

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS - MESTRADO**  
**ÁREA DE CONCENTRAÇÃO EM LEITURA E COGNIÇÃO**

Daiane Antunes Dias Löbler

**TEMPO, NARRAÇÃO E MONÓLOGO INTERIOR: UM PARALELO ENTRE**  
**VIRGÍNIA WOOLF E CLARICE LISPECTOR A PARTIR DOS ROMANCES**  
***PASSEIO AO FAROL E PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM***

Santa Cruz do Sul  
2012

Daiane Antunes Dias Löbler

**TEMPO, NARRAÇÃO E MONÓLOGO INTERIOR: UM PARALELO ENTRE  
VIRGÍNIA WOOLF E CLARICE LISPECTOR A PARTIR DOS ROMANCES  
*PASSEIO AO FAROL E PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado, Área de Concentração em Leitura e Cognição, Linha de Pesquisa em Texto, subjetividade e memória, Universidade de Santa Cruz do Sul - UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai

Santa Cruz do Sul

2012

Daiane Antunes Dias Löbler

**TEMPO, NARRAÇÃO E MONÓLOGO INTERIOR: UM PARALELO ENTRE  
VIRGÍNIA WOOLF E CLARICE LISPECTOR A PARTIR DOS ROMANCES  
*PASSEIO AO FAROL E PERTO DO CORAÇÃO SELVAGEM***

Esta dissertação foi submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado; Área de Concentração em Leitura e Cognição; Linha de Pesquisa em Texto, subjetividade e memória, Universidade de Santa Cruz do Sul – UNISC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

*Dra. Eunice Terezinha Piazza Gai*

Professora Orientadora - UNISC

*Dra. Vera Lúcia Lenz Viana da Silva*

Professora Examinadora - UFSM

*Dra. Rosane Maria Cardoso*

Professora Examinadora - UNISC

*Aos meus pais,  
esposo e filha  
pela compreensão  
e apoio nesta jornada.*

## **AGRADECIMENTOS**

Felizmente, há muitos a quem agradecer.

Agradeço, primeiramente, a Deus pela capacidade de pensar, de fazer escolhas e de realizar sonhos.

Agradeço, em especial, à minha doce e paciente orientadora, pelo apoio, dedicação e orientação, mesmo a distância.

Agradeço a meus pais, especialmente à minha mãe, pela incansável tarefa de me apoiar e guiar pelos caminhos do saber.

Carinhosamente, agradeço ao meu fiel escudeiro, parceiro de todas as horas e meu porto seguro: Ricardo, a você o meu eterno agradecimento pelo amor e cuidados a mim dedicados.

À minha filha, agradeço por ter sido minha companheira de viagem à UNISC, por ser minha alegria e por me dar a certeza de que vale a pena sonhar e realizar sonhos.

Agradeço também à Luiza, aos meus colegas e amigos pelo apoio e compreensão.

A todos, muito obrigada.

## RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo analisar os romances **Passeio ao farol**, de Virginia Woolf, e **Perto do coração selvagem**, de Clarice Lispector, no que diz respeito à estrutura narrativa, em especial à técnica do monólogo interior, utilizada pelas escritoras. Para tanto, faz-se necessário o estudo da literatura comparada, do foco narrativo e do tempo, verificando, assim, a função deste último elemento em textos com monólogo. Além disso, tentar-se-á esclarecer, no decorrer da pesquisa, a diferença entre monólogo interior e fluxo de consciência, conceitos esses que, muitas vezes, são considerados como sinônimos dentro da Literatura. Para a análise dos romances são consideradas também as visões de biógrafos e intérpretes dessas duas importantes escritoras. A escolha das autoras e dos romances deve-se ao fato de que ambas, seguindo a técnica do monólogo interior e apresentando uma literatura feminina e intimista, podem fornecer elementos para a comparação e o aprofundamento dos temas propostos.

**Palavras-chave:** Virginia Woolf. Clarice Lispector. Monólogo interior. Mulher.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to analyze the novels *To the Lighthouse*, Virginia Woolf, and *Near the Wild Heart*, Clarice Lispector, regarding the narrative structure, in particular the technique of the interior monologue, used by these writers. To this end, it is necessary the study of the compared literature, of the narrative focus and of the time, verifying thus the function of this last element in texts with monologue. Furthermore, shall be attempting to clarify, during the research, the difference between interior monologue and stream of consciousness, concepts that are often considered as synonyms in the literature. To analyze the novels are also considered the views of biographers and interpreters of these two important writers. The selection of these authors and their novels is due to the fact that both, following the technique of the interior monologue and featuring a feminine and intimate literature, may provide insights into the comparison and expand of the proposed topics.

**Keywords:** Virginia Woolf. Clarice Lispector. Interior monologue. Woman.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	8
<b>1 Literatura comparada</b> .....	11
<b>2 O tempo</b> .....	15
2.1 O tempo e o romance .....	17
2.2 O tempo do monólogo interior .....	20
<b>3 Fluxo de consciência e monólogo interior</b> .....	23
<b>4 Narrador e narração</b> .....	29
<b>5 As escritoras e suas vidas</b> .....	37
5.1 Virginia Woolf .....	37
5.2 Clarice Lispector .....	42
<b>6 As escritoras e as obras a serem interpretadas</b> .....	47
6.1 <u>Passeio ao farol</u> .....	47
6.2 <u>Perto do coração selvagem</u> .....	49
<b>7 Alguns aspectos para análise comparada</b> .....	52
7.1 Monólogo interior X Tempo .....	52
7.2 Alguns temas em comum .....	68
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	86
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	89



## INTRODUÇÃO

**Ao Farol, Rumo ao farol e/ou Passeio ao farol**, traduções para o português de **To the lighthouse**, é um romance escrito por Virginia Woolf, em 1927, narrado através da técnica do monólogo interior. A obra evoca a criação imaginária em uma atmosfera de recordações das experiências dos personagens de momento a momento. A magia do livro está no posicionamento de maestro em que Virginia se coloca para coordenar e sustentar os percursos das mentes de dez personagens, durante um período bastante curto.

O romance, dividido em três partes – **A janela, O tempo passa e O farol** -, apresenta narradores distintos. Em **A janela**, a história é narrada sob a perspectiva da Sra. Ramsay; em **O tempo passa**, a casa deteriorada se torna o foco principal; e, em **O farol**, uma amiga da família, Lily Briscoe assume a narrativa, encaminhando-a para o final. No decorrer do texto, predominantemente em terceira pessoa, a presença de monólogo e fluxo de consciência é marcante, seduzindo o leitor até a última página.

**Perto do coração selvagem**, romance escrito por Clarice Lispector entre março e novembro de 1942, um ano antes de seu casamento, apresenta Joana, uma menina órfã, como personagem central. Já adulta e casada, a personagem, através da técnica do monólogo interior, passeia por toda a sua vida, trazendo ao leitor experiência marcantes de sua infância, sua juventude e de sua fase adulta. Ao longo do texto, Joana é comparada, primeiramente, a uma víbora, um cão, um gato selvagem, um cavalo e a um pássaro, já que sua incapacidade em reconhecer ou compreender os códigos do comportamento humano abala as pessoas que a cercam. A personagem vai memorando e narrando suas mais profundas experiências de relacionamento com o outro, alternando primeira e terceira pessoas no decorrer da narrativa.

Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria de uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim, livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só. E um dia virá, sim, um dia virá em mim a capacidade Tão vermelha e afirmativa quanto clara e suave (...). (LISPECTOR, 1980, p. 154)

Narração e tempo são elementos que se destacam nos dois romances, pois, devido ao monólogo, a narrativa passa a ser mais lenta, detendo-se no pensamento das personagens, e a variar o narrador, que ora se apresenta em primeira pessoa, ora em terceira. Tanto em **O Passeio ao farol** como em **Perto do coração selvagem** o foco está na análise mental que as personagens fazem de situações vividas, suas reflexões, lamentos e lembranças e, para isso, a técnica do monólogo é usada, deixando-se conhecer o íntimo das pessoas que circulam nos textos.

A narração é um dos elementos mais importantes da literatura, já que é, através dela, que se dá a comunicação das personagens entre si e com o leitor. Assim, as ações, as memórias, as lembranças e os sentimentos das personagens passam a ser de conhecimento do leitor. Na Literatura, narra-se para contar histórias, para criar mundos imaginários, personagens, heróis e cenários fantásticos. Enfim, narra-se para dar ao outro um novo conhecimento de mundo.

Em **Passeio ao farol**, a narração apresenta-se, principalmente, em discurso indireto livre, sendo que, muitas vezes, as personagens fazem uso do monólogo interior ou do fluxo de consciência para trazer à tona seus pensamentos mais profundos, fazer reflexões acerca de atitudes suas ou de outras personagens. Já, em **Perto do coração selvagem**, a personagem Joana deixa-se conhecer através dos monólogos que vai construindo ao relembrar seu passado. Embora a narrativa seja, predominantemente, em terceira pessoa, os monólogos ou fluxos de consciência são determinantes para mostrar o animal selvagem que mora no interior da menina órfã e a forma como ela é vista pela sociedade que se assusta com um padrão de personalidade diferente do costumeiro.

O tempo, por sua vez, funciona, nos dois romances, como fio condutor da narrativa. Ele não é linear, não abrange apenas uma dimensão e o que se observa é justamente o entrelaçamento de tempos e o movimento oscilatório de dimensões temporais. Emaranhado à justaposição temporal está o narrador, ora em primeira pessoa, ora em terceira. Tempo e narrador misturam-se em um todo dotado de sentido e concretude, deixando-se diferenciar os monólogos e os fluxos de consciências existentes em ambos os textos.

Entender como o tempo e a narração funcionam dentro dessas narrativas, como esses elementos possibilitam e organizam-se dentro dos romances de Woolf e Lispector é o objetivo deste trabalho. Para entender o processo de escrita do romance em questão, é preciso conhecer a fundo seu processo narrativo, bem como

os elementos de destaque, que são o narrador e o tempo, mais precisamente nas narrações com monólogos e fluxos de consciência, e, para isso, deter-se-á primeiramente no estudo teórico e posteriormente na análise dos textos literários.

O trabalho a ser realizado baseia-se em ampla pesquisa bibliográfica, aliado a posterior análise dos textos literários, e desenvolve-se em seis capítulos. Os quatro primeiros capítulos são inicialmente teóricos e contêm os resultados de pesquisas desenvolvidas em torno dos elementos estruturais das narrativas, tais como Literatura Comparada, narração, narrador, monólogo interior, fluxo de consciência e tempo. Essas pesquisas são fundamentadas em alguns dos principais teóricos que elucidaram questões sobre essas teorias: Wayne Booth, Jean Pouillon, Gérard Genette, Salvatore D'onofrio, Oscar Tacca, Norman Friedman e Sandra Nitrini.

Após a revisão teórica, o quinto e sexto capítulos, a pesquisa volta-se para a vida de Virgínia Woolf e Clarice Lispector e para as narrativas **Passeio ao farol** e **Perto do coração selvagem**. Embora tenham vivido em continentes distintos, ambas as escritoras produziram uma literatura com características muito próximas.

O sétimo capítulo apresenta a análise dos romances, levando em consideração as teorias estudadas. Primeiramente, será realizada a análise do tempo X monólogo interior em **Passeio ao farol** e **Perto do coração selvagem**, culminando no levantamento dos temas comuns às escritoras.

## 1 LITERATURA COMPARADA

Segundo Sandra Nitrini, em **Literatura comparada: história, teoria e crítica**, bastou existirem duas literaturas para que houvesse a comparação, com o intuito de se apreciar seus respectivos méritos.

A expressão literatura comparada derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese. Em 1828, iniciou-se o ensino de literatura comparada na França e, a partir daí ele se propagou pelo mundo.

Para Nitrini, a palavra influência ocupará importante lugar na literatura comparada como instrumento teórico e como direção dos estudos comparatistas, sobretudo da primeira metade do século XX, sendo alvo de profundas críticas a partir dos anos 50.

O termo literatura comparada surgiu no período de formação das nações, quando novas fronteiras estavam sendo erigidas e a ampla questão da cultura e identidade nacional estava sendo discutida em toda a Europa. Dessa forma, sua relação com a política é bastante íntima. Além disso, falar em literatura comparada é trazer à tona a questão de identidade, pois esta só se define quando há comparação.

De acordo com Nitrini, a literatura comparada tem seu objeto e método próprios, sendo o primeiro o estudo das diversas literaturas nas suas relações entre si, ou seja, em que medida umas estão ligadas às outras na inspiração, no conteúdo, na forma e no estilo. Primeiramente, estudiosos formularam a distinção entre literatura comparada e literatura geral. A primeira tinha por objetivo o estudo das relações entre duas ou mais literaturas, enquanto que a segunda se incumbia em realizar uma síntese dos fatos de ordem literária que pertencem a várias literaturas. Porém, segundo o crítico René Wellek, esta separação tinha de desaparecer, pois a história literária e as pesquisas literárias têm um único objeto de estudo: a literatura.

Literatura comparada seria, portanto, o estudo da literatura, além das fronteiras de um país particular, ou ainda, a comparação de uma literatura com uma outra ou outras. Há teóricos que asseguram que a literatura comparada não constitui uma disciplina separada, com suas próprias leis, mas deve ser vista como uma disciplina auxiliar, cabendo aos comparatistas escolher as bases sobre as quais assentarão

seus estudos. Além disso, uma diferença marcante precisa ser assinalada: os americanos admitiam o estudo comparativo de obras ou autores no interior de uma literatura nacional, ao passo que os franceses só o realizavam entre fenômenos literários no campo de duas literaturas distintas.

Conforme afirma Tania Carvalhal, em **Literatura comparada** (1986), quando começamos a tomar contato com trabalhos classificados como estudos literários comparados, percebemos que essa denominação acaba por rotular investigações bem variadas, que adotam diferentes metodologias e que, pela diversificação dos objetos de análise concedem à literatura comparada um vasto campo de atuação.

