

## VIRGINIA WOOLF: QUANDO A ESCRITORA DIALOGA COM A CRÍTICA OU A ARTE DO RETRATO

Neurivaldo Campos Pedroso Júnior (PPG – UFRGS)

Em *Passeio ao farol*, quinto romance publicado pela escritora inglesa Virginia Woolf, uma obra de arte desempenha papel central e estruturador. Encontramos, no primeiro e no terceiro capítulos, a personagem-pintora Lily Briscoe a refletir sobre alguns problemas técnicos e estéticos que envolvem a execução de sua tela. Aliado a essas preocupações técnicas e estéticas, há, ainda, um posicionamento por parte da pintora frente às emoções evocadas pela presença dos retratados, no caso, a Sra. Ramsay e seu filho. Assim, o que pretendemos agora é ler esse retrato da Sra. Ramsay feito por Lily e tentar demonstrar como esse retrato coincide com o traçado por Virginia Woolf no plano da narrativa.

Na terceira seção do primeiro capítulo de *Passeio ao farol*, encontramos a Sra. Ramsay, uma das protagonistas do romance, a medir uma meia marrom, a fim de verificar se estava no tamanho certo para mandá-la ao filho mais novo do faroleiro, pois, caso a viagem ao farol se confirmasse, poderia enviá-la no dia seguinte; entretanto, entre a medição da meia e a chamada de atenção que a Sra. Ramsay dera em seu filho, James, que estava servindo como modelo para a medição, ela ouve alguns gritos, que a levam a olhar pela janela para ver o que estava acontecendo. Nesse momento constata que:

Era apenas Lily Briscoe, e estava contente por vê-la; e aquilo não importava. Mas ao ver a moça de pé, na extremidade do gramado, pintando, lembrou-se de que deveria manter a cabeça tanto quanto possível na mesma posição para o quadro de Lily. O quadro de Lily! A Sra. Ramsay sorriu. Com seus pequenos olhos chineses e seu rosto enrugado, ela nunca se casaria; mas era uma criatura independente. A Sra. Ramsay gostava dela por isso, e assim, lembrando-se de sua promessa, inclinou a cabeça (WOOLF, 1982,22).

Esta é a primeira alusão ao quadro de Lily encontrada no romance. O trecho acima servirá, então, como ponto de partida para algumas discussões que tencionamos propor acerca da figura da Sra. Ramsay representada no quadro. Na verdade, pretendemos ver como é traçado o retrato da Sra. Ramsay no plano da narrativa woolfiana, tanto quanto no plano da tela de Lily.

Em um primeiro momento, verificamos que a Sra Ramsay conscientiza-se da necessidade de manter a cabeça inclinada, já que estava posando para a tela de Lily e conforme prometera. Neste ponto da narrativa de *Passeio ao farol* podemos lançar mão de uma reflexão acerca do próprio ato de posar, pois, a partir do momento em que a Sra. Ramsay se lembra de que está posando para a personagem-pintora, ela parece querer “criar” uma nova imagem para a tela de Lily, assim, é como se a Sra. Ramsay pensasse “ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem” (BARTHES, 1984,22).

Ao metamorfosear-se em uma outra imagem, a Sra. Ramsay pretende não somente “criar” uma imagem agradável aos “olhos” de Lily, mas, também, para que todos aqueles que mais tarde se voltarem à tela tenham uma “boa” impressão da retratada. Na verdade, acreditamos que a Sra. Ramsay está

“posando” ao longo de todo o romance, sobretudo, nos momentos que aparece diante dos filhos, do marido ou dos seus convidados. Talvez, poderíamos observar que apenas quando estava sozinha a Sra. Ramsay parava de “posar” e tornava-se ela mesma, pois quando estava sozinha “não precisava pensar em ninguém. Podia ser ela mesma quando estava só. E era isso que precisava fazer com frequência: pensar. Bem, nem mesmo pensar. Ficar em silêncio, ficar sozinha” (WOOLF, 1982, 65). Assim, quando sozinha, podia perder-se em sonhos e devaneios, “retrair-se em si mesma, no âmago pontiagudo da escuridão, algo invisível para os outros”.

Nesses momentos, acreditamos que a narradora, ao empregar palavras para traçar o retrato da Sra. Ramsay, leva vantagem em relação à pintora Lily Briscoe, já que os recursos que esta utiliza são exíguos, porque as cores, as linhas e massas dispostas na superfície da tela dificilmente poderão captar as nuances da personalidade da “retratada”; entretanto, a narradora nos dá a saber que, em momentos de solidão e retraimento, a Sra. Ramsay encontrava:

(...) a liberdade, a paz, e — o que era mais agradável — o poder da recuperação, de descansar numa plataforma de estabilidade. Nem sempre enquanto indivíduo, é que se encontra esse repouso, dizia-lhe sua experiência (nesse instante executou algo extremamente difícil com suas agulhas), mas enquanto recantos de sombra. Desprendendo-se da personalidade, perdia-se tudo, a agitação, a pressa, o rebuliço; e sempre lhe subia aos lábios uma exclamação de triunfo sobre a vida, quando tudo dentro dela se reunia nessa paz, nesse repouso, nessa eternidade (WOOLF, 1982, 65-66).

