



“A PAREDE DE ÁGUA”:
A CONSTRUÇÃO DO MONÓLOGO INTERIOR NA NARRATIVA,
DE VIRGINIA WOOLF

“THE WATER WALL”:
THE CONSTRUCTION OF INTERIOR MONOLOGUE IN THE
NARRATIVE,
OF VIRGINIA WOOLF

1

Dimas Evangelista Barbosa Junior

Recebimento do texto: 05/03/2016

Data de aceite: 10/04/2016

RESUMO: No romance *To the Lighthouse*, Virginia Woolf elabora uma técnica de narração centrada na investigação íntima das personagens, de maneira que os acontecimentos externos tornam-se os “nós”, quase imperceptíveis, dum tecido romanesco cujo material se compõe, especialmente, de monólogos interiores, fluxos de consciência e digressões, confeccionando uma tessitura narrativa de ritmo hesitante, oscilante e múltipla, tal como o sujeito da modernidade. Partindo dessas afirmações, no presente artigo, analisamos alguns procedimentos narrativos concernentes aos diferentes monólogos que a obra encerra. Quatro autores, em específico, apoiam o desenvolvimento desse trabalho, na teoria e na crítica, a saber, Eric Auerbach (2002), Norman Friedman (2002), Anatol Rosenfeld (1996) e Emil Staiger (1977).

PALAVRAS-CHAVE: Romance; Monólogo interior; Virginia Woolf.

ABSTRACT: The writer Virginia Woolf elaborates a narration technique focusing on close investigation of the characters of the novel *To the Lighthouse*. In this novel, the external events are like small seams almost invisible in quilt patchwork novel. We observe that the novel is built quite by interior monologues and stream of consciousness. The pace of work is tentative and multiple, as well as the subject of modernity. In this article, we aim to analyze the inner monologues and stream of consciousness. Our analysis will be based on the ideas of these authors, in particular: Eric Auerbach (2002), Norman Friedman (2002), Anatol Rosenfeld (1996) and Emil Staiger (1977).

KEYWORDS: Romance; Interior monologue; Virginia Woolf.

¹ Doutorando do Programa de Pós-graduação *Strictu sensu* em Estudos Literários (PPGEL) pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT), *campus* de Tangará da Serra. Orientador: Prof. Dr. Agnaldo Rodrigues da Silva.





I

“But that any other eyes should see the residue of her thirty-three years, the deposit of each day's living mixed with something more secret than she had ever spoken or shown in the course of all those days was an agony”. (WOOLF, 1976, p. 41). Este fragmento, da nona seção da primeira parte do romance *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, refere-se à passagem em que a personagem Lily Briscoe, uma pintora com “chinese eyes”, é interpelada pelo personagem William Bankes a mostrar-lhe o quadro inacabado, cheio de sombras e rascunhos indefinidos, submetendo-o à sua apreciação. Através do discurso indireto livre, a narradora expõe de que maneira esse ato reverberou no ânimo da pintora, uma espécie de desnudamento constrangedor da sua interioridade, visitação a camadas profundas da sua imaginação artística, correlata de processos mentais abstrusos, que, sob o julgo do olhar alheio, seria como exhibir uma face oculta da sua personalidade fictícia, nada mais do que uma massa amorfa em composição e, por isso mesmo, demasiadamente vulnerável e opaca.

Esta pequena passagem do romance ilustra bem a proporção do projeto estético empreendido pela escritora inglesa, não apenas nessa obra, mas também em outras como *Mrs. Dalloway* (1925) e *Orlando* (1928). Em *To the Lighthouse*, o ato de William Bankes é análogo ao da narradora difusa do romance, que relata os pensamentos das personagens, sempre em situação de processo, e por isso, suscetíveis à atmosfera do espaço; à presença de outras personagens, à memória, que, abrangendo reproduções e criações imagéticas, emaranhadas e sobrepostas, é manuseada pelo fio condutor do sentimento momentâneo que se organiza na consciência. Isso





faz erigir imagens numa livre associação psicológica, que não respeita o curso casual do tempo e nem as delimitações fixas do espaço.

