



Virginia Woolf e as artes: o farol, o mar, a literatura e a pintura impressionista

Virginia Woolf and the arts: the lighthouse, the sea, the literature and the impressionist painting

Neurivaldo Campos Pedroso Junior¹

Resumo: A comparação entre as artes é um *topoís* tão antigo em nossa cultura que remonta à aurora da civilização. A partir dos movimentos impressionistas e pós-impressionistas, nota-se, com mais frequência, a sistematização de trocas teóricas e metodológicas empreendidas pelos artistas. Este artigo pretende, em um primeiro momento, discutir questões relativas à correspondência entre as artes e as mídias e, em um segundo momento, propor uma leitura do romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, com o propósito de destacar a relação que este mantém com as técnicas do Impressionismo pictórico.

Palavras-chave: Estudos Interartes e Intermídias; Virginia Woolf; Literatura e Pintura.

Abstract: The comparison between the arts is a *topoís* so ancient in our culture that remounts to the dawn of the civilization. Since the impressionist and post-impressionist movements, it is seem with more frequency the systematization of the theoretical and methodological exchanges undertook by the artists. This article aims, at first, to discuss issues related to the correspondence among arts and medias and after this, to propose a reading of Virginia Woolf's novel *To the lighthouse*, with the purpose of emphasize the relation that this novel establishes with techniques of the Pictorial Impressionism.

Keywords: Interarts and Intermedias Studies; Virginia Woolf; Literature and Painting.

A arte são todas as artes.

Etienne Souriau

Há algum tempo, o aforismo de Etienne Souriau, tomado em epígrafe, tem conduzido nossa reflexão acerca da correspondência entre as artes. Harmonizamo-nos com as palavras do esteta francês, no sentido em que selam uma unicidade entre práticas, em princípio, tão díspares, como a pintura, a música, a escultura, a dança, o teatro, o cinema e a literatura. Sob essa perspectiva, reconhecemos que, apesar das inúmeras divergências existentes, há um ponto de convergência entre essas práticas, a partir do qual, elas, juntas, trabalhariam em nome de uma única Arte. Assim, ao desenvolvermos o raciocínio proposto por Souriau, acreditamos que o estudo da correspondência entre as artes pode trazer uma maior compreensão e conhecimento das

¹ Doutor em Literatura Comparada pela UFRGS. Pós-doutor em Letras pela UFRGS. Professor Adjunto da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul (UEMS). Atua nos cursos de graduação e de pós-graduação.

artes colocadas em diálogo e pode, também, ampliar nossa compreensão do fenômeno estético como um todo, o que corrobora a ideia inicial de que “a arte são todas as artes” (SOURIAU, 1983, p.3). Ao raciocínio de Souriau podemos associar um outro, agora de Marc Jimenez, quando pontua que:

Hoje duas tendências se enfrentam: as artes especializaram-se a um ponto extremo. Sua prática usa técnicas e procedimentos extremamente especializados, e constatamos que os artistas das diversas disciplinas não se correspondem entre si. Porém, paradoxalmente, assistimos a aproximações, a conjunções, a intercâmbios que tendem a abolir divisórias. Tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar material heterogêneo, de conjugar as práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de “administrar” o domínio do imaginário e do sensível. Não se estaria sonhando com uma “polissensorialidade” que reatasse, de forma nostálgica, com a “obra de arte total” e se esforçasse para unificar a esfera estética? (JIMENEZ, 1999, p.103)

As palavras de Jimenez apontam para uma obliteração das divisões entre as diversas artes no sentido de formar uma “obra de arte total”. Por mais ingênua que possa parecer tal ideia, não podemos deixar de trazê-la para o plano da reflexão interartística, pois, se consideramos, em um primeiro momento, as discussões e trocas teóricas e metodológicas empreendidas pelos artistas, de forma mais sistemática, a partir do pós-impressionismo, nos daremos conta, então, do quanto tem havido esses intercâmbios, chegando, inclusive, a não existir mais a exclusividade, por uma arte, de determinado material. É importante apontarmos para a ampliação, ocorrida nos últimos anos, do campo de atuação dos Estudos Interartes sofrida, principalmente, em decorrência da introdução do conceito de intermedialidade, na medida em que este se refere, não apenas àquilo que tradicionalmente designamos como “artes” (Literatura, Pintura, Música, Dança, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Arquitetura), mas, acaba por agregar outras mídias e seus textos. Com isso, vemos figurar, lado a lado, as mídias impressas, o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, além das várias mídias eletrônicas e digitais. Logo,

(...) os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais, elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizesse justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade” (CLÜVER, 1998, p.19).