Notamos, então, que é nos momentos de isolamento da Sra. Ramsay que poderemos chegar mais próximo do âmago da sua personalidade, pois nesses momentos de freqüente monólogo interior, ela deixa cair a máscara que envolve todo o seu ser. Outro ponto suscitado pelo ato de “posar” da personagem é que, ao criar uma nova imagem de si, tenta “mascarar” ou esconder seu verdadeiro “eu”; disso decorre que, muitas vezes, ao longo da narrativa, a pintora Lily observa que “cinquenta pares de olhos não seriam suficientes para açambarcar essa mulher única” (WOOLF, 1982, 198), ou seja, cinquenta pares de olhos não seriam capazes de captar o que “havia de espiritual, de essencial nela, a ponto de, se encontrassem uma luva no canto do sofá, saberiam, devido a um dedo torcido, que era incontestavelmente dela?” (WOOLF, 1982, 52). Acontecerá, então, de a Sra. Ramsay ser retratada, ao longo da narrativa, sob diferentes pontos de vista: ora temos a pintora Lily Briscoe a explicitar suas impressões, ora percebemos as opiniões do Sr. Ramsay, do botânico William Bankes ou, ainda, do “ateuzinho” Charles Tansley, todos a registrarem suas impressões acerca da Sra. Ramsay.

Talvez pudéssemos afirmar que, amalgamadas todas as impressões, estas caminham em direção à formação de um “retrato” da personalidade da Sra. Ramsay; entretanto, não podemos acreditar que, confrontadas, seriam capazes de nos fazer vislumbrar a retratada em sua “totalidade”, pois uma vez mais, a personagem parece dizer, diante da tela de Lily, ou até mesmo diante de nós: “sou aquele que me julgo, aquele que gostaria que me julgassem” (BARTHES, 1984, 27), criando, desta forma, uma imagem com a qual ela gostaria de se ver identificada, imitando-se e re-criando-se em várias Sras. Ramsays, tornando-se ora um objeto de adoração e veneração, ora um objeto odiado. Logo, as sensações evocadas frente a essas multiplicidades do caráter da Sra. Ramsay

são, muitas vezes, de uma certa “inautenticidade”. Aludimos às reflexões de Roland Barthes, nas quais observa que o ato de posar “representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro” (BARTHES,1984,27).

Ao se transformar de sujeito em objeto, a Sra. Ramsay, na superfície da página e/ou na superfície da tela, torna-se alvo de leituras e interpretações as mais variadas, sem que, com isso, uma única leitura seja considerada principal ou verdadeira, ou, como questiona o autor de *Lendo imagens*, “se um retrato é um espelho aberto, é possível lê-lo de alguma maneira coerente?” (MANGUEL,2003,205). Talvez a única coerência de leitura possível é aceitar que um retrato pode se apresentar também como uma multiplicidade de outros retratos, corpos e faces.

Dessa forma, podemos ler o retrato da Sra. Ramsay como a imagem da figura materna, quer seja a mãe de Virginia Woolf – Julia Stephen – morta quando a escritora tinha apenas 13 anos, quer seja, ainda, a mãe *ausente* de Lily, pois a personagem era, até onde pudemos constatar, órfã de mãe, o que pode resultar, então, na transferência da figura materna para a Sra. Ramsay. Nesse sentido, torna-se oportuno concordar com Maud Mannoni, quando a escritora e psicanalista observa que todo ato criativo visa, de alguma maneira, reatar com a infância do sujeito produtor da obra de arte; o papel materno seria fundamental, uma vez que, se faltar essa presença da mãe, ou da figura materna, poderá sobrevir “*um desamparo impensável*. O espaço de transição da dependência para independência, espaço de onde nasce o desejo, pode ser perturbado se a mãe se encontrar encerrada na escravidão do dever” (MANNONI,1999,43).

Virginia Woolf fornece-nos, em suas obras da década de 20, a imagem de uma mãe devorada pelos encargos domésticos. Tanto *Mrs Dalloway* quanto *Passeio ao farol* são tentativas de fornecer essa imagem. De fato, nesse último romance, a Sra. Ramsay, personagem central, torna-se símbolo da sociedade vitoriana, mãe amorosa e dedicada, esposa que está sempre à sombra do marido, como podemos conferir na seguinte passagem:

(...) não gostava, nem por um instante, de sentir-se melhor que o marido. Além do mais, não podia suportar sua própria incerteza quanto à veracidade de suas palavras, ao falar-lhe. As universidades e as pessoas que o procuravam, as conferências e os livros — nem por um instante duvidava da máxima importância de tudo isso; era a sua relação, e o modo como ele se aproximava dela, assim, abertamente, de tal forma que todos podiam ver, que a perturbavam. Pois as pessoas diziam que ele dependia dela, quando deveriam saber que dos dois, era ele o infinitamente mais importante, e que, comparada a ele, o que ela dava ao mundo era desprezível (WOOLF,1982,43).