O romance é dividido em três partes: “The Window”, “Time Passes” e “The Lighthouse”. A primeira e a terceira parte correspondem ao tempo cronológico de dois dias, separados pelos anos elipsados na segunda parte. O primeiro e o segundo título situam o leitor aos espaços principais na *diegesis*: a janela de uma casa de praia e a ilha do farol. Pouca coisa ocorre de extraordinário na história, nada além de trivialidades do cotidiano. Mas, não são os acontecimentos exteriores que importam a essa narradora, e sim as impressões do trivial na mente das personagens e na maneira como personalidade e experiência surgem como um mosaico de sensibilidades em atrito. A forma como o tema do cotidiano é tratado lhe confere uma constituição enigmática e imperscrutável a olhos nus, acessível apenas através da penetração na obscuridade mental de personagens, em momentos efêmeros de quando a simplicidade da vida banal revela suas fragilidades, através de pequenas fraturas, constantemente escamoteadas pelos códigos do comportamento civilizado.

A realidade representada é subordinada às perspectivas de diferentes personagens, que a desintegram, conseqüentemente. Extremamente escassas, as notações de informação não cumprem, eficazmente, seu papel de fixar o referente diegético no plano da realidade. Porque os objetos e seres do referencial diegético são configurados a partir de discursos monológicos intrasubjetivos, a interpretação do mundo torna-se difusa, incerta, impossível de precisar exatamente. Essa configuração abandona o pressuposto da objetividade impessoal e científica (foco narrativo único e distanciado), adotando múltiplas maneiras para engendrar o “real”, todas





elas subjetivas e contraditórias, tanto uma das outras quanto em si próprias, projetando traços imprecisos na tela da história.

A onisciência seletiva múltipla² articula diversos ângulos de visão, alternando discurso direto, indireto, indireto livre e monólogo interior, sendo que estes dois últimos se sobressaem aos demais. Tal recurso estético é responsável por causar o efeito de transmitir pensamentos, percepções e sentimentos à medida que eles surgem consecutiva e detalhadamente, o que faz prevalecer, quase que totalmente, a cena ao invés do sumário. O tempo diegético é bastante pequeno em relação ao tempo narrativo psicológico, fazendo que cada detalhe do núcleo de ação dramática se torne ponto de partida para o mergulho, através de longas digressões espaço temporais, na “psique” das personagens. Buscando a si mesmas, algumas personagens (sobretudo Mrs. Ramsey e Lily Briscoe) são, em algumas passagens, sujeito e objeto da narração.

Na primeira parte, “The Window”, a Mrs. Ramsey, personagem muito bela, mas não tão jovem, recebe visitas na casa de verão que seu marido, o professor universitário Mrs. Ramsey, aluga numa das ilhas Hébridas, onde o casal e seus oito filhos passam as férias. Além da visita do viúvo de meia-idade William Bankes, da pintora de “chinese eyes” Lily Briscoe e do estudante Tansley, morava ao redor da casa o escritor Augustus Carmichael, também amigo do casal.

Há tempos, a Mrs. Ramsey e seu filho mais novo, James, haviam planejado fazer uma visita ao farol e levar alguns objetos ao filho do faroleiro, que estava doente. Mas são constantemente sobrepujados pelo pessimismo do Mr. Ramsey, para quem o dia seguinte não estaria bom para

²Terminologia cunhada por Norman Friedman.





a navegação. Ao contrário da doçura, amabilidade, receptividade, idealismo, simplicidade e delicadeza da Mrs. Ramsey, o professor universitário é compenetrado, distante, arrogante, pragmático e, algumas vezes, frustrado pelo seu anseio de glória acadêmica não corresponder às suas expectativas. A tensão silenciosa prevalece sobre o diálogo na relação do casal: eles mais interpretam os pequenos gestos um do outro do que conversam:

He must be assured that he too lived in the heart of life; was needed; not only here, but all over the world. Flashing her needles, confident, upright, she created drawing-room and kitchen, set them all aglow; bade him take his ease there, go in and out, enjoy himself. **She laughed, she knitted. Standing between her knees, very stiff**, James felt all her strength flaring up to be drunk and quenched by the beak of brass, the arid scimitar of the male, which smote mercilessly, again and again, demanding sympathy (WOOLF, 1976, p. 31).