Paralelamente a um denso bloco de trabalhos que examinam a migração de temas, motivos e mitos nas diversas literaturas, ou buscam referências de fontes e sinais de influências, encontram-se outros que comparam obras pertencentes a um mesmo sistema literário ou investigam processos de estruturação das obras. A diversidade desses estudos acentua a complexidade da questão.

A dificuldade de se chegar a um consenso sobre a natureza da literatura comparada, seus objetivos e métodos cresce com a leitura de manuais sobre o assunto, pois neles se encontra grande divergência de noções e de orientações metodológicas. Muitos fogem a essas questões. Outros dão conta das tendências tradicionalmente exploradas sem problematizá-las. Alguns tendem a uma conceituação generalizadora. E há ainda os que preferem restringir a determinados aspectos o alcance dos estudos literários comparados.

E o sentido da expressão "literatura comparada" complica-se ainda mais ao se constatar que, por vezes, é adotado um certo ecletismo metodológico. Em estudos mais recentes, vê-se que o método (ou métodos) não antecede à análise, como algo previamente fabricado, mas dela decorre. Aos poucos se torna mais claro que literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de "comparação", porque esse não é um recurso exclusivo do comparativista e também porque a comparação não é um método específico, mas um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação. É um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo) paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva).

A crítica literária, por exemplo, quando analisa uma obra, muitas vezes é levada a estabelecer confrontos com outras obras de outros autores, para elucidar e fundamentar juízos de valor. Compara, então, não apenas com o objetivo de concluir sobre a natureza dos elementos confrontados, mas, principalmente, para saber se

são iguais ou diferentes. No entanto, quando a comparação é empregada como recurso preferencial no estudo crítico, convertendo-se na operação fundamental da análise, ela passa a tomar ares de método – e se começa a pensar que tal investigação é um "estudo comparado", como é o caso do presente trabalho. Nele, tem-se o desejo de analisar as obras **Perto do coração selvagem** e **Passeio ao farol** com o intuito de verificar como se dá o trabalho com o monólogo interior nessas narrativas. Além disso, será realizada a análise da vida e obra das escritoras dos romances e da construção das personagens centrais do texto, sendo que tanto Clarice Lispector como Virginia Woolf privilegiam em seus discursos personagens mulheres.

Foi na Europa, para estudos de ciências e linguísticas, que a expressão literatura comparada surgiu, porém na França é que chegou ao seu apogeu. Ali o emprego do termo "literatura" para designar um conjunto de obras era aceito sem discussão desde o seu aparecimento, com essa acepção, enquanto que, na Inglaterra e na Alemanha, a palavra "literatura" custou mais a ganhar esse conceito.

Indiferente aos locais onde se expandiu, a literatura comparada preservou a denominação com que os franceses a divulgaram, mesmo sendo imprecisa e ambígua. Por isso, muitas vezes sofre a competição da expressão "literatura geral", também de uso corrente em francês e em inglês, com a qual é freqüentemente associada.

À denominação "literatura geral" também é associada a de "literatura mundial", mais conhecida pelo termo *Weltliteratur*, cunhado por Goethe em 1827. Embora se tenha prestado a várias interpretações, esse termo foi utilizado pelo escritor em oposição à expressão "literaturas nacionais", para ilustrar sua concepção de uma literatura de "fundo comum", composta pela totalidade das grandes obras, espécie de biblioteca de obras-primas. Mas, além desse significado, podemos entender ainda o termo, de acordo com o pensamento de Goethe, como a possibilidade de interação das literaturas entre si, corrigindo-se umas às outras.

Tasso da Silveira (1964), em seu livro **Literatura comparada**, insiste na busca de fontes e de influências, ocupando-se com casos de imitações ou empréstimos entre as obras literárias. Para ele, em literatura comparada procede-se a comparações de caráter especial e com finalidade positiva de verificar a filiação de uma obra ou de um autor a obras e autores estrangeiros, ou de um momento literário ou da literatura interna de um país a momentos literários ou a literaturas de

outros países. Tasso absorve integralmente as sugestões de seus mestres franceses, cuja receita era pesquisar influências, buscar identidades, ou diferenças, restringindo o alcance da literatura comparada ao terreno das aproximações binárias e à constituição de "famílias literárias". A terminologia que adota corresponde aos objetivos traçados: refere-se a "indícios reveladores", "filiação", "importação", "reações provocadas", "fontes". Dentro dessa mesma orientação e para poder dar conta dela, traça o perfil do comparativista como um super-homem da erudição, o qual detém não só o conhecimento amplo de várias línguas como o das respectivas literaturas, acrescidos de conhecimentos sobre relações políticas, sociais, filosóficas, religiosas, científicas, artísticas e literárias, abrangendo as traduções e os dados de recepção da obra em um público dado.

Clarice Lispector, desde os seus vinte e dois anos, quando escreveu **Perto do coração selvagem**, passou a ser comparada a escritores estrangeiros. Mesmo alegando não ter lido os textos de Virginia Woolf antes da publicação de seu primeiro romance, sempre teve seu nome comparado ao da escritora inglesa. Assim sendo, tornou-se inquietante saber o que ligava as duas escritoras, o que haveria em suas obras e em suas vidas que as fizessem tão próximas. Este trabalho visa a pesquisar, debater e elaborar fundamentos sobre a comparação há anos existente entre as obras de Woolf e Lispector.

## 2 O TEMPO

De acordo com Benedito Nunes (1988), em **O tempo na narrativa**, o tempo é um dos elementos de maior relevância dentro do texto. O tempo, segundo o teórico, não está presente apenas na literatura, mas também na música, nas artes visuais, no cinema, entre outras áreas.

A história de um romance é composta por uma sucessão de acontecimentos, enquanto o enredo é a unidade da totalidade temporal. Conforme Nunes:

A sucessão de fatos corresponde à dimensão episódica da narrativa, porquanto a história é feita de acontecimentos. Enredo é a dimensão configurante, que dos diversos acontecimentos extrai a “unidade de uma totalidade temporal”. [...] Sucessão e dimensão episódica indicam a ordem dos acontecimentos, totalidade temporal e sequências de enunciados indicam a ordem do discurso. A própria palavra tempo não é unívoca (NUNES, 1988, p. 14).

São vários os tipos de tempos que podem estar presentes em uma narrativa. Eles podem ocorrer concomitantemente ou prevalecerem um sobre o outro. Para Nunes, podemos encontrar, em uma narrativa, o tempo cronológico, o físico, o psicológico, o histórico, o linguístico e o verbal.

De acordo com o autor de **O tempo da narrativa**, o tempo físico considera os acontecimentos sucessivos ou simultâneos, e é traduzido com mensurações precisas. Isto é, essa temporalidade leva em conta os fatos ocorridos. O tempo físico é objetivo, apoia-se no princípio de causalidade (causa e efeito) como forma de sucessão regular dos eventos. A partir dessa consideração, pode-se afirmar que ele é irreversível. O tempo vivido é irreversível também, mas de uma forma diferente, já que a memória permanece. Sua direção segue de momento a momento entre passado e futuro, na linha tênue e fugidia dos instantes vividos, sendo encurtada à proporção em que a vida se alonga e se aproxima da morte.

O tempo psicológico varia de indivíduo para indivíduo, é subjetivo e qualitativo. É composto por momentos imprecisos, que podem aproximar-se e mesmo fundir-se. Na narrativa, observa-se que a ordem temporal e a ordem causal são distintas, porém muito dificilmente se dissociam, porque o elemento causal está implícito à relação temporal.

O tempo cronológico é o tempo dos acontecimentos, das ações, que engloba a vida dos seres humanos. Está ligado à temporalidade física, firma o sistema dos



calendários e é público, socializado, visto que é relacionado com a atividade prática e os objetos que se apresentam na vida cotidiana. A temporalidade cronológica forma uma sequência sem lacunas, que é contínua e infinita, e que pode ser percorrida na direção do futuro ou do passado, sendo que sua armação fixa e permanente abriga expressões temporais autônomas e específicas da cultura, que periodicamente lhe interrompem a vigência geral.

O tempo histórico, segundo Nunes (1988, p.189), “representa a duração das formas históricas de vida, e pode ser dividido em intervalos curtos ou longos, ritmados por fatos diversos”. Como exemplo dos intervalos curtos da temporalidade histórica, pode-se citar as guerras, migrações, revoluções e movimentos religiosos.

Os intervalos longos correspondem a uma complexa rede de fatos ou a um processo, como a formação da cidade grega e o desenvolvimento do feudalismo. A combinação entre mudança e continuidade possibilita que a temporalidade histórica seja concebida enquanto um processo de ritmo variado e não homogêneo. Na Idade Média, o tempo pode ser concebido como lento e célere na Idade Moderna, quando reforça com a conquista da consciência histórica, ou seja, com a consciência de que momentos passados continuam agindo no presente. O tempo histórico pode ser representado como um percurso linear progressivo (concepção Cristã) ou como um percurso cíclico, que integra fases e períodos recorrentes (concepção grega).

O tempo linguístico tem seu centro no presente da instância da palavra, sendo a enunciação o ponto de emergência do presente linguístico e é a emergência do presente o tempo próprio da linguagem. Dessa forma, o presente é o centro, sendo o passado e o futuro pontos de vista para trás ou para frente. O tempo linguístico não se reduz às divisões do cronológico, e revela a condição intersubjetiva da comunicação linguística. Ele possui suas divisões próprias, que só são inteligíveis no ato da fala (palavras dêiticas tais como hoje, agora, ontem) e atualizam-se no texto escrito junto às coordenadas temporais que são fornecidas pela cronologia. O tempo linguístico varia de acordo com o ponto de vista da narrativa (narrador em primeira e terceira pessoa, narrador onisciente e onipresente).

Dadas as variedades temporais, pode-se dizer que a ideia de tempo é plural e múltipla. Essas modalidades, porém, não são díspares. A todas as modalidades se aplicam as noções de ordem (sucessão, simultaneidade), duração e direção, que recobrem relações variáveis entre acontecimentos, com o apoio no mundo físico, ora nos estados vividos, ora na enunciação linguística, nas visões de mundo,

desenvolvimento social e histórico e nas condições objetivas da cultura. Há que se considerar ainda que o tempo, enquanto categoria, exige o conceito oposto de permanência, implícito à cronometria, à cronologia e à mesma idéia de mudança, enquanto passagem ou transição entre estados que perduram. Para Benedito Nunes:

O tempo físico, o tempo psicológico, o tempo histórico e o tempo lingüístico são formas diferentes do tempo real. Contudo, a primazia na representação comum do tempo real cabe à forma quantitativa, contínua e irreversível, em que se entrecruzam a objetividade do tempo físico com a sucessão regular do presente ao passado e do presente ao futuro do tempo cronológico. Nesse nível ocorre a singular metamorfose do tempo real em potência que nos penetra e envolve, atualizada na fugacidade das coisas, e assumindo, como causa geral das mudanças, o vulto de um ente fugaz e passageiro. Já é o tempo como mito, expresso nas imagens de trânsito, de fuga e de celeridade (NUNES, 1988, p. 24).

## 2.1. O tempo e o romance

Jean Pouillon, em **O tempo no romance** (1946), teoriza sobre o tempo e sua função na obra literária para a compreensão do enredo: “Para compreendermos uma sequência qualquer, é preciso evidentemente encontrar algum elo entre o que vai se sucedendo. É nisto precisamente que se baseiam os partidários da necessidade da sucessão temporal” (POUILLON, 1946, p. 45). De acordo com Pouillon:

O tempo não é um fluído especial em que estaríamos involuntariamente mergulhados e que manteria, em todo o caso, como acontece com Bergson, uma relação com aquilo que somos, a qual seria uma relação de fato, revelada por intuição, mas incompreensível em si mesma (POUILLON, 1946, p. 112).

Heidegger e Satre afirmaram que a temporalidade não se constitui em um ser e, sim, em um caráter que acaba por se temporalizar. A continuidade do tempo só é percebida porque ela é assegurada e constituída pelo próprio ser que dura, ou seja, o homem. O homem é a expressão da liberdade humana, e é nele que se observa a ação do tempo, sua duração e sua passagem. Para Pouillon:

[...] em alguns casos e para certos indivíduos pode haver um destino a impeli-los; mas esta fatalidade não constitui um atributo da sucessão temporal que, em si mesma, é apenas contingente; esta necessidade não é uma lei do tempo, que a expressão romanesca devesse visar sempre a

extrair como se ela independesse dos indivíduos. Pelo contrário: ela só pode decorrer de sua psicologia, da própria maneira com que eles se acreditam hoje determinados pelo seu passado, e pelo fato de se tornar ela então suscetível de moldar a duração pessoal desses indivíduos só poderá ser compreendido a partir da contingência de toda a temporalidade (POUILLON, 1946, p. 114).

Uma relação contingente é sintética, e poderia ter sido diferente do que é. Para isso, é necessário que cada termo ligado não provoque forçosamente o outro, a fim de que cada um deles se apresente como uma realidade plena, com sentido próprio, independente do que a antecede ou do que vem depois. Em uma relação temporal, isto significa que é necessário que se busque em cada instante da narrativa o porquê de suas ligações com os demais e não com estes últimos. É neste momento que a personagem volta a se ligar ao que foi, que projeta realizar determinada ação mais tarde, que permanece como ação projetada, pois apenas posteriormente, uma vez realizada a ação, a personagem receberá um novo presente, em que compreenderá seu relacionamento com o projeto atual. Este presente naturalmente está ligado ao passado, uma vez que é consequência dele. Dessa forma, pode-se dizer que respeitar as características do tempo implica em descrever o presente e não o dissolvê-lo em um passado, que permaneceria sempre inatingível.