Ao fazer da Sra. Ramsay símbolo da era vitoriana, como mãe e esposa, a escritora tenta fixar essa imagem, não apenas no decorrer da narrativa, mas, também, na tela de Lily Briscoe, haja vista que a pintora-personagem opta por retratar uma cena familiar na qual mãe e filho encontram-se juntos e a mãe está, ainda, lendo uma conto fantástico para o seu filho. Ora, a mesma imagem que a pintora tenta captar na tela em branco, a escritora estampará nas páginas de seu romance, pois a janela pela qual a pintora-personagem vê a Sra. Ramsay costurando uma meia e lendo para seu filho James, abre-se também para os

leitores, para que desta forma tomemos conhecimento da personalidade da Sra. Ramsay. Nesse sentido, concordamos com Thereza M. L. de Castro Faria quando pontua que:

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 (CASTRO FARIA,1990,87).

Quando Virginia Woolf opta, então, em algumas passagens da narrativa, por centrar-se na descrição do rosto das personagens, tal prática poderia ser tomada como correlata à prática empregada pelos fotógrafos e retratistas e, também, por cineastas, como por exemplo, Luchino Visconti, pois os rostos descritos/apresentados por Virginia Woolf, parecem-nos “fotos” ou “retratos” das personagens. Isso pode, ainda, indicar a incessante busca woolfiana por tentar reter o momento presente, quebrar a fluidez do tempo e, até mesmo, deter a presença da morte. Na verdade, podemos afirmar com o autor de *Nós os mortos*, que:

(...) o que esses *closes* colocam como questão é o valor do momento, do instante como experiência estética e gnosiológica, entre o desejo de fixar e sua imprevisibilidade, e, por conseguinte, o valor da imagem e do fragmento bem como o valor de toda arte que se funda sobre a fragilidade do performativo, da experiência irrecuperável, irreconstituível (LOPES,1999,21).

Decorridos dez anos do início de sua tela, Lily Briscoe volta-se novamente a ela com o propósito de “completá-la”, encarando novamente a “retratada”, ou seja, a Sra. Ramsay. Entretanto, esta não está mais presente – morrerá. Assim, Lily terá de lidar com as imagens, os sentimentos e as emoções evocadas pela figura da Sra. Ramsay, inscrita na superfície da tela, mas, sobretudo, na memória da personagem-pintora.

Em um primeiro momento a pintora depara-se com a resistência ou incapacidade de “convocar” inteiramente todos os traços da Sra. Ramsay. Lily lembrava-se, ora de uma “região de sua face”, ora de uma parte do nariz; em outros momentos lembrava-se de alguns aspectos da personalidade da Sra. Ramsay e até mesmo a mudança da posição do sol contribuía para a “evocação” do *ser* ausente. Poderíamos estender a Lily Briscoe as afirmações de Roland Barthes sobre sua incapacidade de reconhecer a mãe em fotografias antigas. O escritor, melancólico, anotou que sempre a reconhecia apenas “por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela. (...) Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a ‘reencontrava’” (BARTHES,1984,99). A incapacidade de reconstrução da imagem total da Sra. Ramsay vai corresponder, então, ao caráter fragmentário com que nos é apresentada ao longo da narrativa de *Passeio ao farol*. Entretanto, o desejo de Lily Briscoe de tentar “recompor” ou “pintar” um retrato da Sra. Ramsay, após um intervalo de dez anos, denuncia a necessidade de a pintora ter que recorrer à memória para tentar “traçar” aquele retrato. Perguntamos, então, com Lucia Castello Branco: “como pintar um rosto, como fazê-lo surgir, delinear-se pela via da memória, e capturá-lo na página em branco como um sujeito não cindido, não fragmentado?” (CASTELLO BRANCO,1994,99).

Ora, o trabalho com a memória implica algumas funções, como, por exemplo, recolher, selecionar e combinar fatos, cenas, sentimentos e emoções, entretanto, podemos afirmar que “em tais operações está implícito reagir e significar. E: *apagar e esquecer*” (SANTOS,1999,17). Assim, se considerarmos essas funções inerentes ao trabalho com a memória, podemos afirmar que o trabalho de Lily Briscoe de “recomposição” do perfil da Sra. Ramsay por meio da memória, a atitude de Roland Barthes diante das fotos de sua mãe e, ainda, a incessante busca woolfiana por traçar um retrato de sua mãe, Julia Stephen, todas essas tentativas estão fadadas ao insucesso, pois, o rosto:

(...) apenas grotescamente poderá ser reconstruído, já que a memória jamais capturará o original intacto (assim como a escrita feminina apenas tangencialmente tocará o Real), caminhando antes em direção à construção, à invenção, à grosseira restauração de um rosto marcado, de um corpo retalhado, retrato sempre infiel de um sujeito cindido (CASTELLO BRANCO,1994,103).

Acreditamos, então, que a fotografia, no caso de Barthes, ou o quadro, no caso da personagem Lily Briscoe, tenham, de certa forma, a força de colocar, *a morta*, a *ausente*, novamente em cena, liberando, como a caixa de Pandora quando aberta, uma série de sentimentos, sensações, cenas e imagens.