Entre os dois monólogos anteriores a esse fragmento, encontra-se uma pequena descrição da narradora sobre a disposição anímica refletida no rosto das personagens. Na perspectiva da Mrs. Ramsey, toda a necessidade de atenção, manifestada implicitamente pelo seu marido, seria um desejo exacerbado de reconhecimento pelo seu trabalho acadêmico, e por outras qualidades. Mas ela achava desagradável quando ele a perturbava nos momentos de cumplicidade silenciosa junto ao seu filho. Sentia que ele o fazia para suplicar atenção dos dois. Porém, não gostava de como seu jeito ríspido e egocêntrico magoava a James. A tensão entre o casal é sentida pelo menino, cujo monólogo interior se constrói, quase sempre, com figuras metafóricas: “beak of brass”, “arid scimitar”. Esse traço estético busca causar o efeito de pensamentos desprovidos do rigor da lógica conceitual de ideias abstratas, é um pensar que ainda explicita sua ligação com o





referencial, figurativamente emotivo. Já o monólogo interior do seu pai é marcado por um esquematismo conceitual austero.

Eric Auerbach (2002, p. 483), em seu ensaio analítico “A meia marrom”, afirma que a narradora de *To the Lighthouse* relata os acontecimentos de uma maneira um tanto hesitante em explicar a realidade: ela vacila diante do real, que já não é passível de interpretação sólida e fundamentada em determinismos sociais que influenciam completamente o indivíduo. Diferente de autores que persuadem o leitor a interpretar os pensamentos e ações dos seus personagens de uma dada maneira, conservando-se como portador da “verdade objetiva, como instância suprema e diretriz”, Virginia Woolf procura representar o vaguar da consciência que se deixa impelir pela mudança das impressões exteriores e interiores. O foco narrativo recai mais sobre os reflexos do real na consciência das personagens, juntamente com suas sensações, emoções e ideias, do que na organização duma sucessão cronológica e causal externa.

Ainda de acordo com Auerbach (2002), a representação da realidade, em processos múltiplos e multívocos de reflexos na consciência, firmou-se na literatura quando houve um fluxo contínuo de teorias e ideologias que eram desacreditadas na mesma velocidade com que eram apregoadas. Esse surto de ideias, seitas, fundamentalismos, etc. que já vinham num processo de crescimento, acentuou-se demasiadamente no século XX. Dentro desse conglomerado de visões de mundo, o escritor moderno escolhe exprimir-se sobre os temas mais ínfimos, “ênfaticamente um acontecimento qualquer, não aproveitá-lo a serviço de um contexto planejado da ação, mas em si mesmo; [...] precisamente, a pletora da realidade e a profundidade vital de qualquer instante ao qual nos entregamos sem preconceito” (2002, p. 497). Esse tipo de narrativa demonstra interesse em “resgatar” o vínculo com a intuição,





regressar ao seio primordial (quando nada era definitivo), retornar à comunhão com a terra, imergir nos interstícios do sujeito cuja obscuridade “iluminará”, não a *visão* do mundo, mas o *sentido* do mundo. No romance, confere-se “a confiança de que em qualquer fragmento escolhido ao acaso, em qualquer instante, no curso da vida está contida e pode ser representada a substância de todo o destino” (AUERBACH, 2002, p. 496).

Na época em que foi publicado, *To the lighthouse* seguiu uma tendência na literatura moderna que contrariou alguns preceitos de escritores dos séculos anteriores: ao invés de partir de um conhecimento supostamente universal sobre o ser humano para depois explicar as manifestações individuais, no romance da escritora inglesa, assim como de outros contemporâneos, os aspectos particulares, marginais, efêmeros e ínfimos da realidade ganham magnitude. Os acontecimentos exteriores perdem sua superioridade, servindo para “deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes” (AUERBACH, 2002, p. 485).

Em *A Portrait of the Artist as a Young Man* (1916), James Joyce também constrói uma narrativa com efeito de monólogo interior. Contudo, esse efeito difere um pouco de Virginia Woolf. No romance do escritor irlandês, o protagonista Stephen reelabora lembranças que ainda repercutem no presente, expressando mais as sensações e emoções da memória afetiva que juízos racionais. Essa estrutura busca presentificar o passado, reelaborando os sentimentos da infância até a idade adulta para ver a si próprio e recobrar uma camada da sua subjetividade há muito transformada. Sem “presumir” um destinatário, o narrador de Joyce gera imagens por força





do princípio da recordação, baseado no que Emil Staiger (1977) denomina como disposição anímica lírica (*Stimmung*).