Diante do exposto, podemos evocar, uma vez mais, a reflexão proposta por Marc Jimenez em *La querelle de l'art contemporain*, quando, ao discorrer sobre a atuação dos artistas contemporâneos, registrará que, atualmente, os artistas não se prendem exclusivamente às suas “mídias” e procedem à obliteração das fronteiras interartísticas em nome de uma produtiva interlocução:

Em nossos dias, o artista contemporâneo não se limita mais a uma única mídia. Pintor ou escultor, ele pode acumular as funções, de *performancer*, de instalador, de cineasta, de músico, etc. O fim da unidade das Belas-Artes se caracteriza efetivamente pela disseminação dos modos de criação a partir das formas, de materiais, de objetos, ou de ações heterogêneas que a expressão ‘arte contemporânea’ define imperfeitamente (JIMENEZ, 2005, p.28. Tradução nossa).

As palavras de Jimenez atestam a correspondência interartística de forma que artistas têm recorrido, na elaboração de suas obras, a dois ou mais sistemas de signos ou mídias. Com isso, assistimos à convivência, produtiva e inseparável, em uma mesma obra, de elementos pictóricos, literários, cinematográficos, musicais. No campo das artes (e das novas mídias) nada mais é estanque, a interação entre as artes está se tornando cada vez mais intensa e complexa. Nesse sentido, pensamos que há, hoje, uma forte tendência de combinação entre diferentes linguagens, também, dentro de uma arte, assim, se pensarmos nas artes plásticas, podemos observar que os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais tão rígidos. Pensando, também, em

termos da Literatura, a proliferação da Internet e dos blogs fez com que houvesse uma instabilidade nos limiares entre conto, crônica, poesia e até mesmo romance. Por último, não podemos deixar de mencionar que o advento das novas mídias digitais e eletrônicas proporcionou a rediscussão dos limites entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc.

François Jost reforça as palavras de Marc Jimenez, pois, ao analisar romances da Modernidade, dentre os quais se destacam *Ulisses*, de James Joyce e *Jogo de fogo*, de Robbe-Grillet, registra a existência de uma relação entre esses romances e a música. Ao desenvolver sua análise, Jost aponta para a questão das trocas teóricas e metodológicas que passam a existir entre sistemas semióticos diferentes, todavia, há, também (e de forma inegável) um “impasse” sentido pelos próprios artistas, pois, apesar da vontade de realizar as trocas, os trânsitos entre as fronteiras interarísticas, acentua-se, em certa medida, o olhar voltado para si, colocando em discussão o questionamento dos códigos da representação, o que resultaria em uma “intermedialidade militante”. Assim, o paradoxo desta intermedialidade militante “é que, ao mesmo tempo em que ela vai buscar sua inspiração fora do campo semiótico próprio, ela se afirma como uma procura da especificidade, já que ela trata, no fundo, de experimentar os limites de cada arte, de cara prática uma pela outra” (JOST, 2006, p.34).

Os romances de Virginia Woolf sempre tiveram como imperativo crítico a correlação entre a literatura e as demais artes, poderíamos citar “os efeitos cinematográficos em *Jacob’s Room*, a figura emblemática da dramaturga Miss La Trobe em *Between the Acts* e as constantes referências à arte e aos efeitos sinestésicos em *The Waves*” (OLIVEIRA, 1993, p. 130). Em Virginia Woolf, o texto literário abre-se para constantes e profícuos diálogos com outros tipos de textos, sejam eles pictóricos, musicais ou cinematográficos. A escritora conscientiza-se de que a Literatura, ou melhor, o texto literário, pode vir a se tornar um palco no qual se encenam e se correlacionam diferentes tipos de textos. E assim, nesse jogo inter-textual, temos a Literatura num “interfaceamento” com a Pintura e com a Música, outras vezes com o Cinema e com o Teatro.