Quando a pintora-personagem de *Passeio ao farol*, Lily Briscoe, volta à tela na qual retrata a Sra. Ramsay, interrompida por dez anos, ela o faz com o propósito de encontrar e “capturar”, na superfície da tela, algo secreto e verdadeiro, algo que fosse exclusivo da “retratada”. Seu trabalho pode ser visto como análogo ao trabalho empreendido por Roland Barthes que, ao organizar o “arquivo” fotográfico de sua mãe, pretendia encontrar algum traço exclusivo dela, algo sobre o qual, ao lançar os olhos, o escritor francês pudesse dizer: “eis, então, que aí está a minha mãe”. Em Lily Briscoe tal projeto dá-se a ler com maior intensidade, já que, órfã de mãe, transfere para a Sra. Ramsay o papel dessa mãe que não conhecera. Com efeito, observamos que a execução dessa tela ocupou a mente de Lily Briscoe ao longo dos dez anos em que se manteve distante da tela, como podemos constatar em:

(...) e assim, involuntariamente, nos mais diversos momentos, ao andar pela estrada de Bropton, ou ao escovar os cabelos, ela se via pintando esse quadro, passando os olhos por ele, ou tentando desatar esse nó na sua imaginação. Mas havia uma enorme diferença entre conjecturar planos no ar, longe da tela, e efetivamente pegar o pincel e dar o primeiro toque (WOOLF,1982,160).

Podemos notar que a atitude, tanto de Roland Barthes como de Lily Briscoe, de tentar, de certa forma, “exorcizar” o fantasma da mãe pode ser estendida a Virginia Woolf, porque, de acordo com a escritora, apenas após a escrita de *Passeio ao farol*, ela consegue se livrar do fantasma materno. Observamos que Virginia Woolf, obcecada pela figura da mãe, lança-se, em *Passeio ao farol* a uma escrita que a ajudará a exorcizar esse “fantasma” materno que até então vinha acompanhando-a. A escritora inglesa, assim como um “retratista” impressionista, vai delineando e desenhando o retrato de sua mãe, Julia Stephen, jogando ao mesmo tempo com a vida e com a ficção, posto que, de acordo com Maud Mannoni:

*Passeio ao farol* permitirá a Virginia matar a morte (o anjo da casa). Ela consegue expressar a sua cólera, deixa explodir na ficção as palavras encontradas na violência. Elas terão como efeito uma espécie de “libertação” — libertação de não ser mais acompanhada, na sua vida de mulher, pela invisível presença da mãe de sua infância, a ponto de o som da sua própria voz se perder na voz da mãe. Separar-se da morta é uma tentativa de recuperar-se como sujeito (MANNONI,1999,28).

Na verdade, podemos afirmar que, na tentativa de captar na superfície da tela algo particular da Sra. Ramsay, a pintora Lily Briscoe é levada, muitas vezes, a refletir acerca da personalidade da retratada, no intuito de conhecê-la melhor, ou seja, com o propósito de descobrir “em que ela era diferente? Que havia de espiritual, de essencial nela, a ponto de, se encontrassem uma luva no canto do sofá, saberiam, devido a um dedo torcido, que era incontestavelmente dela? (WOOLF,1982,52)”. A pintora pretende conhecer melhor a Sra. Ramsay por meio de um relacionamento mais íntimo com ela, a ponto de saber, por um único olhar, os sentimentos e os anseios da Sra. Ramsay, como bem podemos perceber na seguinte cena do primeiro capítulo, na qual encontram-se a Sra.. Ramsay, Lily Briscoe e Charles Tansley:

(...) na realidade, o que a Sra.. Ramsay lhe dizia era: “Estou me afogando, minha querida, num mar de fogo. Se você não aplacar a minha angustia desse momento com algum bálsamo, se não disser algo agradável a esse jovem aí na frente, minha vida se extinguirá de encontro a algum rochedo. Com efeito, já ouço o rilhar e o roçar de encontro às pedras. Meus nervos estão tensos como cordas de violino. Mais um toque e rebrantarão.” Quando a Sra. Ramsay acabou de dizer isso com um único olhar, Lily Briscoe teve, sem dúvida pela centésima quinquagésima vez, de desistir da experiência de descobrir o que aconteceria se a pessoa não fosse amável com o jovem em frente — e foi obrigada a ser amável (WOOLF,1982,92-93).

Vemos, então, que Lily Briscoe caminha em direção ao conhecimento do âmago da Sra. Ramsay, mas não apenas dela; caminha também em direção ao conhecimento das pessoas que fazem parte de seu círculo de amizades. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, “o conhecimento visado pela pintora é de um tipo de conhecimento: o conhecimento das pessoas, através do relacionamento íntimo com elas” (OLIVEIRA,1993,144). Elegemos o trecho seguinte para exemplificar a incessante busca de Lily Briscoe pelo conhecimento por meio de uma íntima relação com as pessoas, pois tomamos conhecimento, por meio da narradora, que não era apenas o conhecimento que a pintora desejava, mas, também, a unidade, “não inscrições em tabuinhas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida dos homens, mas a intimidade mesma, que é o próprio conhecimento, tal como sentira ao reclinar a cabeça no colo da Sra. Ramsay” (WOOLF,1982,54-55).

