TO THE LIGHTHOUSE: A UNIDADE DA OBRA-PRIMA NA CUMPLICIDADE DA PROSA POÉTICA COM A PINTURA E O CINEMA*

THEREZA MARIA LUSTOSA DE CASTRO FARIA

Pode-se bem dizer, a respeito da obra de Virginia Woolf, que o caráter difuso que domina a concepção do **design** de *Jacob's Room* é substituído, em *Mrs. Dalloway*, por outro, de natureza centralizadora, regido por um princípio redutivo, simplificador, que restringe esse romance de arquitetura clássica a regras de unidades bem marcadas: tempo, lugar e ação obedecem a severo controle, enquanto partes do mundo exterior. Esse impulso centralizador, observado em *Mrs. Dalloway*, persiste ainda em *To the Lighthouse* (1927), em razão das fortes características clássicas de sua estrutura, se bem que com o toque de originalidade sempre peculiar à visão de Virginia Woolf.

Dividido em três capítulos ("The Window", "Time Passes" e "The Lighthouse"), diferindo, portanto, nesse aspecto, de *Mrs. Dalloway*, que se apresenta em bloco, sem divisão, *To the Lighthouse* mantém as unidades de lugar – a casa dos Ramsay, na "Isle of Skye", no oeste da Escócia – e de ação – a "viagem" ao farol. No entanto, o tempo em que essa ação se desenvolve, cronologicamente, ultrapassa de muito o período de vinte e quatro horas, por ter sido inserido em "Time Passes" um intervalo de dez anos, entre a tarde e a noite do primeiro capítulo, quando se discute a "viagem" ao farol, e a manhã do terceiro, quando é realizada. Esse hiato no tempo é um desafio a ser superado.

---

* O presente artigo, com adaptação, faz parte de Tese de Doutorado intitulada "O Fenômeno Literário Virginia Woolf", defendida na UFRJ, em 1988.

Antes mesmo de começar a escrever o romance, mas tendo já delineado em mente a sua forma e o seu conteúdo, Virginia expressa preocupação quanto a essa segunda parte. Em 20 de julho de 1925, anota:

> But this theme may be sentimental; father and mother and child in the garden; the death; the sail to the lighthouse . . . . It might contain all characters boiled down; and childhood; and then this impersonal thing, which I'm dared to do by my friends, the flight of time and the consequent break of unity in my design. That passage (I conceive the book in 3 parts. 1. at the drawing room window; 2. seven years passed; 3. the voyage) interests me very much. A new problem like that breaks fresh ground in one's mind; prevents the regular ruts.[1]

Dessa passagem do diário, inferimos que o problema da personagem Lily Briscoe, na tentativa de conseguir o equilíbrio na relação entre duas massas do quadro que ela está pintando, é um eco do problema que se impõe, de igual maneira, à pena da romancista. E, da mesma forma como Lily Briscoe descobre a solução para o quadro, também Virginia o faz, e com maestria, em relação ao romance.

Encontradas as soluções para o perigo da quebra de unidade do seu **design**, o exame do produto acabado revela que o efeito de "Times Passes", em estilo altamente lírico, não é de separação, distanciamento ou quebra de unidade, rompendo a ligação entre o primeiro capítulo e o último, mas, ao contrário, de aproximação, efeito que advém da magia e do mistério da forma poética empregada. Dissolvem-se e diluem-se a noção e a percepção exatas do tempo cronológico, fazendo com que o sentido do real, de certa forma, se esgote, e passe a vigorar uma atmosfera em que o fantástico faz desses dez anos como que um devaneio vivido entre a noite de "The Window" e a manhã de "The Lighthouse". Mas esta solução não brota repentinamente.

Pouco mais de quatro meses após a formulação do problema, Virginia pensa estar próxima à descoberta de uma certa teoria sobre ficção, relacionada a "perspectiva", que tem algo a ver com prosa e poesia em romances, situando a realidade em distâncias diferentes:

> This book for the H.P. [Hogarth Press]: I think I will find some theory about fiction . . . . The one I have in view is about "perspective". But I do not know. I don't think it is a matter of "development" but something to do with prose and poetry, in novels. For instance Defoe at one end; E. Bronte at the other. Reality something they put at different distances.[2]

Não estaria aqui um indício do tipo de abordagem que a levaria a desfazer o problema? Tudo indica que sim. O livro a que se refere Virginia, no diário, seria uma contribuição sua para uma série intitulada "Hogarth Lectures on Literature" e, embora nada, de sua autoria, tivesse sido publicado nesse trabalho, a matéria destinada a ele resultou em três artigos sob o título "Phases of Fiction", finalmente publicados em 1929, incluídos postumamente em *Granite and Rainbow* (1958), por Leonard Woolf. A interessante colocação, sugerida no diário, sobre uma perspectiva diferente da realidade, conseguida através da forma poética em romances, é discutida neste ensaio; em outros, publicados em 1926 e 1927, enquanto escreve *To the Lighthouse*, analisa a necessidade do enriquecimento da prosa com recursos da poesia, como meio de expressar a mente e a sensibilidade do mundo moderno, em toda a sua complexidade e anseios. A leitura de "Phases of Fiction" ajuda-nos a perceber o encaminhamento do raciocínio de Virginia na solução do seu problema:

> And the satirists and fantastics like Peacock and Sterne, because of their detachment, write often as poets write, for the sake of the beauty of the sentence, and not for the sake of its use, and so stimulate us to wish for poetry in the novel. Poetry, it would seem, requires a different ordering of the scene; human beings are needed, but needed in their relation to love, or death, or nature rather than to each other. For this reason their psychology is simplified, as it is both in Meredith and Hardy, and instead of feeling the intricacy of life, we feel its passion, its tragedy.[3]

É inegável que a grande beleza da prosa em "Time Passes" assume qualidades essencialmente poéticas. É poesia o tom elegíaco dessa parte, assim como a ordenação inusitada da cena em que preponderam elementos da natureza – mar, vento – com ausência de personagens, criando a atmosfera fantasmagórica da casa vazia, habitada apenas por "certain airs" que, buliçosos de travessos, farejando aqui e ali, indagam: "would it hang much longer, when would it fall?" (TTL, p.144). "Will you fade? Will you perish?" (TTL, p.148) ou pelas palavras que ecoam na boca da velha Mrs. McNab, encarregada da limpeza: "How long . . . how long shall it endure?" (TTL, p.149). Há o toque do fantástico, na personificação desses delicados "ares", como que esperando, ansiosos, a ruína total da casa desabitada, apesar dos infrutíferos esforços da anciã que, durante os seus afazeres, lamenta o trágico destino que se abateu sobre a família Ramsay; persiste ainda o fantástico, na personificação da luz do farol, que traz a presença pressentida de Mrs. Ramsay, já morta, como força, como

vida, desmentida, talvez, pela imagem tocante do seu chale, na caveira pendurada na parede, a se desenrolar, volta a volta, com o passar dos anos. E, ao criar o fantástico, a partir de realidades, faz-se necessário o distanciamento do narrador, inerente a esses recursos. Com olhos de poeta, a autora vê e descreve a cena, estabelecendo relações profundas e abrangentes, sem se perder no aspecto caótico e intrincado da vida diária, mas trazendo, ao contrário, em seu bojo, o sentido do trágico, indagações filosóficas e inquietantes sobre o homem face ao destino. Intencional, esse distanciamento torna-se até ostensivo na medida em que os fatos, ocorridos durante esses dez anos de intervalo, quando relatados em sua nudez, aparecem entre colchetes, como parte da realidade objetiva, de modo breve, direto, mas com intensidade dramática, como a morte de Mrs. Ramsay e a reação patética de Mr. Ramsay (TTL, p.147); o casamento de Prue, na primavera (TTL, p.150), seguido de sua morte, de parto, no verão (TTL,p.151); a bomba que explode e mata Andrew, junto a vinte ou trinta jovens, na guerra (TTL, p.152). Outros fatos desta mesma realidade são ainda apresentados entre colchetes, sem relação com o aspecto trágico que se discute aqui, sendo a sua função de valor informativo, mas necessários, seja ao processo de encadeamento da trama, seja à inteligente distribuição de cena, já que "Time Passes" inclui tanto o apagar das luzes da noite de "The Window", como o acordar de Lily Briscoe na manhã de "The Lighthouse".

