que por meio de seus livros. O medo o faz reagir de forma agressiva, como se estivesse se defendendo da morte. Diz que a fama de Scott durará até quando viver, o que faz com que todos se sintam desconfortáveis pela maneira rude de sua afirmação.

O escritor, Walter Scott, preocupa-se muito com a questão da imortalidade, problema evidenciado na sua luta pela preservação da tradição e no desejo de que “seu país guard[asse] na memória do povo a lembrança de uma Escócia independente” (HENRIQUES, 2009). Assim, o antiquário, presente no livro de título homônimo de Scott, enfatiza a necessidade da manutenção da tradição sob os seus mais variados aspectos, já que Oldbuck, o protagonista dessa obra, recolhe tudo o que possa representar a tradição escocesa. Não só os objetos são considerados importantes, mas também os costumes, como fica evidente no capítulo 31 de, *O Antiquário* (1958), destacado em *To the Lighthouse*.

Após o jantar, Mr. Ramsay o lê e se emociona muito. Nele há uma epígrafe da *Comédia Antiga*<sup>74</sup> para anunciar um tema melancólico: o velório do jovem pescador Steenie que morreu afogado apesar dos esforços desesperados do pai para salvá-lo. Na abertura da narrativa, Oldbuck chega à choupana de Mucklebackit, pai do falecido. Os familiares manifestam diferentes reações à dor da perda, mas todas muito intensas e comoventes. Ao entrar na casa, o antiquário é recebido com licores, vinho e pão, como manda o hábito escocês para essas ocasiões, ressaltando o respeito aos costumes e, ironicamente, mesmo não tendo recursos, a família arca com as despesas do funeral. Era comum àquele povo sempre deixar uma reserva financeira para esses momentos. Possivelmente, é a preocupação em manter as tradições que deixa Mr. Ramsay bastante comovido com as obras de Scott, mas a morte, no entanto, é presença marcante na cena entre o pai e o filho afogado.

As manifestações de apreço aos costumes encantam Mr. Ramsay, homem conservador, que vê na tradição uma forma de ser importante e reconhecido. Por isso, desconhece o fato de que a cerimônia de velório da família de pescadores, apresentada no capítulo 31 de *O Antiquário* (1958), ocorre às expensas de um grande sacrifício financeiro, que, certamente, seria muito mais produtivo se aplicado na melhoria das condições de vida da casa. A altivez de Mr. Ramsay contribui para ignorar que, além da preservação dos costumes, a tradição

---

<sup>74</sup> Designação da comédia clássica, nascida em Atenas, e que esteve ativa entre 486 e 404 a.C. O trecho presente na epígrafe é o seguinte: “Não me digas isso... As lágrimas da mocidade são semelhantes ao morno orvalho do meio-dia; mas de nossos olhos envelhecidos, o desgosto faz cair gotas que se assemelham à saraiva do norte, e que gelam os sulcos das faces emurhecidas. Tão frias como nossas esperanças, são obstinadas como a dor. As que os jovens vertem não deixam marcas, as nossas caem nos corações; aí se aglomeram e destroem todo o calor.” (SCOTT, 1958, p. 334)

favorece a manutenção das diferenças sociais que afetam as relações em geral. Para Mr. Ramsay, o correto é cristalizar hábitos, colocar as pessoas em uma forma considerada mais interessante por ele, não só no âmbito acadêmico, como também nas interações sociais.

Woolf realiza, portanto, uma crítica à sociedade inglesa da época e permite que seja repensada também a corrente concepção da literatura inglesa que emprega o termo ‘tradição’, na maioria das vezes, como um adjetivo, desqualificando determinados trabalhos como tradicionais, ou tradicionais demais (ELIOT, 1951). No modernismo, muitos artistas se colocaram contra a tradição no seu contexto negativo, isto é, no sentido de academicismo, ou seja, de repetição de movimentos e motivos em prol de regras didáticas e burocráticas. O fato é que uma tradição viva é aquela na qual a nova arte pode alterar o significado e a percepção dos monumentos do passado.

Esse é o ponto de vista de Eliot (1951), que destaca dois tipos de posicionamentos manifestos em relação ao tema: um em que os artistas não aprenderam nada com o passado e estão condenados a repeti-lo ou produzir um trabalho como se fosse um protesto; e o outro em que os artistas retomam o passado para ir além dele e encontrar novas formas de expressão. Este é o mais adequado às ideias de Woolf a qual, como Eliot, acredita que seguir a tradição de um escritor não significa copiá-lo cegamente, transformando a literatura em repetição; nem é algo que possa ser simplesmente herdado. É fruto de um árduo trabalho que envolve senso histórico, percepção não apenas do passado, mas da presença deste no presente:

*[...] the historical sense compels a man to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of the literature of Europe from Homer and within it the whole of literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as of the temporal and of the timeless and of the temporal together, is what makes a writer traditional. [...] what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone.*<sup>75</sup> (ELIOT, 1951, p. 14-5)

Diante disso, o esperado é o intercâmbio entre o velho e o atual com vistas ao surgimento de uma nova obra de arte sem ordem pré-estabelecida: “[...] *the past should be*

---

<sup>75</sup> [...] o senso histórico compele um homem a escrever não meramente com sua própria geração em suas entranhas, mas com o sentimento de que o todo da literatura da Europa a partir de Homero e, com isso, o todo da literatura de seu próprio país, tem uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea. Esse senso histórico, que é atemporal bem como temporal, e atemporal e temporal juntos, é o que torna um escritor tradicional. [...] o que torna um escritor mais agudamente consciente de seu lugar no tempo, de sua própria contemporaneidade. Nenhum poeta, nenhum artista de qualquer arte, tem sozinho seu significado completo. (Tradução nossa).

*altered by the present as much as the present is directed by the past*<sup>76</sup> (ELIOT, 1951, p.15). Não se trata de um julgamento de valores, porém de uma relação de comparação mútua entre os textos em busca da novidade, posicionamento que não passa pela mente de Mr. Ramsay, pois ele volta sua atenção à utilidade dos livros e ao enaltecimento do prestígio do escritor. Por crer que Scott é um grande homem, com relevante obra e muita fama, não aceita o questionamento de seus valores. Teme que o mesmo aconteça consigo, pois é também aclamado como um grande filósofo de seu tempo e quer que esse título permaneça mesmo depois de sua morte. O desejo de imortalidade por meio do trabalho da escrita compõe o jogo entre vida e morte e esta última é evitada pelo poder da arte de perpetuar o pensamento.

Tanto *O Antiquário* (1958) quanto *The Charge of The Light Brigade* (2009), como já foi visto, representam a batalha de Mr. Ramsay por fama e reconhecimento. Analogamente, as narrativas de Robert Falcon Scott sobre sua própria morte na Antártica em 1912 (BOOTH, 2009) servem claramente de inspiração a Mr. Ramsay quando descreve sua expedição imaginária em busca do conhecimento, em “*The Window*”, tomando como percurso o alfabeto, no qual Z é a expressão máxima de sabedoria, adquirida apenas por um homem a cada geração. Mr. Ramsay, apesar de ter tentado até o R, alcança apenas a letra Q. Ele afirma ter percorrido o caminho possível à sua mentalidade e, para se confortar, compara esse trajeto de A-Z, já que é um escritor, a uma expedição através de terras polares, difíceis de atravessar, a fim de amenizar sua derrota, mostrando que mesmo sua falha em atingir o R é gloriosa. Mr. Ramsay se inspira na forma heróica de tratamento dado à morte nesses textos com o objetivo de moldar a visão de si mesmo no início do romance. De acordo com Booth (2009), “*Woolf trains us to beware of the risk in allowing our respect for the dead to override our horror at their loss; she acknowledges the appeal of heroic myth while teaching us to take care where and how we apply it.*”<sup>77</sup>

Semelhante atitude é reafirmada com a inclusão de *The Castaway* (1921), de William Cowper, o único intertexto na última seção de *To the Lighthouse*. O poema mostra um comandante que guia sua tropa a uma expedição extremamente perigosa sem achar que pode ser derrotado pelas forças da natureza. A busca por imortalizar sua bravura o cega e o conduz à morte, assim como a ânsia por superioridade intelectual leva Mr. Ramsay à solidão: “*We*

<sup>76</sup> [...] o passado deveria ser alterado pelo presente tanto quanto o presente é direcionado pelo passado [...] (Tradução nossa).

<sup>77</sup> Woolf nos treina a tomar cuidado com o risco de permitir que o nosso respeito aos mortos anule o nosso horror diante da perda; ela reconhece o apelo do mito heróico enquanto nos ensina a ter cautela sobre onde e como vamos aplicá-lo. (Tradução nossa).

*perished each alone*<sup>78</sup> é um dos versos de *The Castaway* (1921) que Mr. Ramsay repete durante toda a terceira parte do romance, ora na íntegra, ora apenas as palavras “*perished*” e “*alone*” soltas. O título sugestivo do poema remete a naufrago, mas permite associações com proscrito e perdido, o que realça a condição em que se encontra Mr. Ramsay.

Além disso, *The Castaway* (1921) evidencia a capacidade da literatura de eternizar grandes acontecimentos e torná-los objeto de produtivas revisitações ao apresentar, nos versos finais, poetas e até mesmo heróis, lamentando um naufrágio de um importante comandante. A voz do eu-lírico acrescenta que o fato deve ser imortalizado para que sirva de espelho à sociedade e seja comparado às demais misérias que assolam a humanidade e que, na maioria das vezes, são causadas pelos próprios seres-humanos. Woolf ressalta que a literatura registra o heroísmo, mas, apesar disso, também revela a dor pela ausência de alguém e põe em foco a perda da juventude, motivada apenas pelo desejo de glória que a guerra exige.

A escritora critica também os indivíduos positivistas, da razão e da ciência, representados por Mr. Ramsay, que consideram a existência como um plano por eles traçado. Os homens, muitas vezes, sacrificam suas próprias vidas para satisfazer uma vontade, um capricho ou seu próprio ego. Por se acharem donos do próprio destino, creem que podem dominar até a natureza e se determinam invencíveis. Todavia, nos momentos de dificuldade e temor, todos se igualam: o mais poderoso, forte e destemido, se não respeitar as leis naturais, terminará sozinho, independentemente do que já tenha feito ou conquistado. O poema reflete a condição de Mr. Ramsay no final da narrativa: sua tragédia é marcada pelo falecimento da esposa, seu verdadeiro suporte, sua vida, o que o leva a sentir-se sozinho, desterrado. Assim, tenta redimir sua culpa perante a amada levando James ao farol. Porém, é tarde e ele está só, ainda que tenha pessoas a seu redor, somente Mrs. Ramsay aturava sua tirania e arrogância; os demais estão próximos a ele por pena, como Lily, ou por medo, como os filhos.

Portanto, os intertextos descrevem claramente a trajetória de Mr. Ramsay em *To the Lighthouse*: os primeiros poemas, *The Charge of the Light Brigade* (2009) e *The Invitation* (1931), mostram um homem imponente, arrogante e certo de sua superioridade. Os romances, *Middlemarch* (1998) e *O Antiquário* (1958), expressam suas concepções vitorianas, ilustrando seu ponto de vista a respeito do papel das mulheres na sociedade e da questão da tradição, o que propicia a exposição crítica por parte da escritora. Fechando o ciclo de sua existência, *The Castaway* (1921) mostra Mr. Ramsay solitário e sem esperanças, culminando com a

---

<sup>78</sup> “Perecemos isolados” (WOOLF, 2003, p. 222).



chegada ao farol, quando ele realmente nota a importância da esposa e o vazio que sua morte traz, contrastando com o heroísmo encontrado na ficção que lê.

Assim, o levantamento das intertextualidades relacionadas a Mr. Ramsay, além de evidenciar a personalidade dessa personagem e trajetória na narrativa, também suscita uma característica chave de Mrs. Ramsay: sua forma de atingir a imortalidade, realçando o contraponto conflitivo do casal, o que acaba por expor os opostos que representam na trama. O contraste entre os Ramsays ressalta esse entrelaçamento, demonstrando que a alteridade é o elo que une a construção do texto com a da personalidade. Os intertextos relativos à Mrs. Ramsay lhe conferem um caráter encantatório; dão ênfase ao amor, à esperança e à emoção.

Mrs. Ramsay é reverenciada por sua beleza e pela admiração que provoca, especialmente nos homens. Charles Tansley, por exemplo, apesar de achar o comportamento da matriarca totalmente sem sentido, encanta-se com ela nas situações mais banais. Ele a acompanha em um passeio até a cidade e, ainda que não entenda bem o porquê, sente-se extremamente importante por estar junto dela. Esse fascínio tem seu ponto máximo quando ele a vê ao lado do quadro da Rainha Vitória, destacando a identificação de Mrs. Ramsay com os valores vitorianos. Nesse momento, ele chega à conclusão de que ela era a mulher mais bonita que ele já tinha visto: “[...] *when, suddenly, in she came [...] stood quite motionless for a moment against a picture of Queen Victoria wearing the blue ribbon of the Garter; and all at once he realized that it was this: - she was the most beautiful person he had ever seen.*”<sup>79</sup> (WOOLF, 1965, p. 17).

De modo semelhante, Mr. Bankes também se rende ao encanto provocado por Mrs. Ramsay, cuja beleza compara às beldades gregas: “*He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. [...] The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face*”<sup>80</sup> (WOOLF, 1965, p. 35). Essa opinião não pertence somente a Mr. Bankes. Muitas vezes, Mrs. Ramsay ganha livros com dedicatórias dos próprios poetas, tais como: “*‘For her whose wishes must be obeyed’ ... ‘The happier Helen of our days*”<sup>81</sup> (WOOLF, 1965, p. 32). Helena, na mitologia grega, tem a reputação de mulher mais bela do mundo e, conseqüentemente, diversos pretendentes, inclusive os maiores heróis da Grécia, lutam por seu amor.

<sup>79</sup> “De repente surgiu, [...] quase imóvel, diante do quadro da Rainha Vitória, com a Ordem Azul da Jarreteira. De repente, descobriu: era a pessoa mais bela que conhecera” (WOOLF, 2003, p. 17-18).