Dessa forma, constatamos que o equilíbrio e a unidade entre formas, cores e massas almejados por Lily no plano artístico “reflete na verdade a busca do conhecimento, especialmente do auto-conhecimento, e – corolário deste – do conhecimento do outro, espelho e fronteira do eu” (OLIVEIRA,1993,131). Com efeito, no terceiro capítulo de *Passeio ao farol*, no qual Lily Briscoe termina seu quadro, encontramos, de forma mais explícita, preocupações da pintora-personagem acerca do equilíbrio entre as massas de seu quadro. Entremeadas a essas preocupações encontram-se reflexões sobre a inegável força da Sra. Ramsay, pois, ao evocar uma cena na qual a Sra. Ramsay escrevia algumas cartas, Lily Briscoe

lembrou-se de que “aquela mulher sentada ali (...) reduzia tudo à simplicidade; levava ódios e irritações a se desfazerem como farrapos, harmonizava isso com aquilo e depois com isso de novo” (WOOLF,1982,163). Notamos, desta forma, que preocupações técnicas caminham junto a preocupações pessoais, fazendo com que a obra de arte se torne expressão e elaboração de conhecimento e auto-conhecimento.

Tanto em Lily Briscoe quanto em Virginia Woolf, a obra de arte passa a ser vista não apenas como “um objeto estético, mas como uma atividade de conhecimento”; voltados para esse raciocínio. Reiteramos, com base nos diários da escritora, bem como nos ensaios autobiográficos de *Momentos de vida*, que a escrita de *Passeio ao farol* proporcionou à escritora inglesa a libertação da presença obsessiva de sua mãe. Logo, acreditamos que, em Virginia Woolf, ou, em Lily Briscoe,

(...) a busca de uma solução formal caminha, assim, *pari passu* com o amadurecimento emocional da pintora e de outras personagens, e isso depende de seu conhecimento mútuo tanto quanto de auto-conhecimento. Encontrar a solução no plano artístico é encontrá-la também em termos pessoais e vivenciais.

Lembramos, por exemplo, que, tanto Virginia Woolf quanto a pintora-personagem terminam suas respectivas obras aos quarenta anos, o que nos faz pensar que o conhecimento da personalidade das “retratadas” – Julia Stephen e Sra. Ramsay – só foi possível após um longo período de distanciamento, no qual, tanto a pintora-personagem, Lily Briscoe, quanto a escritora, Virginia Woolf, puderam refletir sobre diferentes etapas de suas vidas o que implicara um amadurecimento intelectual, profissional e pessoal; com isso, foram trazidas, para o momento da elaboração da obra, emoções vividas no passado e que, na maioria das vezes, estavam relacionadas a situações ou acontecimentos que envolviam as personalidades retratadas. Podemos, então, evocar um pensamento de Lily Briscoe acerca das circunstâncias que envolvem o ato de pintar:

Que estranho caminho para seguir, o da pintura! Cada vez a pessoa de afastava mais e mais, até que, ao final, tinha-se a impressão de estar numa prancha estreita sobre o mar, completamente sozinha. E, ao mergulhar o pincel na tinta azul, mergulhava também no seu passado que estava ali (WOOLF,1982,174).

Esse distanciamento, em *Passeio ao farol*, fora necessário não apenas para que a pintora-personagem terminasse sua tela, mas, também, para que a narradora terminasse a narrativa, pois a conclusão da tela de Lily coincide com o final do livro, o que, segundo Thereza de Castro Faria “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 que o quadro se completa” (CASTRO FARIA,1990,75), como podemos perceber nas últimas linhas do romance:

Olhou os degraus: estavam vazios; olhou a tela: estava indefinida. Então, com uma repentina intensidade, como se pudesse vê-la nitidamente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim — pensou, pousando o pincel, com extremo cansaço —, eu tive a minha visão (WOOLF,1982,209).

Vemos, dessa forma, que, não apenas a pintura exige um certo distanciamento daquilo que está sendo retratado, mas também o exige a literatura, pois no caso de *Passeio ao farol* o retrato da Sra. Ramsay, que tanto a narradora

como a pintora estão realizando, “envolve distanciamento no tempo e também um julgamento mais refletido sobre a personalidade dela, não de todo perfeita, autoritária sob certos aspectos” (CASTRO FARIA,1990,75).

A passagem final do romance evidencia, uma vez mais, que literatura e pintura estão intrinsecamente relacionadas, pois o final do romance woolfiano acontece ao mesmo tempo em que ocorre a finalização da tela de Lily Briscoe, possibilitando, dessa forma, que leiamos a “visão” de Lily como análoga à visão da narradora. Lembramos, por exemplo, que o romance inicia e termina com um sim: “‘Yes, of course, if it’s fine to-morrow,’ said Mrs. Ramsay. ‘But you’ll have to be up with the lark,’ she added” (WOOLF,1992,7) são as palavras iniciais do romance e que nos trazem, desde as primeiras linhas, a imagem/retrato da Sra. Ramsay, que será desenvolvida ao longo de todo o romance. Já no último capítulo, mesmo depois de morta, a Sra. Ramsay faz-se presente na tela de Lily Briscoe, que finaliza o romance com as seguintes frases: “Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision” (WOOLF,1992,226). Hermione Lee, notável leitora de Virginia Woolf, observa com autoridade que:

This dark book of loss and grief begins and ends with sentences starting ‘Yes’: yes, and a tentative conditional future (‘if it’s fine to-morrow’); yes, and an immediately vanished past (‘I have had my vision’). The ‘yes’ of narrative – something shaped, but liable always to shapelessness – keeps having to be reaffirmed (LEE,1992,x1).

