



<http://dx.doi.org/10.30681/issn23163933v25n02/2018p02-24>

## O LIRISMO NO ROMANCE *AO FAROL* (1927), DE VIRGINIA WOOLF

\*\*\*

## THE LIRISM IN THE NOVEL *TO THE LIGHTHOUSE* (1927), BY VIRGINIA WOOLF

Adriana Gomes Cardozo de Andrade<sup>1</sup>  
Ana Maria Soares Zukoski<sup>2</sup>  
Evely Vânia Libanori<sup>3</sup>

**Recebimento do texto:** 13/09/2018

**Data de aceite:** 23/10/2018

**RESUMO:** Sucessor da epopeia, desde o seu surgimento, o gênero romance, vem surpreendendo ao se mostrar como uma forma inacabada, que aceita todo tipo de experimentalismo. A junção da poesia lírica com o gênero romanesco resultou no romance lírico, que tem suas origens no final do século XIX, e não se trata de uma prosa poética ou ainda um poema escrito em formato de prosa. O presente artigo busca analisar como o romance *Ao Farol* de Virginia Woolf, publicado em 1927 se insere neste contexto de hibridismo. De maneira mais específica se pretende levantar os aspectos que caracterizam o romance como pertencente a esta categoria. O aporte teórico se sustenta por Tofalini (2013), Freedman (1966), Goulart (1990), Orlandi (2007), entre outros.

**PALAVRAS-CHAVES:** Romance Lírico; Romance; Lirismo; *Ao Farol*; Virginia Woolf.

**ABSTRACT:** Successor of the epic, since its inception, the novel genre, comes astonishing to show itself as an unfinished form, which accepts all kinds of experimentalism. The junction of lyric poetry with the genre Romanesque resulted in the lyrical novel, which has its origins in the late nineteenth century, and is not a poetic prose or a poem written in prose format. This article aims to analyze how Virginia Woolf's novel *To the Lighthouse*, published in 1927, is inserted in this context of hybridism. In a more specific way it is intended to raise the aspects that characterize the novel as belonging to this category. The theoretical basis is supported by Tofalini (2013), Freedman (1966), Goulart (1990), Orlandi (2007), among others.

**KEYWORDS:** Lyrical Novel; Novel; Lyricism; *To the lighthouse*; Virginia Woolf.

<sup>1</sup> Mestranda em Letras, área de concentração: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Licenciada em Letras Portugueses/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR/Campus de Campo Mourão. Possui interesse em estudos relacionados a literatura e a ecocrítica. E-mail: [adrianagc@utfpr.edu.br](mailto:adrianagc@utfpr.edu.br)

<sup>2</sup> Mestranda em Letras, na área de concentração: Estudos Literários pela Universidade Estadual de Maringá. Graduada em Letras Portugueses/Inglês pela Universidade Estadual do Paraná - UNESPAR/Campus de Campo Mourão. Tem interesse em literatura de autoria feminina. E-mail: [aninha\\_zukoski@hotmail.com](mailto:aninha_zukoski@hotmail.com)

<sup>3</sup> Doutora do Departamento de Teorias Linguísticas e Literárias da Universidade Estadual de Maringá. Coordenadora adjunta do Programa de Pós-graduação em Letras (PLE).





## Considerações iniciais

O romance foi a forma literária que sucedeu a epopeia: “Quando a epopeia perde um de seus elementos, o mítico, que consiste no histórico-estudo da nacionalidade, que nasce o romance (representando o indivíduo só, em um mundo problemático)” (TOFALINI, 2013, p. 74). A obra *Dom Quixote de La Mancha* (1605) de Miguel de Cervantes é considerada precursora de uma que forma se consolidou aproximadamente no final do século XVIII e início do século XIX. Ao invés de contar feitos heroicos de um herói específico, ou de um povo, como era comum na epopeia, o foco foi reajustado para o indivíduo burguês comum, e então se passou a contar sobre vida dessas pessoas, ou ainda partes dela. O gênero, escrito em prosa, tinha por preocupação retratar a vida burguesa.

Por não estar previsto na *Poética* de Aristóteles, o romance passou um período de grande consumo, porém de desprestígio. A credibilidade somente foi alcançada no século XIX. Antonio Candido, em seu ensaio *Timidez do Romance* (1989) afirma que Arthur Jerrold Tieje foi o primeiro estudioso, por volta de 1740, a propor uma esquematização das características necessárias para se compor o gênero romanesco: “Tieje concluiu que nos pronunciamentos dos romancistas há cinco intuítos expressos: (1) divertir, (2) edificar e (3) instruir o leitor; (4) representar a vida cotidiana; (5) despertar emoções de simpatia.” (CANDIDO, 1989, p. 63). Ao propor tal esquematização Tieje demonstra que o “novo gênero” tem uma função e características que o agrupam em torno de uma finalidade, desde que esta influenciasse em seu conteúdo.