De 20 de julho de 1925, quando se sente desafiada pela dificuldade que já pressente em "Time Passes", a 30 de abril do ano seguinte, momento em que, tendo acabado o primeiro capítulo do romance, começa a escrever o segundo, Virginia já tem, formulada em sua mente, a maneira exata de fazê-lo, embora afirme grande dificuldade na sua execução:

> I cannot make it out – here is the most difficult abstract piece of writing – I have to give an empty house, no people's characters, the passage of time, all eyeless and featureless with nothing to cling to: well, I rush at it, and at once scatter out two pages. Is it nonsense? Is it brilliance?[4]

Talvez pelo longo período de gestação em que meditou sobre as respostas para as suas dúvidas, apesar da dificuldade alegada, consegue escrever essa segunda parte em tempo recorde: vinte e cinco dias. Quase ao fim da elaboração do romance, ao volver os olhos a "Time Passes", em setembro de 1926, a autora constata que a ameaça de quebra da unidade do seu trabalho havia sido evitada, ajustando-se e harmonizando-se essa parte, de modo perfeito, a todo o conjunto:

> The lyric portions of *To the Lighthouse* are collected in the 10-year lapse and don't interfere with the text so much as usual. I feel as if it fetched its circle pretty completely this time; and I don't feel sure what the stock criticism will be.[5]

O distanciamento dos fatos, de modo geral característico da prosa ficcionista de Virginia, a partir de *Jacob's Room*, acentua-se sobremodo nessa parte. Vai resultar nesse "abstract piece of writing", capaz de criar uma impressão, em parte ilusionista, de que o valor exato do tempo cronológico é minimizado por uma outra realidade em que a sua apreensão dimensional se esvai. Torna-se, assim, possível, a solução de continuidade, na qual, apesar do intervalo de dez anos, a unidade de tempo não se rompe. Ao apagar das luzes com que se inicia "Time Passes", sucede, seguindo a ordem natural, o acordar, com o qual o capítulo termina. Como um sonho mau, imbricado entre o primeiro e o terceiro capítulos do romance, as duas "massas" da pintura de Virginia, a unidade do seu **design** está garantida e, como Lily Briscoe, "with a sudden intensity as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished" (TTL, p.237).

Vale lembrar que, se as linhas gerais das estruturas de *Mrs. Dalloway* e de *To the Lighthouse* obedecem a uma força centralizadora diferente da observada em *Jacob's Room*, o mesmo não se pode dizer quanto à veia lírica e à perspectiva da realidade distanciada que já haviam fornecido a base da concepção que norteara este romance: "I insubstantise, wilfully to some extent, distrusting reality – its cheapness. But to get further. Have I the power of conveying the true reality?"[6] Essa evidência nos leva a compreender que, de *Jacob's Room* a *To The Lighthouse*, o caminhar se fez numa mesma direção, à procura de uma forma de romance cada vez menos envolvido com fatos da realidade exterior. Isso permitirá à escritora a liberdade de expressar a relação da mente com as idéias gerais; as relações do homem com a natureza, com o destino, seus sonhos, fantasias e medos – como Virginia defende tão bem, na palestra que faz em Oxford, em 18 de maio de 1927 – mais tarde publicada sob o título "The Narrow Bridge of Art". Ao escrever esses romances, procura um método que objetive características gerais comuns, não obstante as marcantes diferenças de estrutura e do design, ditadas pelo tema e pela visão que cada um deles representa, evidenciadas em seu diário, ao comentar *Mrs. Dalloway*.

> It strikes me that in this book I practice writing; do my scales; yes and work at certain effects. I daresay I practised Jacob

> here; and Mrs. D. [*Mrs. Dalloway*] and shall invent my next book here.[7]

Essas são palavras de júbilo, ao término de *Mrs. Dalloway*. Dois anos depois, em setembro de 1926, acabando *To the Lighthouse*, está consciente de que conseguiu atingir o máximo em seu método, e confessa: "If my feeling is correct, this is the greatest stretch I've put my method to, and I think it holds."[8] Comparando esses três romances, fala ainda uma vez sobre essa busca e o medo de que, ao alcançar a perfeição de seu método, esgotando-o, não haja mais inspiração que a instigue a uma nova obra de ficção:

> My present opinion is that it [*To the Lighthouse*] is easily the best of my books: fuller than J'R. [*Jacob's Room*] and less spasmodic, occupied with more interesting things than Mrs. D. [*Mrs. Dalloway*], and not complicated with all that desperate accompaniment of madness. It is freer and subtler, I think. yet I have no idea yet of any other to follow it: which may mean that I have made my method perfect and it will now stay like this and serve whatever use I wish to put it to. Before, some development of method brought fresh subjects in view, because I saw the chance of being able to say them. Yet I am now and then haunted by some semi-mystic very profound life of a woman, which shall be told on one occasion; and time shall be utterly obliterated; future shall somehow blossom out of the past. One incident – say the fall of a flower – might contain it. My theory being that the actual event practically does not exist nor time either.[9]

O medo não se justifica, como vemos. Ela já não se contenta em minimizar a importância dos fatos e do tempo, na ficção. Almeja agora praticamente eliminá-los e, para isso, as idéias de um novo livro, *The Waves* (1931) – "the very serious, mystical poetical work" – já começam a borbulhar em sua mente.

No entanto, na sua visão ao compor *To the Lighthouse*, centrado nas figuras de Julia e Leslie Stephen, as duas "massas" do seu quadro, Virginia revela delicadeza e segurança no toque mágico de sua pena, aliadas à pujança de sua capacidade artística, fazendo, aos poucos, emergir de suas páginas o retrato vivo de seus pais, prenhe de memórias da infância, carregadas de uma emoção contida, à maneira de Wordsworth – "emotion recollected in tranquillity."[10] A leitura do livro provoca reação profunda e imediata em sua irmã Vanessa, que lhe escreve, em 11 de maio de 1927:

> in the first part of the book you have given a portrait of mother which is more like her to me than anything I could ever have conceived of as possible. It is almost painful to have her so raised from the dead .... You have given father too I think as clearly .... So you see as far as portrait painting goes you seem to me to be a supreme artist and it is so shatterinmg to find oneself face to face with those two again that I can hardly consider anything else.[11]

A marcante presença de Julia Stephen, por sua beleza de traços gregos e força absorvente de personalidade, e por seu magnetismo, proporcionou a Virginia intensos "moments of being". Apesar de ter morrido aos quarenta e nove anos, quando Virginia era uma adolescente de apenas treze, Julia permaneceu sempre como "one of those invisible presences,"[12] cuja influência é determinante na psique da mulher madura:

> Until I was in the forties – I could settle the date by seeing when I wrote *To the Lighthouse* but I am too casual here to bother to do it – the presence of my mother obsessed me ....
>
> Certainly there she was, in the very centre of that great Cathedral space which was childhood; there she was from the very first.[13]

A relação com a mãe caracterizava-se por um misto de veneração, amor, ciúme e dependência, tudo em largas doses. Quanto a Sir Leslie, se bem que Virginia também o admirasse pelo seu intelecto, e também o amasse profundamente, o relacionamento entre eles, antes, talvez, ofuscado pela presença de Julia, havia-se adulterado depois do falecimento dela. O amor ao pai vai sendo sobrepujado por sentimentos de irritação e raiva, causados pelo seu gênio difícil e tirânico, a exigir, continuamente de seus familiares, primeiro Stella, sua enteada, depois Vanessa, uma atenção constante, quase uma compensação pela perda irreparável da esposa amada, objeto de intermináveis lamentos ou explosões de raiva. Com a morte de Stella e a doença de Sir Leslie, as dificuldades atingem níveis intoleráveis. Após a sua morte, em 1904, ele se torna uma obsessão mórbida para Virginia, tomada por incontrolável sentimento de culpa, que a leva a uma de suas piores crises, tentando o suicídio, por achar que não lhe havia dispensado o amor e a dedicação que merecia.