Quando a pintora Lily Briscoe observa que cinquenta pares de olhos não seriam suficientes para captar a totalidade do ser da Sra. Ramsay, temos uma indicação de que adotará, ao longo do seu trabalho de retratar mãe e filho, alguns preceitos da arte cubista, como, por exemplo, a tentativa de pintar os objetos ou as pessoas sob diferentes ângulos. Na tela, Lily lança mão de triângulos e círculos para representar a Sra. Ramsay e James, fazendo, desta forma, com que a pintura se assemelhe a uma escultura, ou seja, uma escultura que gira, oferecendo simultaneamente seus diferentes aspectos. No plano da narrativa, essa tentativa de mostrar a Sra. Ramsay sob diferentes ângulos corresponde à multiplicidade de pontos de vista. Conseqüentemente, temos a Sra. Ramsay “retratada” pelo seu marido, pelos convidados William Bankes, Charles Tansley e até mesmo pela pintora Lily Briscoe. O Sr. Bankes, amigo de longa data do marido da Sra. Ramsay e admirador secreto da beleza dela, em certa passagem da narrativa nos fornece o seguinte perfil da Sra. Ramsay:

A sinceridade de seu espírito a fazia dirigir-se às pessoas tão diretamente como um fio de prumo, e pousar sobre seu objetivo com a exatidão de um pássaro, dando-lhe normalmente uma versatilidade quanto à verdade que deleitava, tranqüilizava, sustentava — falsamente talvez.

(...) 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.

(...) Assim, se pensava apenas em sua beleza, precisava lembrar-se dessa vitalidade, dessa agitação (os operários carregavam tijolos por uma prancha enquanto os olhava), e integrá-las na sua imagem; ou caso se pensasse nela apenas como uma mulher, era preciso dota-la de uma certa excentricidade idiossincrásica; ou supor nela um desejo de se libertar da realidade de sua forma, como se a sua beleza e tudo o que os homens diziam sobre ela a aborrecessem, e ela quisesse ser tão-somente como os outros: insignificante (WOOLF,1982,34-35).



O ponto de vista apresentado por William Bankes é uma visão idealizada e romantizada da Sra. Ramsay. Lembramos, por exemplo, que o Sr. Bankes ficara viúvo havia pouco tempo, logo, teria necessidade de transferir os sentimentos que nutria pela esposa para uma outra pessoa. Nesse caso, divide-se entre a Sra. Ramsay e a pintora Lily Briscoe. Se, por um lado, a Sra. Ramsay é esposa de um amigo do Sr. Bankes, o que torna platônicos os sentimentos deste, de outro lado, a Srta. Briscoe era bem mais nova do que ele, o que o impedia de nutrir alguma intenção de vir a se casar com a pintora. Entretanto, a Sra. Ramsay, como toda lady vitoriana, adorava arranjar casamentos — certo dia, ao notar que William Bankes passeava com Lily Briscoe, reflete então: “E isso não queria dizer que eles se casariam? Sim, claro! Que idéia memorável! Eles precisam se casar!” (WOOLF, 1982, 73).

Outra figura que também nos fornece um “perfil” da Sra. Ramsay é o jovem Charles Tansley, entretanto, este jovem apresenta-se como “representante” da sociedade patriarcal, machista e opressora. Para ele, a Sra. Ramsay é cercada de futilidades e amenidades. Nesse sentido, o retrato traçado por Tansley pretende denunciar uma certa “inferioridade” intelectual das mulheres, preocupadas com chás, conversas banais, a criação dos filhos, ou, ainda, preocupadas com as roupas que usariam no jantar. A passagem seguinte representa a opinião de Charles Tansley em relação às mulheres e também em relação a Sra. Ramsay.

Pois não falaria o tipo de bobagens que essa gente desejava ouvir: não ia ser condescendente com essas tolas mulheres. Estivera lendo em seu quarto, e agora que descera, tudo parecia tolo, superficial e insignificante! Por que se vestiam assim? (...) (*As mulheres*) não faziam nada além de falar, falar, falar, comer, comer, comer. A culpa era das mulheres. As mulheres tornavam a civilização insuportável com todo o seu ‘encanto’, toda a sua tolice (WOOLF, 1982, 87).

Talvez, o que tenha assustado Charles Tansley tenha sido também a postura da Sra. Ramsay que, naquela noite, ao descer para o jantar, mais parecia uma rainha, tão majestosa estava. Toda essa majestade que envolve a anfitriã vai de encontro e chega até mesmo a ferir os sentimentos do Sr. Charles Tansley que, nascido em uma família pobre, tivera, desde cedo, de trabalhar para garantir o seu sustento e de sua família. Para completar esse primeiro ciclo de impressões acerca da Sra. Ramsay, evocamos uma cena do romance, na qual todos estão reunidos na sala de jantar, à espera da personagem para que o jantar fosse servido.