A forma se manteve relativamente estável até o século XX quando se inicia os questionamentos acerca de um possível declínio ao qual o gênero estava fadado. Não se tratava exatamente de um declínio, mas sim uma transformação, conforme a crítica literária constatou posteriormente. O romance por retratar o indivíduo e a sociedade não poderia manter-se imutável já que tanto o indivíduo como a sociedade sempre estiveram em contínua transformação. No século XX alguns autores começam a abolir a forma tradicional do romance. A renovação se deu principalmente por meio da forma e não pelo conteúdo. Como meio de exemplificação, o crítico alemão Theodor W. Adorno (2003) cita os trabalhos de Proust, Kafka e Joyce que revolucionaram o romance de modos distintos. Proust atentou-se para a interioridade da personagem, Kafka com a mobilidade estética e Joyce com a linguagem. Virginia Woolf também tem o seu papel de destaque no cenário revolucionário literário. Contemporânea aos autores citados anteriormente, Woolf se destaca pelo uso do fluxo de consciência, sendo considerada pioneira no seu emprego.

Do moderno ao contemporâneo, romance continua em plena transformação. O gênero mantém um foco introspectivo, ou seja, para a interioridade das personagens enquanto indivíduos e seu ponto de vista a respeito da vida ou sobre determinados problemas. Destaca-se a fragmentação de suas identidades por meio do rompimento, da transfiguração e ressignificação dos seus elementos componentes.

A forma romance é um gênero que não se fechou ao longo do tempo, de acordo com Bakhtin (1998). Nela cabe todo tipo de experimentalismo, fusão e hibridização. Surgida no final do século XIX, a forma da prosa lírica



---

é resultado de um processo de hibridização entre o gênero romance com o gênero lírico:

Emil Staiger nega a existência de obras puramente líricas, épicas ou dramáticas. Para o crítico, não há exclusividade de lirismo em uma poesia lírica, uma vez que ela participa, em diversos graus e modos, de todos os gêneros, e apenas a 'primazia' do lírico autoriza a denominação de versos líricos. Na sua concepção os gêneros não existem isoladamente, mas misturados. (STAIGER, 1972, p. 161 *apud* TOFALINI, 2013, p. 71).

Embora ainda exista um viés crítico que persiste em catalogar e separar os tipos de gêneros como se eles fossem fechados, há autores que, com pensamentos mais contemporâneos, como Steiger e Bakhtin, acreditam na mobilidade e no contato entre os gêneros de forma imanente, explicitando a hibridez dos gêneros.

No tocante à constituição do romance lírico, a pesquisadora brasileira Luzia Tofalini (2013, p. 75) postula: “Para que essa modalidade seja configurada, entram em cena diversos recursos da expressão poética, além de um grande domínio da composição discursiva, por parte do poeta e principalmente uma veia intuitiva.” O que a autora discute é o enlace ocorrido entre a poesia lírica e o prosa, uma vez que o romance lírico não se reduz a uma prosa poética, ou ainda a uma poesia lírica escrita em formato de prosa.

O estudo do romance lírico na academia, ainda é recente e escasso. Ralph Freedman, Ricardo Gullón e Rosa Maria Goulart são alguns dos principais estudiosos que desenvolveram estudos acerca do tema e os quais se constituem como importantes referências sobre o assunto. Para Freedman (1972, p.13) “O romance lírico assume uma forma original que transcende





---

o movimento causal e temporal da narrativa dentro das diretrizes da ficção.”<sup>1</sup> (p. 13, tradução nossa). Portanto, esse gênero híbrido não é predeterminado, mas surge justamente da impossibilidade de expressar o indizível presente no interior do ser. A impossibilidade só consegue ser superada quando a poesia lírica e a prosa se unem de forma intrínseca no romance lírico, sem possibilidade de separação.

Uma característica essencial ao romance lírico é a presença da angústia, que “segundo Kierkegaard, parte essencial da espiritualidade própria do homem [...] Enquanto reflexão sobre a própria condição humana, a espiritualidade está ligada a angústia.” (ABBAGNANO, 1998, p. 60 *apud* OLIVEIRA, 2015, p. 8).

Martin Heidegger (1927) considera a angústia como a essência da existência humana:

Naquilo com que a angústia se angustia revela-se o ‘é nada e não está em lugar nenhum’. Fenomenalmente, a impertinência do nada e do lugar nenhum intramundanos significa que a angústia se angustia com o mundo como tal. A total insignificância que se anuncia no nada e no lugar nenhum não significa ausência de mundo. (HEIDEGGER, 2006, p. 253).

O indivíduo ao tentar se livrar da inautenticidade da vida, ao buscar a sua verdade, se depara com questões ônticas, que na incerteza e na falta de resposta o conduzem à angústia. De maneira simplificada o indivíduo pode lidar com alguns tipos de angústias, como por exemplo: a angústia existencial, a angústia metafísica, a angústia mística e a angústia de raiz.