Diante dessas reflexões, Pouillon propõe uma questão de técnica estrutural do gênero romance: se é o presente que deve ser narrado no romance, por que ele é geralmente escrito no imperfeito? Quando o autor escreve no passado, tem-se a impressão de que o que ele está narrando já ocorreu, estando o autor de posse do sentido dos acontecimentos. Dessa forma não pode ele reproduzir a indeterminação do presente do herói e das demais personagens do romance. Há ainda que se considerar que o emprego do tempo imperfeito no romance poderia significar apenas, conforme Pouillon (1946, p. 48) “uma sobrevivência das leis do gênero (narra-se uma história verdadeira, isto é, que se passou; e o imperfeito lhe reproduz justamente a verdadeira histórica)”. Essas elucidações mostram que essa técnica pode atingir o objetivo do romance que deixou de ser uma narrativa histórica e que traduz o presente, mas este é justamente o ponto que continua a exigir explicação.

Segundo Pouillon, o verdadeiro sentido da utilização do tempo imperfeito no romance é que não se trata de um sentido temporal, e sim de um sentido espacial, que provoca a necessária distância que o leitor precisa ao ler o texto literário. Isto não quer dizer que a ação já tenha ocorrido, uma vez que o objetivo é possibilitar

que o leitor a assista. A ação está diante de cada indivíduo e pode-se presenciá-la justamente porque ela está a distância. Assim, conserva-se do defasamento temporal expresso pelo imperfeito apenas o sentido geral dele, sem o classificar com maior precisão.

Presente, passado e futuro, apesar de todas as suas peculiaridades e da não necessidade de ser sempre consequência um do outro, andam juntos e precisam ser analisados de forma ampla. Se nos romances é o presente que deve ser reproduzido é porque se encontra junto dele a apreensão do passado e do futuro. Somente a partir do presente, o passado pode ser um passado e o futuro ser constituído. Dessa forma, o presente sustenta passado e futuro em uma relação contingente apenas por ser interna. Passado, presente e futuro exprimem, juntos, a continuidade do tempo, sendo o presente não um mero resíduo da temporalidade, e sim a sua fonte.

De acordo com Pouillon, para se compreender a sucessão cronológica dos fatos em um romance, é preciso partir do presente simultaneamente em direção ao passado e ao futuro. Isso porque a temporalidade é composta por dois movimentos opostos, mas da mesma origem: o presente de que se parte para conhecer o passado, e é no presente que construímos o que há de vir. Narrar uma história de acordo com a ordem cronológica, conforme declara Pouillon (1946, p. 78) “significa contar o passado quando ele era presente e aguardar que o futuro se faça atual para falar do mesmo”. Diante disso, pode-se dizer que o narrador parte do presente para contar o passado quando este era presente, preparando-se para aguardar a sucessão do futuro. A cronologia romanesca é captada do interior, nos presentes que se sucedem e a constituem da forma como foi vivida. Dessa forma, a unidade se desfaz, aparecendo questionada a cada momento. Mesmo aos pedaços, o tempo pode ser compreendido como um conjunto para aquele que está vivendo. Isso ocorre porque se trata do significado atribuído a todo um passado por um presente particular, não sendo, por conseguinte, mais estável que esse mesmo presente. Este significado não é único, uma vez que cada sujeito pode conferir, em seu presente, diferentes significados ao seu passado. Tanto pretérito quanto presente e futuro são plurívocos, podem ter diferentes significados para aqueles que o vivem. Por plurivocidade não se entende indeterminação interna nem degradação ou ausência de significado, ou porque presente só tem sentido para aquele que o vive, e trata-se de um sentido entre outros tantos que é mantido pelo indivíduo, não pertencendo

nem às coisas, nem a alguma necessidade do passado, e sim ao próprio indivíduo, o presente.

## 2.2 O tempo do monólogo interior

Pouillon (1946), para melhor exemplificar a temporalidade presente nas narrativas, divide os romances em duas categorias: romance de duração e romance de destino.

A contingência da duração do tempo no romance prende-se ao presente. O fato de a duração ser contingente não significa que ela seja imprevisível, uma vez que não se pode afirmar que é impossível prever as ações de alguém, pelo contrário, há a possibilidade de aproximar um conhecimento real do outro. Há, de fato, a probabilidade da previsão, mas a contingência incide na constante possibilidade de um ruir das previsões melhor fundamentadas. Isso porque, como declara Pouillon, “a realidade do tempo é a do presente, ela é sempre e tão somente uma compreensão deste último e, conseqüentemente, de seu projeto e constante possibilidade de desmoronar” (1946, p. 98).

Em relação à contingência no conhecimento do outro, a compreensão de outrem é possível, porém, é nessa mesma compreensão que se faz necessário captar a razão dessa contingência. Só é possível exigir do conhecimento o que já existe, e apenas o tempo presente existe. O futuro, baseado no presente, é apenas uma possibilidade. Considerá-lo como certo, com base no presente, é transformar este futuro em presente, o que destrói a própria natureza do tempo, uma vez que ela comporta a irrealidade de duas de suas dimensões, o passado e o futuro.

Nos romances de duração, o romancista tem por objetivo colocar diante do leitor um personagem vivo. A vida desse personagem implica ligações internas entre os momentos que vivenciou, isto é, deve haver uma unidade em tais momentos. É nessa unificação que se encontra um problema: o romancista deve proceder de forma a não criar um laço necessário entre os instantes do tempo, mas precisa também, por outro lado, proceder de tal forma que a preocupação de escapar da realidade não faça com que a narrativa caia no arbitrário:

Com efeito, toda sucessão parecerá arbitrária se a considerarmos do exterior, isto é, se imaginarmos que o tempo pode existir isoladamente, independente do ser que dura; corrigir então esse arbitrário graças à

necessidade, equivale a corrigir um defeito sem lhe atingir a causa, sendo este o destino artificial dos maus romances (quando há um destino verdadeiro, sua fonte está na maneira com que o indivíduo a ele sujeito escolhe o significado de seu passado). (POUILLON, 1946, p.128)

Diante disso, pode-se dizer que no romance de duração o tempo é captado do interior, ou seja, que por sua vez definirá o relacionamento de tal personagem com seu passado e futuro. É o que sugere Pouillon quando declara:

Um indivíduo não se dilui forçosamente em sua história, cuja unidade prende-se ao fato de ser o sentido do passado conferido ao mesmo pelo presente, que de certa forma o reivindica como sendo o seu passado; em outras palavras, a unidade é conferida à história sempre retroativamente. O que não a faz menos real; e não significa que a vida de um homem espere uma unificação que só lhe viria com o último presente; esta retroação é exercida a cada instante. (POUILLON, 1946, p.130)

Nesse envolver temporal, transparece uma dupla impressão: o que acontece a alguém surge posteriormente como necessário, não apenas em virtude de um encadeamento exterior.

Nos romances de duração há a presença de monólogos interiores. Nesse tipo de romance, de acordo com Pouillon (1946, p. 57) “um monólogo interior não representa uma simples sequência de notações descontínuas; o que nos leva a crer por vezes numa descontinuidade é o caráter radicalmente subjetivo das ligações”. Nos monólogos, pode-se observar a manifestação da contingência do tempo, já que suas associações, seu tema desenvolvido, tudo o que possa levar a acreditar numa necessidade não decorre da ordem antes-depois.

Nos romances que são construídos de maneira habitual, observa-se não o tempo em si, mas um simulacro, ou seja, lê-se em algumas horas uma história que durou muitos anos. O autor conta apenas o que for relevante para que o leitor compreenda a história e tome posse de seu sentido. Já no monólogo, observa-se um tempo que dá ritmo ao real de acordo com a leitura de cada indivíduo: ao ler, vive-se o que está escrito, sobrepõem-se exatamente o tempo real da leitura e o tempo da história. A partir disso, percebe-se o monólogo interior enquanto verdadeiro romance do tempo. Há que se fazer, entretanto, uma restrição: a utilização do monólogo interior é o esforço mais adequado para a eliminação da diferença entre o romance e a vida real no que esta tem de temporal, uma vez que, para ser lido, deve ele ocupar a própria vida do leitor, sem retardá-la ou acelerá-la.

Virginia Woolf e Clarice Lispector, ao fazerem uso do monólogo em *Passeio ao farol* e *Perto do coração selvagem*, levam o leitor a uma viagem pelo interior de suas personagens, mais precisamente de Joana e da Sra. Ramsay. Nesses romances, as ações não interessam tanto quanto o que pensam, refletem e sentem as personagens. Elas, através de seus monólogos, convidam o leitor a conhecer o interior de suas mentes, mostrando a eles a sua forma de ver e de encarar o mundo. Com isso, vê-se que todo o primeiro capítulo de **Passeio ao farol** transcorre no tempo cronológico de apenas um dia, porém o leitor, ao final da leitura, tem a impressão de que se passaram diversos dias dada a intensidade da narrativa. Isso também acontece na obra **Perto do coração selvagem**, que, devido aos monólogos de Joana, leva o leitor muitas vezes à exaustão, fazendo-o realizar mais de uma leitura do texto para conhecer a fundo a personagem central.

O tempo do enunciado é o dos acontecimentos, podendo ser cronológico ou psicológico. O primeiro é aquele que pode ser medido pela natureza (sucessão dos dias, das estações e da existência), pelo calendário (anos, meses, dias) ou pelo relógio (horas, minutos, segundos). Já o tempo psicológico, ao contrário, não é um tempo absoluto, mensurável através de padrões fixos. É o tempo interior à personagem e a ela relativo, porque é o tempo da percepção da realidade, da duração de um dado acontecimento no espírito da personagem. Dessa forma, poucos instantes de felicidade ou de sofrimento podem perdurar na memória da personagem por um longo período de tempo, enquanto que anos inteiros podem passar despercebidos. No tempo psicológico, as fronteiras do passado, do presente e do futuro são abolidas. O passado, ao ser rememorado, perde sua pureza de passado e torna-se presente, ou melhor, presente existencial – convergência do passado modificado pela memória e do futuro pressentido pelo espírito.

Tanto em **Perto do coração selvagem**, quanto em **Passeio ao farol**, o uso do monólogo interior diminui o ritmo da narrativa, mas torna mais intensa a leitura, levando o leitor a conhecer o íntimo das personagens. Os fluxos de consciências e os monólogos são elementos convidativos a um refletir sobre os sentimentos e pensamentos das personagens e, nessa atividade, o leitor se envolve tendo a impressão de que o tempo da narrativa é bem mais longo do que propriamente o é.

### 3. FLUXO DE CONSCIÊNCIA E MONÓLOGO INTERIOR

Segundo Ian Watt, em **A ascensão do romance**, o termo romance só se consagrou no final do século XVIII, quando a literatura deixou de lado os enredos tradicionais e genéricos, passando a se preocupar mais com a experiência individual. Dessa forma, alguns aspectos passaram a ser de especial importância para o romance: o tempo, o espaço e a narração, sendo este último crucial, pois saber de quem é a voz na narrativa determina o sentido do texto. O exemplo mais evidente disso é o romance de fluxo de consciência que se propõe apresentar uma citação direta do que ocorre na mente do indivíduo sob o impacto do fluxo temporal, o que permite ao leitor conhecer o íntimo das personagens.

Alguns autores modernos, como James Joyce, Virginia Woolf e William Faulkner, tem suas narrativas agrupadas com uma denominação de **romance da escola de fluxo da consciência**. Na literatura brasileira, Clarice Lispector é um dos nomes consagrados quando se fala de fluxo de consciência e monólogo interior. O crítico Robert Humphrey (1976) declara que:

O campo da vida com o qual se ocupa a literatura do fluxo da consciência é a experiência mental e espiritual – tanto seu quê quanto seu como. O quê inclui as categorias de experiências mentais: sensações, lembranças, imaginações, concepções e intuições; o como inclui as simbolizações, os sentimentos e os processos de associação. (HUMPHREY, 1976, p.7)

A partir do ponto de vista etimológico, a palavra monólogo (monos – um e logos – discurso, palavra), pode caracterizar-se como um tipo de discurso processado na mente de uma personagem, como se o eu se dirigisse a si próprio. O complemento interior se encarrega de dissociar o monólogo interior do monólogo tradicional, pois, ao contrário deste, o monólogo interior não se articula gramaticalmente a ouvintes, “exprime sempre o discurso mental, não pronunciado, das personagens”, e representa “um discurso sem ouvinte, cuja enunciação acompanha as idéias e as imagens que se desenrolam no fluxo de consciência das personagens” (REIS & LOPES, 1988, p. 266, 267).

O fluxo da consciência pode ser apresentado através de quatro técnicas básicas, sendo estas o monólogo interior direto, o monólogo interior indireto, o solilóquio e a descrição onisciente. A principal característica do monólogo interior é a



proposital falta de articulação lógica e sintática dos períodos e sentenças, característica do processo mental que esse artifício almeja reproduzir, onde idéias, impressões, sensações e pensamentos aparecem em uma ordem caótica e desconcertante.

O primeiro escritor a utilizar-se do monólogo interior foi Edouard Dujardin, em 1887, no livro **Les lauriers sont coupés**. Porém, essa técnica ficou esquecida até que James Joyce a retomou em **Ulisses**, levando-a a um nível de perfeição extremamente elevado. Segundo David Lodge, em **A arte da ficção**, é uma técnica difícil de ser usada com bons resultados, pois tende a imprimir um ritmo demasiado lento à narrativa e a aborrecer, assim, o leitor com uma demanda de detalhes banais. Felizmente, ao contrário do que Lodge afirma, tanto Clarice Lispector quanto Virginia Woolf conseguiram usufruir com brilhantismo de tal técnica em seus romances.

Segundo Oscar Tacca, por monólogo interior se entende todo o solilóquio ou meditação que alguém formula a sós, produto de uma imersão na intimidade da sua consciência. O monólogo interior é uma técnica usada há muito no romance, porém, o que hoje se denomina monólogo interior caracteriza-se, primeiramente, por se tratar de uma descida na consciência que se realiza sem intenção de análise ou de ordenamento racional, ou seja, que reproduz fielmente o seu devir, conservando todos os seus elementos num mesmo nível. Além disso, a sua verdadeira realidade é dada no plano da expressão, mediante a introdução de um discurso que rompe com as características peculiares que a análise introspectiva tinha consagrado a propósito do monólogo ou solilóquio tradicional.