Em *Passeio ao farol*, quinto romance publicado por Virginia Woolf, os elos de intermediação entre Literatura e Pintura são estabelecidos não apenas porque há uma pintora como uma das personagens centrais, mas, principalmente, porque percebemos em quase todas as páginas da narrativa, que paralela ou concomitantemente ao enredo ficcional, existe uma “técnica” das artes plásticas que influencia e sustenta o enredo. Notamos que o romance de Virginia Woolf estabelece uma íntima relação com os

movimentos Impressionistas e Pós-Impressionistas, uma vez que a multiplicidade dos pontos de vista, a simplificação da forma, a intensificação das cores, as inúmeras impressões que as personagens apresentam uma das outras remetem-nos, ora ao Impressionismo, ora ao Pós-Impressionismo. A narrativa do romance está dividida em três partes (A Janela; O tempo passa e O farol) e poderia ser resumida da seguinte forma:

(...) toda a ação tem lugar numa só tarde e num só fim de dia, quando a família Ramsay e seus amigos estão passando as férias nas ilhas Hébridas (em lugar de Escócia, leia-se Cornualha); na parte final, numa só manhã, muitos anos depois da Primeira Guerra, quando os sobreviventes se reúnem de novo na casa onde passavam as férias e que estava há muito abandonada. Entre essas duas partes, dá-se uma fantasmagórica aceleração do tempo, (...) nas quais os acontecimentos humanos, casamentos, nascimentos, destruição e mortes no campo de batalha, ocorrem somente em referências passageiras ou entre parênteses, tão fundamental é a cena, o ritmo, como se fosse um sonho (LEHMANN, 1989, p.56).

O termo “Impressionismo” fora cunhado, inicialmente, por Louis Leroy, artista e crítico de arte, responsável pela crítica da primeira exposição coletiva desses pintores que mais tarde receberiam o título de Impressionistas. Leroy fora atraído pelo título de uma das telas de Monet, *Impressions, soleil levant*, (Impressão, Sol nascente). Alguns críticos e artistas, entretanto, acharam o nome, Impressionismo, pejorativo, mas, a partir dessa primeira exposição, tornou-se frequente a utilização de palavras como “impressão” e “impressionismo”. O crítico de arte, Meyer Schapiro, observa que:

Independente da origem do nome, Monet, ao chamar a sua pintura do sol nascente de ‘*Impressão*’, estava se explicando ao público. Estava dizendo que o quadro não era simplesmente uma imagem de uma enseada, mas o efeito da cena sobre o olhar de um observador-artista (SCHAPIRO, 2002, p.35).

Assim, o termo “impressão” torna-se um solo fértil para que os pintores desenvolvam suas obras, sobretudo porque os artistas passaram a opor suas impressões

pessoais ao pensamento e observação analíticos, “à fantasia e à memória como fontes tradicionais da arte”, pois, essas fontes eram comumente vistas como imposições das academias, ou ainda, como “representantes” de uma ilusão na vida pessoal tanto quanto no plano social. Com isso, vemos tornarem-se frequentes, quando associados aos artistas impressionistas e, principalmente, à estética impressionista, o emprego dos conceitos de “impressão” e “sensação”. Por conseguinte, o Impressionismo tornou-se um movimento que visava, acima de tudo, a traduzir as impressões dos artistas. Essa atitude vem confirmar a crença de que, à época dos Impressionistas, “a impressão, com as sensações componentes, era vista como uma experiência primitiva básica, uma ocasião em que somos mais sinceros, sensíveis e capazes de apreender totalidades como valores estéticos” (SCHAPIRO, 2002, p.59). Uma passagem de *Passeio ao farol* é significativa para ilustrar o papel que a pintura (aqui representada pelo quadro de Lily Briscoe) ocupa dentro do romance. Acreditamos que há uma técnica das artes plásticas que embasa a escrita desse romance woolfiano. A passagem é:

O Sr. Bankes pegou um canivete no bolso e bateu na tela com seu cabo de osso. Que queria dizer com essa forma triangular purpúrea “logo ali”? Perguntou.

Era a Sra. Ramsay lendo para James, respondeu ela. Conhecia sua objeção: ninguém diria que aquela mancha era uma forma humana. Mas não tentara fazê-la parecida, disse. Então, por que os colocara no quadro?, perguntou ele. Realmente, por que? Apenas, porque naquele canto era claro, sentia a necessidade de colocar uma sombra no outro. Era simples, óbvio, banal, mas o Sr. Bankes estava interessado. Então, mãe e filho, objetos de veneração universal – e nesse caso a mãe era conhecida por sua beleza –, poderiam ser reduzidos, sem irreverência, a uma mancha purpúrea, ponderou ele. *Mas a pintura não era sobre eles, disse ela. Pelo menos, não no sentido em que ele o entendia. Havia outras formas de reverenciá-los. Com uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo. Se um quadro deve ser uma homenagem como ela achava, o seu tributo se expressava assim. Mãe e filho podiam ser reduzidos a uma sombra, sem irreverência. Uma luz aqui exige uma sombra ali, mais adiante. Ele refletiu interessado. Encarava a tela cientificamente, numa total boa fé. Mas a verdade é que todos os*

seus preconceitos estavam do outro lado, explicou (WOOLF, 1982, p.56).