Diante do exposto, este artigo pretende discutir como o romance *Ao Farol* de Virginia Woolf, se insere neste contexto do hibridismo do romance lírico. De maneira mais específica se pretende levantar os aspectos que



fazem o romance pertencer a esta categoria. Para isso, será contextualizados primeiramente a autora e obra para então realizar a análise do romance. O aporte teórico será embasado em críticos e pesquisadores como Tofalini (2013), Freedman (1966), Goulart (1990), Orlandi (2007), entre outros.

### **Sobre a autora e a obra: O lirismo do *Ao Farol***

A escritora Virginia Woolf nasceu em Londres em 1882 como Adeline Virginia Stephen. O sobrenome Woolf chegou a ela em 1913 com o casamento com o também escritor Leonard Woolf. Autora de onze romances, quatro ensaios, um drama e centenas de artigos científicos, ela se tornou uma das mais importantes escritoras do século XX.

Nascida em berço erudito, seu pai era professor e jornalista, ela sempre teve um elo com a literatura. Começou a escrever profissionalmente aos dezoito anos. O seu trabalho se apresenta como uma renovação da forma. Ela é considerada uma das pioneiras do uso da técnica do fluxo de consciência<sup>ii</sup>. Sempre muito ativa na sociedade literária, a autora encontrou destaque ao se opor as tradições literárias em vigor naquele cenário, políticas e sociais. Em seus romances muitas das suas personagens femininas questionam a participação da mulher na esfera social e cultural, como exemplo a personagem Orlando do romance *Orlando: A Biograph*, traduzido para o português como *Orlando: Uma biografia*, e publicado originalmente em 1928, que questionava a descredibilidade feminina quanto à capacidade de escrita, enquanto que a personagem Lily Briscoe do romance *To the lighthouse*, que ficou traduzido para o português como *Ao*



*Farol*, publicado pela primeira vez em 1927, que se vê angustiada ao ter suas habilidades de artista plástica questionadas pelo fato de pertencer ao universo feminino. Por outro lado, algumas de suas personagens masculinas são descritas como prepotentes e autoritárias e por se acreditarem ser dotados de capacidades incrivelmente superiores às femininas, como exemplo o patriarca da família Ramsay no romance *corpus* de análise desse artigo.

Outro ponto de destaque para a narrativa de Woolf é a simplicidade dos conteúdos externos que envolvem suas personagens, mas que em suas interioridades são carregadas de melancolia, complexidades, incertezas e lirismo. As suas obras voltaram a ganhar grande repercussão com a ascensão da crítica feminista em 1970.

O romance *Ao Farol* apresenta como enredo a história de uma família londrina, composta pelo pai, Sr. Ramsay, a mãe Sra. Ramsay e oito filhos, que juntos a muitos amigos vão passar as férias de verão em uma velha casa a beira mar, nas Ilhas Hébridas, localizadas em um arquipélago escocês. O romance é dividido em três partes. A primeira parte denominada 'A Janela' apresenta as personagens, com suas angústias e conflitos. A começar por James, o filho caçula da família Ramsay, que deseja muito visitar o farol, mas é frustrado por seu pai quando este afirma que o dia seguinte não estará meteorologicamente favorável.

O contexto social do romance em sua primeira parte está situado em 1910 e conta com um período de prosperidade. Vivia-se a *Belle Époque*, grandes revoluções científicas e tecnológicas haviam acontecido. As artes estavam em um período de reconhecimento e ascensão. A industrialização



operava de maneira acelerada. Ainda, com tudo isso, os mais perceptivos já captavam a crescente tensão que surgia por conta da pretensão dos países mais ricos em expandir seus territórios de domínio, inclusive avançando sobre os mares. Em consonância a isso, na primeira parte do romance, tudo transita bem aparentemente, as personagens parecem felizes e tranquilas, mas quando o narrador desce a suas interioridades é possível um vislumbre da incerteza e do medo do futuro:

Enquanto estava ali sentada com os filhos, as palavras de alguma canção de ninar, murmurada pela natureza: “Eu cuido de vocês – eu sou o seu amparo”, mas que, outras vezes, repentina e inesperadamente, sobretudo quando sua mente se afastava ligeiramente da tarefa por acaso em andamento, não tinha esse sentido de benjazejo, mas, como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um arco-íris. (WOOLF, 2016, p. 16).

A segunda parte denominada ‘O tempo passa’ conta com uma passagem de dez anos, em que a velha empregada da família Ramsay se empenha em organizar a casa, pois a família e alguns amigos retornarão. O foco desta parte está nas condições cada vez mais precárias da casa e também no esfacelamento da família, já que dois filhos morreram assim como a matriarca. A última parte denominada ‘O Farol’ é a tentativa da presentificação do passeio frustrado há uma década ao farol. Assim, o pai, Sr. Ramsay, empreende os maiores esforços para concretizá-lo juntos com os filhos, James e Cam e os poucos amigos que restaram. Várias histórias paralelas se desenrolam ao redor do ponto central que é a família Ramsay,





---

como a da pintora Lily Briscoe, do poeta Augustus Carmichael, do pedante Sr. Tansley, Minta Doyle e Paul Rayley, entre outros.