<sup>80</sup> Ele a imaginava do outro lado da linha, com seu ar grego e o nariz reto. [...] As Graças, reunindo-se, pareciam ter-se dado as mãos em prados floridos de asfódelos para compor esse rosto. (WOOLF, 2003, p.33-34).

<sup>81</sup> ““Para aquela cujos desejos devem ser obedecidos’ ... ‘À mais alegre Helena de nossos dias’” (WOOLF, 2003, p. 31)

Boa parte dessa idealização masculina em relação a Mrs. Ramsay deriva do fato dela se colocar obediente às regras da sociedade patriarcal, consciente de que as funções da mulher são de esposa e mãe. Para ela, uma das formas de se atingir a imortalidade é o matrimônio, como forma de unificar as pessoas e conduzi-las à reprodução da vida e dos valores por meio dos filhos. Por isso, tenta, a qualquer custo, promover o união entre aqueles de quem gosta. Lily e Bankes, por exemplo, devem se casar, pois, na opinião de Mrs. Ramsay, têm gostos e hábitos parecidos e até nutrem uma certa cumplicidade. Mas é em relação a Paul Rayley e Minta Doyle que ela tem maiores esperanças de ver surgir um enlace. Enquanto lê um conto dos Irmãos Grimm, *The Fisherman and his Wife* (2000), para James, pensa no casal que está demorando a voltar do passeio nas pedras. Imagina que o rapaz pediu a moça em casamento, só não tem certeza da resposta dela, mas torce para que seja positiva. Mrs. Ramsay gosta muito de Paul, apesar de considerá-lo um pouco simplório e sem muitos bens materiais. Ele possui um bom coração e gosta verdadeiramente de Minta.

Entretanto, tal como na história dos Grimm, o problema entre Paul e Minta é o amor se contrapondo à ambição. Em *The Fisherman and His Wife* (2000), a ganância da esposa do pescador leva o casal à ruína. Eles tiveram a possibilidade de melhorar de vida graças aos desejos concedidos pelo peixe encantado que o pescador encontrou, contudo a mulher sempre queria ser mais importante: primeiro pediu para transformar a pocilga onde moravam em uma cabana, depois em um castelo, então quis ser o rei, Imperador e Papa. Até que desejou ser como Deus, o que os levou a morar novamente na velha pocilga.

Mrs. Ramsay teme que aconteça a mesma infelicidade matrimonial com Minta e Paul. Ela, cheia de ambições, não deseja levar uma vida simples com o rapaz, que nada tem de muito especial em termos materiais e, até mesmo, intelectuais. Posteriormente, o resultado desse casamento não é mesmo positivo. Uma conversa entre Lily e Mr. Carmichael demonstra que tal união não logrou, apesar dos dois filhos que tiveram. O conto de fadas, diferentemente da maioria do gênero, não possui final feliz, mas serve de contraponto à visão idealista de Mrs. Ramsay. Sua relação com o esposo também pode, de certa forma, ser comparada à do conto, no entanto, há uma inversão de papéis: o ambicioso é Mr. Ramsay, que se ressentiu muitas vezes de seu casamento, pois crê que, se tivesse se dedicado somente a seus livros, não teria decaído. Por outro lado, Mrs. Ramsay, assim como o pescador, não se importa com prestígio e poder, mas com o amor e a família, elementos que, em seu ponto de vista, só são possíveis por meio do casamento.

Dessa forma, Woolf, sutilmente, insere seu posicionamento a respeito do matrimônio. Ainda que não o critique diretamente, em *To the Lighthouse*, a instituição nem sempre traz frutos positivos. A pressão que Mrs. Ramsay faz para as pessoas se casarem e sua forte crença em que este deve ser o objetivo mais importante na vida de alguém são reflexos das rigorosas leis morais vitorianas. A jovem que não se dispusesse a casar não era vista com bons olhos e, por isso, eram muito comuns enlances sem amor, por conveniência. A infelicidade matrimonial pode ser atribuída ao fato de que as mulheres não se sentiam livres para ter um diálogo igualitário com o esposo a respeito dos próprios sentimentos. Percebe-se que Mrs. Ramsay, muitas vezes, fica insatisfeita com as atitudes do marido, mas guarda os sentimentos para si, por mais angustiantes que sejam, a fim de não perturbá-lo com o que Mr. Ramsay chamaria de futilidades.

Contudo, diferentemente de Mr. Ramsay, ela não deprecia o modo de ser do sexo oposto, como pode ser observado durante o jantar, em que Mrs. Ramsay ouve o marido falar sobre raiz quadrada, algo que ela não compreende, mas que lhe causa admiração, pelo fato dele ter transmitido o interesse pelo estudo a seus filhos que, nesse mesmo momento, discutiam “[...] *on Voltaire and Madame de Staël; on the character of Napoleon; on the French system of land tenure; on Lord Rosebery; on Creevey’s Memoirs. [...] admirable fabric of the masculine intelligence [...]*”<sup>82</sup> (WOOLF, 1965, p. 122).

As alusões empregadas na citação buscam provocar efeito irônico, uma demonstração do poder dos homens na sociedade vitoriana. Nota-se que apenas uma mulher, Madame de Staël, compartilha esse espaço quase que exclusivamente masculino, da mesma forma como, em *To the Lighthouse*, somente Lily participa do cenário das artes que, até então, ainda era considerado território masculino. Além disso, Mrs. Ramsay, seguidora dos preceitos desse período, acredita que conhecer nomes importantes da literatura ou da política é suficiente para evidenciar a superioridade intelectual. Ela sente orgulho de seus filhos pertencerem a esse universo, o qual ela admira, mas se coloca alheia, pois não se interessa por esses assuntos. Por ser uma mulher tipicamente vitoriana, entende que nada daquilo faz parte de seu mundo, o qual gira em torno das preocupações de esposa e mãe. Seus interesses repousam na domesticidade, pois, neles ela tem poderes para realizar transformações. Já os homens preferem falar de temas dos quais não têm poder para mudar, apenas analisar e criticar.

---

<sup>82</sup> “De Voltaire e Madame de Staël; do caráter de Napoleão; do sistema francês de divisão de propriedade; de Lorde Rosebery; das memórias de Creevey. [...] magnífica estrutura construída pela inteligência masculina [...]

Por isso, no jantar, enquanto Mr. Ramsay e Charles Tansley discutem calorosamente sobre a importância de Walter Scott, ela pouco se importa se estão falando de Jane Austen – “*For that was his criticism of poor Sir Walter, or perhaps it was Jane Austen [...]*”<sup>83</sup> (WOOLF, 1965, p.122) – ou de Shakespeare – “[...] *that, anyhow, Scott (or was it Shakespeare?) would last him his lifetime.*”<sup>84</sup> (WOOLF, 1965, p. 124). Mrs. Ramsay percebe que, por trás daquela discussão literária, há apenas lamentações egocêntricas: tanto Tansley quanto Mr. Ramsay buscam meios de se afirmarem intelectualmente. Isso a incomoda bastante, já que partilha da opinião de Mr. Banks de que cada um tem a sua preferência e que ela não deveria ser questionada: “*Let us enjoy what we do enjoy*”<sup>85</sup> (WOOLF, 1965, p. 123). Dessa forma, ela se sente muito melhor quando deixa de lado aquela discussão e conversa com Paul Rayley a respeito de algum livro que ele goste. Ao invés de entrar em profundas reflexões literárias, ele fala de um livro de Tolstói que leu na infância e que o marcou por causa do nome de uma personagem: “*He remembered that because he always thought it such a good name for a villain. ‘Vronsky’ said Mrs. Ramsay; ‘Oh, Anna Karenina’, but that did not take them very far; books were not in their line.*”<sup>86</sup>(WOOLF, 1965, p.124)

Mesmo quando pega algum livro, Mrs. Ramsay parece fazê-lo por simples hábito. Após o jantar, por exemplo, enquanto o marido está envolvido com *O Antiquário* (1968), ela folheia um volume de poesias como se pulasse de um galho para outro. Não presta atenção no que lê; pensa apenas no esposo. Os dois versos iniciais de *Sirens’ Song* (2009), poema de William Browne, destacam-se na sua leitura: “*Steer, hither steer your winged pines / all beaten mariners*”<sup>87</sup> (WOOLF, 1965, p. 137). O poema trata da união e do conforto oriundos do amor, o qual, resistente aos perigos e à distância, pode trazer alegria eterna e, mesmo com a partida do amado ainda restam as lembranças. O título do poema chama a atenção para as ameaças desse amor: “*Siren*” (sirene ou sereia) alerta para a situação de perigo que envolve uma ocasião muito atraente e tentadora. Se for considerado o significado de sereia, não deixa de ligar-se a prazeres que terminam em desgraça.

O leitor atento notará que esse verso encantatório aparenta referir-se ao destino de Mr. Ramsay, que se deixou levar pela beleza e amor da esposa, enlevado pela felicidade

<sup>83</sup> “Pois a isso se reduzia sua crítica ao pobre Sr. Walter; ou seria Jane Austen?” (WOOLF, 2003, p.113).

<sup>84</sup> “[...] que, de qualquer forma, Scott (ou fora Shakespeare?) teria fama pelo menos enquanto ele vivesse.” (WOOLF, 2003, p.114).

<sup>85</sup> “Gostemos daquilo que realmente nos agrada” (WOOLF, 2003, p. 114).

<sup>86</sup> “Lembrou-se desse nome porque sempre achava que serviria muito bem para um malfeitor. – Vronsky – disse a Sra. Ramsay. – Oh, *Anna Karenina*. – Mas isso não os levou a muito longe. Livros não eram seu forte.” (WOOLF, 2003, p.115).

<sup>87</sup> “Naveguem, para cá naveguem suas aladas naves, / marinheiros derrotados” (WOOLF, 2003, p. 126).

prometida. Como é Mrs. Ramsay quem lê os versos, o poema ganha significados interpretativos relacionados à forma como ela vê a ligação com o esposo e, assim, a imagem da sereia se revela ambígua. Nessa justaposição, prosa e verso constituem um amálgama em que o mundo dos prazeres se parte diante da angústia vivida pelos dois. Mais uma vez, a escrita anuncia o desassossego existencial registrado pela ficção. Vida, morte e amor surgem sob essas condições, realçando o jogo dos opostos. Por ter consciência desse conflito, Mrs. Ramsay consegue, melhor que o marido, enfrentar os percalços da vida e entender como se dão as relações entre as pessoas. Folheando o mesmo livro, ela vê surgir o verso “*Nor praise the deep vermilion in the rose*”<sup>88</sup> (WOOLF, 1965, p. 139), do *Soneto 98* (1991), de Shakespeare, pertencente a um grupo de três sonetos (97 a 99) que tratam da separação entre o eu-lírico e o ser amado. No poema, é primavera, tudo está radiante e feliz, contudo nem as flores mais belas conseguem fazer o eu-poético esquecer do seu amor que está distante e, por isso, tudo parece inverno para ele.

No momento em que o verso mencionado salta à vista de Mrs. Ramsay, ela sente uma espécie de alívio, pois vê que todos os pequenos eventos do dia que compõem o cerne da vida estão expressos no soneto. Percebe também que o marido a observa e ri de forma zombeteira. De certa forma, ele também está mais tranquilo ao ver a alegria da esposa. Gosta de pensar que ela é uma tola e não entende nada de literatura, outro exemplo de sua arrogância. Mrs. Ramsay para de ler e tenta encontrar algum assunto interessante para conversar a fim de mostrar que ela não é feita apenas de pensamentos banais. Entretanto, a posição de superioridade intelectual em que Mr. Ramsay se coloca o impede de estabelecer uma verdadeira comunicação com a esposa, reforçando a manifestação dos valores vitorianos que impõem às mulheres submissão e ternura e as impossibilitam de entender assuntos que não sejam domésticos. Resta a Mrs. Ramsay falar do casamento de Paul e Minta, a fim de tentar romper a barreira entre ambos, estabelecida, especialmente, pela discussão acerca da viagem ao farol.

Mr. Ramsay a chama de ‘mulher fria’, por se preocupar com detalhes tolos e com a vida das outras pessoas, ao invés de expor seus próprios sentimentos. Não percebe que, em seus pequenos atos, Mrs. Ramsay realiza seus grandes feitos. A insensibilidade de Mr. Ramsay em perceber o outro, talvez seja a causa de seu fracasso. Contraditoriamente, a esposa tem a capacidade de apreender os acontecimentos a seu redor e unificar as pessoas e

---

<sup>88</sup> “Nem louvem o purpúreo profundo da rosa” (WOOLF, 2003, p. 128).

sentimentos, o que pode ser metaforizado em seu simplório ato de tricotar. Ainda que Mr. Ramsay seja escritor, é a Mrs. Ramsay quem tem a intuição e a aptidão para tecer tramas, realçando sua percepção artística.

No soneto de Shakespeare, os amantes estão distantes um do outro pela ausência física. Já em *To the Lighthouse*, os Ramsays, ainda que estejam sempre juntos, muitas vezes parecem extremamente afastados devido às diferentes expectativas que nutrem em relação um ao outro. Por isso, seus anseios nem sempre se concretizam, pois desejam que suas próprias características se repitam no outro. É só quando deixam de lado suas divergências e abrem caminho ao amor é que triunfam, unindo os opostos para a construção da perfeição, como acontece ao anoitecer em “*The Window*”, em que um simples olhar resolve os conflitos e as discussões que o casal teve durante o dia:

*And as she looked at him she began to smile, for though she had not said a word, he knew, of course he knew, that she loved him. He could not deny it. And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness)<sup>89</sup> (WOOLF, 1965, p.142).*

Os Ramsays dão sustentação à estruturação do jogo entre vida e morte, que mostra a transitoriedade, essencial à continuação do ciclo vital, como esboça o poema *Luriana, Lurilee* (2009). Também conhecido como *A Garden Song*, de Charles Elton, é citado no final do jantar por Mr. Ramsay e Augustus Carmichael, que diz os últimos versos do poema como se fizesse uma homenagem a Mrs. Ramsay, deixando-a aliviada por perceber que ele, embora raramente mostrasse apreço por ela, não guardava nenhum ressentimento. É uma balada simples que utiliza elementos da natureza para ilustrar a efemeridade da existência, cujo ciclo é comparado a uma árvore repleta de folhas em mudança (nascem, secam e morrem): “*That all the lives we ever lived / And all the lives to be / Are full of trees and changing leaves*”<sup>90</sup> (WOOLF, 1965, p. 137). “*Lives*” (/laivz/) e “*Leaves*” (/li:vz/), por sua semelhança gráfica e fônica, reforçam a comparação da vida com as folhas das árvores em constante transformação cíclica (vida/morte).