Esta é uma técnica literária que trata de reproduzir os mecanismos do pensamento no texto, caracterizando-se por transcorrer na mente da personagem, como se o "eu" falasse a si próprio. Daí considerar-se o monólogo interior um diálogo que pode ocorrer com a própria pessoa, visto que subentende a presença de um interlocutor, "o tu" (com quem se fala), ou seja, "o outro". Tem-se, então, uma personagem desdobrada em duas entidades mentais: "o eu e o tu", ou melhor, "o eu e o outro", que trocam idéias ou impressões, confrontam-se, discutem e tentam se entender como pessoas diferentes.

Nesse tipo de discurso, o escritor expressa em seus escritos (por meio da personagem), sentimentos e pensamentos reprimidos, ocultos, que não consegue expressar com palavras; fantasias que nunca puderam ser transformadas em ações

e desejos não realizados. Isso permitiu aos escritores, durante o modernismo, explorar os tumultuados mundos que constituíam o interior de si mesmos, como é o caso de Woolf e Lispector.

O monólogo interior direto dá-se sem a intervenção do escritor ou de qualquer marca manifestando a sua intervenção, como introduções ou intercalações do tipo: *pensava ele, dizia-se, etc.*; e mesmo as aspas. A personagem expõe o conteúdo subterrâneo de sua mente, tendo o presente (do pensamento) como tempo dominante, numa espécie de confiança (direta) ao leitor, sem barreiras de qualquer ordem e sem obediência à normalidade gramatical, como se observa no fragmento abaixo de **Perto do coração selvagem**:

O piano foi atacado deliberadamente em escalas fortes e uniformes. Exercícios, pensou. Exercícios... Sim, descobriu divertida... Por que não? Por que não tentar amar? Por que não tentar viver? (LISPECTOR, 1980, p. 60).

Agora posso continuar pensando no que bem entender, e não cairei de um precipício nem morrerei afogada, pois ele está aqui me vigiando (WOOLF, 1985, p. 205).

O monólogo interior indireto diferencia-se do direto pela intervenção patente do ficcionista na transcrição do fluxo mental da personagem, que comenta, discute e explica (em 3ª pessoa), como se este detivesse o privilégio de sondar-lhe e captar-lhe o mundo psíquico sem deformá-lo, pelo menos aparentemente. Tudo se passa como se a personagem não conseguisse exprimir sua tumultuada psique. Forma-se então, no monólogo interior indireto, o triângulo escritor/protagonista/leitor, ao passo que, no direto, o primeiro desaparece completamente. Porém, as características do monólogo interior indireto tornam mais fácil a transcrição do fluxo mental da personagem e, por isso mesmo, é usado mais frequentemente pelos ficcionistas. Em **Passeio ao farol**, Virginia Woolf utiliza a técnica do monólogo interior indireto em muitos de seus personagens, reforçando, assim, o grupo de escritores que, como Joyce, desenvolveu em seus romances a técnica de fluxo da consciência. O fragmento abaixo retrata o monólogo da Sra. Ramsay a respeito de Augustus Carmichael:

E ficaria deitado no gramado o dia inteiro, provavelmente ruminando sobre seus poemas, até que terminava se parecendo com um gato que olhasse passarinhos, e então batia com uma pata na outra quando achava a palavra, e seu marido dizia: pobre e velho Augustus; ele é um poeta – o que, partindo de seu marido, era um grande elogio (WOOLF, 1985, p. 97).

No solilóquio, a personagem que narra se dirige formalmente a um destinatário ou admite implicitamente a presença de um público, não havendo a interferência do narrador. Em contrapartida, no monólogo a presença do narrador é um elo entre personagem e destinatário implícito, como se observa no trecho seguinte:

Por que ele nunca conseguia ocultar seus sentimentos?, indagou a Sra. Ramsay, perguntando-se também se Augustus Carmichael teria notado. Talvez sim, talvez não. Não podia deixar de respeitar a suas compostura, sentado ali, tomando sopa (WOOLF, 1985, p.97).

A técnica mais tradicional de focalização é a descrição onisciente. Há um narrador-observador que sabe tudo a respeito de todos e descreve o íntimo das personagens. Até surgirem as primeiras narrativas com a presença de fluxo de consciência, era esta a técnica mais usada pelos romancistas. Dificilmente, um texto literário apresentará somente uma das técnicas, já que, numa mesma narrativa, pode-se alternar o uso de fluxo de consciência com a descrição onisciente, por exemplo.

A livre associação psicológica, que pode ter como material as idéias, as sensações ou os sentimentos, é presença marcante nas narrativas de fluxo de consciência. A narrativa decorre conforme a personagem vai relembrando os acontecimentos passados, não seguindo, portanto, a ordem cronológica dos fatos. Esse chamamento psicológico forma uma cadeia ligada por uma coerência interior, independente das leis que regem a causalidade do mundo exterior. Assim, as categorias do tempo e do espaço são tratadas não de acordo com padrões fixos, mas livremente, segundo o jogo das associações psíquicas. A cena seguinte mostra a protagonista de **Passeio ao farol** organizando os lugares à mesa e, ao mesmo tempo, pensando na rabugice de seu esposo:

Mas o que fiz de minha vida?, pensou a Sra. Ramsay, tomando seu lugar à cabeceira e olhando aqueles pratos que formavam círculos brancos sobre a

toalha. –William, sente-se perto de mim – disse. –Lily – continuou, com voz fatigada -, sente-se lá adiante. –Eles tinham aquilo – Paul Rayley e Minta Doyle; ela, apenas isto: a mesa infinitamente comprida, com pratos e facas. Na outra extremidade, estava sentado seu marido, totalmente acabrunhado e carrancudo. Por quê? Não sabia (WOOLF, 1985, p. 84).

A análise mental trata, como o próprio nome diz, do aprofundamento nos processos mentais das personagens, mas feito de maneira indireta, por uma espécie de narrador onisciente que, ao mesmo tempo, expõe-nos (mostra, pela cena) e os analisa (pelo sumário).

O monólogo como forma direta e clara de apresentação dos personagens e de seus sentimentos é muito antigo. Em Homero, na **Odisséia**, já era possível de ser visto. Porém, o monólogo interior implica um aprofundamento maior nos processos mentais, típico da narrativa deste século. A radicalização dessa sondagem interna da mente acaba deslanchando um verdadeiro fluxo ininterrupto de pensamentos que se exprimem numa linguagem cada vez mais frágil em nexos lógicos. É o deslizar do monólogo interior para o fluxo de consciência. O trecho abaixo, retirado de **Perto do coração selvagem**, mostra este deslizar:

Poderia dar-lhe um pensamento qualquer e então criaria uma nova relação entre ambos. Isso é o que mais lhe agradava, junto das pessoas. Ela não era obrigada a seguir o passado, e com uma palavra podia inventar um caminho de vida. Se dissesse: estou no terceiro mês de gravidez, pronto! Entre ambos viveria alguma coisa. Se bem que Otávio não fosse particularmente estimulante. Com ele a possibilidade mais próxima era a de ligar-se ao que já acontecera. Mesmo assim, sob o seu olhar “me poupe, me poupe”, ela abria a mão de quando em quando e deixava um passarinho subitamente voar (LISPECTOR, 1980, p. 21).

O fluxo de consciência é expressão direta dos estados mentais, mas desarticulada, em que se perde a sequência lógica e onde parece manifestar-se diretamente o inconsciente. Trata-se de um “desenrolar ininterrupto de pensamentos” das personagens ou do narrador, como se observa no fragmento seguinte de **Passeio ao farol**, o qual apresenta a Sra. Ramsay contando uma história a James e preocupada com Paul Rayley e Minta Doyle:

“Bem, que quer ela, então? – disse a Solha.” E onde estão agora?, ponderou a Sra. Ramsay, lendo e pensando ao mesmo tempos, com grande facilidade; pois a história do Pescador e sua Esposa era como um

contrabaixo acompanhando docemente uma música que de vez em quando irrompe inesperadamente na melodia. E quando lhe contariam? Se nada tivesse acontecido, teria de conversar seriamente com Minta (WOOLF, 1985, p. 59 - 60).

As obras **Perto do coração selvagem** e **Passeio ao farol** são narradas em terceira pessoa, porém a narração em primeira pessoa também aparece no decorrer da narrativa, deixando-se conhecer os pensamentos mais íntimos das personagens. Muitas vezes, o monólogo interior se torna mais profundo e dá lugar ao fluxo de consciência das protagonistas especialmente e, assim, os pensamentos e as memórias destas tomam conta do texto, levando o leitor a viajar por suas mentes.

#### 4 NARRAÇÃO E NARRADOR

O mundo do romance, segundo Oscar Tacca, em **As vozes do romance**, é cheio de vozes, sem que uma só seja real, sem que a única voz do romance revele uma origem. Para o teórico, tão importante quanto o que se conta é como se conta. O ponto de vista da narração, portanto, é de grande relevância para os estudos literários, assumindo, no romance, dois modos fundamentais. No primeiro, o narrador está fora dos acontecimentos narrados; no segundo, participa destes, assumindo um papel protagônico, secundário ou de mero testemunho presencial dos fatos.

Para Ives Reuter (2002, p. 75), “Resta saber – e esta é uma das questões cruciais para a análise das narrativas – como o ‘dizer’ (a narração) e o ‘perceber’ (a perspectiva) se articulam para produzir efeitos. Esta é a questão da instância narrativa”. Entende-se, assim, que, no contexto ficcional, o narrador, enquanto direcionador do fluxo narrativo, também será responsável por assumir uma perspectiva através da qual ele será contemplado.

A perspectiva narrativa tem sido reconhecida e enfatizada por inúmeros estudiosos. Seu estudo ganhou relevo a partir do final da década de 1930, com Percy Lubbock e E. M. Foster. Posteriormente, surgem as teorizações, dentre outros, de W. C. Booth, F. K. Stanzel, Gerard Genette, Jean Poullion e Norman Friedman. Um esboço de todo o percurso crítico que circunda o tema seria viável em uma outra proposta de trabalho; neste trabalho, optou-se pelas classificações de Genette, Poullion e Friedman.

No que se refere à terminologia, o termo foco narrativo é o mais adotado pelos críticos brasileiros. No entanto, surgem outras nomenclaturas; dentre elas destacam-se a focalização, para Genette; o ponto de vista para o New Criticism; a visão, para J. Poullion e T. Todorov; ou ainda a perspectiva, usada em várias situações teóricas (REIS & LOPES, 1988, p. 246). Independentemente do nome utilizado, a perspectiva narrativa está estritamente ligada à posição assumida pelo sujeito da narração – a entidade fictícia que toma a palavra – no processo de manipulação artística. Embora se conheça a distinção existente entre narrador e autor, verifica-se que Virginia Woolf e Clarice Lispector deixam-se conhecer através das narrativas de **Passeio ao farol** e **Perto do coração selvagem**, como se em algum momento do texto assumissem a voz do narrador.

A questão da voz do narrador pode ser definida a partir de duas atitudes narrativas básicas. A primeira, na qual o narrador, chamado de “heterodiegético”, encontra-se ausente da diegese e “relata uma história à qual é estranho, uma vez que não integra nem integrou, como personagem, o universo diegético em questão” (REIS & LOPES, 1988, p. 121). E a segunda, em que o narrador está presente na história que constrói; esta categoria subdivide-se em “homodiegético” – quando a história é narrada por uma personagem secundária – e “autodiegético” – quando a história é narrada pelo protagonista.

Dessa premissa surge também a classificação dos níveis em que o narrador pode situar-se em relação à história. Assim, quando ele se encontra fora da história, assume o nível extradiegético. Já quando a narração parte de dentro da própria história, seja na voz de uma personagem secundária ou da protagonista, tem-se um narrador no nível intradiegético. Por fim, em alguns casos, pode-se situar um nível hipodiegético ou metadiegético, no momento em que o narrador delega sua voz a uma das personagens, encarregando-a de contar outra narrativa dentro da própria narrativa.

Quanto à focalização, algumas categorias são apresentadas: a focalização zero, a focalização interna – fixa, múltipla ou variável – e a focalização externa. A focalização zero ou onisciente corresponde à escolha de um narrador que possui conhecimentos ilimitados sobre a história e sobre as personagens, comportando-se como um ser capaz de controlar e manipular a diegese. Esta focalização foi criticada e combatida, mais precisamente, a partir da segunda metade do século XIX, por autores como Flaubert, Maupassant e Henry James. Já Stendhal construiu as suas narrativas utilizando uma técnica mais complexa e sutil, o monólogo interior. Sendo assim, o leitor de **O vermelho e o negro** tem o privilégio de conhecer o que se passa com Julien Sorel através das sensações e sentimentos próprios da personagem, assim como acontece com as obras **Perto do coração selvagem** e **Passeio ao farol**. Esta técnica convida o leitor a participar da narrativa e a conhecer a fundo o que sente a personagem. Segundo Aguiar e Silva, em **Teoria da literatura**, os monólogos levam o leitor ao âmago da personagem.

Henry James, profundamente influenciado pelas idéias de Flaubert sobre a técnica do romance, considera o narrador onisciente como um fator impeditivo de se atingir toda a “intensidade da ilusão” a que uma obra se propõe, já que tal narrador, por mais detalhista que seja, não consegue abarcar a totalidade dos sentimentos e

sensações das personagens; dessa forma, as narrativas com monólogo interior passam a ganhar destaque, pois conseguem, como já citou Aguiar e Silva (2000) acima, levar o leitor ao âmago da personagem.

Em muitos romances, o comportamento das personagens e as suas motivações profundas são objetos de uma focalização interna, ou seja, o narrador descreve e analisa o que se passa na interioridade das personagens. Na focalização interna, a perspectiva passa por uma das personagens, restringindo os elementos informativos e limitando a visão da diegese à visão da personagem. A focalização pode ser “fixa”, quando é centrada em apenas uma personagem; “múltipla”, quando se aproveita da visão de um grupo de personagens; ou “variável”, quando o “núcleo focalizador” circula por diversas personagens (REIS & LOPES, 1988, p. 251-252). Em **Perto o coração selvagem**, a focalização se apresenta fixa, pois a visão apresentada é basicamente a de Joana; em contrapartida, em **Passeio ao farol**, esta é variável, uma vez que diversos são os pontos de vista exteriorizados no texto.