Na segunda e terceira parte do romance o contexto social trata-se de um pós-guerra. O país tinha perdido muitas vidas, a situação econômica era precária, as famílias tinham perdido suas posses, seus filhos, seus pais. Era um tempo de juntar as partes que haviam sobrado para reestruturar a vida, mas com a falta de recursos financeiros e humanos o caos e destruição ainda eram grandes. No romance, isso pode ser visto pelas condições precárias como a casa é descrita:

Os livros e as coisas estavam mofados, pois com a guerra e a dificuldade de encontrar mão de obra, a casa não tinha sido arrumada como ela teria desejado [...] havia gesso caído no vestíbulo; a calha em cima da janela do escritório tinha entupido, deixando-a água entrar; o tapete estava arruinado, inteiramente. [...] (o jardim agora dava pena de ver, com tudo crescendo por todo lado, e com coelhos saltando dos canteiros sobre a gente) (WOOLF, 2016, p. 119).

O imóvel reflete toda a situação de uma sociedade mergulhada em uma conjuntura econômica e social de pós-guerra: decadência. O título do romance *Ao Farol*, aqui ganha um entendimento simbólico. A palavra farol dicionarizada significa “espécie de torre, construída junto ao mar, encimada por um candeeiro móvel, ou projetor, para dar sinais de luz e aviões e embarcações como orientação durante a noite” na sequência outra acepção disponível no compêndio é no sentido figurado: “tudo que ilumina, mostra a direção, encaminha, fanal, aquilo ou aquele que dirige, vai a frente, lidera, guia, rumo, norte.” Assim como o farol exerce essa função de guia sobre os navegantes no mar, a mãe, Sra. Ramsay, exerce a função de um farol para a



família: “Olhou por cima do seu tricô e encontrou o terceiro clarão e teve a impressão de que eram os seus olhos encontrando os seus próprios olhos, sondando, como só ela podia sondar, sua mente e seu coração.” (WOOLF, 2016, p. 57). A matriarca, com todo o respeito e submissão que tinha ao marido sabia da função que exercia entre eles.

### **O Lirismo de *Ao Farol***

*Ao Farol* publicado em 1927 por Virgínia Woolf configura-se como um romance lírico. Além do alto grau de lirismo, as categorias narrativas também foram transfiguradas por meio da lyricização. Objetiva-se nesse artigo demonstrar como essas categorias (personagem narrador, tempo, ritmo e espaço) foram transfiguradas, assim como abordar o silêncio que se faz presente na obra, que não é uma característica exclusiva do romance lírico, mas que nesse romance em específico possui uma relação direta com a interioridade das personagens.

### **As personagens**

As personagens do romance lírico possuem precárias descrições externas. O leitor as conhece mais por seus interiores que propriamente por suas características física e biológicas. No romance *Ao Farol* é possível encontrar escassas caracterizações de algumas personagens, mas são limitadas e normalmente apontam para alguma qualidade/defeito da interioridade da personagem.





A matriarca da família Sra. Ramsay, é a guia da família, responsável por mantê-los unidos, sempre preocupada em agradar aos seus hóspedes e atender as inúmeras demandas do marido. Admirada por todos na casa, carrega o grande peso que é a articulação familiar, acolhimento aos visitantes e administração dos empregados. Ela conhecia suas qualidades e sua posição em relação ao marido, mas por respeito a uma ordem de valores sociais, que submetia as mulheres aos homens, colocava-se em seu lugar de esposa e de alguma forma inferior ao marido. “Ela não gostou, por um segundo, se quer de sentir que era melhor que o marido [...] e o fato de ele vir até ela daquele jeito, abertamente e de maneira que qualquer pessoa podia ver, que a desconsertavam; pois então as pessoas diziam que ele dependia dela.” (WOOLF, 2016, p. 36). Embora fosse clara a dependência do Sr. Ramsay para com a esposa, que necessitava dela para ouvi-lo, acalmá-lo e dar-lhe sempre uma palavra de inspiração e consolo, ela não queria ser reconhecida por isso.

Por meio da descrição de outras personagens é possível identificar que há uma beleza especial na personagem Sra. Ramsay, apesar dos seus cinquenta anos. Essa beleza ora mencionada soa como um reflexo do seu interior. A personagem era dotada de uma luz, paz, caridade que era espelhava em seu externo.

A angústia da personagem está centrada no medo em relação ao futuro. “ele nunca será tão feliz, mas deteve-se, dando-se conta de quanto irritaria o marido se dissesse isso. Mas era verdade. Eram agora mais felizes do que jamais seriam no futuro.” (WOOLF, 2016, p. 53). A Sra. Ramsay temia pelo futuro dos filhos, instintivamente ela sabia que com os anos



haveria a decadência do corpo, dos princípios, da vida, e isso, que é demonstrado em inúmeras passagens no romance, lhe roubava a inautenticidade da vida.