Chamamos a atenção, então, para o fato de *Passeio ao farol* apresentar-se como um exemplo crucial de um romance com qualidades impressionistas. O texto woolfiano não é apenas um “romance”, na sua acepção tradicional, mas, sobretudo, um registro das sensações, dos sentimentos, bem como das reflexões daquelas personagens enquanto passam as férias em uma ilha na Cornualha. Virginia Woolf, para captar nuances mais fugidias de luz e atmosfera, volta-se constantemente para elementos da natureza como o mar, as montanhas e os ventos — afinal, a grande questão que perpassa quase todo o primeiro capítulo é: se amanhã o tempo estiver bom, poderemos ir ao farol. Entretanto, o tempo não ficaria bom e eles teriam de adiar a viagem, pois, o vento que soprava sobre a ilha era o “oeste”, ou seja, o vento soprava da pior direção para se atracar ao farol.

Passeio ao farol pode ser lido como uma série de telas impressionistas, uma vez que apresenta uma rica percepção das cores, da atmosfera brumosa que envolve toda a ilha naquele dia de tempestade. A escritora não trabalha apenas com os movimentos da luz e da paisagem em constante mutação, mas também, explora as propriedades das cores, como se fosse um pintor. Logo, podemos afirmar que “esta capacidade de perceber os objetos em termos de tintas constitui uma analogia, por si só, e mostra quão intimamente a psicologia da criação artística se ligava, em Virginia Woolf, aos desenvolvimentos das artes visuais” (HAVARD-WILLIAMS *apud* PRAZ, 1980, p. 197). Ocorre ao longo do romance um incessante trabalho com as cores, e, assim, como se fosse um pintor, Virginia Woolf empregará determinadas cores, como, por exemplo, o púrpura, o vermelho, o verde, o azul, o branco, enfim cores frequentemente empregadas pelos pintores impressionistas. O trabalho com as cores e os movimentos da luz, realizado por Virginia Woolf, pode ser notado, dentre outras, na passagem abaixo:

— Esfriou de repente. O sol parece estar menos quente — falou, olhando em redor, pois tudo estava muito *claro*, a grama ainda de um *suave verde* profundo, a casa *cintilando* na sua folhagem com *flores purpúreas* de maracujá, e gralhas lançando gritos cortantes do alto *azul*. Mas alguma coisa *moveu-se*, brilhou, virou uma asa *prateada* no céu. Afinal, era *setembro*, meados de setembro, e *mais de seis horas da tarde*. Assim, caminharam pelo jardim na direção costumeira; passando pela quadra de tênis e pela grama alta, até

aquela clareira na espessa sebe protegida por suas hastes de *vermelho* incandescente como brasas de carvão queimando, por entre as quais as *águas azuis* da baía pareciam ainda mais azuis (WOOLF, 1982, p.24).

Ainda na esteira dos elementos impressionistas presentes no romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, pensamos, por exemplo, que a tênue história, com acontecimentos insignificantes e escolhidos ao acaso, para refletirem os difusos contornos de um único dia, seguido de uma única manhã, após um intervalo de dez anos, assemelha-se ao Movimento Impressionista, que trouxe para a tela a representação do cotidiano. Assim, recorreremos, uma vez mais, a uma passagem de Meyer Schapiro sobre os pintores Impressionistas, na medida em que pode ser associada ao romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, pois os impressionistas

(...) se sentiam atraídos por aquelas situações da vida real em que os indivíduos se deleitam com o que os cerca e, especialmente, com seu impacto visual. Incluía a sensação do sol e do ar — quente, frio, seco, ventoso ou imóvel; as qualidades tácteis da água, areia, solo, relva e rocha; as sensações físicas de andar, remar ou dançar; escutar música, assistir a espetáculos e participar de conversas; e, junto com som e visão, os estímulos ao paladar e olfato no café, na mesa de jantar ou no jardim (SCHAPIRO, 2002, p.32).