A árvore é um motivo constante nos escritos de Woolf, como no conto *The Mark on the wall* (1993). Durante os devaneios da narradora, a árvore bate o galho na vidraça para trazê-la novamente à realidade: “*The tree outside the window taps very gently on the pane... I*

<sup>89</sup> “E, ao olhá-lo, começou a sorrir, pois, embora não dissesse uma única palavra, ele soube, claro que soube, que ela o amava. Não poderia negá-lo. E, sorrindo, ela olhou pela janela e falou (pensando consigo mesma que nada na Terra poderia se comparar a uma tal felicidade).” (WOOLF, 2003, p. 131).

<sup>90</sup> “E todas as vidas que vivemos / E todas as vidas a viver / Estão cheias de árvores e folhas cambiantes.” (WOOLF, 2003, p. 126).

*want to think quietly, calmly, spaciouly, never to be interrupted*<sup>91</sup> (WOOLF, 1993, p.55). Para a narradora, esse é um jogo da Natureza: interromper qualquer pensamento que possa agitar ou causar sofrimento no homem. A árvore também marca sua presença em todo o mundo, na paisagem em que se insere, nos animais que passam por ela. E sempre o faz de forma generosa, mesmo após a morte, deixando sua marca viva nos objetos construídos a partir da sua madeira, como cadeiras, mesas, assoalho, entre outros:

*I like to think of the tree itself: first the close sensation of being wood; then the grinding of the storm; then the slow, delicious ooze of sap. [...] Even so, life isn't done with; there are a million patient watchful lives still for a tree, all over the world, in bedrooms, in ships, on the pavement, lining rooms where men and women sit after tea, smoking cigarettes. It is full of peaceful thoughts, happy thoughts, this tree.*<sup>92</sup> (WOOLF, 1993, p.60).

Os versos, portanto, parecem mostrar a Mrs. Ramsay que a existência deve seguir seu fluxo natural e transformador de vida e morte, assim como as folhas das árvores. O ser vivo tem breve passagem pela terra, mas outros seres tomam o seu lugar e, ciclicamente, a trajetória recomeça. Na ânsia de dar continuidade ao ciclo vital, Mrs. Ramsay recorre ao casamento, enquanto o marido, visando a mesma finalidade, volta-se a seus livros. Entretanto, parecem ignorar o fato de que o destino não é controlado pelo indivíduo. No próprio título do romance fica evidente o velho tema da breve passagem pela vida sob a figura da viagem, com ênfase no ponto final do percurso. Mas a trama enriquece o trajeto com os percalços pelos quais passam as personagens até chegarem ao objetivo, revelado pelo tortuoso caminho das polaridades estabelecidas, no romance, na figura do casal Ramsay e reforçadas pelo emprego das intertextualidades.

<sup>91</sup> “A árvore perto da janela bate de leve na vidraça... Quero pensar com calma, em paz, espaçosamente, nunca ser interrompida” (WOOLF, 2009a, p. 107).

<sup>92</sup> “Gosto de pensar na árvore em si: primeiro na íntima e seca sensação de ser madeira; depois da trituração na tempestade; depois na lenta, deliciosa penetração da seiva. [...] Nem assim a vida acaba; para uma árvore, ainda há um milhão de vidas pacientes e atentas em todo mundo, em quartos de dormir, em barcos, no assoalho, forrando salas onde homens e mulheres sentam-se após o chá para fumar seus cigarros. Está cheia de pensamentos tranquilos, de pensamentos felizes esta árvore.” (WOOLF, 2009a, p. 112-3).

### 3 O JOGO ENTRE VIDA E MORTE

O jogo entre vida e morte é o que move a trama em *To the Lighthouse*. O passeio ao farol coloca em destaque o trabalho dessas energias que impulsionam as personagens para o cumprimento do périplo. Circuito aventuroso em que alguns perdem a vida e que está marcado por instantes reveladores. Como James, as personagens possuem seus momentos de descoberta no final da narrativa, elaborada tal qual uma viagem: após cada um percorrer seu caminho, de felicidades e obstáculos, atingem um objetivo. O título do romance já deixa implícito esse termo muito caro aos modernistas: 'viagem', que, para essa corrente, conota um percurso psicológico. O processo que domina a trajetória, no romance de Virginia Woolf, é, portanto, o jogo central entre vida e morte, auxiliado pelo contraste entre juventude e maturidade, promessa e satisfação.

Esses conflitos guiam à conclusão da obra e também o contato com uma realidade muito maior: aquela que não se prende somente a eventos externos, mas principalmente a um caminho em busca do conhecimento interno dos indivíduos. A narração sob o fluxo da consciência, representado pelo trabalho da escritora com o monólogo interior indireto, associação livre e montagem no tempo e espaço, a ação do tempo e as intertextualidades constroem o jogo de oposições promotoras da sensação de vida e morte, que sustentam as idas e vindas no texto e se revelam amálgamas que impulsionam o fluxo de vida. Como já foi dito, o jogo é representado por Mr. e Mrs. Ramsay e pelo modo como a perspectiva de cada um estrutura a narrativa.

O contraponto entre o casal é estimulado pela divergência sobre a expedição ao farol. James é a personagem que constitui o elemento fundante do conflito, refletido na simples excursão que produz efeitos na vida de cada personagem. O filho caçula dos Ramsays, especialmente, tem a vida marcada por essa frustração infantil. Os dez anos que se passaram, desde o dia em que ele desejou fazer a expedição até o momento de sua realização, não relatam exatamente como foi a vida do rapaz no período, mas a forma como ele se relaciona com o pai mostra que o garoto ainda sente o mesmo desejo de quando era criança: “*Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed in his father's breast and killed him, there and then, James would have seized it*”<sup>93</sup> (WOOLF, 1965, p. 06).

<sup>93</sup> “Se houvesse um machado, um atizador, ou qualquer outra arma à mão que abrisse uma fenda no peito do pai e por onde a vida se escoasse, James teria empunhado naquele instante.” (WOOLF, 2003, p.8).



Desde o início de *To the Lighthouse*, é negada a James a possibilidade de realizar sua viagem. Sua primeira reação é desejar matar o pai, como já descrito. Para a criança, Mr. Ramsay, e não o mau tempo, é o real impedimento à viagem. Além disso, James nutre uma certa hostilidade pelo pai devido à maneira rude como ele trata sua mãe. Segundo Freud (s/d), a criança, inconscientemente, mantém desejos eróticos em relação a seus pais, especialmente àquele do sexo oposto. Em geral, essa situação é estimulada pelos próprios progenitores, cuja ternura e zelo possuem caráter sexual, ainda que tenha suas finalidades inibidas. Assim, é natural que a criança queira ocupar o lugar do criador do mesmo sexo. Em ocasiões normais, essa estrutura é reprimida e superada sem que nenhuma das partes envolvidas perceba, embora continue presente e ativa no inconsciente. O mito de Édipo é, portanto, uma manifestação acentuada desse desejo infantil e que parece mover o sentimento do filho caçula dos Ramsays.

Nada de relevante é dito sobre James em “Time Passes”, ou seja, o garoto, ainda preso ao sonho da infância, não é capaz de deixar sua vida correr livremente. Em “*The Lighthouse*”, o rapaz, já tomado pelos sentimentos de frustração e decepção, parece nem fazer questão dessa expedição. Antes de realizá-la, Mr. Ramsay está irritado, pois James e Cam ainda nem estão prontos. Percebe-se, claramente, que o passeio ainda é uma questão inquietante, inclusive para Mr. Ramsay, que exclama irritado: “*What’s the use of going now!*”<sup>94</sup> (WOOLF, 1965, p.165). O fato das crianças, principalmente James, ainda não estarem prontas no horário combinado também revela que, para elas, essa viagem não é mais objeto de desejo, como percebe a pintora Lily:

*They looked, she thought, as if fate had devoted them to some stern enterprise, and they went to it, still young enough to be drawn acquiescent in their father’s wake, obediently, but with a pallor in their eyes which made her feel that they suffered something beyond their years in silence*<sup>95</sup> (WOOLF, 1965, p.176).

Tais sentimentos pesarosos já eram previstos por Mrs. Ramsay em relação a James; ela estava certa de que o filho jamais superaria o impedimento de fazer a excursão. Assim ela não quer que ele cresça nunca: “*He was the most gifted, the most sensitive of her children*”<sup>96</sup> (WOOLF, 1965, p.68) para que possa continuar a protegê-lo. Ao terminar de ler para ele o

<sup>94</sup> “De que adianta ir agora!” (WOOLF, 2003, p. 157).

<sup>95</sup> “Era como se o destino os tivesse condenado a uma rigorosa empresa, e se lançassem a ela, ainda suficientemente jovens para serem arrastados no rastro do pai, aquiescentes e obedientes, mas com uma palidez nos olhos que a fazia sentir que sofriam em silêncio com algo mais forte que as lágrimas.” (WOOLF, 2003, p. 167).

<sup>96</sup> “James era o mais bem dotado, o mais sensível de seus filhos.” (WOOLF, 2003, p. 62).

conto dos irmãos Grimm, olha em seus olhos e percebe que a história não o interessava mais, nem a ela. Uma luz forte aparece, olham para a praia e veem o feixe de luz do farol se acendendo. Apreensiva, fica imaginando que ele irá perguntar algo e ela terá que dizer a verdade: não viajarão até lá. Felizmente, Mildred, a empregada, chega e o leva no colo. Mas ele fica olhando para Mrs. Ramsay e para o farol, certamente pensando no mesmo que a mãe: “[...] *he will remember that all his life*”<sup>97</sup> (WOOLF, 1965, p.72).

Ainda na primeira parte do livro, é Mrs. Ramsay quem vai tentar sublimar o desejo do filho. A meia marrom é um importante recurso sublimatório: mesmo que enciumado pelo fato de sua mãe tricotar uma meia para uma outra criança, James enxerga nela a possibilidade de estar no farol no dia seguinte para entregá-la ao filho do faroleiro. Outras tentativas de distração, como dar figuras difíceis para o filho recortar e condicionar a viagem ao canto da cotovia, também fazem o garoto direcionar suas pulsões para outros alvos, respectivamente, terminar a figura para ser felicitado pela mãe e ouvir o canto da cotovia indicador do bom tempo no contexto de *To the Lighthouse*.

O voo da cotovia é, normalmente, associado à liberdade irrestrita e seu canto representa não só a alegria, mas também a dispersão desta. Um bom exemplo dessa ligação na literatura pode ser encontrado em *To a Skylark* (2009), do poeta romântico Shelley. No poema, é destacado o poder da natureza em transformar a vida do homem, correspondência frequentemente representada pelo pássaro na literatura romântica. Além disso, a cotovia é símbolo platônico do espírito ideal de poesia (WILCOX, 2009). Mrs. Ramsay, com sua tendência à imaginação, intuição e pelo fato de ser guiada pelas emoções, enquadra-se nas premissas românticas e, nesse sentido, em *To the Lighthouse*, é possível estabelecer uma relação entre ela e a ave, não só pelas características acima descritas, mas também pelo fato de que ambas condicionam a consumação da viagem ao farol. Na primeira tentativa de realizar a expedição, não há o canto do pássaro, posto que a excursão não ocorre. Apenas quando, após sua morte, Mrs. Ramsay se liberta da opressão de seu marido, o farol é atingido. Mesmo assim, não há o canto do pássaro, pois o passeio não acontece em uma atmosfera de alegria, mas de dor e culpa devido à ausência de Mrs. Ramsay.

Ela reflete sobre o fato das coisas não poderem ser julgadas de forma lógica e unilateral, porque o “real” é constituído por meio da soma de pequenos e simples detalhes. É contrária ao posicionamento de seu marido que crê na verdade pura e absoluta. Ao alimentar a

---

<sup>97</sup> “[...] ele se lembraria disso por toda a vida.” (WOOLF, 2003, p. 67).

esperança de seu filho a respeito da viagem ao farol, Mrs. Ramsay usa seu otimismo como resposta às intempéries que geram angústia, derrota e até mesmo morte. Dessa forma, assim como Eros, que, segundo Freud (1996f), representa a pulsão de vida, a qual tem como essência a ligação, Mrs. Ramsay tenta conciliar as pessoas, as emoções e as situações, como resposta às contrariedades presentes na própria existência, considerada, algumas vezes, como inimiga dessa personagem.

Essa capacidade de unificar é rara em um período de guerra, no qual a vida é fragmentada pela destruição. Lily Briscoe tenta entender o significado de Mrs. Ramsay depois de seu falecimento como se montasse um quebra-cabeça a partir das diversas sensações e opiniões que a querida senhora desperta na pintora durante sua primeira estada na casa de verão. Entretanto, conforme análise anterior, a artista tem muitos sentimentos contraditórios em relação a Mrs. Ramsay: ora admira o dom de harmonização característico dela, ora acha que essa personagem impede o fluxo natural da vida por tentar mascarar os momentos difíceis em prol do que acredita que trará felicidade. Essa ambiguidade impede Lily de terminar sua pintura em “*The Window*”, pois apesar de passar o dia todo refletindo, ainda não compreende quais são as forças inerentes a Mrs. Ramsay.

Em contraste, Mr. Ramsay carrega as forças primárias e demoníacas de Thanatos, pulsão de morte (FREUD, 1996f). Seu pensamento linear e positivista contrasta com o modo de ser intuitivo da esposa. Por isso, frequentemente ele se irrita com o otimismo que Mrs. Ramsay usa em favor de James: “*The extraordinary of her remark, the folly of women's minds enraged him.*”<sup>98</sup> (WOOLF, 1965, p.37). Entretanto, embora se coloque tão contrário à personalidade dela, com o falecimento de Mrs. Ramsay, a imparcialidade de Mr. Ramsay cede à emoção, pois a tristeza que o domina é incontrolável, palavra que ele demonstrava desconhecer no início do livro. Contudo, isso acontece porque sua mulher estava sempre a seu lado para completá-lo, para mostrar-se inferior a fim de que ele pudesse sentir-se superior. No final da narrativa, ele se expõe como um idoso fraco e solitário, o que é bem exemplificado pelos versos que recita: “*We perished each alone*”<sup>99</sup>.