Diferente de Joyce, que apresenta o equivalente verbal da epifania lírica (com a qual o leitor pode se identificar), em Woolf os signos de leitura³ estão muito mais explícitos pelos nexos coesivos, “traduzindo” verbalmente, mesmo com metáforas, as disposições anímicas de cada personagem. Essa “tradução” implica um sutil distanciamento emotivo da situação vivida pela personagem. Por isso, o leitor não é tão manipulado a sentir como o personagem de Joyce, mas sim convidado a observar sobriamente a interioridade das personagens. Ao contrário do “calor” da disposição anímica lírica de Stephen, acreditamos que em Woolf ocorra uma “epifania do espírito”⁴, cujo traço basilar, nos exames introspectivos, é a inquietude de questionar a razão de ser das coisas, seres, hábitos e fatos. De acordo com Staiger (1997), o espírito ilumina uma questão, mas não nos extasia emotivamente, pois sua luz é fria. “Segura” na razão, a luz dos monólogos de Woolf não é nem quente nem fria. Está despida dos apelos irracionais das emoções, por isso que os rompantes sentimentais se configuram na obra como *rupturas* desse processo estético:

³“Cada vez que o narrador, cessando de ‘representar’, relaciona fatos que conhece perfeitamente, mas que o leitor ignora, produz-se, por carência significativa, um signo de leitura, porque não teria sentido que o narrador desse a si mesmo uma informação” (BARTHES, 2011, p. 49).

⁴“O que é gerado somente no espírito e não ao mesmo tempo na alma espalha claridade, mas não calor. Admira-se a realização do espírito; ama-se o encanto da alma. Um olhar, uma rima, uma voz provinda da alma, cria aquela simpatia irresistível, que foi minuciosamente descrita como o **estar-no-outrolírico** [...] Também nisso não nos afastamos do uso antigo da língua, em que a alma, **a existência lírica**, parece ter traços femininos cada vez mais nítidos; o espírito, a existência dramática, traços masculinos mais duros” (STAIGER, p. 88). (grifo nosso).





But here, as she turned the page, suddenly her search for the picture of a rake or a mowing-machine was interrupted. The gruff murmur, irregularly broken by the taking out of pipes and the putting in of pipes which had kept on assuring her, though she could not hear what was said (as she sat in the window which opened on the terrace), that the men were happily talking; this sound, which had lasted now half an hour and had taken its place soothingly in the scale of sounds pressing on top of her, such as the tap of balls upon bats, the sharp, sudden bark now and then, "How's that? How's that?" of the children playing cricket, had ceased; so that the monotonous fall of the waves on the beach, which for the most part beat a measured and soothing tattoo to her thoughts and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children **the words of some old cradle song, murmured by nature, "I am guarding you—I am your support,"** but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but **like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephermal as a rainbow—this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror** (WOOLF, 1976, p. 15).

Neste fragmento, a Mrs. Ramsay, sentada ao lado do filho, procurando a gravura de alguma ceifadeira para que o menino pudesse recortar, tem um instante de epifania quando o barulho dos rapazes a conversar e dos filhos a jogar críquete cessam, fazendo que ela ouvisse apenas o ruído das ondas, que lhe insufla no espírito reflexões sobre o sentido da vida e sobre o falso aspecto perene das coisas. Podemos observar que o segredo da personagem não toma consistência, apenas se insinua através do véu dos seus pensamentos. Esse trecho pode ser interpretado também como uma





prolepse, antevendo a grande “tempestade do destino” que se efetivará na segunda parte do romance.

Retornando a Staiger (1997), o homem, após o advento do Cristianismo, passou a ser influenciado, ainda que inconscientemente, por reminiscências do pensamento cristão, para quem o presente perde importância face ao fim: a morte que o levará ao paraíso. O herói da epopeia manifesta a multiplicidade humana nas suas ações, ele não vacila como o homem moderno, que é constantemente perseguido e refreado pela sombra inquisitorial dos seus atos. Dessa maneira, acreditamos que o romance moderno represente o homem que problematiza continuamente a razão de ser do seu *pathos*. Afastando-se do impulso dramático que o impele à ação, o herói moderno concebe a si próprio como outrem, julgando a si mesmo pela ótica do pensamento cristão e pela sua função na hierarquia social. Ao cindir-se em duas instâncias, ele inicia um processo de autoanálise.