O Sr. Ramsay é apresentado como uma personagem extremamente controversa. Admirado por seus amigos, em alguns momentos, detestado pelos próprios filhos. Ele tinha uma sede pelo reconhecimento intelectual, não sabendo lidar com as contrariações, sofrendo pelas duras críticas que havia recebido pelo livro mais recente, e ainda por terem negado a publicação. A perda da esposa, relatada na segunda parte do livro, faz com que surja no capítulo ‘O Farol’ um homem curvado, sem rumo e com tentativas de reviver um passado em que a Sra. Ramsay ainda era presente:

Ele os tinha subjugado uma vez mais com sua infelicidade e seu autoritarismo, obrigando-os, nesta bela manhã, a cumprir as suas ordens, a ir ao Farol, porque ele assim o queria, carregando esses embrulhos; obrigando-os a participar desses ritos em memória de pessoas mortas, que ele cumpria para seu próprio prazer, mas que eles detestavam. (WOOLF, 2016, p. 142)

O passeio ao farol era uma das vontades da Sra. Ramsay na tentativa de agradar ao filho mais jovem, James. O tempo ruim frustrou o passeio, associado aos dizeres do pai de que não seria possível a sua realização. A tentativa de completar o passeio dez anos depois figura como uma forma de voltar ao passado e reencontrar nele a presença acalentadora e harmoniosa da esposa. Entretanto, quanto mais avançam em direção ao farol, mais se deteriora a relação dele com os filhos.



Lily Briscoe era uma jovem pintora, que estava na casa como uma hóspede da família. No capítulo ‘A janela’ ela sofre com a incompletude de uma de suas telas, pois sempre lhe falta algo, assim como o medo em mostrar o seu trabalho aos olhos críticos das pessoas que a cercavam naquela situação.

Foi nesse átimo de tempo que transcorria entre a visão e a sua tela que se lançaram sobre ela os demônios que frequentemente a levaram à beira das lágrimas e tornavam essa passagem da concepção à obra tão pavorosa quanto a travessia de um corredor escuro para uma criança. Era assim que frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem; para dizer: “Mas isso é o que vejo; isso é o que vejo”, e, assim apertar contra o peito algum miserável resquício de sua visão, que mil forças faziam tudo para lhe arrebatam. (WOOLF, 2016, p. 19)

Lily se sentia encolhida em sua posição feminina. Diminuída pelos homens que consideravam as mulheres incapazes da execução de inúmeras tarefas, sobretudo àquelas que não estivessem ligadas ao cuidado da casa e da criação dos filhos. O fato de ainda estar solteira, apesar da idade, também colaborava para as opiniões negativas crescerem em relação a ela, que observadora e detalhista fora capaz de construir em seu interior uma percepção sobre cada um dos que ali estavam. Na terceira parte do romance, ‘O Farol’, Lily retorna madura, com o peso dos anos sobre o seu corpo e sobre sua mente. Mais crítica em relação ao comportamento do Sr. Ramsay e a toda a decadência que eles encontram no local. Sobre ela é mencionado o tamanho franzino e os olhos puxados, de forma a mostrar como as outras personagens a viam, em especial as masculinas, apontando para aspectos como fragilidade e a incapacidade.



O personagem James é o filho mais novo da família Ramsay. Protegido pela mãe, sempre está ao seu redor como os demais habitantes da casa, mas para ele, a mãe dispensa uma atenção especial. Rivaliza com o pai a atenção da mãe que lhe é diminuída todas as vezes que se aproxima, e assim faz com que ele nutra sentimentos negativos pelo pai: “tivesse havido um machado à mão, um atizador, ou qualquer arma que tivesse aberto um buraco no peito do pai, matando-o ali e naquele instante, James a teria empunhado.” (WOOLF, 2016, p. 6). O excerto mostra uma profunda mágoa em relação ao pai que além de direcionar a atenção da mãe, ainda lhe frustrara a viagem com expectativas pessimistas. Por meio da voz do narrador constata-se que o Sr. Ramsay encontrava certo prazer em desfazer os sonhos dos filhos.

Na terceira parte do romance, os filhos mantinham os sentimentos desagradáveis em relação ao pai: “Ele os obrigara a vir. Em sua raiva, eles esperavam que a brisa nunca surgisse, que ele se frustrasse de todas as maneiras possíveis, uma vez que os obrigara a vir contra a vontade deles.” (WOOLF, 2016, p. 140). Ao contrário da mãe, o pai sempre contrariava seus filhos, quando estes queriam ir ao farol, ele se contentava em dizer que seria impossível, dez anos após, ele os obriga a ir, mesmo ciente do contragosto.