A amargura de Mr. Ramsay contamina James: não há relato se ele casa, ou vive algum romance, o que evidencia o fato de que, com a morte da mãe, fechou os olhos para qualquer felicidade que a vida poderia lhe oferecer. Quando o passeio de fato acontece, o verdadeiro

<sup>98</sup> “O extraordinário irracionalismo de sua observação, a ilogicidade da mente feminina o enraiveciam” (WOOLF, 2003, p. 36).

<sup>99</sup> “Perecemos isolados”

alvo pulsional do rapaz não é mais o farol, mas defender a mãe da hostilidade paterna. Para ele, não há satisfação na viagem, já que Mrs. Ramsay está morta. No barco, tudo o que o rapaz quer é se ver livre do pai, ou melhor, do fantasma do passado que o impede de ser plenamente feliz. Durante o trajeto, Cam nota o olhar vago do irmão como o de alguém que cumpre uma obrigação, um carma: “*But he [James] began to think as he steered that he might escape; he might be quit of it all.*”<sup>100</sup> (WOOLF, 1965, p. 188). Desse modo, durante a expedição, James age como Mr. Ramsay: mau-humorado, retraído e se ofende com tudo. Ao se aproximarem do farol, percebe que ambos vivem em grande solidão devido à ausência de Mrs. Ramsay. Assim, sua opinião a respeito do pai vai mudando à medida que chegam ao farol, pois entende que ele está arrependido da forma como agia em relação à esposa. Diante disso, James o aceita da maneira como é e compreende seus motivos. A partir desse momento, o rapaz passa a sentir-se completo.

A mesma sensação de plenitude tem a pintora Lily quando consegue terminar sua obra de arte. Para finalizar a pintura, Miss Briscoe soma as perspectivas de Mrs. Ramsay, com quem ela aprende a ter uma visão contemplativa e a ver beleza na simplicidade das coisas, ou seja, captar os aspectos mais profundos da vida, com a de Mr. Ramsay, fornecedor a visão intelectual sobre o trabalho de arte: “*Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting in another like the colours in a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron.*”<sup>101</sup> (WOOLF, 1965, p.194).

“*Bolts*”, na citação acima, são os pinos, traduzidos também como ferrolhos, responsáveis pela firme estruturação técnica necessária à obra de arte para que esta expresse leveza, seja evanescente e vá, sutilmente, entrelaçando-se a tudo. Sob a superfície aparentemente frágil e vaga do quadro de Lily, há fortes revelações e sentimentos que possibilitam sua elaboração. Semelhante ao estilo narrativo de Woolf, que trabalha grande dilemas da existência por trás da descrição de simples atividades do cotidiano. Nesse sentido, esses “*bolts of iron*” compreendem os jogos de vida e morte que, tingindo a existência, mesclam-se de tal forma a ponto de se mostrarem elementos fundamentais, amálgamas do tempo e da vida. Portanto, para que Lily consiga terminar sua pintura, é necessária a visão analítica aliada à contemplativa, característica mais efetiva em Mrs. Ramsay, já que esta,

<sup>100</sup> Mas enquanto manejava o leme, começou a pensar que poderia fugir, poderia livrar-se disso tudo. (WOOLF, 2003, p.178).

<sup>101</sup> “Seria lindo e brilhante na superfície, leve e evanescente, com uma cor fundindo-se à outra, como as cores da asa de uma borboleta; mas, embaixo disso, a estrutura deveria ser fincada com pinos de ferro.” (WOOLF, 2003, p. 184).

diferentemente do marido, não se preocupa somente em analisar, julgar e criticar. Pelo contrário, transmite, por meio do fluxo de suas memórias e utilizando a reflexão silenciosa, suas impressões subjetivas sobre pessoas e situações, como se mostrasse uma obra de arte para ser apreciada.

Diante disso, Lily se depara com uma nova concepção artística, tal como acontece com Woolf e os demais modernistas ingleses, que buscam colocar em seus trabalhos os aspectos da personalidade humana que se encontram velados. A pintora chega à conclusão de que, para compreender o significado de Mrs. Ramsay, são necessários muitos olhos, pois o conhecimento só é possível a partir do confronto e da confluência de diferentes ângulos, o que reflete a estrutura narrativa construída a partir das percepções de todas as personagens agrupadas nos pontos de vista do casal Ramsay:

*Such was the complexity of things. For what happened to her [Lily at dinner time], especially staying with the Ramsays, was to be made to feel violently two opposite things at the same time; that's what you feel, was one; that's what I feel was the other; and they fought together in her mind, as now.<sup>102</sup>*  
(WOOLF, 1965, p.118).

Os Ramsays têm em comum a consciência da efemeridade da vida, mas divergem na forma como a encaram e tentam driblá-la. Ambos buscam dar sentido a suas existências para garantir sua perenidade, Mr. Ramsay com de seus livros e Mrs. Ramsay por meio de interações sociais e do emprego da sensibilidade para as coisas simples da vida. Contudo, falham, de uma certa forma: ele se torna um homem amargurado que desperta pena nas pessoas e a continuidade da vida, por meio dos casamentos e dos filhos, não se concretiza, já que Paul e Minta se separam, Lily e Bankes não se casam e Prue e Andrew falecem ainda jovens.

Com pontos de vista e personalidades totalmente opostas, os Ramsays se completam: para Mr. Ramsay, a família é a redução de todos os valores, pois sente que seu status intelectual decresceu a partir do momento em que se casou e teve filhos, elementos que, por outro lado, significam expansão para Mrs. Ramsay. Perante a esposa, filhos e convidados, Mr. Ramsay se mostra imponente como um soldado, possui um intelecto notório, mas não sabe lidar com a vida nem com os sentimentos, o que Mrs. Ramsay realiza brilhantemente, porque encara com braveza os percalços da existência, mesmo não sendo uma grande intelectual. Na

<sup>102</sup> “Tal era a complexidade das coisas. Pois acontecia-lhe – principalmente quando ficava com os Ramsays – sentir violentamente duas coisas antagônicas ao mesmo tempo: uma, o que você sente; outra, o que eu sinto. E ambas brigavam em sua mente, como nesse momento.” (WOOLF, 2003, p.109).

medida em que Mr. Ramsay tem seus fãs por ser um grande estudioso, Mrs. Ramsay é adorada devido ao efeito que causa nas pessoas: admiração, respeito e sabedoria.

A visão final de Lily Briscoe esclarece que o aparente conflito entre as oposições, em *To the Lighthouse*, não representa separação, e sim a o presente devastado ao passado assassino da guerra; a maturidade desiludida, mas livre, de James à sua infância idealizadora, porém oprimida. Briscoe consegue realizar sua pintura, ou seja, consolidar a intenção da obra, quando realmente compreende as forças opostas inerentes à Mr. e Mrs. Ramsay, reunindo-as em um amálgama vital, refletindo a concepção woolfiana sobre a arte. Dessa maneira, o trabalho que envolve a elaboração do quadro de Mrs. Ramsay é análogo à trajetória da narrativa. Desde o início, a artista percebe sua dificuldade em relacionar suas opiniões com a realidade, ou melhor, traduzir um ponto de vista pessoal de uma forma que os outros possam entender e partilhar sua visão. Para Woolf, a arte revela as tensões entre pessoas e vida, pois, por meio dela, o Eu pode defrontar-se com o outro e até unir-se a ele. Assim, somente por meio de sua pintura, Lily consegue entender como uma mulher aparentemente simplória e, além disso, obediente às regras vitorianas, às quais Lily é contrária, desperta-lhe tanta admiração e encanto.

A dificuldade de Lily em expressar suas ideias também deriva do fato de seu modo de fazer artístico estar à frente de seu tempo e não se enquadrar na forma realista, predominante até então. No episódio em que ela está pintando ao lado de William Bankes e Mr. Ramsay chega ameaçando-os com um verso “*Someone had blundered*”<sup>103</sup> (WOOLF, 1965, p. 22), ela sabe que ele diz isso a respeito de seu quadro porque não aprova a forma como pinta. Ele, incapaz de ver além do real, da “verdade”, não aceita o fato de ela sequer colocar uma determinada cor que ele não via no mundo externo, mas sim nas impressões da artista, destacando, mais uma vez, a tensão entre Realismo e Modernismo.

Essa reprovação faz com que, frequentemente, Lily se considere imperfeita, insignificante, o que atrapalha seu processo criativo e a realização da obra a partir de suas concepções:

*It was in that moment's flight between the picture and her canvas that 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. Such she often felt herself – struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: 'But this is what I see; this is what I see', and*

<sup>103</sup> “Alguém se equivocara.” (WOOLF, 2003, p. 22).

*so to clasp some miserable remnant of her vision to her breast, which a thousand forces did their best to pluck from her.*<sup>104</sup> (WOOLF, 1965, p.23).

A utilização da pintura como metáfora do trabalho artístico, em *To the Lighthouse*, evidencia o intento dos modernistas em expor que as artes também propiciam imortalidade às pessoas, situações e sentimentos, como afirma Forster (1998, p.155): “A História se desenvolve, a Arte permanece”. Nesse sentido, as obras de arte, sejam elas referentes a feitos históricos ou pessoais, garantem que estes não fiquem abandonados ao esquecimento e, além disso, asseguram a constante renovação de seus significados e de sua importância. Passos (1995, p. 64), retomando palavras de Freud, afirma que “o artista é alguém que, graças a dotes especiais, dá forma aos próprios fantasmas para torná-los ‘realidades’ de outra ordem, admitidas pelos homens como ‘imagens preciosas da realidade’”.

A busca obsessiva de Lily pela reprodução de Mrs. Ramsay em sua pintura constitui uma forma de expressão do duplo. Em *O Estranho* (1996d), Freud apresenta o estudo do duplo feito por Otto Rank, o qual ressaltou que “Originalmente, o ‘duplo’ era uma segurança contra a destruição do ego, uma energética negação do poder da morte.” (FREUD, 1996d, p.252). Os egípcios, por exemplo, desenvolveram a arte de fazer a imagem do morto em materiais duradouros. Portanto, o duplo surge a partir da pulsão de vida como resistência do ego em relação à extinção, atuando na dialética entre vida e morte, já que Lily, por meio de sua arte, promove a imortalização de Mrs. Ramsay.

Em *To the Lighthouse*, a obra de arte é capaz de aproximar Mrs. Ramsay e Lily Briscoe, mulheres de contextos e personalidades bastante diferentes. O desejo de duplicação de Lily relaciona-se não só com a necessidade de retratar essa figura tão importante para a moça, mas também com a ânsia de imortalizar sua arte e, conseqüentemente, a si mesma. Mrs. Ramsay retorna por meio da obra de arte de Lily, mas de uma maneira diferente pois, além de brotar em um outro contexto, a pintora coloca na tela o que ela conseguiu assimilar e interpretar. Dessa forma, ao deixar impresso o seu toque de artista mulher, há, simultaneamente, uma duplicação e uma perfeita fusão com a imagem da matriarca.

---

<sup>104</sup> “Era nesse voo momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira das lágrimas, e tornavam a concepção para o trabalho tão terrível quanto o era a incursão por um corredor escuro para uma criança. Assim se sentia, frequentemente, numa luta terrivelmente desigual para manter a coragem e dizer: ‘Mas isso é o que eu vejo, isso é o que eu vejo’, e desse modo reunir em seu peito os restos miseráveis de sua visão, que milhares de forças buscavam arrancar-lhe.” (WOOLF, 2003, p. 23).

### 3.1 Os reflexos dos opostos na desestruturação da sociedade patriarcal

A função dos opostos, vida e morte, em *To the Lighthouse*, é fundamental para a exposição da relação homem e mulher e das circunstâncias que os oprimem e angustiam, oriundas das forças atuantes na sociedade inglesa no início do século XX. Além de expressar a capacidade da arte em immortalizar pessoas e situações, a obra de Lily Briscoe é um dos elementos que contribui para a manifestação de tais reflexos. Ao colocar em destaque a atuação feminina nas artes, ainda bastante discriminada na época, Woolf demonstra que as mulheres têm o mesmo desempenho intelectual masculino e que a plenitude não precisa, necessariamente, vir do casamento e dos filhos.

Com isso, desafia a concepção vitoriana representada na fala de Mrs. Ramsay: “[...] *an unmarried woman has missed the best of life.*”<sup>105</sup> (WOOLF, 1965, p.58) e, dessa forma, elimina a sombra do “*Angel in the house*”, um dos impedimentos às mulheres para se expressarem de acordo com Woolf (2010):

*She [the Angel] was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it – in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all – I need not say it – she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty – her blushes, her great grace. In those days – the last of Queen Victoria – every house had its Angel [...] Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing. For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. And all these questions, according to the Angel of the House, cannot be dealt with freely and openly by women.*<sup>106</sup>

<sup>105</sup> “[...] uma mulher solteira perdia o melhor da vida” (WOOLF, 2003, p. 55).

<sup>106</sup> Ela [o Anjo] era intensamente simpática. Ela era imensamente charmosa. Ela era absolutamente solidária. Ela se sobressaía nas difíceis artes da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. Se havia frango, ela ficava com a perna; se havia uma corrente de ar, ela ficava nela - em suma ela era tão devotada que nunca tinha sua própria ideia ou desejo, mas sempre preferia simpatizar com as ideias e os desejos dos outros. Acima de tudo - eu nem preciso dizer - ela era pura. Sua pureza era considerada sua maior beleza - seus rubores, sua enorme graça. Naqueles dias - os últimos da Rainha Vitória - toda casa tinha seu Anjo [...] Se eu não a tivesse matado, ela teria me matado. Ela teria arrancado o coração da minha escrita. Porque, como eu descobri, imediatamente quando coloquei a caneta no papel, você não pode analisar até mesmo um romance sem ter sua própria mente, sem expressar o que você pensa ser a verdade sobre as relações humanas, moralidade, sexo. E todas essas questões, de acordo com o Anjo da Casa, não podem ser discutidas com liberdade e abertura por mulheres. (Tradução nossa).