De acordo com Aguiar e Silva, em **Teoria da literatura**, nos romances de focalização homodiegética e autodiegética, aparece logicamente uma focalização interna em relação ao próprio narrador, ligada à introspecção e ao confessionalismo que caracterizam o romance de narrador autodiegético e o romance epistolar. Em romance de narrador heterodiegético, pode existir uma focalização interna circunscrita a uma ou a poucas personagens, desposando assim o narrador do ponto de vista da ou das personagens. É possível ainda verificar-se uma focalização interna generalizada, surgindo, então, o narrador capaz de analisar, quando lhe apraz, a interioridade de qualquer personagem.

Já a focalização externa, “constituída pela estrita representação das características superficiais e materialmente observáveis de um espaço ou de certas ações”, representa a tentativa do narrador de ser “objetivo” e “desapaixonado” (REIS & LOPES, p. 249). Segundo Aguiar e Silva (2000), nos romances de focalização externa, as personagens podem ser descritas e representadas na sua fisionomia, no seu vestuário, nos seus hábitos, nos seus gestos e atos, mas sem qualquer análise ou esclarecimento acerca das suas motivações subjetivas. O narrador não demonstra possuir, por conseguinte, qualquer conhecimento sobre a interioridade das personagens, sobre seus pensamentos e sentimentos não exteriorizados. Este narrador é assim conduzido logicamente a valorizar a representação dramática dos eventos diegéticos, em prejuízo do seu resumo narrativo ou descritivo.



Embora conhecida e praticada anteriormente, foi no período intervalar entre as duas guerras mundiais que a técnica da focalização externa passou a ser bastante utilizada pelos romancistas norte-americanos, caracterizando o romance neo-realista, fortemente marcado pela influência da psicologia behaviorista e também pela influência da linguagem cinematográfica. Em muitos romances do século XIX, nos quais é freqüente a focalização interna conjugada em geral com uma focalização onisciente, aparece a focalização externa sempre que o narrador pretende gerar uma atmosfera de mistério e de expectativa em torno de determinada personagem.

Mais tarde, ainda em relação à focalização, Jean Poullion (1946) diferenciou três visões ou pontos de vista básicos. Na visão “com” (equivalente à focalização interna fixa e variável de Genette), escolhe-se como centro uma personagem, através da qual toda a narrativa será vista, como ocorre no romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector. Já na visão “por de trás” (equivalente à focalização zero de Genette), o ponto de vista passa pelo narrador onisciente, aquele que conhece mais dos fatos narrados que as demais personagens. Na visão “de fora” (equivalente à focalização externa de Genette), por sua vez, a narrativa é transmitida por alguém que está totalmente fora da narrativa e desconhece a consciência das personagens (CARVALHO, 1978, p. 71-73).

De acordo com Tacca (1983), o narrador que não é nem o autor, nem um personagem qualquer, pode parecer uma entelúquia. A sua função é informar, sendo assim, não lhe é permitida a falsidade, nem a dúvida; o que pode variar é a quantidade de informação. O narrador é uma abstração e sua identidade situa-se, portanto, no plano da enunciação.

Para Tacca, a visão do narrador determina a perspectiva do romance, o que traduz a relação existente entre narrador e personagem. De acordo com a informação detida pelo narrador, ele pode ser classificado de três modos: onisciente (narrador sabe mais que as personagens), equisciente (narrador sabe tanto quanto os personagens) ou deficiente (os personagens sabem mais que o narrador). Virgínia Woolf, Henry James e James Joyce, por exemplo, foram autores que inovaram na literatura, com o uso do monólogo interior, demonstrando, assim, uma reação contrária à onisciência, técnica esta bastante usada até o século XX. Devido a uma visão considerada anti-natural e artificiosa do narrador dotado de ubiqüidade temporal e espacial, a onisciência foi muito contestada pelos escritores. Dessa

forma, abriu-se espaço para o monólogo interior que seria, então, uma forma de penetração e desvendamento da mente da personagem muito mais verdadeira.

Segundo Tacca, a narração se torna mais interessante quando o narrador mostra o mundo tal como o veem seus personagens, através do uso do monólogo interior. Henry James, Meredith e Galsworthy aplicaram a técnica do monólogo antes da primeira guerra, sendo que, em James, o uso do recurso foi totalmente consciente. “James pretendia mostrar os personagens como que se vendo num jogo de espelhos.” (TACCA, 1983, p.73)

Em **Passeio ao farol**, o narrador conta a história assumindo a consciência e, muitas vezes, a linguagem da personagem, aproximando-se dele o mais possível. Em diversos momentos, o narrador dá-lhe a palavra, permitindo, assim, que o ponto de vista seja estritamente o da personagem. Nada se compara ao monólogo interior para mostrar o desdobramento real, ou aparente, entre personagem e narrador, pois é uma atividade mental pré-lógica vertida nos moldes lógicos do discurso, impressão convertida em expressão, silenciosa intimidade transformada em comunicação.

A partir do surgimento do monólogo interior, chegou-se a pensar na crise do relato, já que houve uma minimização do papel do narrador, que passou a ser um simples tradutor do fluxo da consciência. Entretanto, é na relação de equisciência, isto é, na equivalência de informação entre narrador e personagens, que o romance moderno encontra maior diversidade. De acordo com Tacca (1983), a visão exercida pelo narrador pode ser classificada de duas formas: interna e externa. Na primeira visão, o narrador, alheio à história, entra na consciência do seu herói, reproduz o seu devir, mediante a técnica do monólogo. Na segunda, ele extrai escrupulosamente todos os seus dados da visão recíproca que os personagens exercem entre si.

Friedman, ao trabalhar com a análise do discurso narrativo, em **O ponto de vista na ficção**, destaca que a primeira categoria a ser levada em conta no momento de uma análise é o autor onisciente intruso que tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou, como quer J. Pouillon, por trás, adotando um ponto de vista divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Pode também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda, limitar-se e narrar como se estivesse de fora, ou de frente, podendo mudar e adotar sucessivamente várias posições. Como canais de informação, predominam suas próprias palavras, pensamentos e percepções. Seu traço característico é a intrusão,

ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada. Os exemplos de Friedman para esse tipo são Fielding, em **Tom Jones**, e Tolstói, em **Guerra e Paz**, pois ambos intercalam capítulos inteiros de digressões à narração da história, como se fossem verdadeiros ensaios à parte.

Muito comum no século XVIII e no começo do século XIX, o narrador onisciente intruso saiu de moda a partir da metade do século XX, como já foi citado anteriormente, com o predomínio da "neutralidade" naturalista, com a invenção do indireto livre por Flaubert que preferia narrar como se não houvesse um narrador conduzindo as ações e as personagens, como se a história se narrasse a si mesma ou com o uso da técnica do monólogo e fluxo de consciência.

A segunda categoria proposta por Friedman é a do narrador onisciente neutro. Nesse tipo de discurso, o narrador fala em 3ª pessoa. Tende ao sumário embora seja bastante frequente o uso da cena para os momentos de diálogo e ação, enquanto, frequentemente, a caracterização das personagens é feita pelo narrador que as descreve e explica para o leitor. As outras características referentes às questões de ângulo, distância e canais são as mesmas do autor onisciente intruso, do qual este se distingue apenas pela ausência de instruções e comentários gerais ou mesmo sobre o comportamento das personagens, embora a sua presença, interpondo-se entre o leitor e a história, seja sempre muito clara.

Seguindo na classificação de Friedman, o narrador-testemunha dá um passo adiante rumo à apresentação do narrado sem a mediação ostensiva de uma voz exterior. Ele narra em 1ª pessoa, mas é um "eu" já interno à narrativa que vive os acontecimentos aí descritos como personagem secundária que pode observar, desde dentro, os acontecimentos, e, portanto, dá-los ao leitor de modo mais direto, mais verossímil. Apela-se, então, para o testemunho de alguém, quando se está em busca da verdade ou querendo fazer algo parecer como tal.

No caso do "eu" como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. Quanto à distância em que o leitor é colocado, pode ser

próxima, remota, ou ambas, porque esse narrador tanto sintetiza a narrativa, quanto a apresenta em cenas. Neste caso, sempre como ele as vê.

Em alguns romances, pode-se observar a presença de um narrador-protagonista como representante da quarta categoria de narrador. Aí também desaparece a onisciência. O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um ponto fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimento, podendo servir-se seja da cena seja do sumário, e, assim, a distância entre história e leitor pode ser próxima, distante ou, ainda, mutável.

O quinto tipo, chamado por Friedman de onisciência seletiva múltipla, ou multisseletiva, é o próximo passo, nessa progressão rumo à maior objetivação do material da história. Se da passagem do narrador onisciente para o narrador-testemunha, e para o narrador-protagonista, perdeu-se a onisciência, aqui o que se perde é o "alguém" que narra. Não há propriamente narrador. A história vem diretamente, através da mente das personagens, das impressões que fatos e pessoas deixam nelas. Há um predomínio quase absoluto da cena. Difere da onisciência neutra porque agora o autor traduz os pensamentos, percepções e sentimentos, filtrados pela mente das personagens, detalhadamente, enquanto o narrador onisciente os resume depois de terem ocorrido. O que predomina no caso da onisciência múltipla, como no caso da onisciência seletiva, é o discurso indireto livre, enquanto na onisciência neutra o predomínio é do estilo indireto. Os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários, neste caso.

A onisciência seletiva é semelhante à múltipla, porém, enquanto esta trata de várias personagens, aquela se restringe a apenas uma. O ângulo é central, e os canais são limitados aos sentimentos, pensamentos e percepções da personagem central, sendo estes mostrados diretamente.

Para Ligia Chiappini, em **O foco narrativo**, Virgínia Woolf e Clarice Lispector são duas mestras no estilo indireto livre e na onisciência seletiva - o foco recai sobre apenas uma personagem -, com todas aquelas mulheres com quem a narração se identifica, a quem perscruta nos mínimos detalhes e de onde o mundo é perscrutado. Clarice, já no seu primeiro romance, **Perto do coração selvagem**, proporciona ao leitor um texto, em boa parte, dominado pela mente da personagem central, Joana. Virgínia traz ao leitor duas personagens que dominam a história e que norteiam o leitor por todo o texto: Sra. Ramsay e Lily Briscoe.

De acordo com Chiappini, após serem eliminados o autor e o narrador, eliminam-se também os estados mentais e limita-se a informação ao que as personagens falam ou fazem, como no teatro, com breves notações de cena amarrando os diálogos. Esta categoria é conhecida como modo dramático. Ao leitor cabe deduzir as significações a partir dos movimentos e palavras das personagens. Trata-se de uma técnica dificilmente sustentável em textos longos. Talvez por isso mesmo seja nos contos que ela funcione melhor.

A última categoria trazida por Friedman é denominada câmera e significa o máximo em matéria de "exclusão do autor". Esta categoria serve àquelas narrativas que tentam transmitir flashes da realidade como se apanhados por uma câmera, arbitrária e mecanicamente. Para os teóricos, o nome dessa categoria parece um tanto impróprio, já que a câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, há um ponto de vista onisciente, dominando tudo, ou um ponto de vista centrado numa ou várias personagens. O **nouveau roman** francês também se adequaria a esse estilo de narração tão afim ao cinema, não pela neutralidade, mas pelos cortes bruscos e pela montagem.

## 5 AS ESCRITORAS E SUAS VIDAS

Um oceano e algumas décadas separam as escritoras Virginia Woolf e Clarice Lispector. Enquanto o espaço e o tempo as distanciam, a escrita as aproxima, o que leva Lispector a ser, por diversas vezes, comparada à Woolf. Embora a inglesa Virginia Woolf tenha publicado seus primeiros escritos anonimamente, seu interesse sobre a natureza da mulher, sobre o que significava ser uma escritora mulher fica evidente desde o começo. Clarice Lispector, que chega ao território brasileiro com dois anos de idade, também marca presença com uma literatura voltada ao sexo feminino. Além da elaboração de personagens mulheres que marcaram a literatura mundial, há o brilhante trabalho com a técnica do monólogo interior que as une. A presença do mar, as relações familiares, o perfil de suas protagonistas, os elementos da narrativa, como tempo e espaço são alguns dos itens que chamam a atenção para as semelhanças e diferenças existentes nos textos de Woolf e Lispector e que merecem uma análise mais minuciosa nesta pesquisa. A dor da perda do ser materno sentida pelas duas escritoras ainda na adolescência marca a vida e parece estar presentes em suas obras. O casamento com homens influentes, a amizade com pessoas envolvidas com as artes em geral e uma personalidade marcante e solitária faz com que um estudo mais profundo da vida das duas romancistas seja necessário. Virginia Woolf e Clarice Lispector despontaram como ícones da literatura intimista, fazendo de suas obras um material riquíssimo para uma análise comparativa. Porém, um trabalho apenas com as narrativas não seria tão eficaz quanto uma pesquisa que envolvesse a obra e a vida destes símbolos da literatura mundial.

### 5.1 Virginia Woolf

Virgínia Stephen nasceu em 1882, no aristocrático bairro londrino de Kensington, no seio de uma família da alta classe média instruída. A sua casa, no nº 22 de Hyde Park Gate, era o cenário adequado para aquela vetusta família vitoriana: uma casa de cinco andares, de paredes pintadas predominantemente a preto e cores escuras, preenchida de móveis inúteis, onde as eras da parede exterior e as grossas cortinas do interior pareciam aliar-se para impedir a entrada da escassa e cinzenta luz dos Invernos londrinos. Jane Dunn, a autora do livro “A Very Close

Conspiracy”, biografia paralela de Virgínia e Vanessa, descreve o espírito repressivo e lúgubre desta casa: “Não havia vistas, não havia horizontes, só camadas e mais camadas de recordações familiares, muitas delas dolorosas, todas viradas para o passado”.