Se bem que, no diário, a primeira alusão a *To the Lighthouse*, em 17 de outubro de 1924, se refira a esse romance como "The Old Man"[14], dando a impressão de que o pai seria a personagem central do livro, a importância de Julia, retratada em "The Window", é

indicada pela proporção em que se distribui o número de páginas dedicado a cada um dos três capítulos em que a obra se divide: 142, 35, 58. Julia domina o primeiro plano do quadro, no primeiro capítulo, mas sofre uma recessão, por sua morte e pelo passar dos anos, nos subseqüentes, enquanto o pai se torna o foco de interesse e de uma reavaliação, que se vai operar no terceiro, quando se completa aquele grande quadro, pintado por Virginia, que é o próprio romance. Insistimos em dizer quadro porque, ao ponderar sobre observações feitas por Roger Fry em relação a pintura e literatura, a própria Virginia sugere esse tratamento, em relação a Julia: "... if one could give a sense of my mother's personality one would have to be an artist. It would be as difficult to do that, as it should be done, as to paint a Cézanne."[15] Não nos podemos furtar a reconhecer que ela tenha sido essa artista e pintado, com palavras, um verdadeiro Cézanne. Mais do que isso, cria um quadro com movimento, jogando maravilhosamente bem com tempo e espaço, e reunindo na sua literatura, simultaneamente, qualidades próprias da pintura e do cinema.

A influência da mãe e o momento de concepção de *To the Lighthouse* ligam-se, de modo inseparável, nas memórias de "A Sketch of the Past", embora Virginia não nos forneça a indicação exata do dia em que ocorreu essa inspiração. Sabemos, no entanto, que precede a anotação de 17 de outubro de 1924, feita no diário.

> . . . the influence of my mother. It is perfectly true that she obsessed me, in spite of the fact that she died when I was thirteen, until I was forty-four. Then one day walking round Tavistock Square I made up, as I sometimes make up my books, *To the Lighthouse*; in a great, apparently involuntary rush. One thing burst into another . . . . ideas and scenes which blew out of my mind, so that my lips seemed syllabing of their own accord as I walked. What blew the bubbles? Why then? I have no notion. But I wrote the book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her.
>
> I suppose that I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest.[16]

Desses escritos autobiográficos fica-nos a certeza de que o impulso original que permite a concepção desse livro, em um só momento, e de um só golpe, parte dessa força obsessiva da memória da mãe. No entanto, como dissemos, o diário registra: "The Old Man" na frase

"I see already the Old Man", referência identificada, por Quentin Bell[17], com esse romance. A essa altura, em 17 de outubro, por um momento parece ter havido uma modificação da primeira visão do livro, na prevalência da imagem do pai sobre a da mãe. O que se pode concluir, pela comparação das anotações do diário e o relato das memórias auto-biográficas de Virginia, é que, certamente, a análise que fazia do seu relacionamento com a mãe, como psicanalista de si mesma, incluía o mesmo em referência ao pai, e, através dessa análise, a necessidade de redimir-se, supõe-se, da culpa que, durante anos, representou para ela um pesado fardo. Submetendo os seus sentimentos a essa análise, talvez tivesse chegado, como James em relação a Mr. Ramsay, ao final do livro, a uma melhor compreensão dos fatos, ajudada por uma perspectiva diferente que os vinte anos de distanciamento lhe permitiam.

Parece-nos acertada essa conclusão, visto que, na segunda referência ao romance, no diário, em 9 de maio de 1925, sete meses após a primeira, é ainda o pai que ela pretende seja a figura central do livro:

> I'm now all on the strain with desire to stop journalism and get on *To the Lighthouse*. 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. However, I must refrain. I must write a few stories first and let the *Lighthouse* simmer, adding to it between tea and dinner till it is complete for writing out.[18]

É interessante anotar que, em novembro de 1924, a Hogarth Press publica um artigo de Roger Fry, "The Artist and Psycho-Analysis", elogiado com entusiasmo por Virginia, logo após sua leitura, em carta de 22 de setembro desse mesmo ano, vinte e cinco dias antes, portanto, da primeira referência a esse romance, no diário, dizendo dos seus efeitos sobre ela:

> I have just finished your pamphlet . . . it fills me with admiration and stirs up in me, as you alone do, all sorts of bats and tadpoles – ideas I mean, which have clung up to my roof and lodged in my mind, and now I'm all alive with pleasure.[19]

Se esse artigo foi a centelha para a inspiração de *To the Lighthouse*, e sua função catártica, não podemos afirmar. Contudo, como vimos, é Mrs. Ramsay que domina a maior parte de *To the Lighthouse*. E

devemos enfatizar quão importante é a função do tempo a prover um ajuste de perspectiva na análise de Virginia em relação a Julia e a Sir Leslie. Como correlato, em *To the Lighthouse*, são os 10 anos decorridos em "Time Passes", que tornam possível ao James adolescente ver, ao final do livro, abrandada a influência de Mrs. Ramsay, um pai diferente daquele visto pelo menino de seis anos. A distância é também fundamental na avaliação dos seus efeitos em relação às alterações da emoção, numa perspectiva espacial, no quadro de Lily Briscoe, que reflete o quadro maior de Virginia:

> . . . so much depends, she thought, upon distance: whether people are near us or far from us; for her feeling for Mr. Ramsay changed as he sailed further and further across the bay. It seemed to be elongated, streched out; he seemed to become more and more remote. (TTL, p.217)

O ponto de vista narrativo é outro fator importante quanto ao distanciamento. Em "The Window" os fatos são apreendidos, principalmente, através de Mrs. Ramsay, em 13 seções; um narrador onisciente domina "Time Passes"; mas, na última parte, Lily Briscoe, através de sua arte, como observadora e crítica, menos envolvida no problema familiar, embora também sofra da obsessão por Mrs. Ramsay, tenta achar o equilíbrio na solução de seu problema, em oito das treze seções existentes. O retrato inacabado de Mr. Ramsay, que ela tenta completar de memória, envolve distanciamento no tempo e também um julgamento mais refletido sobre a personalidade dela, não de todo perfeita, autoritária sob certos aspectos. O distanciamento espacial de Mr. Ramsay, sugerindo uma prefiguração da morte,

> Distance had an extraordinary power; they had been swallowed up in it, she felt, they were gone for ever, they had become part of the nature of things. It was so calm; it was so quiet; the steamer itself had vanished but the great scroll of smoke still hung in the air and dropped like a flag mournfully in valediction (TTL, p.213),

permite, de igual modo, a Lily Briscoe, vê-lo com outros olhos – os do amor, os da própria Mrs. Ramsay – como ela o faz em relação a Tansley: "if she wanted to be serious about him she had to help herself to Mrs. Ramsay's sayings, to look at him through her eyes" (TTL, p.224).

Pai e mãe fazem parte de um jogo dialético, em que "Window" e "Lighthouse", também expressões simbólicas do feminino e do masculino, estão em permanente confronto, para, por fim, atingirem o equilíbrio.