No entanto, apesar de Woolf avançar na questão da capacidade intelectual da mulher, ainda é um pouco conservadora na duplicação de Briscoe, em cuja obra de arte há a mescla da mulher pura e angelical do lar com a da pintora, que, embora tenha opiniões diversas da maioria que está em Hebridas, não causa nenhum tumulto no lar dos Ramsays, pois sequer tenta expressá-las; prefere deixá-las ocultas em sua mente, ainda que isso lhe provoque um certo desconforto. Ademais, ela não demonstra nenhum interesse sexual, pelo contrário, é retratada de forma recatada. Com isso, a artista mantém, em sua personalidade, uma parcela da ideologia vitoriana, que é também evidenciada nesse novo quadro que revela. Possivelmente, o fato de Woolf ter sido educada nos moldes vitorianos a impede de libertar-se totalmente dos costumes desse período.

Esse conflito da mulher entre o desejo de ser livre e as raízes conservadoras está presente, inclusive de forma mais forte, nas escritoras anteriores a Woolf, como pode ser visto no romance *Jane Eyre*, publicado em 1847 por Charlotte Brontë. Ao analisar a formulação dos gêneros no tratamento dado à governanta nessa obra, Poovey (1988) mostra que tal profissão carrega em si uma interessante contradição na concepção da independência econômica da mulher. Embora a governanta represente a mulher trabalhadora de classe média, ela traz em si o aspecto doméstico, já que sua função é cuidar da casa, comportamento ideal para a mulher vitoriana. Há, desse modo, uma identificação entre liberdade financeira e domesticidade.

Poovey (1988) também ressalta que, de modo semelhante, a enfermeira Florence Nightingale, pioneira no tratamento a feridos durante a Guerra da Criméia, abandona sua oportunidade de competir profissionalmente com um médico a partir do momento em que é descrita como uma deusa com poderes mágicos e não como uma profissional. Além disso, sua admiração e identificação com a Rainha Vitória, a qual é vista mais como uma mãe zelosa que um comandante patriarcal, apresenta a realeza como um local onde os problemas de classe podem ser introduzidos e superados, na medida em que Nightingale é conhecida pelo seu poder em influenciar as pessoas e conviver com indivíduos de todas as classes. Não obstante, seu lugar preferido é o lar, na presença dos familiares e na obediência às regras de seus pais.

Esse tipo de visão ainda não representava na narrativa as aspirações femininas de liberdade, pois a mulher era apresentada em relação ao homem, como destaca Woolf (1990, p. 103):

Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! E que nadinha o homem conhece até mesmo dela, quando a

observa através dos óculos escuros ou rosados que o sexo lhe coloca sobre o nariz!

Por meio de Briscoe, Woolf realiza outro feito pouco presente nas artes até então: colocar em destaque o olhar de uma mulher em relação a outra. Em *To the Lighthouse*, ainda que a trama gire em torno do casal Ramsay, a apreciação que a pintora lança em Mrs. Ramsay e em sua própria arte, evidencia que as mulheres podem ter outros interesses além do amor por um homem.

A escritora desafia a visão masculina, segundo a qual a única função feminina deve ser cuidar da casa e do marido. As mulheres que se dedicavam a alguma atividade que não fosse à domesticidade não eram bem vistas pela sociedade. Woolf (1990) adota uma postura bastante irônica e tece comentários a partir de declarações de homens muito influentes da época como Mr. Jonh Langdon Davies, escritor e jornalista inglês, que, como a maioria masculina daquele período, considerava que a utilidade da mulher era apenas servir como esposa, mãe e dona de casa: “[...] quando as crianças deixam de ser inteiramente desejáveis, as mulheres deixam de ser inteiramente necessárias [...]” (WOOLF, 1990, p.131). Além disso, a escritora também protesta contra a linhagem masculina que construiu a história da Inglaterra até o século XIX:

*But of our mothers, our grandmothers, our greatgrandmothers, what remains? Nothing but tradition. One was beautiful; one was red-haired, one was kissed by a Queen. We know nothing of them, except their names, the dates of their marriages and the number of children they bore.*<sup>107</sup> (WOOLF, 1975, p. 76-77).

De acordo com Balbus (1987), a história das sociedades tem sido a da subordinação das mulheres pelos homens a eles mesmos. O sexo feminino, ainda que inconscientemente, é sentido como perigoso pelos homens. Por isso, procuram evitar esse mal privando as mulheres de participar de cargos importantes na comunidade. Em razão desse histórico de submissão, grande parte das mulheres se predispõe, muitas vezes sem perceberem, a querer sempre satisfazer a vontade alheia, suportar ao invés de ser suportada. É o que Mrs. Ramsay acredita ser sua função na sociedade:

*Indeed, she had the whole of the other sex under her protection; for reasons she could not explain, for their chivalry and valour; for the fact that they negotiated treaties, ruled India, controlled finance; finally for an attitude*

<sup>107</sup> Mas e das nossas mães, nossas avós, nossas bisavós, o que restou? Nada, a não ser tradição. Uma era linda; outra era ruiva; outra foi beijada por uma rainha. Nós não sabemos sobre elas, exceto seus nomes, as datas de seus casamentos e o número de filhos que tiveram. (Tradução nossa).

*towards herself which no woman could fail to feel or to find agreeable, something trustful, childlike, reverential [...] <sup>108</sup>* (WOOLF, 1965, p.8).

Apesar de agir como uma típica cidadã do século XIX, obediente aos valores patriarcais, Mrs. Ramsay provoca o fascínio de Lily, modelo da mulher independente do século XX, devido ao poder encantatório que emana da matriarca, derivado do fato dessa personagem saber jogar com as adversidades da vida sem perder o otimismo e a alegria. Ela se sente na obrigação de proteger o sexo oposto, pois, em seu ponto de vista, os homens carregam o grande fado de governar as sociedades e representar importantes funções nela. Isso faz com que eles sejam vulneráveis e inseguros. Deixá-los mais contentes e confiantes é tarefa das mulheres. Mrs. Ramsay é ciente da fragilidade do ego masculino, especialmente do marido, e, por isso, acha que os homens precisam, constantemente, receber apoio e simpatia alheia.

Em *To the Lighthouse*, Lily questiona o valor dessa tradição vitoriana porque resente a perda da individualidade e da honestidade resultante das regras sociais.

*She [Lily] had done the usual trick—been nice. She would never know him [Tansley]. He would never know her. Human relations were all like that, she thought, and the worst (if it had not been for Mr Bankes) were between men and women. Inevitably these were extremely insincere she thought. <sup>109</sup>* (WOOLF, 1965, p. 107)

Woolf (1990, p. 45) afirma que as mulheres, ao obedecerem ao que a sociedade patriarcal escolhe como comportamento adequado, deixam de ter suas próprias vidas e servem apenas como espelhos mágicos que refletem a figura masculina com tamanho duplicado: “Eis por que tanto Napoleão quanto Mussolini insistem tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, não fossem elas inferiores, eles deixariam de engrandecer-se.”

Por isso, as personagens masculinas de Woolf, muitas vezes, são seres fracos e ridículos. Mr. Ramsay concentra todas as características de um tirano, mas, na verdade, necessita de atenção e requer isso constantemente. Seu principal alvo, Mrs. Ramsay, é seu suporte. A desolação sentida após a morte da esposa é resultado também da ausência daquela que era responsável por cuidar de seus assuntos banais, aos quais nunca deu importância, pois

<sup>108</sup> “Sem dúvida alguma tinha sob sua proteção a totalidade do sexo que não era o seu, por razões que não conseguia explicar: pelo cavalheirismo dos homens, seu valor, pelo fato de negociarem tratados, governarem a Índia, controlarem as finanças ou, mais possivelmente, por certa atitude em relação a ela que nenhuma mulher poderia se eximir de achar agradável – algo leal, inocente, respeitável [...]” (WOOLF, 2003, p.10).

<sup>109</sup> “Usara o ardil usual – fora amável. Ela [Lily] nunca o [Tansley] conheceria, nem ele a ela. As relações humanas eram sempre assim, pensou, e, entre os homens e as mulheres (não fosse pelo Sr. Bankes), ainda eram piores. Estas eram, inevitavelmente, extremamente insinceras.” (WOOLF, 2003, p.98).

se considerava muito brilhante para perder tempo com coisas comuns. Woolf (1990) destaca que essa necessidade de supremacia masculina não possui apenas razões econômicas, mas é uma forma de afirmar seu poder, de ter alguém que possa humilhar, dominar e moldar o destino a fim de se fortalecer.

Charles Tansley é discípulo de Mr. Ramsay não só em relação aos estudos, mas, principalmente, na ânsia em se mostrar superior em relação às mulheres. Devido a seu passado humilde, que sempre insiste em exibir para mostrar como foi corajoso e eficiente em conseguir vencer na vida mesmo sendo pobre, ele sente uma grande insegurança; acha-se inferior às demais personagens e, por isso, precisa frequentemente encontrar meios de se autoafirmar. Segundo Tansley, tudo o que não obedeça a uma explicação científica é irrisório. Ele não compreende a amizade, o afeto. Por isso odeia as mulheres e as considera inúteis.

Para zombar dele, durante o jantar, Lily sugere, de forma bastante irônica, que ele a leve para o farol. A ironia aqui é uma grande arma, porque o intimida e o impede de se sentir superior ao perceber que alguém, particularmente uma mulher, poderia rir dele. Além disso, devido à recíproca antipatia entre ele e a pintora, Tansley percebe que era mentira e provocação. Por isso, retruca de maneira rude dizendo que ela enjoaria devido às ondas, mas logo se arrepende de ter sido tão áspero perto de Mrs. Ramsay. A questão é que situações banais o irritam, pois gostaria que alguém lhe perguntasse sobre seus méritos, quer se vangloriar.

Lily percebe esse desejo de Tansley e se perturba com isso, fazendo o possível para provocar o rapaz, mas de uma maneira suave para que Mrs. Ramsay não perceba e se incomode com as desavenças de seus convidados. Enquanto Tansley fica indignado com a conversa sem sentido que Mrs. Ramsay comanda, toma toda a sopa e, quando o prato está praticamente vazio, coloca a colher exatamente no meio. Isso, para Lily, mostra o quão fixas eram suas ideias e ações: “[...] *Charles Tansley, laying down his spoon precisely in the middle of his plate, which he had swept clean [...]. Everything about him had that meagre fixity, that bare unloveliness.*”<sup>110</sup> (WOOLF, 1965, p. 98)

Esse modo de ser de Tansley incomoda sobremaneira Briscoe, posto que retrata a mentalidade masculina predominante. Desse modo, Lily representa as artistas, como Woolf, que sofrem pressões por não se enquadrarem nessa sociedade patriarcal:

---

<sup>110</sup> “[...] *Charles Tansley, pousando sua colher exatamente no meio do prato, que limpava completamente [...]. A seu redor, tudo possuía a mesma fixidez estéril, a mesma ingrata insipidez [...]*” (WOOLF, 2003, p. 91).

[...] *both in life and in art the values of a woman are not the values of a man. Thus, when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values – to make serious what appears insignificant to a man and trivial what is to him important.*<sup>111</sup>  
(WOOLF, 1975, p.80)

A atmosfera para a mulher desenvolver sua criatividade e intelectualidade começa a melhorar a partir do momento em que se nota um certo avanço na qualidade de vida feminina. Assim que elas começam a ascender socialmente e suas condições financeiras melhoram, proporcionando, inclusive, a possibilidade da independência econômica, as mulheres veem crescer sua liberdade, integridade e status. Woolf (1990) coloca essa questão em uma íntima relação com a evolução das escritoras, pois é essencial que a mulher tenha ‘um teto todo seu’ e uma renda própria. As restrições sociais, políticas e econômicas são utilizadas como mecanismos para impor a inferioridade. Tais limitações as impedem de ter uma experiência e, mais ainda, de expô-la em forma de arte, o que causa muito sofrimento às mulheres criativas e privam a cultura da sua contribuição.

O matrimônio também atua como uma barreira à ascensão das artistas, especialmente quando é imposto pelos pais, visto que, nesses casos, o ambiente é desfavorável ao desenvolvimento das ideias, da imaginação. Ao trazer à tona intertextualidades, tais como *Middlemarch* (1998) e *The fisherman and his Wife* (2000), que colocam em destaque o relacionamento matrimonial, Woolf mantém em foco a crítica sobre o casamento em *To the Lighthouse*. Vale ressaltar que, as grandes escritoras do século XVIII e XIX na Inglaterra, como Jane Austen, Emily e Charlotte Brontë e George Elliot, possuíam personalidades bastante diferentes, mas tinham algo importante em comum: as quatro não eram casadas, nem possuíam filhos.

No entanto, mesmo com as adversidades, o desenvolvimento intelectual feminino era cada vez mais perceptível, como destaca Henry James (1995, p. 66):

[...] nada é mais notável na vida inglesa hoje [final do século XIX], a olhos frescos, do que a revolução estar acontecendo na posição e na aparência das mulheres – e acontecendo mais profundamente na porção silenciosa do que na barulhenta –, de modo que veremos ainda o cotovelo feminino, cada vez mais ativo na movimentação da caneta, explodir sonoramente na janela que essa época supersticiosamente fechou.

<sup>111</sup> Tanto na vida quanto na arte, os valores de uma mulher não são os valores de um homem. Assim, quando uma mulher se concentra em escrever um romance, descobrirá que está perpetuamente desejando alterar os valores estabelecidos - tornar sério o que parece insignificante para um homem, e trivial o que, para ele, é importante. (Tradução nossa).

De acordo com Woolf (1990), as escritoras, muitas vezes, tinham seu trabalho prejudicado pelo seu próprio ímpeto em lamentar sua condição como mulher, o que acabava atrapalhando o processo criativo. Lily, da mesma forma, tem dificuldades em completar sua obra de arte enquanto ouve, martelando em sua mente, a reprovação masculina representada pela afirmação de Tansley: “*Women can’t paint, women can’t write.*”<sup>112</sup> (WOOLF, 1965, p.57). A finalização de sua pintura somente é possibilitada pela soma das perspectivas masculinas e femininas.