O pai, Leslie Stephen, era um conhecido intelectual vitoriano: antigo clérigo e catedrático de Cambridge, erudito circunspecto, filósofo agnóstico e jornalista, cujas compridas barbas brancas lhe conferiam um ensimesmado aspecto profético. Este patriarca permanecia dias a fio fechado na sua biblioteca, dedicado ao trabalho de redigir um monumental e enciclopédico Dictionary of National Biography (Dicionário de Biografias Nacionais), tarefa titânica que não conseguiu concluir. Pensava, como qualquer dos seus contemporâneos, que o papel da mulher devia limitar-se a ter filhos, cuidar do bom funcionamento da casa e servir de suporte afetivo incondicional do homem; qualquer saída deste esquema preconcebido era considerada extemporânea e condenada ao fracasso social e pessoal, assim como também pensava o patriarca de **Passeio ao farol**, Sr. Ramsay. A mãe, Júlia Stephen, uma boa materialização dos princípios acima referidos, dedicava os seus dias a supervisionar o adequado funcionamento da casa, reservando o seu tempo livre para ações de caridade, atendendo doentes moribundos e ajudando às famílias necessitadas. Tais atitudes são vistas facilmente na personagem principal de **Passeio ao farol**, Sra. Ramsay. Os pais de Virgínia tinham ficado viúvos dos seus respectivos primeiros casamentos, casando em segundas núpcias. Do primeiro casamento, Leslie tinha uma filha (Laura, portadora de deficiência mental, que passou a maior parte da sua vida internada numa instituição); e Júlia tinha três filhos (George, Gerald e Stela). Do segundo casamento, nasceram quatro filhos: Vanessa, Virgínia, Thoby e Adrian. Ao total, a família de Virgínia contava com oito filhos, bem como a família Ramsay.

Durante os meses de verão a família deslocava-se a uma casa de campo em St. Ives, na costa de Cornualles, paraíso marítimo que Virgínia tentaria mais tarde recriar em **Passeio ao farol**. No entanto, nem tudo era tão idílico na infância destas crianças, que precocemente viram-se obrigadas a seguir os percursos preestabelecidos por aquela sociedade fechada e anquilosada: os rapazes foram preparados para seguir estudos superiores, enquanto as três raparigas eram educadas para serem boas donas de casa, recebendo uma educação rudimentar, baseada em conhecimentos básicos de música e dança, na aprendizagem da

direção do serviço doméstico e no conhecimento do ritual do chá, tudo orientado para o objetivo final e imprescindível do casamento, assim como as personagens mulheres de **Passeio ao farol**.

A escritora sempre respeitou e reconheceu a categoria intelectual do pai, embora nunca conseguisse perdoar-lhe suas atitudes machistas, “as mulheres não sabem escrever nem pintar” era uma das suas famosas frases lapidárias. Em **Passeio ao farol**, Virginia faz uso de semelhante frase no momento em que Lily Briscoe conversa com o jovem e machista Tansley. No entanto, apesar deste rígido esquema familiar, as duas irmãs conquistaram seus espaços: Vanessa entrou na Royal Academy Schools para estudar pintura, e Virgínia conseguiu a autorização do seu pai para receber explicações de grego clássico, fortalecendo assim uma formação forçosamente autodidata.

O destino reservava para as duas irmãs um precipitado acesso ao mundo dos adultos: a morte da mãe, na sequência de uma pneumonia, deixou, especialmente as duas filhas mais novas, num estado de fragilidade extrema no limiar da vida adulta. Virgínia encontrou na crisálida das borboletas noturnas uma metáfora adequada para a situação daquelas duas adolescentes, abandonadas num ponto situado entre a infância e a adolescência.

A sensação de que nunca tinham sido suficientemente amadas, especialmente pela mãe, que as abandonou prematuramente, uniu as duas irmãs numa simbiose emocional que foi fundamental na vida de Virgínia. Mas, a morte iria tornar-se uma presença contínua na vida de Virgínia, pois à morte da mãe seguiu-se a da meia irmã mais velha, Stela, autêntica mãe em funções; e, finalmente, a morte do pai por cancro, nove anos depois (já na vida adulta, ainda seria abalada pela morte do irmão mais velho, Thoby). Estas perdas sucessivas deixaram os quatro irmãos sob a soturna tutela de George, o meio-irmão mais velho, enquanto Vanessa era obrigada a assumir o papel de ama de casa, vago após a morte da mãe. Foram dias difíceis para as irmãs Stephen, pois George, representante fiel do velho credo vitoriano, tentou, durante algum tempo, introduzi-las no mundo da alta sociedade londrina, procurando com rapidez candidatos adequados para os seus imprescindíveis casamentos.

Em 1904, os quatro irmãos, decidem libertar-se do jugo de George e mudam-se para Gordon Square, no bairro boêmio e mais barato de Bloomsbury. Vanessa, pintora e decoradora, esforçou-se por impor na nova casa de Bloomsbury um estilo



em tudo diferente ao da velha casa vitoriana de Kensington: espaços abertos, paredes brancas, poucos móveis, luz abundante. Um espaço adequado para uma fase nova, cheia de expectativas, que se abria nas suas vidas.

O irmão mais velho de Virgínia, Thoby, que estudava em Cambridge, começou a convidar os seus colegas de universidade à nova casa de Bloomsbury, assumindo as irmãs o papel de anfitriãs. Assim, surgiram os serões das quintas-feiras à noite, acompanhados de chocolate e bolachas, gérmen do denominado Grupo de Bloomsbury, o grupo de intelectuais que haviam de renovar o panorama cultural inglês, fazendo tremer os pilares da sociedade vitoriana. O núcleo do grupo estava inicialmente formado pelos críticos de arte Clive Bell e Roger Fry, os escritores Lytton Strachey e E.M. Forster, o que se iria tornar famoso economista Maynard Keynes, o intelectual socialista Leonard Woolf, e o pintor Duncan Grant. Todos eles compartilhavam uma visão racionalista, agnóstica e pacifista, durante alguns anos bastante boêmia e frontalmente contrária aos velhos ideais vitorianos. O grupo, que recebeu críticas azedas pelo seu esnobismo cultural, caracterizou-se por uma grande permeabilidade perante as novidades plásticas e intelectuais vindas do continente (foi este o grupo introdutor das escolas pictóricas pós-impressionistas e da psicanálise no mundo anglo-saxónico), e assumiu uma atitude permissiva e desinibida em termos sexuais.

Virgínia Woolf sofreu as limitações impostas às mulheres pela sociedade vitoriana, porém sua luta pessoal para abrir um espaço nesse mundo, quase vedado às mulheres, levou-a a escrever dois livros que se tornaram precursores do feminismo: **Um quarto só para si** e **Three Guineas**. Neles, fez uma análise da situação da mulher na Inglaterra da sua época. No primeiro dos livros referidos, a autora chega à singela conclusão de que “a liberdade intelectual depende de situações materiais”, sublinhando as necessidades materiais básicas para a mulher criadora: um quarto próprio com fechadura na porta, espaço protegido para a intimidade; e uma quantidade econômica mínima (que calculou em quinhentas libras por ano) que permitisse a sua independência. O seu feminismo fez com que se implicasse no movimento sufragista, escrevendo o endereço nos envelopes da associação (convém recordar que a sua mãe, alguns anos antes, tinha tido um papel bem mais direto e diametralmente oposto, ao assinar um documento contrário ao direito ao voto das mulheres). Embora sempre se mantivesse afastada da luta

política direta, participou pontualmente apoiando as atividades do seu marido Leonard no Partido Trabalhista e dando aulas gratuitas para operárias fabris.

A sexualidade complexa e ambígua da escritora inglesa tem sido objeto de múltiplos estudos. Os abusos sexuais de que foi vítima por parte dos seus meio-irmãos George e Gerald durante a sua infância - tema que abordou explicitamente nos seus diários – terão deixado nela uma ferida aberta que interferiu de maneira definitiva nas suas relações com os homens e permitiria explicar, pelo menos em parte, a sua conhecida frigidez. O seu casamento com Leonard, baseado num afeto autêntico, na amizade e respeito mútuo, foi praticamente assexuado, pelo menos nos últimos anos da sua vida. Fica ainda, conforme declara Vanessa Curtis (2005), o seu famoso homoerotismo, sempre ávido de figuras maternas, baseado na fascinação que sentia pela sensibilidade feminina, e sustentado mais na compreensão e partilha emocional do que na atração sexual.

Segundo Vanessa Curtis, em **As mulheres de Virginia** (2005), em 1927, Woolf conseguiu escandalizar a sociedade britânica ao assumir o seu relacionamento com a aristocrata, escritora e poetisa Vita Sackville- West. Os diferentes médicos que a seguiram recomendaram-lhe evitar ter filhos, pelas eventuais consequências que poderia ter na evolução da sua doença psiquiátrica. Para a autora, que adorava crianças, esta proibição foi vivida com grande sofrimento. No entanto, apesar da natureza da sua própria obra, tão introspectiva e dirigida para o estudo da subjetividade e da voz interior dos personagens, a escritora sempre recusou deitar-se no divã, talvez porque pensava que a sua autêntica analista era a sua máquina de escrever. Por sua vez, o seu marido Leonard também pensava que a natureza do quadro de Virgínia não iria responder à terapia psicanalítica.

Numa manhã de março de 1941, a romancista inglesa mergulhou com os bolsos cheios de pedras nas frias águas do rio Ouse, em Sussex. Na carta que deixou para o seu dedicado marido, Leonard Woolf, confessava que se sentia novamente presa da loucura, declarando, no entanto, numa tentativa de o ilibar de qualquer responsabilidade, que abandonava este mundo com uma derradeira certeza: “Não creio que duas pessoas possam alguma vez ter sido mais felizes do que nós fomos”. Escrevendo as palavras finais para sua irmã, Vanessa Bell, Virginia concluiu que “se eu pudesse, eu lhe diria o que você e as crianças significaram para mim. Eu acho que você sabe” (CURTIS, 2002, p. 65)

Virginia teve seus primeiros escritos publicados anonimamente e, embora tenha disfarçado seu sexo sob uma primeira pessoa assexuada no plural, seu interesse sobre a natureza da mulher, sobre o que significava ser uma mulher e, acima de tudo, sobre o que significava ser uma escritora mulher é evidente desde o princípio. A sua vida esteve caracterizada por um trabalho intenso, uma grande clareza intelectual, uma alegria de viver e uma visão absolutamente lúcida das coisas. Previamente, tinha tido duas tentativas de suicídio: na primeira delas atirou-se de uma janela, na segunda fez uma ingestão de grandes quantidades de veronal. A maioria dos autores que tentaram analisar a doença psiquiátrica de Virgínia Woolf parecem concordar no diagnóstico de Psicose Maníaco-Depressiva (episódios depressivos recorrentes com sintomas psicóticos não congruentes com o humor para uns; perturbação bipolar para outros).

## 5.2 Clarice Lispector

Em 10 de dezembro de 1920, na Ucrânia, nasceu Haia Lispector, terceira filha do comerciante Pinkhouss e de Mania Lispector. Embora pesquisas afirmem que Clarice veio para o Brasil com mais de um ano de idade, a escritora sempre declarou ter chegado a esta terra com apenas dois meses. Os membros da família Lispector adotaram novos nomes no Brasil e, em Maceió, Haia passou a se chamar Clarice, mas pouco permaneceu na cidade. Foi mesmo em Recife, onde os Lispector buscaram novas perspectivas de trabalho, que a menina fotografou suas emoções mais infantis e se pôs a escrever. A escritora, que sempre se considerou brasileira nata, começou a escrever pequenos contos logo que foi alfabetizada. Com sete anos já enviava histórias para a seção infantil que saía às quintas-feiras num diário de Recife. Infelizmente, nunca foram aceitas.

Durante a infância, leu contos infantis que, segundo ela, soltavam-lhe a imaginação. Um de seus livros preferidos era **Reinações de Narizinho**, de Monteiro Lobato. Adolescente, impressionou-se ao ler José de Alencar, Eça de Queirós, Graciliano Ramos, Machado de Assis, Mário de Andrade, Rachel de Queiroz, Julien Green, Herman Hesse, Dostoiévski e Katherine Mansfield.

Em 1937, transferiu-se para o Rio de Janeiro, onde cursou o secundário, atual curso superior. Estudante ainda, escreveu seu primeiro romance, **Perto do Coração Selvagem**, publicado em 1944. Com 23 anos, casou-se com Maury Gurgel Valente,

que mais tarde se tornou diplomata — o que fez com que o casal vivesse muitos anos fora do Brasil —, com quem ficou casada por 15 anos e teve dois filhos. Acompanhou o marido em viagens à Itália, à Suíça e aos Estados Unidos. Retornou ao Rio de Janeiro na década de 1950 e foi na capital fluminense que se formou como escritora. Mesmo nos períodos em que viveu no exterior, Clarice manteve-se ligada à cena cultural carioca e visitou a cidade com frequência. Muitas de suas crônicas e contos descreveram tipos, paisagens e situações do Rio. Seu último romance foi **A hora da estrela**.

Clarice Lispector é o maior nome da tendência intimista da moderna literatura brasileira. Em sua obra, não aparecem os temas regionalistas, mas a sondagem psicológica do indivíduo, a análise de suas angústias e de seus dramas existenciais, assim como faz Virginia Woolf em seus textos. O principal eixo de sua obra é o questionamento do ser, o "estar no mundo", a pesquisa do ser humano, resultando daí o chamado romance introspectivo. Nesse eterno questionar, a obra da romancista apresenta uma certa ambiguidade, um jogo de antíteses entre o "eu" e o "não-eu", entre o ser e o não ser.

No plano da linguagem, que primeiramente soava exótica, também se nota na autora uma revalorização das palavras: dá-lhes nova roupagem, explorando os limites do significado, trabalhando metáforas e aliteraões. Manifesta, inclusive, maior preocupação com aquilo que não está escrito em palavras, mas nas entrelinhas. Em seus textos, fixa-se na crise do próprio indivíduo, em sua consciência e inconsciência. Além disso, a linearidade narrativa (começo, meio e fim) não importa para a escritora. Interessa-lhe a narrativa baseada na memória, nas emoções, isto é, no fluxo da consciência do narrador. Os diálogos são em pequeno número, dando lugar ao monólogo interior, que é uma das técnicas adequadas à análise introspectiva, como se observa também nas obras de Woolf.