E, como uma rainha que, encontrando sua corte reunida no salão, altiva, desce por entre eles, recebe suas homenagens em silêncio e aceita sua devoção e suas reverências prostradas (Paul não mexeu um único músculo e ficou olhando diante de si enquanto ela passava), desceu e cruzou o salão, inclinando ligeiramente a cabeça, como se aceitasse aquilo que não poderiam pronunciar: a homenagem que prestavam à sua beleza (WOOLF, 1982, 83-84).

As passagens que evocamos acima servem para evidenciar que, no decorrer do romance, não apenas a pintora Lily está ocupada em fazer um retrato da Sra. Ramsay, mas, essa é a preocupação, também, da escritora Virginia Woolf. Tanto a “romancista” quanto a “pintora” adotam algumas técnicas do cubismo, pois, se por um lado, a pintora opta por representar a Sra. Ramsay por meio de cubos, triângulos ou cilindros, lembrando, assim, a afirmação de Cézanne, “tratar a natureza pelo cilindro, a esfera e o cone” (CÉZANNE *apud* GULLAR, 195, 78),

possibilitando, desta forma, que o objeto seja representado sob diversos ângulos, por outro lado, a escritora tenta produzir o mesmo efeito na narrativa. Entretanto, para apresentar as cenas e personagens sob diferentes ângulos, é necessário recorrer à multiplicidade de pontos de vista, sem que, com isso, haja um ponto de vista fixo e único. Com efeito, a narrativa de Virginia Woolf abre-se para o diálogo com técnicas do cubismo, pois, tanto no decorrer do romance quanto na tela de Lily, percebemos que:

Se um certo número de olhos contempla um objeto, temos um mesmo número de imagens desse objeto, se um certo número de mentes o compreende, temos um mesmo número de imagens essenciais... um objeto não tem uma fórmula absoluta; tem muitas tantas quanto forem os planos na região da percepção (OLIVEIRA,1993,165).

Desta forma, a realidade na qual o objeto está inserido pode se cindir “em múltiplas realidades divergentes quando observada sob pontos de vista diferentes” (ORTEGA Y GASSET,1996,75). No caso de *Passeio ao farol*, se passarmos a questionar qual das realidades acerca da Sra. Ramsay é a verdadeira, acabaremos por constatar que “todas essas realidades são equivalentes; cada uma é autêntica, consoante o respectivo ponto de vista”. O cubismo, então, ao representar simultaneamente os vários ângulos de um mesmo objeto, ou, no caso da narrativa, uma mesma cena, acaba por rejeitar as ilusões do espaço tridimensional do renascimento, bem como a existência de um ponto de vista fixo e limitado. Com isso, há a representação das cenas e dos objetos em diferentes planos, que estão em constante movimento ajustando-se uns aos outros. Por conseguinte, “o mundo cubista conhece tanto a mudança quanto a permanência; é uma zona de processo, de prisão, de transição na qual as coisas emergem e são reconhecidas para depois revisar suas feições” (SYPHER,1980,199).

Lembramos, por exemplo, que quando a pintora Lily Briscoe mostra sua tela para William Bankes e este questiona sobre o significado de uma forma triangular púrpura presente na tela, Lily explica que aquilo era a forma que ela achou para representar a Sra. Ramsay lendo para James. Eis uma outra característica própria do Cubismo - a destruição do objeto representado, facilmente associada à técnica empregada por Lily para fazer o retrato da Sra. Ramsay e do filho James, pois a destruição do objeto implica também uma certa relação amorosa com o objeto a ser “destruído” na superfície da tela e, ainda, a necessidade de se estudar o objeto ou as cenas. Com base nessa idéia de destruição do objeto que implica uma relação amorosa, acreditamos serem significativas as palavras do pintor Pablo Picasso, que afirma:

Não existe uma coisa chamada arte abstrata. Precisa-se sempre começar com alguma coisa. Depois, pode-se remover todos os vestígios da realidade. De qualquer modo não haverá perigo algum, então, pois a idéia do objeto terá deixado sua marca indelével (PICASSO *apud* SYPHER,1980,1981).

Logo, mesmo que a pintora-personagem tenha substituído a Sra. Ramsay e seu filho James por uma figura triangular, ainda assim, estarão presentes na tela algumas características desses dois “seres”, tornando evidente que “é impossível fazer total abstração (transformar em signo puro) de uma representação do corpo humano” (BARTHES,1990,99).

Ainda na esteira das técnicas cubistas empregadas pela escritora, podemos afirmar que a estrutura aproxima-se da fragmentariedade experimentada pelos cubistas. *Passeio ao farol* está dividido em três capítulos: “A Janela”, “O tempo passa” e “O Farol”. Cada um desses capítulos está dividido em seções. No primeiro capítulo são encontradas 19 seções, ao passo que o segundo e o terceiro capítulo apresentam 10 e 13 seções, respectivamente. Essas seções variam em relação à extensão, pois, assim como um pintor cubista escolhe as proporções das formas geométricas expostas na tela, Virginia Woolf opta por intercalar seções grandes com pequenas seções, ou seja, seções que chegam a ocupar páginas inteiras, enquanto outras não passam de quatro linhas. A fragmentação no plano da estrutura do livro coincide, então, com a fragmentação empregada por Picasso em *Les demoiselles d'Avignon*, por exemplo. Constatamos que a relação Literatura e Pintura faz-se presente em *Passeio ao farol*, não apenas porque há no romance uma pintora como protagonista, mas porque há algumas técnicas das artes plásticas disseminadas ao longo da narrativa.