Assim, a autora reivindica uma posição de igualdade para a mulher na sociedade, sem radicalizações em defesa de uma supremacia das mulheres.<sup>113</sup> Woolf (1990, p.120) retoma as palavras de Coleridge sobre a grandiosidade da mente andrógina, ou seja, aquela em que a fusão entre masculino e feminino fertiliza a mente por completo e usa todas as suas faculdades: "Talvez uma mente puramente masculina não consiga criar, do mesmo modo que uma mente puramente feminina, pensei". Ela considera que, provavelmente, Coleridge quis dizer que androginia "[...] é ressoante e porosa; que transmite emoções sem empecilhos; que é naturalmente criativa, incandescente e indivisa." (WOOLF, 1990, p.121). Em *To the Lighthouse*, a perspectiva andrógina de Lily permite que ela entenda os Ramsays em seus pontos de vista opostos, mas simultâneos. Para que isso possa ser transmitido, usa a pintura como o mediador entre o masculino e o feminino, possibilitando a visão que busca ao longo da narrativa.

Para Woolf, a arte sozinha consegue colocar ordem no caótico fluxo da vida; é o que substitui a religião. O ato de criação artística é o mesmo que a intuição mística. Portanto, vida e morte, em *To the Lighthouse*, constituem o núcleo em que está ancorado o conflito desses opostos, ressaltados pelo jogo com o tempo e a intertextualidade a mostrar que os ideais de beleza e de igualdade, buscados por Woolf e seus contemporâneos, nessa viagem de descoberta moderna, ainda desafiam àqueles que desejam equilíbrio e liberdade.

<sup>112</sup> “As mulheres não sabem pintar, as mulheres não sabem escrever.” (WOOLF, 2003, p. 53).

<sup>113</sup> Vale mencionar que a pioneira do feminismo britânico foi Mary Wollstonecraft (1759-1797), escritora e filósofa que reivindicava a igualdade entre os sexos e ressaltava o fato da mulher ainda estar em um patamar inferior ao homem nos aspectos intelectuais, devido ao fato de não poder ser independente financeiramente e ter que obedecer às regras patriarcais que as condenavam à submissão. A própria autora sempre lutou para garantir sua renda, trabalhando como governanta e acompanhante, mesmo que tais profissões não a agradassem, depois como tradutora e escrevendo resenhas de romances, até que enfim pôde publicar seus livros. Seus trabalhos em relação ao feminismo têm uma visão bastante inovadora e, por isso, na época em que viveu, foi bastante criticada, mas, posteriormente, seus trabalhos ganharam muita importância na voz de escritoras como George Elliot e Virginia Woolf e, especialmente, em 1960 e 1970, no ápice dos estudos feministas, os escritos de Wollstonecraft foram fundamentais.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A relação entre vida e morte dá, pois, sustentação à estrutura do romance, construído por meio das técnicas do fluxo da consciência, do trabalho do tempo e das relações intertextuais. Partindo dessas estratégias, Virginia Woolf materializa a experiência humana ressaltando as relações familiares, os embates que a vida matrimonial propicia e os impasses enfrentados pelas mulheres no início do século XX. Além disso, por meio da intertextualidade e da pintura de Lily, a escritora destaca a importância da arte em eternizar momentos e pessoas: "*She [Lily] looked at her picture. That would have been his answer, presumably - how 'you' and 'I' and 'she' pass and vanish; nothing stays; all changes; but not words, not paint.*"<sup>114</sup> (WOOLF, 1965, p. 204).

A confluência entre vida e morte é enfatizada pelo formato elegíaco de *To the Lighthouse*. Ao retratar “ [...] *one day and a candle-lit and moon-lit evening.*”<sup>115</sup> (GOLDMAN, 2001, p.168) “*The Window*” apresenta iluminação natural e abertura às emoções. “*Time Passes*” representa a escuridão; marca uma interrupção na vida ou na subjetividade: a vida exterior continua, mas a interior está paralisada. “*The Lighthouse*” mostra o pós-guerra em que as personagens buscam revelações que foram instauradas na primeira parte. Woolf reconfigura a tradição da elegia, a qual, predominantemente masculina, coloca o feminino em associação com escuridão. No trabalho elegíaco de Woolf, a mulher surge como a luz e o lado criativo da vida. É a pintura prismática, ou seja, muito clara e brilhante, de Lily, que desafia esse motivo solar da elegia: Mrs. Ramsay, representada no quadro de Briscoe por um triângulo púrpura, é o prisma que reflete todas as luzes.

*This elegiac movement may be considered in terms of gendered and contested subjectivity. If the first part presents a study of old order, pre-war, values (the promotion of marriage and children as the social norm, careers and intellectual pursuits as the public domain of men, and domestic duties as the private realm of women), then the final part shows their considerable erosion: Lily Briscoe the artist (along with others) dissents from the pre-war, marital prospectus pushed*

<sup>114</sup> “Olhou o quadro. Seria essa a resposta que lhe daria provavelmente: que ‘você’, ‘eu’, e ‘ela’ passamos e desaparecemos; nada permanece; tudo muda. Mas não as palavras, não a pintura.” (WOOLF, 2003, p.192).

<sup>115</sup> Um dia e uma noite à luz de velas e da lua. (Tradução nossa).

*by Mrs. Ramsay, the housewife, whose death in the intervening years come to stand for the passing of those values.*<sup>116</sup> (GOLDMAN, 2001, p.169)

Portanto, o que é privilegiado em *To the Lighthouse* não é a progressão linear em direção à conclusão, porém os desvios que enriquecem o conteúdo do romance e reforçam a importância dos pequenos acontecimentos, aparentemente sem relevância, mas que, na verdade, fazem parte do novo modo de descrição modernista, o qual subordina o tempo exterior ao interior. Tal como os movimentos de vai e vem das ondas e de luz e escuridão do farol, que perpassam toda a obra, há momentos de vazios e de intensa exploração psíquica. Os últimos são responsáveis por produzirem revelações cruciais.

Os grandes eventos históricos são colocados como exteriores à narrativa, enquanto os incidentes menores, que normalmente seriam tidos como marginais, são explorados em profundidade. Da mesma forma, os processos de transição, transformações na vida das personagens, são mais enfatizados do que o ato em si, já consolidado: “*The emphasis on little things in life recalls Nietzsche’s assertion that great politics really concerns things we generally ignore, [...] that great politics is a politics of everyday life.*”<sup>117</sup> (LACAPRA, 1989, p. 141). A pintura e a viagem ao farol, por exemplo, são concluídas em um único capítulo e, após seu término, finaliza-se também a trama, logo, não há comentários futuros a respeito deles. Por outro lado, a preparação para tais situações dura todo o livro e, além de ser acompanhada de profundas reflexões, guia os destinos das personagens. Em *To the Lighthouse*, a aparente fixação em simples eventos, na verdade, é um processo retrospectivo de uma série de repetições que congrega o encontro entre Mr. e Mrs. Ramsay, unindo os opostos.

Repetição assinalada pela presença do farol, imagem constante na obra, motivo de visita e de retorno. De simples instalação em uma rocha no meio do mar, habitado por pessoas comuns, ganha contornos diferenciados no decorrer do romance. Cada personagem lança sobre essa figura expectativas, sonhos e também derrotas. Toda a magia que James imagina

<sup>116</sup> Esse movimento elegíaco pode ser considerado em termos de uma subjetividade contestada em questão de gênero. Se a primeira parte apresenta o estudo de uma organização de valores ultrapassados, pré-guerra (a promoção do casamento e dos filhos como uma norma social, carreiras e dons intelectuais como domínio público dos homens e tarefas domésticas como o reino particular das mulheres), então a última parte mostra a sua erosão considerável: Lily Briscoe a artista (junto com os outros) difere do prospecto pré-guerra e matrimonial encabeçado por Mrs. Ramsay, a dona de casa, cuja morte nos anos que se passaram veio afirmar o caráter passageiro desses valores. (Tradução nossa).

<sup>117</sup> A ênfase em pequenas coisas na vida retoma a assertiva de Nietzsche a respeito do fato de que a política importante realmente se preocupa com coisas que nós geralmente ignoramos [...] que a política importante é a do cotidiano. (Tradução nossa).



para a visita, resultado de sonho infantil, desmancha-se nas tramas do tempo sob a influência do romance familiar, em que as figuras do pai e da mãe recebem valores diferenciados. O temor a Mr. Ramsay se desvanece, amparado na reparação que a passagem dos anos provoca, corrompendo a tirania paterna e permitindo que James ganhe maturidade.

O movimento cíclico da narrativa não se dá somente por meio do trabalho da atuação, mas também pelo papel da memória, representada de forma variada: ora pelo emprego do monólogo interior indireto, que induz o leitor a crer que está visitando a mente dos protagonistas diretamente, ora evocando, por meio da intertextualidade, a memória da literatura para ressaltar a dor, os conflitos e angústia humana. Confirmando a polaridade instaurada pelo casal, os intertextos que acompanham Mr. e Mrs. Ramsay são confrontados, realçando o trabalho da escritura e seus enlaces com o real. Os poemas e romances citados por Mr. Ramsay remontam à Era Vitoriana e ao Classicismo (Era da Razão), momentos em que o homem busca mostrar-se superior às leis naturais e detentor da verdade universal. Em contrapartida, os intertextos referentes a Mrs. Ramsay: um conto de fadas e poemas da Era Elizabethana, trazem à tona fantasias e emoções sem deixar de apresentar os conflitos eternos dos homens. Tais aproximações demonstram a necessidade da integração dos traços revelados pelo casal.

Dessa forma, a intertextualidade exerce um papel enriquecedor e transformador de sentido por meio das produtivas intervenções que estabelece com a narrativa central. O diálogo entre os textos também evidencia a grande importância dada pelos modernistas ao universo literário, corroborando o fato de que a escrita e as instituições podem ser vistas como substitutas uma das outras à medida que se envolvem na formação do sujeito e nas suas relações sociais, conforme destaca Lacapra (1989).

A questão da arte no século XX é tematizada através da pintura de Lily Briscoe, que vive uma relação de interdependência com a própria narrativa. As mudanças nas interações sociais e o entendimento das questões suscitadas durante a narrativa permitem à pintora terminar o quadro e assim, encerrar também o romance. Lily parece ver tudo claramente em segundos: Mrs. Ramsay lhe surge como um ser cindido, que congrega oposições em si. Rapidamente, desenha uma linha no centro: “*With a sudden intensity, as if she saw clearly for a second, she drew a line there, in the centre.*”<sup>118</sup> (WOOLF, 1965, p. 237), toque final que Lacapra (1989) destaca como “*an aftereffect of vision – a nachträglich epiphany conveyed*

<sup>118</sup> “Então, com uma repentina intensidade, como se pudesse vê-la nitidamente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro.” (WOOLF, 2003, p. 223).

*conditionally in the past tense: 'as if she saw it clear for a second'*<sup>119</sup>. Nesse movimento que tematiza o problema da arte, a comunicação de sentido é alusiva e indireta, mas há perdas irrecuperáveis, como é o caso da morte de Mrs. Ramsay, cuja memória serve “[...] *as a tutelary spirit or partly beneficent revenant*”<sup>120</sup> (LACAPRA, 1998, p.148).

Portanto, é a confluência entre a pulsão de vida e de morte, representada pelo casal protagonista, que mantém o andamento da narrativa e leva Lily Briscoe à epifania reveladora, percurso em busca do conhecimento, que a obra de arte da pintora condensa nesse toque final, consolidando o amálgama vital, representado por Eros e Thanatos. Em suma, o jogo entre vida e morte impulsiona o desejo das personagens em *To the Lighthouse*, ainda que, inconscientemente, cada uma, a sua maneira, busque a imortalidade. Diante disso, o conflito dos opostos se estabelece fazendo com que rastros de experiências se inscrevam no discurso literário.

---

<sup>119</sup> Um efeito atrasado de visão – uma epifania suplementar transposta condicionalmente no passado: “como se pudesse vê-la nitidamente por um segundo”. (Tradução nossa).

<sup>120</sup> [...] espírito protetor ou, até certo ponto, um fantasma beneficente. (Tradução nossa).

## Referências

ABRAMS, M. H. et al (Ed) **The Norton Anthology of English Literature**. New York: W.W.Norton & Company, 1962.

AUERBACH, E. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_. **Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução Suzi Frankl Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BAKHTIN, M. **Problemas da Poética de Dostoievisk**. Tradução Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_, M. **Questões de literatura e estética – a teoria do romance**. Tradução Aurora Fornoni Bernadini. São Paulo: Editora Unesp, 1998.

BALBUS, I. Mulheres disciplinantes – Michael Foucault e o poder do discurso feminista. In: BENHABIB, S; CORNELL, D (Coord). **Feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos, 1987.

BELL, M. The Metaphysics of Modernism. In: LEVENSON, M. **The Cambridge Companion to Modernism**. London: Cambridge University Press, 1999.

BENJAMIN, W. O narrador. In: **Textos escolhidos**. Rio de Janeiro: Victor Civita, 1983.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução Ana Maria L. Ioriatti e Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BISHOP, E. **Macmillian Modern Novelists – Virginia Woolf**. Hampshire: Macmillian, 1991.

BOOTH, A. **Mr. Ramsay, Robert Falcon Scott, and Heroic Death**. Disponível em: <http://www.accessmylibrary.com/article-1G1-173466718/mr-ramsay-robert-falcon.html>. Acesso em: 04 de dezembro de 2009.

BRANDÃO, R. A vida escrita: os impasses de escrever. In: BARTUCCI, G. **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

BROWNE, W. **Siren's Song**. Disponível em: <http://virtual.clemson.edu/groups/dial/T&Vseminar/TTLallusion.htm>. Acesso em: 04 de janeiro de 2009.

BURGESS, A. **English Literature**. Londres: Longman, 1990

CHEVALIER, J. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Tradução Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.

COBLEY, P. **Narrative**. London and New York: Routledge, 2005.

COWPER, W. **Poetry and Prose**. London: Oxford, 1921.