A representação do sujeito cindido⁵ se expressa nos desvãos da consciência da personagem. Nas lacunas da sua apreensão racional do cotidiano, ressoam desejos ocultos cujos movimentos oscilantes contrastam com a rigidez da sua rotina. Porque a Mrs. Ramsey não interpreta conceitualmente essas manifestações fugidias da consciência, a imagens delas são projetadas *no* e *pelo* balanço das ondas do mar, representante imagético de pequenas e perturbadoras revelações. Aqui, o

⁵ “Com Freud (1856-1939) a ilusão da unidade do sujeito se desfaz inteiramente. Ele expõe ao mundo um sujeito cujo psiquismo é cindido, mas não apenas em instâncias diferenciadas, mas também antagônicas. Antes de Freud, a palavra inconsciente era usada como adjetivo, designando a propriedade daquilo que estava fora do campo atual da consciência. Foi com *A interpretação dos sonhos*, de 1899-1900, que o termo inconsciente realmente se consolidou, na sua teoria, como uma instância do aparelho psíquico. Passava a ser, portanto, um substantivo. Freud fala que é nas *lacunas* das manifestações conscientes que devemos procurar o caminho do inconsciente. Ele se manifesta através de lapsos, chistes, fantasias, sintomas e sonhos” (MENEZES, 2006, p. 112)





marulho de ondas parece representar a instabilidade emocional da personagem. Por instantes, a agitação das águas marinhas repercute na sua consciência aparentemente estática, desestabilizando-a. Mas, a personagem foge da imprevisibilidade emocional. E, para não se entregar ao influxo de desejos reprimidos que pressupõem rupturas com seu papel social, seus pensamentos tomam, bruscamente, outro direcionamento, rompendo, de repente, o fluxo da consciência. Como se quisesse represar sua inquietação interior através dos afazes domésticos.

Na literatura, enquanto a visão subjetiva unipessoal visava à síntese imagética de um objeto; a visão subjetiva pluripessoal, caso da narrativa analisada, visa à perspectivação contraditória, expansão e fragmentação da imagética de um objeto. Para a *Poética*, de Aristóteles (2003), o personagem era quase dispensável na epopeia e na tragédia. Ele não passava do agente da ação, e a ela era subordinado. Assim como ocorria no romance grego (BAKHTIN, 2010), em que o personagem apenas reagia aos obstáculos, no cronotopo estático das aventuras. Na modernidade, entretanto, o personagem tomou consciência psicológica, tornou-se representação de um “indivíduo”, um “sujeito”, fazendo com que a narração se subordinasse aos meandros da sua memória, às vacilações dos seus estados de alma. O cronotopo, antes estático e mecânico, agora ganha emprego transformador.

II

Em *Passeio ao farol*, quase todos os monólogos são construídos a partir duma interação dialógica entre os personagens, que refletem sobre si mesmos partindo de imagens interiorizadas do Outro, mediante a alteridade: Tansley (autoafirmação); Mr. Ramsey (autocomiseração); Lily (conflito





interior *versus* defesa do seu ponto de vista); Mrs. Ramsey (busca pela segurança na simplicidade em conflito com um sentimento mal formulado, o qual se apresentava esporadicamente com o nome de “vida”). Mas a personagem mais atormentada pela força da imagem alheia é Lily Briscoe. Não há diálogos entre ela e a Mrs. Ramsey (apenas olhares insidiosos). Apesar disso, tudo o que a Mrs. Ramsey lhe dissera em outros tempos ecoa constantemente no seu pensamento. Mesmo que esteja conversando com William Bankes, ela tenta presumir como a Mrs. Ramsey agiria ou pensaria, não apenas se estivesse na mesma situação que a sua, como também em outros momentos do cotidiano, como podemos perceber neste trecho da última parte da obra:

What did the hedge mean to her, what did the garden mean to her, what did it mean to her when a wave broke? (Lily looked up, as she had seen Mrs Ramsay look up; she too heard a wave falling on the beach.) And then what stirred and trembled in her mind when the children cried, "How's that? How's that?" cricketing? She would stop knitting for a second. She would look intent. Then she would lapse again, and suddenly Mr. Ramsay stopped dead in his pacing in front of her and some curious shock passed through her and seemed to rock her in profound agitation on its breast when stopping there he stood over her and looked down at her. Lily could see him (WOOLF, 1976, p. 149).