Os personagens Sr. Tansley, Sr. Carmichael, Minta Doyle e Paul Rayley desempenham um papel coadjuvante no romance. Eles servem de veículo para o narrador expor ângulos diferentes dos personagens principais:



Caso se pensasse nela simplesmente como uma mulher, devia atribuir-lhe alguma estranha idiossincrasia; ou supor algum desejo latente para se despir de sua forma de rainha como se sua beleza a aborrecesse e tudo que os homens dizem da beleza, e ela quisesse ser como as outras pessoas, insignificante. (WOOLF, 2016, p. 28).

No excerto, por meio dos pensamentos do Sr. Bankes nos é revelado, de maneira extremamente subjetiva, que a Sra. Ramsay dispunha de algo diferente em relação às demais pessoas e isso era algo que ela queria por vezes anular.

Sra. MacNab aparece no romance no segundo capítulo ‘O tempo passa’ e sobre ela é tom da decadência é bastante incidido:

Roçando o vidro do longo espelho e olhando de esguelha para sua ondulante imagem, um som saía-lhe dos lábios - algo que fora, talvez, divertido no palco, há vinte anos, que fora cantarolado e dançado, mas agora vindo da zeladora desdentada e entoucada, era destituído de sentido, era como a voz da estupidez, do risível, da própria persistência, recalçada mas surgido novamente, de maneira que, enquanto capengava, espanando, enxugando, ela parecia dizer que era uma longa lida e labuta, que era só levantar-se e ir para a cama de novo, e tirar as coisas e guardá-las de novo. Não era fácil ou agradável este mundo que ela conhecera por quase oitenta anos. (WOOLF, 2016, p. 114).

As imagens que se formam a partir da descrição do narrador corroboram a ideia de declínio, de algo que outrora foi vigoroso, mas que com o passar dos anos foi perdendo a vitalidade. Tal imagem se formula em perfeita sintonia com a casa que está em um estado avançado de degradação, bem como da família que já não é a mesma, que já perdeu partes, a mãe e dois de seus filhos, e até mesmo a capacidade em manter-se unida.



## O narrador: as vozes

O romance *Ao Farol* pode ser considerado como polifônico. As vozes das personagens são manifestadas por meio do narrador, o qual reproduz os pensamentos e as sensações destas personagens em relação ao universo que as rodeia: “O mundo romance é, basicamente, um mundo *in-sólito*. Mundo cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz real do romance revele uma origem” (TACCA, 1983, p. 61, grifos do autor). O narrador do romance lírico, quando heterodiegético, se manifesta de uma forma tão sutil que escapa ao leitor mais desatento. Assim se faz necessário não apenas leitura, mas também releituras para o seu encontro.

Na obra *corpus* de análise as ações mais contundentes são aquelas que se desenvolvem no interior de cada personagem, reveladas por um narrador heterodiegético que adota como foco a onisciência seletiva múltipla: “Esse foco marca-se pela utilização do discurso indireto livre. Tal recurso cria um efeito de eliminação da figura do narrador, que é substituída pelo registro de impressões, percepções, pensamentos, sentimentos, sensações que remetem à mente das personagens.” (FRANCO JUNIOR, 2009, p. 43).

O uso de tal recurso cria um efeito de ambiguidade no romance. Em alguns fragmentos, não fica explícito se o narrador está revelando a interioridade da personagem ou se simplesmente está acrescentando o seu próprio ponto de vista. A respeito disso, o teórico Tacca afirma: “Os plenos poderes do narrador onisciente permitiam-lhe um livre trânsito entre o visível e o invisível. Todos os dados lhe eram lícitos, independentemente da





sua procedência: informação, confiança, descoberta, suposição.” (1983, p. 70). O excerto a seguir do romance exemplifica o postulado do teórico argentino:

Nada parecia sobreviver ao dilúvio, à abundante escuridão que, insinuando-se pelos buracos das fechaduras e pelas frestas, metia-se pelas venezianas, atingia os quartos, engolia aqui um jarro e uma bacia, ali um vaso com dalias rubras e amarelas, acolá as agudas quinas e o sólido corpo de uma cômoda. Não era só a mobília que se desintegrava; não restava quase nada de corpo ou mente pelo qual se pudesse dizer: “Isto é ele” ou “Isto é ela”. (WOOLF, 2016, p. 109-110).

O excerto flagra a escuridão concreta e simbólica que adentrava a casa. O narrador percorre o invisível. Ele sabe do futuro, algumas páginas adiante é anunciada a morte da Sra. Ramsay. O farol humano se apaga, a família mergulhada na escuridão começa a perder suas partes, a não mais se identificarem como um corpo só, os pedaços entram em processo de desintegração.