DEKOVEN, M. Modernism and Gender. In: LEVENSON, M. **The Cambridge Companion to Modernism**. London: Cambridge University Press, 1999.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ECO, U. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

ELIOT, T. Tradição e talento individual. In: \_\_\_\_\_. **Ensaio**. São Paulo: Art Editora, p.37-48, 1989.

\_\_\_\_\_, T. Tradition and Individual Talent. In: \_\_\_\_\_. **Selected Essays**. London: Faber and Faber, 1951.

ELLIOT, G. **Middlemarch: um Estudo da Vida Provinciana**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Record, 1998.

ELTON, C. **Luriana, Lurilee**. Disponível em: [http://www.uah.edu/woolf/lighthouse\\_poems.pdf](http://www.uah.edu/woolf/lighthouse_poems.pdf). Acesso em 11 de janeiro de 2009.  
FONTENELE, L. **A interpretação**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2002.

FORSTER, E. **Aspectos do Romance**. Tradução Maria Helena Martins. São Paulo: Editora Globo, 1998.

FRANÇA, M. I. **Psicanálise, estética e ética do desejo**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.

FREUD, S. **Textos essenciais sobre Literatura, Arte e Psicanálise**. Organização BASTO, J.; BASTO, S.. Publicações Europa – América – Portugal, s/d.

\_\_\_\_\_, S. A Interpretação dos Sonhos. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996a (vols. 4 e 5).

\_\_\_\_\_, S. Recordar, repetir e elaborar. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996b (vol. 12).

\_\_\_\_\_, S. Luto e Melancolia. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996c (vol. 12).

\_\_\_\_\_, S. O Estranho. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996d (vol. 17).

\_\_\_\_\_, S. Além do princípio do Prazer. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996e (vol. 18).

\_\_\_\_\_, S. Ego e Id. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996f (vol. 19).

GARCIA-ROZA, L. **Introdução à metapsicologia freudiana – artigos de metapsicologia**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2000. (vol 3).

GOLDMAN, J. *To the Lighthouse: purple triangle and green shawl*. In: \_\_\_\_\_. **The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf**. London: Cambridge University Press, 2001.

GRIMM, J; GRIMM; W. O pescador e sua esposa. In: \_\_\_\_\_. **Contos de Grimm**. Tradução David Jardim Junior. Belo Horizonte - Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

HENRIQUES, A. **A tradição e o nacional em *The Antiquary*, de Walter Scott.** Disponível em: [http://www.gelne.ufc.br/revista\\_ano3\\_no1\\_37.pdf](http://www.gelne.ufc.br/revista_ano3_no1_37.pdf). Acesso em: 04 de dezembro de 2009.

HUMPHREY, R. **O fluxo da consciência.** Tradução Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

HUTCHEON, L. **Narcissistic Narrative – The Metafictional Paradox.** Great Britain: Routledge, 1991.

ISER, W. **O ato da leitura – uma teoria do efeito estético.** Tradução Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. (vol 1)

JAMES, H. **A arte da ficção.** Tradução Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.

JENNY, L. A estratégia da forma. In: **Poétique – revista de teoria e análise literária.** Tradução Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979.

KRISTEVA, J. Problèmes de la Structuration du texte. In: **Théorie D’Ensemble.** Paris: Editions Du Seuil, 1968.

\_\_\_\_\_, J. **Introdução à Semanálise.** Tradução Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

LACAN, J. **O seminário.** Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

LACAPRA, D. History, Time, and the Novel: Reading Woolf’s *To the Lighthouse*. In: \_\_\_\_\_. **History, Politics and the Novel.** Ithaca: Cornell University Press, 1989.

LEHMANN, J. **Virginia Woolf.** London: Thames and Hudson, 1999.

LEITE, L. **O foco narrativo.** São Paulo: Editora Ática, 1999.

LEVENSON, M. **The Cambridge Companion to Modernism.** London: Cambridge University Press, 1999.

NUNES, B. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1995.

PASSOS, C. **Confluências – Crítica literária e psicanálise**. São Paulo: Edusp, 1995.

POOVEY, M. **Uneven Developments – The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England**. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

POUILLON, J. **O tempo no romance**. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: EDUSP, 1974.

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: \_\_\_\_\_. **Texto / Contexto**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.

SAMOYAUULT, T. **A Intertextualidade**. Tradução Sandra Nitri. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SCOTT, W. **O Antiquário**. Lisboa: Romano Torres, 1958.

SHAKESPEARE, W. **30 Sonetos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991.

SHANLEY, M. **Feminism, Marriage, and the Law in Victorian England**. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=pldVMWQfp0C&printsec=frontcover&dq=feminism,+marriage+and+the+law+in+victorian+england&cd=1#v=onepage&q=&f=false>. Acesso em 09 de dezembro de 2009.

SHELLEY, P. **To a Skylark**. Disponível em: <http://www.bartleby.com/101/608.html>. Acesso em 04 de dezembro de 2009.

\_\_\_\_\_, **P. Poetry and Prose**. London: Oxford, 1931

SOUSA, E. Totumcalmum. A condição de exílio da escrita. In: BARTUCCI, G. **Psicanálise, literatura e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

TEMPLE, R. Never say "I": *To the Lighthouse* as a vision and confession. In: SPRAGUE, C. (org) **Virginia Woolf – A Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice Hall, 1971.

TENNYSON, A. **The Charge of The Light Brigade**. Disponível em: <http://virtual.clemson.edu/groups/dial/T&Vseminar/TTLallusion.htm>. Acesso em: 05 de janeiro de 2009.

TROTTER, D. The modernist novel. In: LEVENSON, M. **The Cambridge Companion to Modernism**. London: Cambridge University Press, 1999.

WILCOX, S. **The Sources, Symbolism, and Unity of Shelley' Skylark**. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/4172907>. Acesso em 04 de dezembro de 2009.

WOOLF, V. Professions for Women. In: **The Death of the Moth and other essays**. Disponível em: <http://www.sfu.ca/~scheel/english338/Professions.htm>. Acesso em 02 de janeiro de 2010.

\_\_\_\_\_, V. A marca na parede. In: **Contos completos: Virginia Woolf**. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2009a.

\_\_\_\_\_, V. Modern Fiction. In: **The Common Reader – first series**. Disponível em: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/>. Acesso em 11 de janeiro de 2009b.

\_\_\_\_\_, V. **Rumo ao farol**. Tradução Luiza Lobo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

\_\_\_\_\_, V. **Um teto todo seu**. Tradução Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

\_\_\_\_\_, V. **Granite and Rainbow – Essays by Virginia Woolf**. New York: Harvest Book, 1975.

\_\_\_\_\_, V. **Sra. Dalloway**. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

\_\_\_\_\_, V. **Mrs. Dalloway**. London: Penguin Books, 1966.

\_\_\_\_\_, V. **To the Lighthouse**. London: Penguin Books, 1965.



\_\_\_\_\_, V. **The Writer's Diary**. Edição Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1959.

### **Bibliografia consultada**

ALLEN, W. **The English Novel – A Short Critical History**. London: Penguin Books, 1968.

BLOOM, H. **Modern Critical Views – Virginia Woolf**. New York: Chelsea House Publishers, 1986.

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. **O universo do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BUSH, D. **English Poetry**. London: Methuen & Co. Ltd., 1952.

CHILDS, P. **Modernism**. London and New York: Routledge, 2000.

COSTA, A. **A ficção do si mesmo – interpretação e ato em psicanálise**. Rio de Janeiro: Companhia de Freud, 1998.

DAUGHERTY, B; PRINGLE, M. (Ed.) **Approaches to Teaching Woolf's *To the Lighthouse***. New York: The Modern Language Association of America, 2001.

DIMAS, A. **Espaço e romance**. São Paulo: Editora Ática, 1994.

EAGLETON, T. **Teoria da Literatura: uma introdução**. Tradução Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

FAULKNER, P. **Modernism**. London: Methuen & Co Ltd, 1977.

FREUD, S. Nota sobre o Bloco Mágico. In: SALOMÃO, J. (Org). **Obras Psicológicas completas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 1996. (vol. 19).

GARCIA-ROZA, L. **Introdução à metapsicologia freudiana – Sobre as afasias; O projeto de 1985**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. (vol 1)

\_\_\_\_\_, L. **Introdução à metapsicologia freudiana – Além do princípio do Prazer**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. (vol 4)

KAYSER, W. **Análise e interpretação da obra literária**. Tradução Paulo Quintela. Coimbra: Armínio Amado Editor, 1970.

KRAMER, J. **T.S. Eliot's Concept of Tradition: A Revaluation**. Disponível em: <http://www.jstor.org/pss/487651>. Acesso em: 04 de dezembro de 2009.

MEISEL, P. **The Mith of the Modern – A Study in British Literature and Criticism after 1850**. London: Yale University Press, 1987.

MILLER, R. **Virginia Woolf: The Frames of Art and Life**. London: Macmillan Press, 1988.

NAREMORE, J. **The World Without a Self – Virginia Woolf and the Novel**. New Haven: Yale University Press, 1973.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura – Notas de literatura e filosofia nos textos da Desconstrução**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2001.

PATEMAN, T. **T. S. Eliot Tradition and the Individual Talent**. Disponível em: <http://www.selectedworks.co.uk/tradition.html>. Acesso em 04 de dezembro de 2009.

RIVERA, T. **Arte e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2005.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Editora UNICAMP, 2007.

SAMPSON, G. **The Concise Cambridge History of English Literature**. London: Cambridge University Press, 1941.

VIRGÍLIO, P. **Eneida**. Tradução adaptada e comentada e excurso biográfico por Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.

WATT, I. **A ascensão do romance**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

**ANEXOS**

ANEXO – Poemas presentes em *To the Lighthouse*<sup>121</sup>**The Charge of the Light Brigade****A carga da Brigada da Luz***Lord Alfred Tennyson (1809 - 1892)*

I.

Half a league, half a league,  
 Half a league onward,  
 All in the valley of Death  
 Rode the six hundred.  
 'Forward, the Light Brigade!  
 Charge for the guns!' he said:  
 Into the valley of Death  
 Rode the six hundred.

II.

'Forward, the Light Brigade!'  
 Was there a man dismay'd?  
 Not tho' the soldier knew  
 Some one had blunder'd:  
 Their's not to make reply,  
 Their's not to reason why,  
 Their's but to do and die:  
 Into the valley of Death

I.

Meia légua, meia légua  
 Meia légua adiante  
 Todos no Vale da Morte  
 Os Seiscentos cavalgavam  
 'Adiante Brigada da Luz!  
 Munição!' Lançou-se a sorte:  
 No Vale da Morte  
 Os Seiscentos cavalgaram

II.

Adiante soldados!  
 Há alguém consternado?  
 Não, ainda que os soldados sabiam  
 Que alguém tinha se equivocado  
 Não há o que responder,  
 Não há o que dizer,  
 Apenas, ser ou morrer.  
 No vale da morte

---

<sup>121</sup> Tradução nossa.

Rode the six hundred.

Os Seiscentos cavalgaram

III.

III.

Cannon to right of them,

Canhões à direita deles

Cannon to left of them,

Canhões à esquerda deles

Cannon in front of them

Canhões em frente deles

Volley'd and thunder'd;

Dispararam e trovoaram

Storm'd at with shot and shell,

Uma tempestade de bombas e tiros

Boldly they rode and well,

Ousadamente cavalgaram e ainda vivos

Into the jaws of Death,

Dentro das mandíbulas da morte

Into the mouth of Hell

Na boca do inferno, unidos

Rode the six hundred.

Os seiscentos cavalgaram

IV.

IV.

Flash'd all their sabres bare,

Rápidas, suas espadas se mostraram

Flash'd as they turn'd in air

Rápidas, no ar rodopiava

Sabring the gunners there,

A artilharia, golpeavam

Charging an army, while

Carregando o exército, enquanto

All the world wonder'd:

Todo o mundo já tinha imaginado:

Plunged in the battery-smoke

Na fumaça da bateria afundaram

Right thro' the line they broke;

Bem através da linha que eles quebraram

Cossack and Russian

Cossacos e Russos

Reel'd from the sabre-stroke

Com o golpe da espada, desnortearam

Shatter'd and sunder'd.

Destruídos e abalados

Then they rode back, but not

Cavalgaram de volta, mas não

Not the six hundred.

Não os seiscentos soldados

V.

V.

Cannon to right of them,

Canhões à direita deles

Cannon to left of them,

Canhões à esquerda deles

Cannon behind them

Canhões atrás deles

Volley'd and thunder'd;

Dispararam e trovoaram

Storm'd at with shot and shell,

Tiros e bombas deixaram o céu coroadado

While horse and hero fell,

Enquanto caíam cavalo e soldado

They that had fought so well

Eles que tão bem haviam lutado

Came thro' the jaws of Death,

Vieram através das mandíbulas da morte

Back from the mouth of Hell,

Da boca do inferno recém-chegados

All that was left of them,

Todos disseram adeus a eles

Left of six hundred.

Aos seiscentos que ali cavalgaram

VI.

VI.

When can their glory fade?

Quando sua glória poderá enfraquecer?

O the wild charge they made!

Oh! Que selvageria tiveram que fazer!

All the world wonder'd.

Todos imaginaram seus tormentos

Honour the charge they made!

Batalha honrosa que ousaram fazer!

Honour the Light Brigade,

Honrosa Brigada da Luz sem temer,

Noble six hundred!