O intercâmbio entre a pintura e a literatura é algo muito presente em *To the Lighthouse*. Não é por acaso que temos Lily Briscoe a pintar um quadro que tanto se aproxima da divisão estrutural desse romance, terminado ao mesmo tempo em que o quadro se completa: "she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatique, I have had my vision" (TTL, p.237). Já foi discutido o modo como o tempo é abordado em "Time Passes": dominado por um lirismo fantástico e abstrato, que o esvazia de sentido cronológico, acentuando qualidades poéticas e simbólicas que aproximam essa parte do livro do sonho e do devaneio. Em "The Window", o tratamento do tempo é de outra natureza, provocando um efeito pictórico. Mrs. Ramsay é retratada através da fixação da sua imagem no tempo, retida na imaginação do leitor, em primeiro plano – cenas onde aparece sentada à janela, acompanhada do pequeno James, ela a tricotar as meias, ou lendo contos de fadas, e ele a recortar figuras de um catálogo; medindo em James o comprimento das meias; ou, ainda, em **close-up**, ao ser focalizada a incomensurável expressão de tristeza em seu rosto. Enquanto isso, ao fundo, nas consciências de ambos, dela e de James, e de outras personagens, ou até mesmo da própria autora – como afirma Erich Auerbach[20] – o jogo, com diferentes tempos e espaços, se faz rápido e livre de quaisquer inibições, impostas por aspectos de probabilidade ou coerência, em referência a uma realidade externa. Vários dos artifícios técnicos, usados por Virginia, são detalhadamente estudados por Auerbach, em análise primorosa da quinta seção de "The Window", no ensaio "The Brown Stocking". Observa ele a importância da permanência da imagem de Mrs. Ramsay, único ponto em comum entre os diversos excursos e, portanto, fator de integração, único elemento comum à variada apresentação dos fluxos de consciência:

> However insignificant as an exterior event the framing occurrence (the measuring of the stocking) may be, the picture of Mrs. Ramsay's face which arises from it remains present throughout the excursus; the excursus itself is nothing but a background for that picture, which seems as it were to open into the depths of time – just as the first excursus, released by Mrs. Ramsay's unintentional glance at the furniture, was an opening of the picture into the depths of consciousness.[21]

Como ficara bem claro no manifesto lido em Cambridge, em maio de 1924, "Mr. Bennett and Mrs. Brown", Virginia preocupava-se, assim como os georgianos em geral (Forster, Lawrence, Strachey, Joyce,

Eliot), em descobrir novas ferramentas, novos meios para expressar a realidade, visto que "the Edwardian tools are the wrong ones for us to use."[22] Esta realidade, interpretada e sentida de modo diferente pelos escritores da segunda década do século XX, na opinião de Virginia, não se deve restringir aos aspectos externos de ambiente, meio social, aparência física, mas procurar penetrar na intimidade da mente, nas percepções emocionais daquela eterna personagem que desafia a todos os romancistas, Mrs. Brown, porque "Mrs. Brown is human nature."[23] A perfeição de *Pride and Prejudice* havia esgotado as possibilidades do método de Jane Austen, disse Virginia em ensaio sobre Meredith[24], e o romance inglês necessitava de novas técnicas, sem as quais não poderia sobreviver. O caminho seria através de uma prosa lírica, mais elástica e livre, capaz de representar os fatos e os sonhos, a matéria e o espírito, o corpo e a mente, o factual e o simbólico. A esse respeito, comenta Ralph Freedman, "Mr. Bennett and Mrs. Brown" does not conceal Virginia Woolf's search for such a mediating form through which she could convey simultaneously a picture of life and manners and a corresponding image of minds."[25] E prossegue: "her essay opened the doors of the novel to fresh conventions, foreshadowing a lyrical manner for English prose narrative through the conversion of character and scene into symbolic imagery.[26] Acrescentamos, reiterando, que, no entender da autora, a narrativa, numa prosa lírica, não deveria também ser expressão apenas do subjetivo, mas ir além dele, atingindo uma despersonalização em que a percepção individual e os fatos exteriores, numa nova disposição estética, conduzissem a idéias e valores gerais, visando ao universal e ao simbólico. Entretanto, a necessidade de técnicas condizentes com a nova concepção de realidade, não é problema apenas da literatura. Afeta o mundo artístico de uma maneira geral, e não há dúvida de que Virginia é levada a considerações sobre outras artes, como fonte de inspiração para novas técnicas no campo da literatura. Em carta a T.S. Eliot, de 3 de setembro de 1925, ela o informa sobre dois artigos que seriam publicados nos Estados Unidos – um sobre pintura, outro sobre cinema. O primeiro deles, a que ela se refere como "Painting and Writing", já estava sendo preparado, e foi postumamente publicado em *The Moment and Other Essays* (1948), sob o título "Pictures". Nesse artigo menciona a evidência e a importância da interinfluência das artes, "the flirtations between music, letters, sculpture and architecture, and the effects that arts have had upon each other throughout the ages,"[27] e assegura que, de todas elas, a literatura tem se mostrado a mais sociável e a mais impressionável. Fala então das relações entre literatura e a pintura, considerando que a influência dominadora desta última, na sua época, é inegável:

> Were all modern paintings to be destroyed, a critic of the twenty-fifth century would be able to deduce from the works of Proust alone the existence of Matisse, Cézanne, Derain, and Picasso; he would be able to say with those books before him that painters of the highest originality and power must be covering canvas after canvas squeezing tube after tube in the room next door.[28]

No entanto, em razão de o bom escritor não apelar apenas para os olhos, como o pintor, e não ter a imagem como um fim em si mesma, torna-se muito difícil ser detectado o ponto exato onde a pintura interfere na sua obra: "The whole scene, however solidly and pictorially built up, is always dominated by an emotion which has nothing to do with the eye. But it is the eye that has fertilised their thought."[29] Em aliança com os outros sentidos, então, o olho produz efeitos de extrema beleza: imagens e comparações exprimem formas, cores, a tessitura das coisas, enquanto a mente caminha, lógica e intelectualmente, por túneis, que penetram

> . . . into the obscurity of the young man's emotions, which as they ramify and modulate and stretch further and further, at last penetrate too far, peter out into such a shred of meaning that we can scarcely follow any more, were it not that suddenly in flash after flash, metaphor after metaphor, the eye lights up that cave of darkness and we are shown the hard tangible material shapes of bodiless thoughts hanging like bats in the primeval darkness where light has never visited them before.[30]

Como vemos, Virginia estabelece a supremacia da literatura sobre a pintura, quando faz uso do sentido da visão, na percepção de imagens, comparações e metáforas, como meio para alcançar regiões inacessíveis do pensamento. Fala da necessidade de o escritor ter um terceiro olho, cuja função é ajudar os outros sentidos, quando estes se exaurem; no entanto é duvidoso dizer que os escritores aprendem alguma coisa diretamente da pintura. Não vão às galerias para entender os problemas da arte do pintor, "They are after something that may be helpful to themselves."[31] Sobre Cézanne, Virginia comenta: "no painter is more provocative to the literary sense."[32] O tom coloquial e despretensioso do artigo não deve iludir o leitor. Não ir às galerias para entender os problemas do pintor não implica desconhecer a arte da pintura. Para percebermos o que poderia ser provocante em Cézanne e, de alguma forma, ser útil e influir na técnica da ficção praticada por ela, precisamos, também nós, conhecer a arte e a técnica

desse artista: a recessão de planos dos seus quadros; os objetos pintados sob vários ângulos de perspectiva; a redução de pormenores ao absolutamente necessário; a importância da cor; a organização do conjunto em formas geométricas; as deformações que imprime às figuras humanas, que tendem ao abstrato, ao permanente; em suma, as inovações que incorporou à sua arte. A contribuição dos ensaios críticos e das fontes autobiográficas recém-publicadas, como as cartas e o diário completo, é inestimável para uma melhor apreensão dos sutis efeitos que a autora procurou produzir, enriquecendo a arte ficcionista. As cartas trocadas entre ela e o pintor francês Jacques Raverat, que lhe escreveu certa vez sobre a dificuldade de se fazer representar na literatura, essencialmente linear, "splashes in the outer air in every direction,"[33] mostram, pela resposta de Virginia,

> I rather think you've broached some of the problems of the writers too, who are trying to catch and consolidate and consummate (whatever the word is for making literature) those splashes of yours,[34]

como comenta Quentin Bell, que ela reivindica para si a habilidade ou, ao menos, a intenção de apreender "processes of thought and feeling as though they were pictorial shapes,"[35] o que já poderia ser notado em *Mrs. Dalloway*, na forma radial do seu discurso.