Dentre os diversos movimentos das artes plásticas, parece-nos que Virginia Woolf se sente mais atraída por alguns aspectos do Impressionismo e do Pós-Impressionismo. Mostramos anteriormente alguns elementos impressionistas empregados por Virginia Woolf, entretanto, vemos que ela emprega alguns dispositivos técnicos do cubismo, como por exemplo:

(...) a fragmentação dos contornos, *a passagem*, de tal modo que a forma se funde ao espaço ao seu redor ou com outras formas; planos e tons que permeiam outros planos e tons; esboços que coincidem com outros esboços e, de repente, reaparecem em novas relações; superfícies que simultaneamente se afastam e se projetam em relação a outras superfícies (SYPHER,1980,199).

Freqüentemente, Virginia Woolf emprega, em alguns de seus romances, *flashes* que possibilitam e facilitam a movimentação “de um ponto de pensamento ou de observação fragmentário para outro, construindo assim sua impressão total, quer seja no diálogo ou na descrição” (LEHMANN,1989,49). Vemos que no caso de *Passeio ao farol* essa fragmentação de pontos de pensamento ou de observação corresponde, no plano da narrativa, à dissolução de um ponto de vista único e fixo em vários pontos de vista que se amalgamam para formar a impressão final da cena. Daí acontecer de esse romance ser freqüentemente comparado ao movimento Cubista e a sua tentativa de mostrar o objeto sob diferentes ângulos ou pontos de vista. Tal atitude pode ser notada, de forma mais explícita, na tela *Les Demoiselles D'Avignon*, de Pablo Picasso, pois nessa tela temos a apresentação das figuras ora frontalmente, ora de perfil, “como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem” (GOLDING,2000,40).

Com efeito, acreditamos que Virginia Woolf, ao abolir, em *Passeio ao farol*, o ponto de vista único, característico das narrativas tradicionais, aproxima-se mais ainda dos modernos movimentos das artes plásticas, que, por sua vez, aboliram o ponto de vista privilegiado. “Manet, Monet, Degas, Van Gogh, Cézanne e os movimentos cubistas revelam ao mundo a possibilidade de novos enfoques” (OLIVEIRA,1993,148). Dessa forma, podemos entrar no universo da obra de arte, seja a literária, seja a pictórica, por várias entradas, sem que nenhuma seja considerada a “principal”.

Notamos que as técnicas empregadas por Virginia Woolf aproximam-se das técnicas utilizadas por Pablo Picasso e também por Cézanne, que procurava, também, apresentar os objetos sob vários ângulos. Nesse sentido, “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” (CASTRO FARIA,1990,78).

Virginia Woolf, com caneta e papel nas mãos, constrói uma narrativa que, como já foi dito, não apresenta mais um enredo, ou quando muito, o enredo torna-se “pretexto para revelar a presença de passados inteiros e mundos inteiros num momento do fluxo da consciência ou subconsciência dos personagens, que não são personagens propriamente ditos e sim aspectos de personagens” (CARPEAUX,[s.d.],149-150). E assim,

Ora espectador, ora leitor, penetramos o mundo criado através de percepções que nos conduzem a verdadeiras viagens pelo simbólico, pelo imaginário, pelo real do outro. A participação, a interação é sempre conduzida pelo olhar do autor que através da imagem nos desloca para o seu mundo, ou nos recusa (CASA NOVA,1987,172).

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- CARPEAUX, Otto Maria. **As revoltas modernistas na literatura**. Rio de Janeiro: Tecnoprint [s.d.].
- CASA NOVA, Vera. Viagem do olho, a olho nu. In: FONSECA, Maria Nazareth Soares; MENDES, Nancy Maria; ANDRADE, Vera Lúcia. **Ensaio de semiótico**. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.18.20, 1987-1988.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- CASTRO FARIA, Thereza Melo Lustoza de. “To the lighthouse: a unidade da obra prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD, Bernadete (ed.). **Virginia Woolf – Ilha do Desterro: a Journal of Language and Literature**. Revista de Língua e Literatura, Florianópolis: Ed. UFSC, N.24, 2.trim. 1990.
- GULLAR, Ferreira. **Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo**. São Paulo: Nobel, 1985.
- LOPES, Denilson. **Nós, os mortos: melancolia e neo-barroco**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens**. Rubens Figueiredo; Rosaura Eichemberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- MANONNI, Maud. **Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise**. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Artes Plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993.
- ORTEGA Y GASSET, José. **A desumanização da arte**. Trad. Manoela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. São Paulo: Passagens, 1996.
- SANTOS, Roberto Corrêa de. **Modos de saber, modos de adoecer: o corpo, a arte, o estilo, a história, a vida e o exterior**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- SYMPHER, Wilie. **Do rococó ao cubismo**. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- WOOLF, Virginia. **Passeio ao farol**. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.