Nobre seiscentos

**The Invitation****O convite***Percy Shelley (1792 - 1822)*

Best and brightest, come away!	Melhores e mais brilhantes vão para longe
Fairer far than this fair Day,	Bem mais distante que esse dia de hoje
Which, like thee to those in sorrow,	Que, como vocês para aqueles em pesar,
Comes to bid a sweet good-morrow	Vem para uma doce manhã saudar
To the rough Year just awake	O duro ano que acaba de surgir
In its cradle on the brake.	Em seu berço a sacudir.
The brightest hour of unborn Spring,	A hora mais brilhante da Primavera não nascida,
Through the winter wandering,	Pelo inverno caminha perdida
Found, it seems, the halcyon Morn	Funda, parece, o dia tranquilo
To hoar February born.	Ao antigo fevereiro nascido
Bending from heaven, in azure mirth,	Numa alegria celestial, do céu se curvou
It kiss'd the forehead of the Earth;	E a testa da Terra beijou;
And smiled upon the silent sea;	E sobre o céu silencioso mostrou felicidade
And bade the frozen streams be free;	E ofereceu aos galhos congelados a liberdade
And waked to music all their fountains;	E acordou para trazer música a todas suas fontes
And breathed upon the frozen mountains;	E respirou sobre os congelados montes
And like a prophetsess of May	E como uma profetisa de maio espalhou
Strew'd flowers upon the barren way,	Flores sobre o seco caminho que andou
Making the wintry world appear	Fazendo o mundo acordar para a vida



Like one on whom thou smilest, dear.	Como aquele sobre o qual você sorriu, querida.
Away, away, from men and towns,	Distante, distante de homens e cidades
To the wild wood and the downs-	Para as florestas selvagens e vales-
To the silent wilderness	Na silenciosa selvageria aparecerá
Where the soul need not repress	Onde a alma não repreenderá
Its music lest it should not find	Sua música caso contrário não encontraria
An echo in another's mind,	Um eco na mente de outra pessoa um dia
While the touch of Nature's art	Enquanto o toque artístico da natureza
Harmonizes heart to heart.	Harmoniza os corações com beleza
I leave this notice on my door	Eu deixei esta notícia na minha porta
For each accustom'd visitor:-	Para cada visitante que importa:-
'I am gone into the fields	Estou indo ao campo aproveitar
To take what this sweet hour yields.	O que esse doce momento pode dar.
Reflection, you may come to-morrow;	Reflexão, pode voltar outro dia;
Sit by the fireside with Sorrow.	Sente à lareira sem alegria.
You with the unpaid bill, Despair,-	Você com a conta não-paga, Desespere,-
You, tiresome verse-reciter, Care,-	Você, recitador cansativo, Espere,-
I will pay you in the grave,	Eu te pagarei no túmulo,
Death will listen to your stave.	A morte ouvirá seu sussurro
Expectation too, be off!	Expectativa também, fique longe!
To-day is for itself enough.	O que precisamos vem hoje
Hope, in pity mock not Woe	Esperança, em riso piedoso, não Infortúnio
With smiles, nor follow where I go;	Com sorrisos, nem me faça conluio;

Long having lived on your sweet food,	Por muito tempo, vivi sob seu sustento
At length I find one moment's good	Finalmente eu encontrei um bom momento
After long pain: with all your love,	Depois de muita dor: seu amor me
This you never told me of.'	acompanhou, Isto você nunca me avisou'
Radiant Sister of the Day,	Irmã radiante da nova hora,
Awake! arise! and come away!	Acorde! Levante! Vá embora!
To the wild woods and the plains;	Para as florestas e as planícies selvagens
And the pools where winter rains	Que faz imagem no seu teto de folhagens
Image all their roof of leaves;	Nos lagos onde chove o inverno;
Where the pine its garland weaves	Onde o pinheiro realiza um balanço terno
Of sapless green and ivy dun	De seiva e hera que já secaram
Round stems that never kiss the sun;	Envolvendo galhos que nunca o sol beijam
Where the lawns and pastures be,	Onde os gramados e os pastos estão,
And the sandhills of the sea;	E as dunas do mar em comunhão;
Where the melting hoar-frost wets	Onde a geada derrete e afaga
The daisy-star that never sets,	A estrela-flor que nunca se apaga
And wind-flowers, and violets	E as flores e as violetas em sua água
Which yet join not scent to hue,	Ainda que não unem aroma e cor,
Crown the pale year weak and new;	O ano pálido e novo enchem de fulgor;
When the night is left behind	Quando a noite já não é vista à frente
In the deep east, dun and blind,	No profundo, seco e cego oriente
And the blue noon is over us,	E a lua azul está sobre nós

And the multitudinous

E uma multidão, que não nos deixa sós,

Billows murmur at our feet

De ondas que a nossos pés murmuram

Where the earth and ocean meet,

Onde a terra e o oceano se encontram,

And all things seem only one

E todas as coisas parecem uma só

In the universal sun

No sol de todos nós

**Luriana Lurilee***Charles Elton (1839 - 1900)*

Come out and climb the Garden path

Saia e escale a trilha do jardim

Luriana, Lurilee.

Luriana, Lurilee

The China rose is all abloom

A rosa chinesa já floresceu

And buzzing with the yellow bee.

Nela, a abelha amarela está a zumbir

We'll swing you on the cedar bough,

Te balançaremos no galho

Luriana, Lurilee.

Luriana, Lurilee.

I wonder if it seems to you,

Eu imagino se isso te parece

Luriana, Lurilee,

Luriana, Lurilee

That all the lives we ever lived

Que todas as vidas que vivemos

And all the lives to be,

E as que ainda estão por vir

are full of trees and changing leaves,

São cheias de árvores e folhas em  
mudança

Luriana, Lurilee.

Luriana, Lurilee.

How long it seems since you and I,

Quanto tempo faz desde que você e eu

Luriana, Lurilee,

Luriana, Lurilee,

Roamed in the forest where our kind

Vagamos nas florestas onde nossa  
espécie

Had just begun to be,

Apenas começou a sorrir

And laughed and chattered in the  
flowers,

E rimos e conversamos nas flores

Luriana, Lurilee.

Luriana, Lurilee.

How long since you and I went out,

Quanto tempo desde que você e eu

Luriana, Lurilee,	saímos Luriana, Lurilee,
To see the Kings go riding by	Sobre o gramado e as margaridas
Over lawn and daisy lea,	Para os reis cavalgarem irmos assistir
With their palm leaves and cedar sheaves,	Com suas folhas de palmeira e maços de cedro
Luriana, Lurilee.	Luriana, Lurilee.
Swing, swing, swing on a bough,	Dance, dance, dance num galho
Luriana, Lurilee,	Luriana, Lurilee,
Till you sleep in a humble heap	Ainda que em um monte humilde
Or under a gloomy churchyard tree,	Ou em um triste adro vá dormir
And then fly back to swing on a bough,	E então voe de volta para dançar em um galho
Luriana, Lurilee.	Luriana, Lurilee

**Sirens' Song****O Canto das Sereias***William Browne (1590 - 1645)*

STEER, hither steer your wingèd pines,	Conduza, para cá, seus carros alados,
All beaten mariners!	Todos marinheiros abatidos!
Here lie Love's undiscover'd mines,	As minas do Amor estão ao lado
A prey to passengers-	Uma presa aos passageiros-
Perfumes far sweeter than the best	Os melhores perfumes e mais doces
Which make the Phoenix' urn and nest.	Que fizeram urna e ninho da Fênix.
Fear not your ships,	Não tema seus navios,
Nor any to oppose you save our lips;	Nem o que impeça de salvar seus lábios;
But come on shore,	Mas venha à costa, onde
Where no joy dies till Love hath gotten more.	Nenhuma alegria morre até que o amor mais encontre.
For swelling waves our panting breasts,	Para as ondas enormes, nossos peitos ofegantes
Where never storms arise,	Onde tempestades nunca levantam,
Exchange, and be awhile our guests:	Sejam por um momento nossos visitantes
For stars gaze on our eyes.	Estrelas aos nossos olhos encantam.
The compass Love shall hourly sing,	O compasso do amor de hora em hora deverá cantar
And as he goes about the ring,	E quando ele de bordo virar
We will not miss	Nós não iremos esquecer de contar
To tell each point he nameth with a kiss.	Cada ponto que ele nomeou ao beijar
-Then come on shore,	-Então venha à costa, onde
Where no joy dies till Love hath gotten more	Nenhuma alegria morre até que o amor mais encontre.

**Sonnet 98***Shakespeare (1564 - 1616)*

From you have I been absent in the spring,	Durante a primavera você esteve ausente,
When proud-pied April, dress'd in all his trim,	Quando o elegante abril com toda sua pompa se vestiu,
Hath put a spirit of youth in every thing,	Em todas as coisas, tornou a juventude presente,
That heavy Saturn laughed and leapt with him.	E com ele o rigoroso Saturno riu e comemorou.
Yet nor the lays of birds, nor the sweet smell	Nem o pouso dos pássaros ou o aroma doce
Of different flowers in odor and in hue,	De flores diferentes em cheiro e cor
Could make me any summer's story tell,	puderam
Or from their proud lap pluck them where they grew:	Me fazer contar uma história de verão a você
Nor did I wonder at the lily's white,	Ou de seu colo orgulhoso arrancá-los de onde cresceram
Nor praise the deep vermilion in the rose;	Nem me causa admiração o branco do lírio,
They were but sweet, but figures of delight,	Nem o purpúreo profundo da rosa elogiaria;
Drawn after you, you pattern of all those.	Eles são ora doces, ora figuras de delírio
Yet seemed it winter still, and you away,	Desenhados depois de você, a quem todo o mundo copia
As with your shadow I with these did play.	Ainda parece inverno, pois você aqui não se encontra
	E eu brinco com essas tal como fiz com sua sombra.

**The Castaway****O naufrágio***William Cowper (1731 - 1800)*

Obscurest night involved the sky,  
 Th' Atlantic billows roared,  
 When such a destined wretch as I,  
 Washed headlong from on board,  
 Of friends, of hope, of all bereft,  
 His floating home for ever left.

A noite mais obscura envolveu o céu  
 A imensa onda do Atlântico rugiu,  
 Quando um miserável fadado como eu  
 Jogado de cabeça do navio,  
 De amigos, de esperança, de tudo  
 privado,  
 Seu lar flutuante para sempre  
 abandonado.

No braver chief could Albion boast  
 Than he with whom he went,  
 Nor ever ship left Albion's coast,  
 With warmer wishes sent.

O líder mais valente não pode se  
 vangloriar de Albion  
 Mais que aquele com quem esteve,  
 Nunca um navio deixou a costa de  
 Albion,  
 E os desejos mais ardentes manteve.

He loved them both, but both in vain,  
 Nor him beheld, nor her again.

Ele amava ambos, mas inutilmente,  
 Nem o vi, nem ela novamente.

Not long beneath the whelming brine,  
 Expert to swim, he lay;  
 Nor soon he felt his strength decline,  
 Or courage die away;  
 But waged with death a lasting strife,  
 Supported by despair of life.

Não muito abaixo da água salgada,  
 Tão logo ele sentiu sua força diminuir,  
 Especialista em nadar, não deu nenhuma  
 braçada;  
 E a coragem começou a se extinguir;  
 Mas em um conflito final com a morte  
 compromissado  
 Pelo desespero da vida apoiado.



He shouted: nor his friends had failed	Ele gritou: nenhum de seus amigos se esqueceu
To check the vessel's course,	De checar o curso do navio,
But so the furious blast prevailed,	Mas a furiosa explosão prevaleceu,
That, pitiless perforce,	Impiedosamente, fizeram o necessário
They left their outcast mate behind,	Eles deixaram o companheiro ao desalento
And scudded still before the wind.	E voaram ainda antes do vento.
Some succour yet they could afford;	Algum socorro, se possível naquele instante
And, such as storms allow,	Mas tempestades não permitiram
The cask, the coop, the floated cord,	O tonel, a gaiola, a corda flutuante
Delayed not to bestow.	A outorga não atrasaram.
But he (they knew) nor ship, nor shore,	Mas ele (eles sabiam), nem costa nem navio,
Whate'er they gave, should visit more.	Qualquer coisa que eles dessem, não traria alívio.
Nor, cruel as it seemed, could he	Nem ele poderia condenar o ódio deles,
Their haste himself condemn,	Nem, cruel como parece, ele poderia;
Aware that flight, in such a sea,	Ciente de que aquele vôo, em um mar daqueles,
Alone could rescue them;	Sozinho os resgataria;
Yet bitter felt it still to die	Sentiu a amargura diante da morte
Deserted, and his friends so nigh.	Tão perto de seus amigos, mas entregue à própria sorte.
He long survives, who lives an hour	Uma hora que ele sobreviveu foi demais
In ocean, self-upheld	Para no oceano, manter-se

And so long he, with unspent pow'r,  
 His destiny repell'd;  
 And ever, as the minutes flew,  
 Entreated help, or cried-"Adieu!"

At length, his transient respite past,  
 His comrades, who before  
 Had heard his voice in every blast,  
 Could catch the sound no more.  
 For then, by toil subdued, he drank  
 The stifling wave, and then he sank.

No poet wept him: but the page  
 Of narrative sincere,  
 That tells his name, his worth, his age,  
 Is wet with Anson's tear :  
 And tears by bards or heroes shed  
 Alike immortalize the dead.

I therefore purpose not, or dream,  
 Descanting on his fate,  
 To give the melancholy theme  
 A more enduring date:  
 But misery still delights to trace

E por muito tempo ele, sem poder mais  
 De seu destino quis desfazer-se  
 E, sempre, os minutos acompanhando,  
 Chorou – “Adeus!” – suplicando

Finalmente, terminou seu intervalo  
 Seus companheiros, que na explosão  
 Tinham ouvido sua voz por todo lado  
 Viam todas suas tentativas em vão  
 Por isso, vencido, ele tomou  
 A onda sufocante, e então afundou

Nenhum poeta chorou por ele: mas com  
 ardor  
 Uma narrativa de sincera beleza  
 Que conta seu nome, sua idade, seu  
 valor,  
 Anson a molha com tristeza:  
 E lágrimas que poetas ou heróis vertiam  
 Da mesma maneira o morto  
 imortalizam.

Eu, por isso, sem sonho ou propósito  
 Cantava em segunda voz sua amargura  
 Para dar ao tema melancólico  
 Uma data mais duradoura:  
 Mas miséria ainda encanta traçar

Its 'semblance in another's case.

Seu semblante no caso de quem lançar.

No voice divine the storm allayed,

Nenhuma voz divina a tempestade  
aplaca,

No light propitious shone,

Nenhuma luz brilha o quanto queremos,

When, snatched from all effectual aid,

Quando, com toda ajuda eficiente,  
arrebata

We perished, each alone :

Nós, sozinhos, perecemos:

But I beneath a rougher sea,

Mas eu embaixo do mar bravio,

And whelmed in deeper gulfs than he

Fui tragados por piores redemoinhos