Mesmo após a morte da Mrs. Ramsey, na parte “Time Passes”, a imagem, os gestos e as palavras dela ainda ressoavam na mente de Lily, pois a ideologia dela sempre fragilizava suas “certezas”. A morte oferece uma ilusão de triunfo sobre a Mrs. Ramsey, uma vez que a pintora havia provado a si própria que a felicidade conjugal era uma farsa. Contudo, algo a angustiava: ela sentia que o falecimento da sua colega lhe privava do





espelho com o qual costumava tecer sua existência, mediante um contraste ideológico. A luta para se afirmar ideologicamente, para defender seu ponto de vista sobre a felicidade, parecia, naquele instante, coisas inúteis. Na sua perspectiva, a existência ganhava contornos de futilidade, perdia tempo brincando de pintar. Não havendo a Mrs. Ramsey, com quem estabelecia interação, ela vislumbrava sua vida a desvanecer. E, num impulso saudoso, gritava, suplicando em vão a presença da antiga companheira, da mesma forma como se quisesse trazer de volta um passado, quando tudo era mais simples que nesta ocasião:

So that was the story of the Rayleys, Lily thought. She imagined herself telling it to Mrs. Ramsay, who would be full of curiosity to know what had become of the Rayleys. She would feel a little triumphant, telling Mrs. Ramsay that the marriage had not been a success. But the dead, thought Lily, encountering some obstacle in her design which made her pause and ponder, stepping back a foot or so, 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 has faded and gone, she thought. We can over-ride her wishes, improve away her limited, old-fashioned ideas. She recedes further and further from us. Mockingly she seemed to see her there at the end of the corridor of years saying, of all incongruous things, "Marry, marry!" (Sitting very upright early in the morning with the birds beginning to cheep in the garden outside). And one would have to say to her, it has all gone against your wishes. They're happy like that; I'm happy like this. Life has changed completely. At that all her being, even her beauty, became for a moment, dusty and out of date. For a moment Lily, standing there, with the sun hot on her back, summing up the Rayleys, triumphed over Mrs. Ramsay, who would never know how Paul went to coffee-houses and had a mistress; how he sat on the ground and Minta handed him his tools; how she stood





here painting, had never married, not even William Bankes (WOOLF, 1976, p. 132).

Nessa passagem, Lily rememora a imagem da Mrs. Ramsey e sente um triunfo por ter conseguido provar a si mesma que estava certa em permanecer solteira. Ela desejaria contar a sua colega como o casamento de Minta e Paul não fora bem sucedido. Relembrava esses fatos para tentar se defender do poder de influência, ainda forte, da imagem espectral da Mrs. Ramsey. Contudo, a personagem vivia um antagonismo interno entre render aos encantos da Mrs. Ramsey e provar a si mesma que sempre estivera com a razão. Ao mesmo tempo em que sempre se cativara com a simplicidade dela, queria desvendar-lhe o íntimo para assegurar que ela não era tão simples como aparentava. Havia, na pintora, um misto de inveja e admiração, carência e ódio, ressentimento e fascínio velado:

For how could one express in words these emotions of the body? Express that emptiness there? (She was looking at the drawing-room steps; they looked extraordinarily empty.) It was one's body feeling, not one's mind. The physical sensations that went with the bare look of the steps had become suddenly extremely unpleasant. **To want and not to have, sent all up her body a hardness, a hollowness, a strain. And then to want and not to have—to want and want—how that wrung the heart, and wrung it again and again! Oh, Mrs. Ramsay! she called out silently, to that essence which sat by the boat, that abstract one made of her, that woman in grey, as if to abuse her for having gone, and then having gone, come back again. It had seemed so safe, thinking of her. Ghost, air, nothingness, a thing you could play with easily and safely at any time of day or night, she had been that, and then suddenly she put her hand out and wrung the heart thus. Suddenly, the empty drawing-room steps, the frill of the chair inside, the puppy tumbling on the**





terrace, the whole wave and whisper of the garden became like curves and arabesques flourishing round a centre of complete emptiness.

"Mrs. Ramsay!" Lily cried, "Mrs. Ramsay!" But nothing happened. The pain increased. That anguish could reduce one to such a pitch of imbecility, she thought! Anyhow the old man had not heard her. He remained benignant, calm—if one chose to think it, sublime. Heaven be praised, no one had heard her cry that ignominious cry, stop pain, stop! She had not obviously taken leave of her senses. No one had seen her step off her strip of board into the waters of annihilation. She remained a skimpy old maid, holding a paint-brush (WOOLF, 1976, p. 133-136).