Aquele romance de Virginia Woolf apresenta-nos ações simples e corriqueiras, que nada têm de heroico ou histórico: são nos apresentadas ações do dia-a-dia de uma família em férias no campo, assim, encontramos a Sra Ramsay a medir e tecer uma meia marrom, Lily Briscoe pintando uma tela, algumas pessoas passeando pelas montanhas inglesas; entretanto, o que podemos perceber da leitura do romance é que “a trama enfatiza, não tanto esses fatos, mas o impacto deles sobre a mente dos participantes” (OLIVEIRA, 1993, p.129), com isso, será uma característica marcante de *Passeio ao farol* a utilização do monólogo interior e do fluxo da consciência, que correspondem, no plano da narrativa, ao paradoxo impressionista da interpretação subjetiva do momento presente.

Em “A Meia Marrom”, capítulo de *Misesis*, Erich Auerbach analisa esse caráter prosaico encontrado na narrativa woolfiana, que abandona a representação de episódios

heroicos ou dramáticos. De acordo com Auerbach, uma constante na ficção woolfiana é a extrema importância que a romancista confere às ações corriqueiras, tendência presente, também, em Marcel Proust, Thomas Mann e Gustave Flaubert. Auerbach observa que Virginia Woolf:

(...) se atém a acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso: a medição da meia, um fragmento de conversa com uma criada, um telefonema. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes, e, ainda que tais coisas sejam mencionadas em *To the Lighthouse*, isto é feito rapidamente, sem preparação nem contexto, de forma aproximada e, por assim dizer, apenas informacional (AUERBACH, 1997, p.492).

A narrativa woolfiana possibilita o questionamento sobre o papel do sujeito dentro narrativa e acaba por minar a existência de um sujeito único, onipresente e onisciente. Auerbach chama a atenção para o fato de que o “essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos amiúdes cambiantes” (AUERBACH, 1987, p.483). Consequentemente, haverá na narrativa uma multiplicidade de pontos de vista que, descentrando o ponto de vista único e fixo das narrativas tradicionais, acabará por dificultar a identificação da voz narrativa. Logo, observamos que as informações e as impressões fornecidas no primeiro capítulo de *Passeio ao farol* caminham em direção à formação de um “retrato” da Sra. Ramsay, afinal, ficamos sabendo, por meio de uma dessas vozes narrativas, que cinquenta pares de olhos não seriam o suficiente para captar na totalidade a personalidade da Sra Ramsay. Sendo assim, Virginia Woolf, para proporcionar esses inúmeros “pares de olhos”, vai empregar um processo denominado “reflexo múltiplo da consciência”, por meio do qual a realidade será dissolvida em “múltiplos e multívocos reflexos da consciência”, que darão ao leitor “uma sensação de desesperança; apresenta-se frequentemente algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam”(AUERBACH, 1987, p.495).

Assim, Virginia Woolf utilizará em *Passeio ao farol* uma técnica denominada monólogo interior indireto, ou seja, há um narrador onisciente apresentando “material não-pronunciado”, como se viesse diretamente da consciência das personagens, além disso, esse narrador onisciente tecerá comentários e descrições que conduzirão o leitor pela consciência das personagens. Na verdade, observamos que a prática do monólogo

interior indireto geralmente está ligada à outra prática inerente à ficção do fluxo da consciência: a descrição da consciência das personagens, logo, o autor entrará em cena “como um guia para o leitor. Retém a qualidade fundamental do monólogo interior no sentido de que é direto aquilo que apresenta em matéria de consciência; isto é, vir no idioma e com as particularidades dos processos psíquicos do personagem” (HUMPHREY, 1976, p.27).

Haveria, dessa forma, uma analogia entre o romance e a pintura moderna; à eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço sofrida pela pintura moderna, parece corresponder, no romance, à eliminação da sucessão temporal; a “cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo presente, passado e futuro” (ROSENFELD, 1996, p.80). Assim, a narrativa que se dispuser a representar esses movimentos da consciência acabará colocando em questão as noções de tempo e espaço como formas relativas e subjetivas.