### **O Tempo, o Ritmo e o Espaço**

Segundo Tofalini: “Para haver o conúbio da poesia lírica com a prosa em todo o tecido romanescos, porém, é necessário revolucionar as modalidades temporais, transfigurando o tempo e instaurando a presentificação, elemento essencial na elaboração do poético.” (2013, p. 172). No romance *Ao Farol* encontramos o tempo objetivo que são apenas dois dias. O primeiro dia narrado em 1910, então se tem um salto de dez anos e mais um dia no ano de 1920. Em termos de tempo subjetivo, é impossível precisar o tempo que cada personagem carrega dentro de si,





considerando que pela voz do narrador o tempo é se presentifica, ou seja, é presentificado.

O ritmo é um efeito sonoro e estético constituído pela repetição de alguma unidade dentro do texto. Para que seja consideradas marcas de ritmo é necessário que haja uma sequência, uma continuidade. Tofalini (2013) afirma que toda obra de arte contém ritmo em sua composição. Este elemento bastante recorrente na poesia e na música também é muito significativo no contexto do romance lírico. Em *Ao Farol* o narrador utiliza a repetição de termos, ideias e estruturas para alcançar o tom desejado. Seja do tempo que demora passar, a melancolia, a falta de vida e movimento contidos na obra a partir de determinado ponto.

O recorte a seguir exemplifica como o ritmo delinea as imagens que se formam a partir do narrador: “Lily escutava; a Sra Ramsay escutava, escutavam todos. Mas já enfadada, Lily sentia que algo estava faltando. O Sr. Bankes sentia que algo estava faltando. Ajeitando o xale, a Sra. Ramsay sentia que algo estava faltando.”. (WOOLF, 2016, p. 82). A repetição das palavras ‘escutava’ e ‘faltava’ associado aos nomes das personagens às colocam em círculo de permanência do qual elas encontram dificuldades em romper.

O espaço no romance lírico precisar ser transfigurado. Ele existe, entretanto, a sua existência é um pretexto para uma ressignificação maior. Em *Ao Farol* na segunda parte ‘O tempo passa’ é muito nítida a transfiguração do espaço, assim como na última parte ‘O Farol’. A velha casa, que fica abandonada, se deteriorara, volta a dar sinais de vida, uma década depois. Toda aquela degradação com pedaços de gesso caindo do



teto, acúmulo de poeiras e mofo, falta de cuidado nos jardins apontam para a degradação natural da vida humana, tantos em seus costumes como em seus valores éticos.

Tanto o farol como a casa são espaços simbólicos que as personagens percorrem rumo à profundidade do abissal do ser. Eles deixam de ser o que é visto para representar o que é sentido, como exemplo o seguinte excerto: “Mas Cam não conseguia ver nada. Estava pensando como todas aquelas trilhas e o gramado, cheios e entrelaçados com a vida que tinham vivido ali, tinham sumido: foram apagados; eram passado; eram irreais.” (WOOLF, 2016, p. 142-143). Os espaços da casa e do jardim foram liricizados para exprimir as modificações sofridas. A vida não era mais a mesma, a personagem Cam não era a mesma. O passado era uma irrealidade.

## O Silêncio

Ao pesquisar nos dicionários pelo verbete silêncio, a maioria das acepções faz referência a alguma ausência, de som, de ruído, da fala, de resposta. O silêncio realmente corresponde a uma ausência, entretanto, essa é tão somente uma das faces dele. A face da significância, da presença, da voz é omitida por tais compêndios. Considerando que “a ausência do som, ou as pausas dos compassos, constitui-se como uma outra voz. Trata-se da voz do silêncio” (TOFALINI, 2013, p. 130) toda voz significa e comunica. Assim também o silêncio dentro do seu contexto tem muito a significar. A impossibilidade em traduzir o silêncio reside na condição que a partir do



---

momento que ele ganha som ele deixa de ser silêncio e passa a ecoar de maneira distinta. As palavras servem, de acordo com Orlandi (2011), para disciplinar e gerir a significação do silêncio.

*Ao Farol* se constitui como uma grande teia de silêncios, todas as personagens contam com o silêncio para trazer significado aos seus atos. Como exemplo a personagem Sra. Ramsay que é detentora de diversos tipos de silêncio. De acordo com Orlandi (2011) há uma diversidade de silêncios, os quais se agrupam basicamente em três grupos. (1) silêncio fundador que é aquele que acompanha o ser humano em termos ontológicos, (2) silêncio constitutivo que é ligado à linguagem diretamente, para todo dito há um não dito e (3) silêncio local o qual abrange todos os tipos de censura:

Ali estava diante dela – a vida. A vida, pensava ela – mas não completou o pensamento. Lançou um olhar à vida, pois tinha ali uma ideia clara dela, algo de real, algo de privado, que ela não partilhava nem com os filhos, nem com o marido. Uma espécie de negociação ocorrida entre as duas, na qual ela estava num lado, e a vida do outro, e ela estava sempre tentando extrair o melhor da vida, como a vida, dela; e, às vezes, parlamentavam (quando estava sentada sozinha); havia, lembrava-se, grandes cenas de reconciliação; mas, na maior parte das vezes, ela devia admitir, muito estranhamente, que achava esta coisa que ela chamava de vida, terrível, hostil e pronta para saltar sobre a gente, se lhe fosse dada a oportunidade. Havia os eternos problemas: sofrimento; morte; os pobres. (WOOLF, 2016, p. 54).