Nestes fragmentos, o grau de emoção do pensamento tomou tal intensidade que a personagem só pôde aliviar-se mediante o extravasamento do *pathos* de desespero: a fala, a súplica. Ainda que estas fossem endereçadas ao vazio. Será que ela perdera a imagem com a qual poderia desviar seu olhar do espelho que refletiria o pleno vazio? Será que ela perdera a grande referência com a qual “pintava” sua experiência? Mrs. Ramsey era parte dela, como poderia deixá-la? A respeito desses questionamentos, faz-se pertinente as palavras de Benedito Nunes (1976, p. 119), acerca da obra de Clarice Lispector:

Se a vida interior é um desfile de ilusionista, é porque o eu dos indivíduos nada tem de substancial. Nos romances de Clarice Lispector, o Eu, reduto da personalidade, que é a exteriorização do ser psíquico, o Eu, como base da identidade pessoal dos indivíduos, cai por terra. Desfeita num momento e refeita noutra, desagregando-se sempre, e sempre ameaçada, **a identidade pessoal parece mais um ideal a atingir, um produto da imaginação, uma meta a alcançar, do que um dado real. Ela não é uma realidade possuída, e sim um projeto, uma**





possibilidade a cumprir-se. [...] Ninguém é ninguém. Cada qual empenhado no fingimento de ser, que a memória estimula e a imaginação conduz, busca a si mesmo para encontrar-se. E o que o homem encontra, afinal, é quem ele quer ser e não quem ele é. (grifo nosso).

A possibilidade de “ser” operava em Lily mediante o contato dialógico contrastante com a Mrs. Ramsey. Depois que esta morre, esse contato se faz mediante evocações fantasmagóricas evanescentes, que prendem a personagem numa espécie de sede monológica pela reminiscência, por uma saudade intensa, mas dissimulada pela consciência repressiva, que, volta e meia, deixa escapar manifestações de desejos mal compostos, como neste fragmento em fluxo de consciência:

(Suddenly, as suddenly as a **star slides** in the sky, a **reddish light** seemed to **burn** in her mind, covering Paul Rayley, issuing from him. It rose like a **fire** sent up in token of some celebration by savages on a distant beach. She heard the roar and the crackle. The whole sea for miles round ran red and gold. Some winey smell mixed with it and intoxicated her, for she felt again her own headlong desire to throw herself off the cliff and be drowned looking for a pearl brooch on a beach. And the roar and the crackle repelled her with fear and disgust, as if while she saw its splendour and power she saw too how it fed on the treasure of the house, greedily, disgustingly, and she loathed it. But for a sight, for a glory it surpassed everything in her experience, and burnt year after year like a signal fire on a desert island at the edge of the sea, and one had only to say "in love" and instantly, as happened now, up rose Paul's fire again. And it sank and she said to herself, laughing, "The Rayleys"; how Paul went to coffee-houses and played chess.) (WOOLF, 1976, p. 132).





Essa passagem é caracterizada por figuras sinestésicas (fusão do tato com a visão), a combinar sensações físicas, “burn”, “smell”, com imagens ritualísticas e selvagens, em que se predominam a cor vermelha: “reddish light”, “fire”, “The whole sea for Miles round ran red and gold”, “flame”. Lily fantasia com a imagem vívida, bela e apaixonada de Paul, misturando, na sua memória, restos de imagens visuais de quando, certa vez, há muitos anos, almoçara na casa da família Ramsey e viu Paul e Minta (filha da Mrs. Ramsey), apaixonados um pelo outro, ele dizendo a sua sogra que no dia seguinte voltaria à praia (onde os dois haviam passeado a tarde toda) para procurar o broche que a irmã mais de nova de Minta, Cam, havia perdido; vendo toda aquela vivacidade do jovem, querendo fazer parte daquilo, a pintora oferecera a Paula ajuda para procurar o broche. Mas ele lhe responde apenas com um sorriso, que ela interpretara como se ele dissesse “Pule do penhasco se quiser, eu não ligo!”. Essa imagem ficou na sua mente por muitos anos e agora, neste fluxo de consciência, Lily a evocava com contornos ritualísticos densamente eróticos, misturando devaneios, desejos obscuros, projeções mentais de impulsos represados, amalgamados numa cadeia ininterrupta de imagens ritmadas pelo tambor dum ritual pagão.

Esse trecho representa *lacunas* do estado de vigília da consciência. Enquanto o monólogo interior ainda mantém alguns nexos coesivos, o fluxo de consciência tende a ir mais afundo, constituindo uma escritura que suspende as coerências verbais, embaralhando imagens que surgem desenfreadamente. No estudo sobre o sujeito em Guimarães Rosa, Suzi Spelber (2009), a propósito do narrador do romance *Grande Sertão: Veredas* (1956), afirma que “o relato sobre o passado não é a apresentação objetiva dos acontecimentos, mas expressões, honestas, dissimuladas, inquietas, doloridas, culpadas do sujeito. [...] Ele apresenta sua subjetividade





[...] sob a forma de conteúdos conscientes da estrutura do Eu”. Isso nos ajuda a compreender a força imagética do fluxo de consciência da personagem de *To the Lighthouse*, e toda a carga de sentimentos que advém, naturalmente, dos pensamentos.