Quando surgiu com o livro **Perto do Coração Selvagem** — seu primeiro romance, pelo qual recebeu o Prêmio Graça Aranha —, Clarice Lispector foi comparada a escritores como James Joyce e Virginia Woolf, os quais ela afirma que ainda não havia lido. Tinha 23 anos e revolucionava a literatura brasileira da época com um estilo narrativo próprio, fazendo uso de figuras de linguagem e do monólogo interior, próprio de um tipo de literatura introspectivo e intimista. Sua prosa apresentou muitas características poéticas e forte relação com a análise do inconsciente.

Segundo Benjamin Moser, em **Clarice, uma biografia**, além de ser uma das maiores romancistas e cronistas da literatura brasileira, com reconhecimento internacional e com muitos prêmios obtidos, Clarice também foi uma ativa cronista e jornalista, tendo sido colunista durante vários anos; trabalhou para publicações como os jornais **Correio da Manhã**, **Diário da Noite**, **O Comício**, **Jornal do Brasil**, e para as revistas **Manchete** e **Fatos & Fotos** (nesta como entrevistadora), entre outras.

Ainda de acordo com Moser (2011), quando Clarice Lispector começou a escrever **Perto do coração selvagem**, em março de 1942, ainda estava na faculdade de direito e trabalhava como jornalista. Em fevereiro tinha se transferido para o jornal **A noite**, que já fora uma das glórias do jornalismo brasileiro. A redação dividia um andar com **Vamos ler!**, revista literária popular onde ela publicara alguns de seus primeiros contos. Era menos um novo emprego do que uma extensão de seu trabalho anterior, pois, a exemplo da Agência Nacional, **A noite** agora é um órgão regular do governo, ajudando, como Clarice definiu em seu pedido de naturalização.

Francisco de Assis Barbosa já trabalhava para o jornal e fora procurado pela escritora em busca de ajuda com o romance que começara a escrever. Lispector, de acordo com Moser, construiu o livro rabiscando suas idéias num caderno de anotações toda vez que elas lhe ocorriam. Para se concentrar, deixou o minúsculo quarto de empregada que ocupava no apartamento que dividia com as irmãs e o cunhado e passou um mês numa pensão próxima, onde trabalhou intensamente. O livro ganhou forma, mas ela temia que fosse mais um amontoado de anotações do que um romance pronto. Lúcio Cardoso, grande amigo e crítico literário, assegurou-lhe de que os fragmentos compunham em si um livro. Barbosa leu os originais capítulo por capítulo, porém Clarice rejeitou suas sugestões ocasionais com ímpeto característico: “Quando releio o que escrevo”, ela disse a ele, “tenho a impressão de que estou engolindo o meu próprio vômito”.

Lúcio Cardoso sugeriu um título, emprestado do Retrato do artista quando jovem, de James Joyce: “Ele estava só. Estava abandonado, feliz, perto do coração selvagem da vida”. Esta se tornou a epígrafe do livro, o que, ao lado do uso ocasional do fluxo de consciência, levou certos críticos a descrever o livro como joyciano. A comparação aborreceu Clarice que afirmava ter descoberto esta legenda, o título do livro e o próprio Joyce quando o livro estava bem pronto. “Escrevi-o em oito ou nove meses, enquanto estudava, trabalhava, e noivava – mas

ele não tem influência direta do estudo, do noivado, de Joyce, do trabalho”. (Moser, 2011, p.222)

Para Barbosa, que fora um dos primeiros leitores de **Perto do coração Selvagem**, Lispector era, sem dúvida, uma extraordinária revelação literária, sendo denominada de “o furacão Clarice” (Moser, 2011, p.222). Fora ele que encaminhara , em dezembro de 1943, o livro para o braço editorial da empresa onde trabalhavam, **A noite**, que o publicou com uma capa cor-de-rosa típica dos livros para mulheres. Dos 1000 exemplares impressos, Clarice ficou com 100 e enviou-os aos críticos. Dezesseis anos mais tarde, jornalistas ainda escreviam que nunca uma estréia havia elevado a tão grande destaque um nome desconhecido. Segundo os críticos, Clarice era “a mais rara personalidade literária no mundo das letras” (Moser, 2011, p.223).

O poeta Lêdo Ivo (Moser, 2011, p.224) conheceu a escritora no momento em que ela publicou **Perto do coração selvagem** e declarou:

O mínimo que posso dizer é que ela era deslumbrante. Como era o outono, e as folhas da praça caíam, o dia cinzento contribuía para realçar a beleza e luminosidade de Clarice Lispector; e a esse clima estrangeiro se acrescia a sua própria voz, a dicção gutural que ainda hoje ressoa em meus ouvidos. Eu não tinha vinte anos – e, sob o império das leituras, sentia-me como se estivesse diante de Virginia Woolf ou Rosamund Lehmann (MOSER, 2011, p. 224).

O romance de Clarice surgiu como a mais séria tentativa de um texto introspectivo. Era a primeira vez que a literatura brasileira via um autor penetrar nas profundezas da complexidade psicológica da alma moderna. Raras foram as vezes em que os críticos compararam os romances de Lispector com os de outros escritores brasileiros; mencionavam Joyce, Woolf, Dostoiévski, Proust, entre outros estrangeiros quando falavam da escritora brasileira.

Devido a pouca aparição em público de Lispector, alguns rumores a seu respeito foram sendo tecidos. Alguns diziam que Clarice era o pseudônimo de alguém que morava na Europa; outros, que era homem. Em carta, escrita em Belém do Pará, a Sérgio Milliet, no mês de janeiro de 1944, Lispector agradece o artigo por ele escrito e afirma que o nome Clarice era seu mesmo. Após a publicação de **Perto do coração selvagem**, a escritora custou a passar uma longa temporada no Rio de Janeiro.

Quando morreu, em 1977, Clarice Lispector era uma das figuras míticas do Brasil, “a Esfinge do Rio de Janeiro” (Moser, 2011, p.12), uma mulher que fascinava

os brasileiros praticamente desde a adolescência. Ferreira Gullar, ao vê-la pela primeira vez, julgou-a uma loba, com olhos amendoados e verdes, as maçãs do rosto salientes. Se a visse novamente, o poeta tinha medo de se apaixonar. O tradutor Gregory Rabassa ficara pasmo ao encontrar-se com Clarice. Para ele, a autora de **Perto do coração selvagem** era parecida com Marlene Dietrich e escrevia como Virginia Woolf.

## 6 AS ESCRITORAS E AS OBRAS A SEREM INTERPRETADAS

### 6.1 *Passeio ao farol*

**Passeio ao Farol** é um romance escrito por Virginia Woolf, em 1927, narrado através da técnica de "fluxo de consciência", técnica pela qual Virginia é conhecida. O livro evoca a criação imaginária em uma atmosfera de recordações das experiências pelos personagens de momento a momento.

A magia do livro está no posicionamento de maestro em que Virginia se coloca para coordenar e sustentar os percursos das mentes de dez personagens, durante um dia, na primeira parte do livro, intitulada **A Janela**. Na segunda e breve passagem **O tempo passa**, a casa, dez anos depois, torna-se a personagem, e os móveis deteriorados e os cômodos vazios são narrados numa perspectiva de caráter. Na última parte do livro, **O Farol**, finalmente realiza-se o desejo que foi abarcado na primeira parte da obra: uma reparação – só que ela acontece justo quando a vítima nem lembra mais do que aconteceu.

De início, a leitura da narrativa se mostra difícil, já que a autora passa do pensamento de uma pessoa para outra sem intervalos, além de escrever grandes parágrafos. A linguagem não é simples, mas após algumas páginas e maior intimidade com sua forma de escrita, a leitura se torna fluida.

Em **A Janela**, Virgínia apresenta a personagem central, a Sra. Ramsay. Esta é a esposa de um homem de posses, porém tido como um tirano pelos oito filhos do casal. Várias pessoas estão passando alguns dias na casa de veraneio dos Ramsey, nas Ilhas Hébridais. Entre os hóspedes, encontram-se Charles Tansley, Lily Briscoe, William Banks e o sr. Carmichael, além dos filhos do Sr. e Sra. Ramsay. Embora sem um nome que a designe, a Sra. Ramsay é o elo que une todos os presentes. Antes do jantar, ela lê para James, o filho caçula, o conto de fadas “O pescador e sua esposa”. Enquanto isso, o Sr. Ramsay caminha pelo jardim, murmurando para si mesmo pedaços de poemas e ouve a sua esposa prometendo a James que o levaria, no dia seguinte, ao farol. Despertando a raiva do menino, o Sr. Ramsay a contradiz, dizendo que o tempo não permitiria que um barco chegasse até lá.

Depois da janta, a Sra. Ramsay vai olhar seus filhos mais novos no quarto e os encontra ainda acordados. Ela os manda dormir e desce as escadas novamente,



descobrimo que seus filhos mais velhos estão planejando um passeio noturno na praia. A matriarca dos Ramsay os manda sair, satisfeita, e vai para a sala de estar para ter um momento de paz sozinha. Seu marido se junta a ela e os dois sentam-se juntos, cada qual lendo seu livro, até a hora de ir para a cama. Infelizmente para a tristeza de James Ramsay, o passeio ao farol acaba não acontecendo devido ao mau tempo.

Na segunda parte da obra, **O tempo passa**, os personagens não aparecem por um longo tempo à casa de veraneio que, vazia, é visitada por “ares” personificados, os quais, lentamente, vão desmanchando-a, retornando-a à terra. A Primeira Guerra Mundial interrompe o fluxo natural do mundo. Prue Ramsay se casa e morre, após o parto. Seu irmão Andrew Ramsey morre em combate na guerra. O Sr. Carmichael publica um livro de poemas muito popular e a Sra. Ramsay falece.

Os anos passam e a caseira, sra. McNab, recebe ordens de limpar a casa. Ela prepara tudo, mas ninguém vem. Algum tempo depois, recebe novamente ordens para preparar a casa para a chegada da família. A caseira solicita, então, a ajuda da Sra. Bast e de seu filho. Lily Briscoe chega à casa e dorme inquieta sua primeira noite lá.

Na última parte da narrativa, intitulada **O farol**, a família, agora incompleta, reúne-se novamente na casa de veraneio. Porém, a ausência da Sra. Ramsay é sentida por todos. Lily Briscoe descobre a atmosfera desagradável logo ao acordar, após a primeira noite passada na casa. O Sr. Ramsay resolve levar os filhos, James e Cam, até o farol, cumprindo, assim, a promessa feita pela mãe anos antes. No dia marcado para a visita, o Sr. Ramsay está de péssimo humor. Lily Briscoe resolve terminar o retrato da sra. Ramsay que havia iniciado dez anos antes naquele mesmo gramado. No entanto, não pode começar o trabalho porque o sr. Ramsay fica andando à sua volta, querendo sua simpatia. Finalmente, ela nota as belas botas que ele está calçando e isto o deixa muito satisfeito. A bordo, Cam e James fazem um pacto para combater a tirania até a morte, ou seja, enfrentar o tirânico pai. Entretanto, Cam logo começa a ser mais tolerante sobre ele, sem desistir de enfrentá-lo. James lembra de um episódio triste da sua infância, ou seja, de quando seu pai havia retirado a atenção que sua mãe estava lhe dando; o menino ficara furioso com o pai, sentindo-se abandonado pela mãe. Enquanto James rememora a cena que o magoara, o Sr. Ramsay lê um livro.

Ao final da viagem de barco, James e Cam passam a ser menos exigentes para com o pai que elogia sua própria habilidade em guiar a vela do barco. Após dez anos, o caçula, sozinho, realiza a visita ao farol.

Enquanto isso, no litoral, Lily luta para pintar o retrato da Sra. Ramsay, lembrando-se do desejo da amiga de que as pessoas se casassem. Lily se sente justificada na sua opção de não se casar. Recorda as palavras de Charles Tansley, que afirmara a ela que mulheres não podiam pintar ou escrever. Ela lembra dele numa pose menos ameaçadora, quando certo dia brincara com ela e com a Sra Ramsay na praia. Após lutar com seus próprios pensamentos, Lily finalmente consegue considerar a Sra. Ramsay como um poderoso e falho ser humano e, com um golpe de pincel, completa seu retrato, dando término à narrativa.

## **6.2 *Perto do coração selvagem***

**Perto do coração selvagem** foi, como declara Clarice Lispector, lançado sem a menor pretensão. A escritora não acreditava na positiva aceitação da obra pela crítica. Segundo ela, esse primeiro romance nasce de folhas soltas que escreve enquanto solteira, de março a novembro de 1942, sendo finalizado somente em 1943.

O livro é escrito, segundo Lispector, com muita angústia, dada a sua incapacidade de registrar, em casa, na folha em branco, as idéias que lhe brotavam no trabalho, na rua, enfim em qualquer lugar. Num de seus depoimentos, declara ter levado aproximadamente cinco anos para escrever a obra. Noutros, que levou doze meses. Afirma ainda que o escreveu durante dez sofridos meses. Noutra ocasião, declara que, de março a novembro de 1942, esteve envolvida com a redação de seu primeiro romance.

A partir daí, Clarice começa a carregar um livrinho para onde quer que vá. Nele faz anotações imediatas, não perdendo, assim, nenhuma idéia. São, portanto, as notas soltas que, em grande quantidade e referentes ao mesmo assunto, constituirão o seu romance.

A autora procurou editoras para seu romance, mas não encontrou. Publicou-o pelo jornal **A noite**, não pagando nem ganhando nada. Clarice declara que, na época, lia muito e misturava tais leituras a tal ponto que, neste romance, não conseguia identificar com certeza as fontes. Porém, quanto à pergunta que Marina

Colassanti lhe fez sobre se já conhecia Joyce ou Virginia Woolf, ela responde diretamente afirmando que havia lido Dely e Ardel, mas Joyce e Woolf não. Confirma que o título é de Joyce, entretanto nega tê-lo lido antes da publicação de seu livro.