Assim, a recessividade de planos bem marcados, muitas vezes até superpostos, presentes na pintura de Cézanne, talvez possam ser observados em *To the Lighthouse*, na imagem de Mrs. Ramsay, retida na imaginação do leitor, enquanto, nos diversos excursos, imagens e cenas de outros tempos e espaços, como em diversos planos, se desdobram, tanto em seu pensamento como no de outras personagens. Nesse aspecto, a perspectiva da pintura de Cézanne, feita simultaneamente sob vários ângulos em relação ao mesmo objeto, é também observada no romance através da mudança freqüente do ponto de vista dentro das seções. Esta mudança na passagem de uma personagem para a outra, ocorre por vezes com indefinições ambíguas sobre a identificação da voz que fala, avaliando Mrs. Ramsay, contrapondo-a ao marido, julgando qualidade e defeitos de um e outro. É possível que as liberdades com o real, as deformações de figuras humanas que, em Cézanne, assumem formas geométricas, integrando-se por vezes à própria natureza – parte de árvores ou dorso de colinas – numa busca do permanente e do imutável, rumo ao transcendente, tenham também sido captadas nesse romance. Esta atitude já escapa à concepção impressionista que, num realismo exacerbado, procura fixar o instante, retratando o real no seu aspecto fugaz e passageiro, de um eterno vir a ser. Lily Briscoe representa Mrs. Ramsay por uma forma

geométrica "the triangular purple shadow" (TTL, p.61), não objetivando nenhuma semelhança ao modelo (talvez uma interpretação cubista), o que causa o interesse e a estranheza de Mr. Bankes:

> Mother and child then – objects of universal veneration, and in this case the mother was famous for her beauty – might be reduced, he pondered, to a purple shadow without irreverence. (TTL, p.61)

Não sabendo dar uma resposta precisa às perguntas de Mr. Bankes, do porquê daquela forma, Lily Briscoe ganha confiança apenas quando, de posse do seu pincel, "subduing all her impressions as a woman to something much more general" (TTL, p.62), é tomada pelo poder daquela visão, clara e distinta, que a impelira a fazer o seu quadro. Ao que parece, o quadro é pintado segundo uma concepção simbólica e abstracionista. Mas Lily, como pintora, expressa a sua emoção unicamente através do sentido da visão. O quadro de Virginia é bem mais complexo, ajudado por aquele "third eye" que desvenda não só o exterior, mas o interior, o recesso da mente, onde se escondem, "hard tangible material shapes of bodiless thoughts, hanging like bats in the primeval darkness"[36]. Esta observação parece ligar-se a uma outra, feita em "The Cinema", o segundo ensaio mencionado na carta a T.S. Eliot, e publicado em "Arts" (Nova York, 1926). Assistindo a uma sessão de Dr. Caligari ("Cabinet du docteur Caligari", filme de Robert Wiene, com influências do teatro expressionista, cuja importância, entre 1911 e 1918, é anotada por Jean Mitry),[37] impressiona-se, a certa altura, com a força de uma imagem que se torna símbolo da própria emoção:

> . . . a shadow shaped like a tadpole suddenly appeared . . . . It swelled to an immense size, quivered, bulged, and sank back again into nonentity . . . . For a moment it seemed as if thought could be conveyed by shape more effectively than by words. The monstrous quivering tadpole seemed to be fear itself, and not the statement I am afraid.[38]

Nota-se nesse artigo a mesma atitude observada em "Pictures". Virginia não está interessada em mostrar erudição sobre o cinema. Preocupa-se antes de tudo, com a arte literária. E, em vista dessa experiência, indaga-se se haveria alguma linguagem secreta, alguma característica do pensamento que se pudesse tornar visível, prescindindo das palavras. Isso porque o cinema expressa o real, dotando-o de uma qualidade que não pertence à fotografia, tornando-o mais real "or real with a different quality from that which we perceive in daily life,"[39] mas não expressa o pensamento, tornando irreconhecível, por exemplo,

uma personagem como Ana Karenina, apreendida, essencialmente, pelos leitores de Tolstoi, através de sua mente. Conclui, no entanto, levando em conta o potencial da imagem-símbolo, que, especialmente em momentos de emoção – e aqui ela se volta para os problemas literários – é necessário

> . . . to let an image run side by side with it [thought]. The likeness of the thought is for some reason more beautiful, more comprehensible, more available, than the thought itself.[40]

A maneira como Shakespeare desenvolve idéias complexas, tornando-as compreensíveis através de cadeias de imagens, deve ser evitada pelo cinema, diz ela, porque as imagens de um poeta são um "compact of a thousand suggestions of which the visual is only the most obvious."[41] Contudo, quando um novo símbolo para expressar o pensamento for encontrado, o cineasta estará de posse de imensa riqueza:

> The exactitude of reality and its surprising power of suggestion are to be had for the asking. Annas and Vronskys – there they are in flesh. If into this reality he could breathe emotion, could animate the perfect form with thought, then his booty could be hauled in hand over hand. Then as smoke pours from Vesuvius, we should be able to see thought in its wildness, in its beauty, in its oddity, pouring from men with their elbows on a table . . . . We should see emotions mingling together and affecting each other . . . . No fantasy could be too farfetched or insubstancial. The past could be unrolled, distances annihilated, and the gulf which dislocates novels (when, for instance, Tolstoi has to pass from Levin to Anna and in so doing jars his story and wrenches and arrests our sympathies) could by the sameness of the background, by the repetition of some scene, be smoothed away.[42]

O que o cinema irá fazer no futuro é predito por Virginia. Mas o romance já concretiza essa possibilidade. Os pensamentos emanam da figura de Mrs. Ramsay, que se mantém sentada à janela durante onze seções de "The Window", ocupada em tricotar as meias ou ler a estória do pescador, dos contos de fada de Grimm, do que somos informados por fiapos de frases. A análise feita por Auerbach não nos dá senão uma pequena mostra daquela figura materna, que não se fixa em nossa retina apenas na quinta seção do primeiro capítulo. O próprio título, "The Window", serve de moldura às figuras de James e Mrs. Ramsay, que lá se postam, desde o início do livro, até a décima

seção, quando James é levado por Mildred. Na décima primeira, Mrs. Ramsay ainda continua sentada, voltando a tricotar – só, silenciosa, imersa em seus pensamentos, com liberdade para, enfim, ser ela mesma, na sua interioridade – conjugando as qualidades de uma figura enigmática, majestosa, e uma transcendência desvinculada de sentido material, "a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others" (TTL, p.72). Essa imagem-símbolo, representativa do mistério do próprio ser de Mrs. Ramsay, da capacidade imaginativa de seu pensamento, de natureza similar à imagem do medo, representada pela sombra do girino em "Dr. Caligari", é explicitada e desenvolvida – tornando-se também representativa de um atributo que é facultado a todos os seres humanos, como um inconsciente coletivo, mas intensificado ao extremo pela sensibilidade de Mrs. Ramsay:

> . . . and one shrank, with a sense of solemnity to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. Although she continued to knit, and sat upright, it was thus she felt herself; and this self having shed its attachments was free for the strangest adventures. When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless. And to everybody there was always this sense of unlimited resources, she supposed; one after another, she, Lily, Augustus Charmichael, must feel, our apparitions, the things you know us by, are simply childish. Beneath it is all dark, it is all spreading, it is unfathomably deep; but now and again, we rise to the surface and that is what you see us by . . . . Losing personality, one lost the fret, the hurry, the stir; and there rose to her lips always some exclamation of triumph over life when things come together in this peace, this rest, this eternity.(TTL, p.72-73)

A metáfora simbólica "a wedge-shaped core of darkness", essencialmente poética, um verdadeiro novelo adjetivo onde se embrulha o mistério escuro, é a versão literária de Virginia, daquela "triangular purple shadow" da pintura de Lily Briscoe, condensando, nessa forma complexa, todos os pensamentos desenvolvidos a partir dela, como se constata no texto acima. Note-se que se mantém a identidade da forma geométrica com a visão da pintura de Lily Briscoe, enriquecida, no entanto, de uma perspectiva de profundidade, em razão do substantivo "wedge", (adjetivado no composto "wedge-shaped"). O sentido literal de "wedge", fornecendo a imagem visual de uma cunha – um prisma triangular agudo – e o seu sentido figurado, sugerindo, como conseqüência do uso desse objeto, um movimento inicial de pouca impor-

tância, mas calculado para produzir efeito de importância máxima, contribuem, ambos os sentidos, tanto para a visualização da forma triangular da imagem, que centra a atenção no seu ângulo agudo, como para enfatizar o movimento crescente da abrangência do mistério contido nessa metáfora. Esta imagem sintetiza, simbolicamente, a inefável, incomensurável e profunda escuridão em que está imerso e se expande o ser de Mrs. Ramsay, sem barreiras nem horizontes limitadores, capaz de ir a todos os lugares, de gozar de liberdade, paz e "most welcome of all, a summoning together, a rest on a platform of stability" (TTL, p.73). A aparência exterior do ser ("our apparitions", (TTL, p.73) – quando retorna desse "core of darkness" (TTL, p.73), visível, depois dessa imersão na transcendência do eterno e do imutável, é, como na filosofia platônica, "simply childish" (TTL, p.73), espectro imperfeito de uma beleza interior maior, sem limites e impenetrável, indefinida e invisível – mas nem por isso minimizada. Bem ao contrário, a sua beleza exterior é realçada, como na lírica descrição feita por Mr. Bankes que, entretanto, reconhece e acha indispensável o elemento de incongruência que necessita ser inserido na harmonia daquela face – um outro aspecto, não abarcável por meios racionais, mas que deve ser considerado, sem o que o seu retrato não estaria completo:

> 'Nature has but little clay' . . . 'like that of which she moulded you! He saw her at the end of the line, Greek, blue-eyed, straight-nosed. How incongruous it seemed to be telephoning to a woman like that. The Graces assembling seemed to have joined hands in meadows of asphodel to compose that face . . . . So that if it was her beauty merely that one though of one must remember the quivering thing, the living thing . . . and work it into the picture; or if one thought of her simply as a woman, one must endow her with some latent desire to doff of her royalty of form as if her beauty bored her and all that men say of beauty, and she wanted only to be like other people, insignificant. (TTL, p.34-35)

A redução dos elementos de sua composição ao estritamente essencial, a exemplo de Cézanne, evidencia-se, de modo surpreendentemente claro, no uso da fala direta das personagens, pela breve frase de abertura de *To the Lighthouse*: "Yes, of course, if it's fine tomorrow" (TTL, p.5), dita por Mrs. Ramsay a James. A esta pequena frase prende-se todo o romance. Ela introduz o assunto da "viagem" ao farol, submetendo-a a uma condição – "se" – que só se tornará viável após dez anos, quando, com a sua realização, termina o romance. Com ela também se inicia o jogo dialético entre Mrs. Ramsay e seu marido, na

oposição que se instala entre pai e mãe – desenvolvida em todo o romance: o feminino opondo-se ao masculino, o intelecto à imaginação, a razão à sensibilidade, a lógica à intuição, o limitado ao ilimitado, o estéril ao fértil – quando Mr. Ramsay fala, rude e taxativamente, a James: "But . . . it won't be fine (TTL, p.6). Inúmeras variações, confirmando ou negando a possibilidade implícita na frase inicial, mantêm, em nível lingüístico, uma linha de continuidade que contribui para a unidade estrutural de *To the Lighthouse* – sobretudo em "The Window". A imagem de Mrs. Ramsay atua no mesmo sentido, em nível pictórico, sobre a retina do leitor, como elemento comum entre as diversas digressões do discurso, nas onze primeiras sessões do livro. Esse processo de ligação, utilizando as falas diretas das personagens como pontos de um alinhavo, laçadas que se fazem com grandes intervalos, em que a narrativa interrompe, por período brevíssimo, a continuidade dos fluxos de consciência e atinge a superfície da cena exterior, é resultado de uma intensificação do mesmo processo observado em *Mrs. Dalloway*. Dá-se uma aproximação, cada vez maior, de uma realidade interior, conjunta a um distanciamento, em igual proporção, dos fatos exteriores. O que é inegável a respeito da funcionalidade das batidas do Big Ben, do carro e do avião, aplica-se, também aqui, a esse fato exterior que não diz respeito a um acontecimento, ou a uma cena, mas, sim, a um fato lingüístico.

Acompanhando o aparecimento dessas variações, anotamos a ponderação de Mrs. Ramsay: "But it may be fine – I expect it will be fine" (TTL, p.9), sendo contraditada por Charles Tansley: "It's due west" (TTL, p.7), referindo-se implicitamente à força devastadora do vento oeste, afirmação que será explicitada: "There'll be no landing at the Lighthouse tomorrow" (TTL, p.9). Surge, na seção 2, curtíssima, o "No going to the Lighthouse, James" (TTL, p.18), que se faz entender ter sido igualmente pronunciada por Tansley; inicia-se a 3 com "Perhaps you will wake up and find the sun shining and the birds singing" (TTL, p.18), esperança ou tentativa de consolo de Mrs. Ramsay a James, em reiteração da frase inicial: "Perhaps it will be fine tomorrow" (TTL, p.19). Com um intervalo maior, aparece novamente o otimismo de Mrs. Ramsay no início da seção 5: "And even if it isn't fine tomorrow . . . it will be another day. And now . . . and now stand up, and let me measure your leg" (TTL, p.31); na seção 6, Mr. Ramsay reafirma a impossibilidade da ida ao farol, mas Mrs. Ramsay, preocupada com o desapontamento do filho, ainda se agarra à esperança de que o vento mude de direção (TTL, p.37). Movido pela persistência de Mrs. Ramsay, o marido se irrita com o que classifica como "The extraordinary irrationality of her remark" (TTL, p.37) e perde o controle de seus atos, arrependendo-se em seguida. Mrs. Ramsay não

insiste mais, e as frases desaparecem, até que ressurgem nas três últimas seções de "The Window" (17, 18, 19). Observe-se, no entanto, que a questão fica no ar, pendente – há uma suspensão do assunto, que continua a se fazer sentir no espaço do silêncio – tal como a imagem de Mrs. Ramsay na mente do leitor. Esse processo de estruturação, em nível lingüístico, entretanto, apesar da suspensão dessas frases, prossegue por meio da intromissão de outras, referentes à estória de Grimm, que Mrs. Ramsay começa a ler para James, na seção 7, e termina na seção 10, quando a luz do farol se acende, e James se retira com Mildred. Na seção 11, ela permanece só, pensando, como vimos, até que se levanta, abandonando o lugar onde se mantivera desde o início, seção 1 de "The Window". Passeia com o marido pelo jardim, na seção seguinte, e no final da seção 13, ainda no jardim, Mrs. Ramsay pergunta se Nancy havia ido com os outros à praia. A resposta só lhe é dada na seção 15, constituída de apenas duas linhas: "yes, said Prue, in her considering way, answering her mother's question, 'I think Nancy did go with them'" (TTL, p.91). É assim enfatizada, visual e graficamente, a intencionalidade desse processo de ligação através da fala direta. Entre uma e outra, insere-se a seção 14, num grande parêntese, que descreve os acontecimentos amorosos entre Paul e Minta Doyle, num cenário diverso: a praia. Na 16, Mrs. Ramsay prepara-se, em seu quarto, para o jantar, que será o ponto alto revelador de sua total influência sobre a família e amigos, e se realizará, de fato, na seção 17. É em meio a esse jantar, investido daquela "party consciousness", analisada nos contos ligados a *Mrs. Dalloway*, que, uma vez mais, Tansley insiste em negar a ida ao farol: "No going to the Lighthouse tomorrow, Mrs. Ramsay" (TTL, p.99). Suas palavras causam irritação em Lily Briscoe; há entre os dois uma troca de palavras que reencena o diálogo das personagens principais, mas de um modo quase burlesco, motivado pela implicância e teimosia dela e a pretendida superioridade ofendida dele, embora sem a tensão e dramaticidade anteriores. Terminado o jantar e, com ele, um momento que será inesquecível, como prevê Mrs. Ramsay, ela sobe ao quarto das crianças, na seção 18, e enrola o seu chale na caveira que, pendurada na parede, impedia Cam de conciliar o sono. James, ainda querendo ir ao farol, perguntava-lhe: "Would they go to the lighthouse tomorrow?" (TTL, p.133). A resposta negativa preserva, contudo, uma nota de esperança: "but soon, she promised him; the next fine day" (TTL, p.133). Na seção 19, o casal está só, num momento de intimidade – ele lendo, ela tricotando. Mr. Ramsay parece desejar que a esposa lhe diga que o ama, o que parece impossível para ela. Conversam, ficando decidido que não terminará as meias naquela noite.