A atitude de Virginia Woolf frente ao texto literário nos remete àquelas empregadas pelos pintores impressionistas, pois, tanto na superfície da página quanto na superfície da tela ocorrerá o desaparecimento de uma realidade objetiva, que possa ser perfeitamente dominada pelo escritor ou pelo pintor; o que se vê, agora, é o surgimento de uma posição adotada pelo escritor, que até então não parecia ser possível, a de um sujeito que “duvida, interroga e procura” alguma coisa, como se o autor conhecesse as personagens tanto quanto o leitor ou as outras personagens se conhecem. Assim, trata-se agora da “posição do escritor diante da realidade que representa”, distanciando da realidade objetiva, procura-se, de certa forma, “reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões” (AUERBACH, 1987, p.483). Consequentemente, haverá uma modificação na estrutura do romance e até mesmo da própria frase, já que esta:

(...) ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vividas há muito tempo e se impondo talvez com força

e realidade maiores do que as percepções reais (ROSENFELD, 1996, p.83).

Acontece, de certa forma, que o romance de Virginia Woolf, tanto quanto as telas impressionistas proporcionam questionamentos acerca daquilo que denominamos “Realidade”, já que “uma mesma realidade se cinde em múltiplas realidades divergentes quando observada sob pontos de vista diferentes” (ORTEGA Y GASSET, 1996, p.75). Consequentemente, passamos a indagar qual dessas “realidades” é a verdadeira ou a autêntica, para, *a posteriori*, constatarmos que “todas essas realidades são equivalentes; cada uma é autêntica, consoante o respectivo ponto de vista”.

Ocorre, então, no curso da narrativa de *Passeio ao farol*, uma valorização de ações triviais, que apresentam-se envoltas em um certo simbolismo. Assim, “a luta por respostas a problemas básicos de conhecimento, a busca de códigos para lembranças e impressões assumem a importância que vem com uma busca mística” (HUMPHREY, 1976, p.92), consequentemente, em Virginia Woolf as ações — as mais corriqueiras — tornam-se motivo para introspecção. A medição da meia feita pela Sra Ramsay, por exemplo, ocupa grande parte do primeiro capítulo e é o ponto de partida para que as demais personagens reflitam acerca de suas vidas e também de mostrarem suas “impressões” umas das outras. Logo, de um acontecimento isolado, como é o caso da medição da meia, “surtem circunscrições do acontecimento e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistos, nem considerados — e que são, contudo, decisivos para a nossa vida real” (AUERBACH, 1987, p. 497), assim, tudo o que é dito ou feito, aparecerá como “reflexo na consciência das personagens do romance”.

Um estudo comparativo entre o romance woolfiano e as artes plásticas que visasse uma aproximação puramente temática, não poderia deixar de evocar as inúmeras similitudes entre *Passeio ao farol* e as telas impressionistas, pois, tanto no romance de Virginia Woolf como em telas de Monet, Manet e Renoir, dentre outros, há a exclusão de temas heroicos, históricos ou míticos, em detrimento de temas que visassem a relação do sujeito com o mundo que o cerca, os objetos e sobretudo a natureza. Não é de se admirar que os impressionistas tenham abandonado os ateliês, partindo frequentemente para o campo ou para vilarejos à beira-mar. A própria personagem-pintora de *Passeio ao farol* opta por sair da sala onde a Sra Ramsay se encontra, para retratá-la do lado de fora da casa e, desta forma, posiciona-se “de pé, na extremidade do gramado”. Lembramos, por exemplo, que:

(...) os impressionistas saíram dos estúdios para pintar no exterior, ao ar livre, abandonando, assim, a cópia da natureza a partir da solução de seus predecessores. A paisagem – campestre ou urbana – passou a ser executada *in loco*, como a viam os olhos do artista em um determinado instante do dia (LÔBO, 1999, p. 169).

Consequentemente, a paisagem, a natureza morta, bem como as ações do cotidiano estão, também, sujeitas aos constantes movimentos da luz, que passa a ser vista como capaz de mudar, quer sejam os seres, quer sejam os objetos a ela expostos. De acordo com Meyer Schapiro, para os impressionistas, o tema era, com frequência, “um estado momentâneo do meio ambiente artificial influenciado pela natureza, ou da natureza modificada pelo homem: o clima instável, com seus momentos agradáveis de luz solar brilhante; a paisagem mudando com a luz e a posição do espectador em movimento” (SCHAPIRO, 2002, p.93). Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar o trabalho empreendido por Claude Monet, o impressionista exemplar, que, em meados da década de 1880 e 1890, passou a pintar séries de um mesmo objeto, conforme a mudança da luz. De acordo com Meyer Schapiro, Monet

(...) levava meia dúzia, ou mais, de telas a um local escolhido e começava uma tela diferente a cada meia ou uma hora, retornando para complementar o quadro quando a luz fosse a mesma, com uma resoluta fidelidade a impressão, à qualidade da luz e da atmosfera, e às mudanças sutis que apareciam ao longo do dia. O monte de feno é um dos mais conhecidos desses objetos escolhidos e pintados em séries (SCHAPIRO, 2002, p.202).