No excerto acima há um exemplo do silêncio fundador na personagem Sra. Ramsay. São reflexões e questionamentos existências que predominam. Entre cada palavra há um espaço de silêncio para que a



---

próxima possa fazer sentido. Entre uma linha e outra há uma linguagem inaudível aos ouvidos, mas gritante no ser, um não dito oculto pelo dito.

No recorte a seguir Cam e James utilizam o silêncio constitutivo para mostrar ao pai o descontentamento de ambos com o seu autoritarismo:

Eram obrigados a ir; eram obrigados a seguir. Eram obrigados a caminhar atrás dele carregando embrulhos de papel pardo. Mas juraram, em silêncio, enquanto caminhavam, se apoiarem mutuamente e levarem adiante o grande pacto – resistir à tirania até a morte. Assim, sentariam, cada um numa extremidade do barco, em silêncio. Não diriam nada, apenas olhariam de vez em quando para ele, sentado ali com as pernas torcidas. (WOOLF, 2016, p. 140).

Quando a obediência não permite um rebelar com atitudes, o silêncio ecoa como protesto: “O silêncio desafia a estrutura dominante e o envolve com um ar de mistério e de força àquele que é subjugado. O silêncio autoimposto é demonstração de poder, podendo ser, também, uma marca de violência e hostilização.” (YAMAKAWA, 2017, p. 68). Obrigados a ir ao passeio pelo pai, James e Cam, proibidos de expressar contrariação, eles optam por punir o pai com a exclusão que o silêncio constitutivo permite.

### **Considerações finais**

O artigo se propôs a tecer breves considerações sobre os aspectos do romance que o tornam lírico. Cada item aqui trabalhado no romance tem potencial para ensejar a escrita de um trabalho específico sobre ele, mas devido ao curto espaço, optamos por abordar uma visão mais geral sobre cada um deles.





Cada romance considerado lírico, ou seja, que atende aos itens que tem o seu teor transfigurados possui um grau específico de liricidade. *Ao Farol* possui uma particularidade entre os romances líricos: na sua segunda parte Woolf trabalha com um lirismo impessoal, é o próprio tempo passando e correndo tudo que nele está contido. Não se trata de uma angústia personalizada, mas sim uma angústia generalizada.

O romance aqui analisado precisa do elemento lírico para expressar com fluidez toda a interioridade de suas personagens, as suas composições e os simbolismos contidos na obra. Ele se opõe a exterioridade esvaziada dos contextos empregados no romance e lhe confere um caráter ambíguo e complexo.

### Referências

- ADORNO, T. **Notas de Literatura**. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2003.
- CANDIDO, Antonio. Timidez do Romance. In: **A educação pela noite e outros ensaios**. 2. Ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 82-99.
- FRANCO JUNIOR, Arnaldo. Operadores de Leitura da Narrativa. In: BONNICI, Thomas & ZOLIN, Lucia Osana (orgs.). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3 ed. Maringá: Eduem, 2009, p. 33-48.
- FREEDMAN, R. **The Lyrical Novel**. 3 ed. Londres. Oxford University Press, 1966.
- HEIDEGGER, Martin. **Ser e tempo**, 2º ed. Petrópolis: Vozes, 2006.



---

OLIVEIRA, Renato B. S. A angústia e suas caracterizações. **Problemata: Revista Internacional de Filosofia**. v. 6. n. 3, p. 5-23, 2015. Disponível em: <

<http://www.periodicos.ufpb.br/index.php/problemata/article/view/16153>>. Acesso em 02 de jan 2018.

ORLANDI, Eni Puccineli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. Campinas: Unicamp, 2007.

TACCA, O. **As vozes do romance**. Tradução Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Almedina, 1983.

TOFALINI, Luzia A. Berloff. **O processo de liricização do romance de Raul Brandão**. Maringá: Eduem, 2013.

WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. 1.ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

YAMAKAWA, Iabrahim A. **Aprender a rezar na era da técnica. As formas do silêncio e o silêncio das formas**. Dissertação (Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado Doutorado) – Universidade Estadual de Maringá. Maringá, 2017.

Este texto é de responsabilidade de seu (s) autor (es).

---

<sup>i</sup> No original: "La novela lírica más bien asume una forma original que trasciende el movimiento causal y temporal de la narrativa dentro de los lineamientos de la fiction."

<sup>ii</sup> De acordo com Franco Junior (2003) fluxo de consciência é uma técnica que trata da representação de um processo mental no qual a personagem dá livre curso a tudo que anima a sua subjetividade, a sua vida psíquica interior: pensamentos, emoções, ideias, memórias, fantasias, desejos, sensações.