Na confecção das personagens femininas se interpõe a figura simbólica da tecelã, cuja renda é feita pelos “fios do destino”. Mrs. Ramsey costura frequentemente a meia marrom. Lily pinta há trinta anos o quadro. Tecer e pintar a existência são traços desse herói romanescos modernos. Mas, sem que os trabalhos sejam terminados, a meia e o quadro não podem, e jamais poderão ser usados. Tais personagens preferem se resguardar na interioridade, a assumir um desejo arriscado.

A narradora imerge num mundo regido por papéis sociais racionalmente concebidos pelos personagens, que receiam a “irracionalidade” dos sentimentos arrebatadores. A consciência em vias de desestruturação é a “expressão-chave” para compreender a sua obra, já que a narrativa de *To the lighthouse* representa a inquietação espiritual dos sujeitos que buscam respostas lúcidas, a todo instante, para questões que não podem ser iluminadas pela razão. O ato reflexivo dos monólogos interiores é tão profundo, que leva a própria noção razão aos seus limites, desencadeando fluxos de consciência: tentativa do romance moderno para representar o embrenhar-se nos recantos obscuros do insondável labirinto da vida “banal”.





Referências

- ADORNO, Theodor. **Posições do narrador no romance contemporâneo**. In: Os Pensadores. São Paulo: Abril, 1980.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. São Paulo: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.
- AUERBACH, Erich. **A meia marrom**. In: **Mímesis**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: A teoria do romance**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2010.
- BARTHES, Roland. **Introdução à análise estrutural da narrativa**. In: **Análise estrutural da narrativa**. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **O Narrador**. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BUTOR, M; SVEVO, I; ECO, U. (Orgs.). **Joyce e o romance moderno**. Tradução de T. C. Netto. São Paulo: Documentos Ltda. 1969.
- CAMATI, Anna Stegh. **Vozes narrativas no espaço cênico: o pós-dramático em (a) tentados de Martin Crip**. In: **Arte filosofia**, Ouro Preto, 2009.
- FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico**. Revista USP. São Paulo, nº53, março-maio, 2002.
- GARRAMUÑO, Florencia. **Os restos do real: literatura e experiência**. In: OLINTO, H. K; SCHOLLHAMMER, K. E. (Orgs.). **Literatura e realidade (s): uma abordagem**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.





- GENETTE, G. **Fronteiras da narrativa**. In: BARTHES, R. Análise estrutural da narrativa. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- GUIDIN, M. L; GRANJA, F; RICIERI, F. W. (Orgs.). **O romanesco extravagante: sobre Memórias póstumas de Brás Cubas; Dom Casmurro: simulacro & alegoria**. In: Machado de Assis: ensaios da crítica contemporânea. São Paulo: UNESP, 2008.
- IBSEN, Henrik. **Casa de bonecas**. Tradução de Maria Cristina Guimarães. São Paulo: Veredas, 2007.
- JOYCE, James. **Retrato do artista quando jovem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.
- MENEZES, Tereza. **Os grandes momentos na constituição da subjetividade moderna; O sujeito da modernidade**. In: Ibsen e o novo sujeito da modernidade. São Paulo, Perspectiva, 2006.
- MORAES LEITE, Ligia Chiapini. **O foco narrativo** (ou a polêmica em torno da ilusão). 10 ed. São Paulo: Ática, 2002.
- MOTTA, S. V. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa**. São Paulo: Ed. UNESP, 2006.
- NUNES, Benedito. **O mundo de Clarice Lispector**, In: O dorso do tigre. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- ROSA, Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- ROSENFELD, Anatol. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: **Texto e contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.





SPELBER, Suzi. A noção de sujeito e a questão da identidade na obra de Guimarães Rosa. In: **Caderno de Letras (UFRJ)**, Nº 5, 2009.

STAIGER, Emil. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1977.

VOLOBUEF, Karin. Ibsen, clássico e moderno. In: **Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade**, nº 34, 2008.

WOOLF, Virginia. **Orlando**. Tradução de Laura Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

_____, Virginia. **To The Lighthouse**. Penguin Books: London, 2000.