As constantes evocações do passado, sobretudo na última parte do romance, quando a pintora Lily Briscoe, volta à casa dos Ramsays e tenta concluir a sua tela, iniciada há dez anos, sugerem-nos algumas atitudes adotadas por Monet nas suas últimas obras, nas quais “segue o percurso interior da sensação visual, a sua evolução e mutação em estados de almas complexos e ramificados, na sobreposição e associação de *diversos momentos do sentimento e da memória*” (ARGAN, 1995, p.107. Grifo nosso). Podemos afirmar que Virginia Woolf, ao deslocar para o último capítulo a conclusão da

tela de Lily Briscoe, atesta, uma vez mais, que “o tempo passa” e que aos pintores e escritores resta apenas a tentativa de tentar capturar o “instante efêmero”.

A linguagem pictórica, para tentar registrar a fluidez do tempo, apresenta recursos mais “exíguos” do que a linguagem verbal. O texto literário será constituído por sequências, cesuras, ritmos e passagens, apresentando ao mesmo tempo uma “liquidez” e uma “fluidez” semelhante ao movimento do tempo, que tentam aprisionar. Haveria, então, uma diferença entre o texto verbal e a pintura, já que o texto, ao pousar sobre a folha de papel, não fica aí “encarcerado”, pelo contrário, “ele voa, adeja, por ali ele apenas *passa*”. Na pintura, ao contrário, “o compromisso da linguagem com seu suporte é intrínseco, a espacialidade é fundante: a pintura *está* ali, existe *na tela*”, o olhar poderá, por exemplo, percorrê-la e, por conseguinte, “imprimir-lhe certa animação, atribuir-lhe vetores; mas ela ali permanece, no espaço ela *jaz* e constrói sua poética. Por isso, é extremamente difícil, quase paradoxal, pintar o tempo” (PESSANHA, 1988, p.160).

No texto literário, o impressionismo implicaria questões de técnicas linguísticas, uma vez que haveria a tentativa “de fazer da linguagem o ato perceptivo, em lugar de ser uma análise do ato, de fazer dela uma atividade da experiência, em vez de uma descrição da atividade” (SCOTT, 1999, p.179), conseqüentemente, as técnicas empregadas, para que surtam tais efeitos no texto, são: a retirada de partículas, de conjunções ou ainda de “instrumentos sintáticos de colocação e hierarquização”. Há ainda, no plano da literatura uma constante tendência à substantivação de verbos tanto quanto de adjetivos, que corresponderia, no da pintura, à sobreposição da cor sobre o objeto.

A tentativa de registrar a passagem do tempo, utilizando-se de expedientes próprios da linguagem impressionista, pode ser notada de forma mais explícita, no título da parte , “O tempo passa”. Na verdade, essa parte tem como objetivo ligar a primeira a terceira parte, registrando, dessa forma, o intervalo de dez anos existente entre eles. Para que haja, então, no plano da narrativa essa aceleração temporal, a escritora excluirá as personagens quase que totalmente da cena, optando por focalizar elementos da natureza, como o mar e o vento. E assim, quase todas as seções da segunda parte parecem envoltas em uma brisa, como se toda a atmosfera estivesse coberta por uma série de manchas informes, o que exigiria, então, do leitor/espectador, uma expansão sensorial para poder captar essas nuances que encobrem as situações. Na verdade, a segunda parte é “dominada por um lirismo fantástico e abstrato, que o esvazia do sentido cronológico, acentuando qualidades poéticas e simbólicas que aproximam essa parte do livro do sonho e do devaneio”. Não raro, então, no decorrer da narrativa, a narradora apóia-se em brisa, névoa, manchas, etc. Como bem podemos notar na passagem abaixo:

Apenas uma leve brisa, que se desprendia do próprio vento, esgueirando-se por gonzos enferrujados e entalhes encharcados de maresia (pois a casa estava em ruínas), contornava as quinas e penetrava em seu interior. Quase se podia imaginá-la entrando na sala de visitas, curiosa e indagadora, brincando com o papel de parede em frangalhos, e perguntando: ainda resistiriam muito? (WOOLF, 1982, p.128).