Levanta-se, fica parada com as meias na mão, e sabe que não precisa dizê-lo, ele sabe que ela o ama:

> And smiling she looked out of the window and said (thinking to herself, Nothing on earth can equal this happiness).
>
> "Yes, you were right. It's going to be wet tomorrow". She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again. (TTL, p.142)

Termina assim a primeira parte do livro – ela à janela, como no início, triunfando sobre o seu conquistador pelo próprio fato de se submeter a ele, conquistando-o, a ele e a todos, com a intensidade do seu amor.

Em "The Lighthouse", terceiro e último capítulo do romance, as três primeiras seções se desenvolvem sob a perspectiva de Lily Briscoe. Sabemos dos preparativos para a viagem ao farol, sob a liderança de Mr. Ramsay que, nessa atividade, se investe de uma aura de firmeza e jovialidade, um aspecto novo em sua personalidade. Bem oposta é a ressentida submissão de James e Cam, ao que consideram arbitrariedade autoritária do pai, de impor-lhes a realização do sonho de outrora. Lily, por sua vez, está determinada a completar o quadro inacabado, fruto, no passado, de um momento de revelação que, em situação tão adversa, irreal e caótica, "as if the link that usually bound things together had been cut" (TTL, p.166), se havia tornado imprecisa e indistinta. Com a partida do grupo, Lily, na seção 3, faz observações importantes sobre arte e realidade: "this formidable ancient enemy of hers – this other thing, this truth, this reality" (TTL, p.180). Entende-se que a realidade a ser transposta para o espaço em branco, vazio, de seu quadro, não é mera cópia da natureza. As palavras de Lily sugerem uma conformidade com as de Roger Fry no catálogo da segunda "Post-Impressionist Exhibition"[43], em 1912. Na apresentação desses artistas, Fry chama atenção para o fato de que eles procuram "to arouse the conviction of a new and definitive reality. They do not seek to imitate form, but to create form; not to imitate life, but to find an equivalent for life".[44] O artista procura expressar "by pictorial and plastic form certain spiritual experiences"[45] e o extremo de tal método (que parece ser o de Lily, não o de Virginia), leva-o ao abandono total da semelhança à forma natural e a criar "a purely abstract language of form"[46] como nas pinturas cubistas de Picasso. Lily representa mãe e filho por uma forma triangular, expressando, através dela, suas emoções "without irreverence" (TTL, p.61), submetendo "all her impressions as a woman to something much more general" (TTL, p.62), o que resulta em uma despersonalização necessária, ratificada nessa última parte do romance:

> And as she lost consciousness of outer things, and her name and her personality and her appearance . . . her mind kept throwing up from its depths, scenes and names, and sayings, and memories and ideas, like a fountain spurting over that glaring, hideously difficult white space while she modelled it with greens and blues. (TTL, p.181)

Através de Lily, Virginia aponta também as dificuldades que se apresentam entre a concepção e a realização de uma obra de arte. Tudo que, ao ser concebido, parece simples, na prática se torna subitamente complexo. A obra de arte precisa manter, ao mesmo tempo, para a completude de sua forma, uma visão do todo e da sua complexa divisão em partes: "as the waves shape themselves symmetrically from the cliff top, but to the swimmer among them are divided by steep gulfs, and foaming crests" (TTL, p.179), o que implica simultaneidade de pontos de vista em distâncias diversas.

Ao examinar o livro como um todo, usando do privilégio de uma visão distanciada, de maior abrangência, devemos considerar a importância das frases que dão início a cada um dos três capítulos, cuja função integradora é capaz de sintetizar, numa só idéia geral, de maneira precisa, o assunto de que tratam. Tal fato revela a habilidade da autora, ao aliar a firmeza e segurança do seu pensamento lógico à exuberância dos vôos líricos de sua imaginação, também confirmada pelas palavras de Lily: "Beautiful and bright it should be on the surface . . . but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron" (TTL, p.194). Podemos considerar a frase de abertura de *To the Lighthouse* – "Yes, of course, if it's fine tomorrow." (TTL, p.5) – o cordão umbilical a que está apenso e se condiciona todo o romance, não só porque, em miniatura, epitomiza o otimismo e a atitude conciliadora da mãe, como subordina, telescopicamente, a viagem ao farol – síntese da obra, como indica o título – a um "se" inicial. Quanto à pergunta que introduz o último capítulo, "What does it mean, what can it all mean?" (TTL, p.165), ela expressa a procura do significado maior dessa viagem, simbolicamente, em direção à luz do entendimento – iniciação de James, aos dezesseis anos; ponderação, amor, compreensão e equilíbrio, na visão de Lily Briscoe, aos quarenta e quatro anos (TTL, p.170), idade também de Virginia Woolf ao escrever as últimas páginas desse romance ("finished, provisionally, Sept. 16th"[47]), no ano de 1926. Esse significado, que só o tempo irá mostrar, através de uma perspectiva distanciada, já havia sido anunciado na frase inicial de "Time Passes": "Well, we must wait for the future to show" (TTL, p.143).

Virginia Woolf irá desenvolver aqui o tema da relatividade das coisas, "For nothing was simply one thing" (TTL, p.211). Fator importantíssimo, causador dessa relatividade, é a distância maior ou menor entre o ponto de observação e o objeto observado: tal parece ser o ponto nevrálgico que irá determinar o entendimento dessa parte final e do romance como um todo.

Devemos lembrar que dez anos separam as personagens dos acontecimentos vivenciados em "The Window", e da personalidade envolvente de Mrs. Ramsay, retratada naquela parte. Dar-se-á em "The Lighthouse" a tentativa de um julgamento justo, na observação das personagens centrais, sob vários ângulos e a distâncias diversas, de modo a obter uma imagem fiel, não parcial, precisa e equilibrada, na sua complexidade, que reflita e revele "the truth of things" (TTL, p.167), o verdadeiro significado de tudo – objetivo de Lily Briscoe, da autora, do romance. Não é sem razão que Leonard, com a sua natural perspicácia, "calls it entirely new – 'a psychological poem', is his name for it."[48]

A força e a beleza da representação de Mrs. Ramsay, emoldurada em "The Window", a sua imagem serena, sofrida, toda intuição e amor, deusa de arrebatador encanto, fixada na retina do leitor por onze seções, revelam, incontestavelmente, a supremacia da mãe, magnificada e idealizada, na infância de James e nas memórias obsessivas de Virginia, até o momento em que escreve *To the Lighthouse*, como vimos nas referências autobiográficas. "Time Passes", provendo o lenitivo do esquecimento, preservando o amor, arrefecendo o ódio, através do distanciamento no tempo, é o fator essencial para o enfoque de Mrs. Ramsay, numa perspectiva mais verdadeira, e a abertura para o resgate de Mr. Ramsay, antes visto apenas em seu aspecto negativo. Através das experiências de James, Cam e Lily, de seus diferentes pontos de vista, a autora pôde refletir sobre diferentes etapas de seu próprio amadurecimento, reencenando emoções vividas com o pai, após a morte de Julia e exercendo, simultaneamente, sobre suas lembranças a perspectiva crítica da artista e da mulher madura que analisa com objetividade o seu passado.

Em "The Lighthouse", o velho Mr. Ramsay é trazido para o primeiro plano, enquanto o magnífico quadro de Mrs. Ramsay, produzido em "The Window", retrocede a plano mais distanciado, pela força mediadora de "Time Passes", e suas conseqüentes alterações na emoção, permitindo, assim, um ajuste, necessário e imprescindível, para a obteção de perspectiva e proporção harmônicas.

A partir da seção 3, há uma alternância na apresentação das cenas, ora os pensamentos de James e Cam, no bote, mais e mais distante da casa, a caminho do farol, até o desembarque (seções 4, 6,

8, 10 e 12), ora os de Lily Briscoe, na ilha (seções 3, 5, 7, 9, 11 e 13), empenhada na solução de sua pintura. Essa justaposição das cenas indica a concomitância das duas ações, que terminam a um só tempo, e possibilita o tema da relatividade tornar-se mais claro, conjugando os enfoques de Cam, James e Lily, meditando sobre a casa, a ilha, o farol, Mr. e Mrs. Ramsay, no passado e no presente, comparando-os, em seus aspectos de realidade ou irrealidade, conferidos segundo a distância, tanto no espaço como no tempo.

Após recordar-se com nitidez de uma cena do passado – Mrs. Ramsay na praia (TTL, p.194-195) – Lily Briscoe percebe que as suas lembranças já haviam sofrido a ação da morte e do tempo:

> But the dead . . . . Oh the dead! she murmured, one pitied them, one brushed them aside, one had even a little contempt for them. They are at our mercy. **Mrs. Ramsay had faded and gone, she thought . . . . She recedes further and further from us** . . . . Life has changed completely. At that all her being, even her beauty, became for a moment, dusty and out of date. (TTL, p.188; o grifo é nosso)

Assim como Lily, também Cam se impressiona, ao olhar, de longe, a pequena ilha e rememorar sua vida lá. Um certo aspecto de irrealidade envolve não só os objetos distantes como também os fatos e as vivências passadas.

> All looked distant and peaceful and strange. The shore seemed refined, far away, unreal. Already the little distance they had sailed had put them far from it and given it **the changed look, the composed look, of something receding** in which one has no longer any part . . . .
>
> All those paths and the lawn, thick and knotted with the lives they had lived there, were gone; and now this was real; the boat and the sail with its patch. (TTL, p.188-189; o grifo é nosso)

A proximidade do presente e o distanciamento, natural, do passado, produzem um apagamento e uma recessão da memória obcecante da mãe, permitindo observação melhor da figura do pai, Mr. Ramsay, agora em plano frontal. Harmoniza-se tal observação com a diferença notada por James entre o que representara para ele, simbolicamente, o farol, e o quer representa agora, resultando no fato de que, embora a primeira impressão não se anule, permite que uma percepção mais crítica e objetiva se junte a ela, e ambas coexistam, em equilíbrio, na sua visão adulta.

> 'It will rain', he remembered his father saying. 'You won't be able to go to the lighthouse.'
>
> The lighthouse was then a silvery, misty looking tower with a yellow eye that opened suddenly and softly in the evening. Now -
>
> James looked at the lighthouse. He could see the whitewashed rocks; the tower, stark and straight . . . . So that was the lighthouse, was it?
>
> No, the other was also the lighthouse. For nothing was simply one thing. The other was the lighthouse too. (TTL, p.211)

O aspecto fantástico e maravilhoso do farol, reflexo de uma simbologia ligada associativamente à mãe, coexiste agora com uma concepção realista, influenciada, evidentemente, por Mr. Ramsay, cuja aptidão, formação e interesse revelam-se claramente pelo assunto sobre o qual versavam os seus livros: "Subject and object and nature of reality" (TTL, p.28). A realidade passa a coexistir com a imaginação e, com ela, a consciência e a aceitação da morte como fato natural. Mr. Ramsay parece "very old" (TTL, p.230) aos olhos de James:

> He looked, James thought . . . like some old stone lying on the sand; he looked as if he had become physically what was always at the back of both of their minds - that loneliness which was for both of them the truth about things . . . . They shared that knowledge. 'We are driving before a gale – we must sink'. (TTL, p.230-231)

Cam apreende também essa verdade: ". . . he was shabby, and simple, eating bread and cheese; and yet he was leading them on a great expedition where, for all she knew, they would be drowned" (TTL, p.233), porém parece que ele pensava consigo mesmo: "But why make a fuss about that? . . . the depths of the sea . . . are only water after all" (TTL, p.234).

Como se pode observar, Mr. Ramsay torna-se objeto de uma reavaliação que lhe conferirá imagem bem diversa da anterior, cedendo, Lily, Cam, James, a uma força que os compele a olhá-lo, como Mrs. Ramsay gostaria que o fizessem, com os olhos do amor. A partir desse novo enfoque, ele não mais é visto apenas por seu aspecto grotesco e melodramático, cuja auto-piedade e dependência levam a egoísmo tirano, mas como um ser humano em dimensões reais, reveladoras da fragilidade daquele velho, movido por uma dor e desolação profundas, mas altaneiro, digno, de magnífico porte, firme e jovial no seu papel

de líder, seja na viagem do farol, ou na viagem da vida, das personagens e da autora. Abrira-lhes as portas para o tesouro do mundo maravilhoso que se escondia em sua biblioteca – Mr. Ramsay e Sir Leslie Stephen – onde aquele homem lutava tenazmente em busca da realidade, contando para isso apenas com as armas insuficientes do raciocínio lógico, mas, também, dedicando a seus filhos, que o amavam, um amor verdadeiro.

NOTAS

1 Virginia Woolf, *A Writer's Diary* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1953-1954), p.79.

2 Woolf, *A Writer's*, p.82.

3 Woolf, "Phases of Fiction", *Granite and Rainbow* (London: Hogarth Press, 1960), pp.140-141.

4 Woolf, *A Writer's*, p.87.

5 Woolf, *A Writer's*, p.98.

6 Woolf, *A Writer's*, p.56.

7 Woolf, *A Writer's*, p.67.

8 Woolf *Writer's*, p.99.

9 Woolf, *A Writer's*, p.101.

10 William Worsdworth, "Preface to Lyrical Ballads," in *A Book of English Literature*, ed. Snyder & Martin (New York: Macmillan, 1947, V.II), p.59.

11 Virginia Woolf, *The Letters of Virginia Woolf* (London: Harcourt Brace Jovanovich, 1977, V.III), p.572.

12 Virginia Woolf, "A Sketch of the Past," *Moments of Being* (London: Hogarth Press, 1978), p.127.

13 Woolf, "A Sketch," pp.80-81.

14 Woolf, *A Writer's*, p.67.

15 Woolf, "A Sketch", p.85.

16 Woolf, "A Sketch," p.81.

17 Quentin Bell, *Virginia Woolf* (St. Albans: Triad/Paladin, 1976), V.2, p.105.

18 Woolf, *A Writer's*, p.75.

19 Woolf, *The Letters*, V.III, p.132.

20 Erich Auerbach, *Mimesis* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1974), p.531.

21 Auerbach, p.540.

22 Virginia Woolf, "Mr. Bennett and Mrs. Brown," *The Captain's Death Bed and Other Easays* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1978), p.112.

23 Woolf, "Mr. Bennett," p.110.

24 Virginia Woolf, "The Novels of George Meredith," *The Common Reader*, 2nd series (London: Hogarth Press, 1974), p.234.

25 Ralph Freedman, *The Lyrical Novel* (Princeton, N.J.: Princeton Univ. Press, 1971), p.186.

26 Freedman, p.187.

27 Virginia Woolf, "Pictures," *The Moment and Other Essays* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974), p.173.

28 Woolf, "Pictures," p.173.

29 Woolf, "Pictures," p.174.

30 Woolf, "Pictures,: p.175.

31 Woolf, "Pictures," p.175.

32 Woolf, "Pictures," p.175.

33 Bell, V.2, p.160.

34 Woolf, *The Letters*, V.III, p.135.

35 Bell, V.2, p.107.

36 Woolf, "Pictures," p.175.

37 Encyclopédie de la Pleiade. *Histoire de l'Arte 4*: Du realisme à nos jours. Dir. Bernard Dorival, /sl/. Éditions Gallimard, 1969. t.4, p.1069.

38 Virginia Woolf, "The Cinema," *The Captain's*, p.183.

39 Woolf, "The Cinema," p.181.

40 Woolf, "The Cinema," p.184.

41 Woolf, "The Cinema," p.184.

42 Woolf, "The Cinema," p.185.

43 Virginia Woolf, *Roger Fry: a Biography* (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1968), p.177.

44 Woolf, *Roger Fry*, pp.177-78.

45 Roger Fry, "The French Post Impressionists," *Vision and Design* (London: Oxford Univ. Press, 1981), p.166.

46 Fry, "The French," p.167.

47 Woolf, *The Diary of Virginia Woolf*. (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1977-1984), Vol III, p.111.