Passeio ao farol, então, pode ser lido como um comentário sobre a sua própria elaboração e elaboração de uma pintura, sobre a ficção modernista como um todo e sobre a arte moderna em geral, pois, a prática da pintura empreendida por Lily Briscoe coincide com a prática da escritura adotada por Virginia, sendo que ambas, tornam-se símbolos da arte e dos artistas modernos. Assim, a leitura do romance nos permite refletir não apenas sobre a obra literária, mas também sobre a arte em geral, reforçando, assim, as palavras de Roland Barthes, que questionava sobre os limites ou limiares entre as artes. Barthes queria anular o hiato existente entre as diferentes artes, por conta disso, o teórico francês vai afirmar que:

(...) se a literatura e a pintura deixam de ser apreciadas com uma reflexão hierárquica, sendo uma o retrovisor da outra, para considerá-las por mais tempo como objectos simultaneamente solidários e separados, numa palavra: classificados? Por que não se anula a sua diferença (puramente substancial)? Por que não se renuncia à pluralidade das 'artes' para melhor se afirmar a pluralidade dos 'textos' (BARTHES, 1992, p.48).

Com efeito, textos como *Passeio ao farol*, e tantos outros de Virginia Woolf, colocam no palco da escrita, não apenas discussões acerca de sua gênese, sobre o processo de escrita, mas também problematizam questões outras, tais como a dissolução do sujeito na escrita, a transmigração de imagens que perpassam vários textos da escritora, os visíveis diálogos entre a Literatura e a Pintura. Logo, tentar apreendê-los, por meio de uma leitura, que se quer última e totalizante, é um projeto no mínimo ambicioso, ou presunçoso. Evocamos, aqui, as palavras finais da narradora/feiticeira de *Água viva*, de Clarice Lispector – “Tudo acaba mas o que

te escrevo continua, o que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas” (LISPECTOR, 1980, p.97). Devemos então, tentar desvendar o enigma da escritura, tanto na superfície da tela quanto na superfície da página, antes que esta, assim como a esfinge, nos devore.

Bibliografia

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Trad. Helena Gubertis. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

AUERBACH, Eric. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987. p.471-479.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Trad. Léa Novaes. São Paulo: Nova Fronteira, 1990.

_____. *S/Z*. Trad. Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

CLUVER, Claus. “Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media”. In: ALETRIA: revista de estudos de literatura, v.6, 1998/1999. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.

HUMPHREY, Robert. *O fluxo da consciência: um estudo sobre James Joyce, Virginia Woolf e Dorothy Richardson, William Faulkner e outros*. Trad. Gert Meyer. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

JIMENEZ, Marc. *La querelle de l'art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.

_____. *O que é estética?* Trad. Fulvia M. L. Moreto. São Leopoldo/RS: Ed. UNISINOS, 1999.

JOST, François. “Das virtudes heurísticas da intermidialidade”. In: CYNTRÃO, Sylvia Helena (Ed.). *Cerrados – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB*. Ano 15, n.21 (2006). Brasília, 2006.

LEHMANN, John. *Virginia Woolf*. Trad. Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989. (Coleção Vidas Literárias)

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

LÔBO, Danilo. *O pincel e a pena: outra leitura de Cesário Verde*. Brasília: Theasaurus/Núcleo de Estudos Portugueses/UnB, 1999.

MENEGAZZO, Maria Adélia. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*. Campo Grande: CECITEC/UFMS, 1991.

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.

PESSANHA, José Américo Motta. "Bachelard e Monet: o olho e a mão". In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p.149-165.

PRAZ, Mario. *Literatura e Artes Visuais*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2002.

_____. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. Trad. Betina Blschot. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

SCOTT, Clive. "Simbolismo, decadência e impressionismo". In: BRADBURY, Malcolm; MCFARLANE, James (Orgs.). *Modernismo – Guia Geral 1890 - 1930*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p.166-184.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*. Trad. Maria Cecília Queiroz de Moraes Pinto e Maria Helena Ribeiro da Cunha. São Paulo: Cultrix; Ed. USP, 1983.

WOOLF, Virginia. *Passeio ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.