Os mil exemplares que apareceram em fins de 1943 esgotaram-se logo, para surpresa da escritora que não esperava ser tão bem acolhida, pois estava ciente de que era um romance diferente dos que se publicava na época. Ao publicar o romance, ela já esperava uma vida dura e difícil de escritora, mas, felizmente, o livro não ficou esquecido.

Em **Perto do coração selvagem**, Joana, personagem central, expressa, por fluxos de consciência, sua vida interior, contrapondo suas experiências de menina às de adulta, mergulhando ora no passado, ora no presente, segundo o fio condutor da memória.

Na infância, viveu ao lado do pai, a quem confiou, por meio de brincadeiras, suas incertezas infantis. Era sonhadora, contemplativa e, inconscientemente, provocava os adultos com suas questões e opiniões. Escrevia versos, tinha medo de dormir sozinha e sentia muita pena das galinhas. Para ela, estas nem sabiam que iam morrer. A mãe, Elza, morreu quando ela ainda era muito pequena; conhecia-a pelas descrições do pai que falecera quando ela ainda era menina.

Órfã, Joana vai morar com os tios. Logo nos primeiros dias de convívio, a severidade na casa se revela hipócrita, despertando-lhe uma visão repugnante daquilo que a esperaria no futuro; eles fingem condoer-se da sua infelicidade. A relação entre sobrinha e tia é tensa, mas aceitável; a presença da menina a sufocava. Um dia, ao acompanhar a tia às compras, como num teste para si mesma e para causar espanto aos outros, Joana roubou um livro, fazendo com que a realidade de sua relação com aquela família viesse à tona. Desaprovando esse tipo de conduta, a tia pediu ao marido que encaminhasse a menina a um colégio interno, onde as diferenças, entre Joana e o mundo que a cercava, iriam se acentuar.

Essa inadaptabilidade aos lugares, a constante vocação para o mal e o desconhecimento de si mesma faziam parte do processo de descobrir-se, encontrar a razão de ser de sua existência. Nesse processo, surge um professor casado, que lhe dá ouvidos, aconselhando-a na medida do possível. Ele se torna seu amor adolescente e Joana, sentindo uma espécie de inveja da esposa, sofre as agruras da primeira paixão.

Desligada do internato, Joana casou-se com Otávio, que divagava tão intensamente quanto ela. Embora casado, mantinha um relacionamento amoroso com Lídia, sua ex-noiva, a quem engravidou. Isso aparentemente seria a causa da separação entre Otávio e Joana, além da diferença de temperamentos, expectativa de vida e compreensão de mundo do casal. Joana, que sabia tudo sobre o relacionamento dos dois, abordou a situação naturalmente, sem escândalo ou drama passional. No entanto, no seu interior, esse fato lhe suscitava muitas reflexões, sendo uma delas o projeto de ter um filho com o marido, antes de devolvê-lo à rival. Isso não se realizou e Otávio partiu, deixando uma suposta promessa de volta no ar.

Depois da separação, um homem desconhecido passou a seguir Joana, durante algum tempo. Certo dia, ela se viu na casa desse estranho e, sem sequer saber-lhe o nome, entregou-se a ele. O desconhecido que, para ela, era mais um salto para sua auto-investigação acabou partindo. Ela, também, embarcou sozinha para uma viagem não muito bem definida, dando a entender que, naquele momento, teria condições de se resgatar.

## 7 ALGUNS ASPECTOS PARA ANÁLISE COMPARADA

De acordo com Nunes (2009), com a publicação de seu primeiro romance, Clarice Lispector passou a ser comparada com a escritora inglesa Virginia Woolf. O uso de monólogos, o estilo intimista, a temática e a preferência por protagonistas femininas e pelo tempo psicológico seriam alguns dos elementos que as relacionaram. Soma-se a isso, o fato de as duas escritoras terem perdido a mãe ainda na adolescência, situação que é recuperada através de algumas personagens dos romances, como Joana e Lily Briscoe, ou ainda da idealização da Sra. Ramsay como exemplo de esposa e mãe. Dessa forma, uma análise mais profunda de **Passeio ao farol** e **Perto do coração selvagem**, torna-se imprescindível, assim como a investigação das relações de amizade com outros escritores que as influenciaram, verificando assim as semelhanças e distinções existentes nas narrativas.

### 7.1 Monólogo interior X Tempo

As obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector têm sido foco de inúmeras discussões críticas relativas ao tempo em sua relação com a literatura, pois a tessitura de suas narrativas apreende um tempo psicológico ou um modo de estruturação do pensamento relativo ao movimento da memória em que ideias, fatos, percepções, devaneios, delírios, auto-questionamentos, discussões epistemológicas, sensações e sentimentos se mesclam independentemente do tempo do relógio de maneira a capturar o fluxo de consciência. Assim, através dos monólogos de Joana e da Sra. Ramsay, um mundo se abre ao leitor, levando-o a viajar pelos pensamentos mais secretos de cada uma das protagonistas.

O primeiro romance da escritora ucraniana Clarice Lispector, com títulos da primeira parte colocados antes, entre ou após reticências, parece estranho. Os capítulos se seguem alternando os tempos presente e passado na construção da personagem central – o que é comum em textos com monólogo interior -, acompanhando-a desde a sua infância até a maturidade. Joana é alguém estranho, focado sempre a partir de uma procura de verdade interior, ou seja, de uma

identidade de mulher e de ser na sua complexidade – como ser animal, livre e selvagem.

Nesse percurso, Joana passa por diferentes experiências de relações com o outro. A menina perde a mãe quando era ainda bem pequena, mãe que, segundo o pai, era bruta, tinha rosto fechado e longínquo e era secamente boa, bondade que emergia misturada com certa raiva e desprezo pelas pessoas que a rodeavam. Vive com o pai, que também morre. É difícil para Joana aceitar essa morte. Vive com os tios e, em seguida, é mandada para um colégio interno. Sente-se atraída por um professor, depois pelo marido, depois por um homem e, finalmente, parte em viagem, em busca de alguma coisa. Datas e horas dão lugar às fases da vida de Joana; sendo assim, é através do espaço e dos seus relacionamentos que o leitor acompanha a passagem do tempo na vida da protagonista.

**Perto do coração selvagem** guarda, na sua configuração narrativa, a marca do fragmento, já que os capítulos destacam, cada um, partes dessa vida flagrada ora no presente ora no passado. Tais fatias de uma experiência densa e diversificada são construídas pelo movimento de várias vozes, com as quais a narradora vai por vezes se confundindo. Entre essas, a voz de Joana se manifesta, diante de modos de ser. A cena seguinte exterioriza a passagem da voz do narrador para a de Joana sem que haja marcas distintas para isso. O leitor desatento talvez nunca percebesse o momento em que o discurso do narrador dá lugar ao de Joana:

O que nela se elevava não era a coragem, ela era substância apenas, menos do que humana, como poderia ser herói e desejava vencer as coisas? (...) Ela notou que ainda não adormecera, pensou que ainda haveria de estalar em fogo aberto. Que terminaria uma vez a longa gestação da infância e de sua dolorosa imaturidade rebentaria seu próprio ser, enfim, enfim livre! Não, não, nenhum Deus, quero estar só (LISPECTOR, 1980, p.154).

Ao se analisar os diários da escritora inglesa Virginia Woolf, verifica-se que ela esteve preocupada em manter a unidade do romance **Passeio ao farol**, pois há um intervalo de dez anos entre o primeiro e o terceiro capítulo. Virginia leva vinte e cinco dias para escrever o segundo capítulo do livro que recebe o título de *O tempo passa*. A atitude adotada por Woolf é a de dissolver e diluir as noções exatas de tempo cronológico; assim faz com que o sentido do real, de certa forma, esgote-se e passe

a vigorar uma atmosfera em que o fantástico faz desses dez anos como que um devaneio vivido entre a noite de **A janela** e a manhã de **O farol**.

O efeito de fantasmagórico dado à segunda parte da narrativa deve-se à técnica comum dos impressionistas: a exclusão das personagens da cena, inserindo elementos da natureza, como o mar, o vento e também as luzes do farol; dessa forma, a narradora faz uso, nesta segunda parte, de imagens, “como uma fina chuva tamborilando no telhado”, “a tênue brisa subia a escada” ou ainda em “quando caía a noite, o feixe de luz que vinha do farol, que pousava com tanta autoridade sobre o tapete na escuridão, ressaltando seus desenhos, agora se misturava ao luar” (WOOLF, 1987, p.127 e 128). O registro da passagem do tempo fica a cargo da natureza que se incumbiu de agir sobre a casa de veraneio, deteriorando-a, mostrando que está quase abandonada.

Virginia Woolf preocupou-se com a questão da unidade, como se observa em “agora a questão dos dez anos”, afirmação que denuncia um obstáculo que deveria ser transposto pela escritora. No segundo capítulo, houve a inserção das estações, de elementos da natureza, a passagem de tempo e sua ação corrosiva sobre as pessoas e os objetos. A cena abaixo evidencia essa atitude de Woolf:

As folhas do outono brilham com a luz amarelada da lua, com a luz das luas da colheita – a luz que abrandava o esforço do trabalho, suaviza o restolho e faz a onda revolta rebentar na praia.  
 (...) Noite após noite, verão e inverno, o tormento das tempestades e a agitada tranquilidade do bom tempo reinavam sem interrupção. Se houvesse alguém para se por à escuta, ouviria, nos quartos do andar superior da casa vazia, apenas um gigantesco caos riscado de raios ribombando e girando, enquanto os ventos e as ondas se divertiam como massas amorfas de leviatãs cujos cenhos não eram sulcados pelo menor traço de inteligência. Montavam u sobre outra, arremessavam-se e mergulhavam, na escuridão ou na claridade (pois dias e noites, meses e anos passavam indistintamente unidos) (WOOLF, 1987, p.129 e 136).

No final da leitura do segundo capítulo, tem-se a sensação de que a casa está habitada por fantasmas, principalmente pelo da Sra. Ramsay, pois é neste capítulo que se fica sabendo de sua morte. “(O Sr. Ramsay, andando aos tropeções no corredor, esticou os braços, certa manhã, mas, como a Sra. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, esticou os braços e eles continuaram vazios.)” (WOOLF, 1987, p.130).

**Passeio ao farol** não é apenas um romance, na sua acepção tradicional, mas, sobretudo, um registro das sensações e dos sentimentos, bem como das reflexões daquelas personagens enquanto passam férias em uma ilha na Cornualha. No texto, a grande questão é se na manhã seguinte o tempo vai estar bom, possibilitando, assim, a ida ao farol. Entretanto, o tempo promete não estar favorável, o que os leva a ter de adiar por dez anos esse passeio.

A tênue história de **Passeio ao farol**, com acontecimentos insignificantes e escolhidos ao acaso, a fim de refletirem os difusos contornos de um único dia, tem seu ciclo encerrado somente após uma década, quando a visita ao farol é concretizada e terminada a pintura de Lily Briscoe. O romance apresenta ações simples e corriqueiras, que nada têm de heroico ou histórico: são apresentadas ações do dia-a-dia de uma família em férias. Dessa forma, a Sra. Ramsay é apresentada medindo uma meia marrom; Lily Briscoe, pintando uma tela; algumas pessoas, passeando pelas montanhas inglesas, enquanto outras dormem ou conversam. Entretanto, o que se pode perceber da leitura do texto é que a trama enfatiza, não esses fatos, mas o impacto deles sobre a mente das personagens. E o resultado desse impacto é conhecido a partir dos monólogos que tornam mais lenta a narrativa.

Em *A meia marrom*, capítulo de **Mimesis**, Erich Auerbach analisa o uso do monólogo interior encontrado na narrativa de Woolf, 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 comuns da vida, tendência presente também em Marcel Proust, Thomas Mann, Gustave Flaubert e na brasileira Clarice Lispector.

A narrativa de Virginia possibilita o questionamento sobre o papel do sujeito dentro do texto e acaba por minar a existência de um sujeito único, onipresente e onisciente. Auerbach atenta para o fato de que “o essencial para o processo e para o estilo de Woolf é que não se trata de um sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos amiúdes cambiantes” (AUERBACH, 1987, p. 483). Conseqüentemente, haverá no texto 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.

Dessa forma, seguindo a linha de raciocínio proposta por Auerbach, percebe-se que **Passeio ao farol** não apresenta um único sujeito que estende seu ponto de



vista para as demais personagens, mas, sim, que há uma comunhão entre os diferentes pontos de vista, apresentados pelas diferentes personagens. Assim, é preciso não só descobrir quem fala dentro do romance, como também atentar para o fato de que as informações dadas são, acima de tudo, impressões subjetivas que aqueles sujeitos apresentam uns dos outros, através de seus monólogos e fluxos de consciência.

As informações e as impressões fornecidas no primeiro capítulo de **Passeio ao farol** caminham em direção à formação de um “retrato” da Sra. Ramsay, sendo que cinquenta pares de olhos não seriam suficientes para captar na totalidade a personalidade da matriarca dos Ramsays. Sendo assim, Virginia, para proporcionar esses inúmeros “pares de olhos”, vai empregar um processo denominado “reflexo múltiplo 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).

Virginia Woolf, ao utilizar o fluxo de consciência em suas narrativas, mas precisamente, em **Passeio ao farol**, pretende revelar os estados psíquicos das personagens, buscando, dessa forma, registrar a existência de uma realidade mais profunda, uma realidade que esteja interligada ao íntimo do ser. Robert Humphrey observa que a escritora, ao empregar o fluxo de consciência:

(...) queria formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade – uma verdade que ela considerava inexprimível; conseqüentemente, só podia se encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expresso (HUMPHREY, 1976, p. 11-12).

A fim de registrar esse nível da consciência que caminha para o inexprimível, Woolf não se prenderá à representação de fatos objetivos, externos, mas tentará reproduzir o fluxo de consciência das personagens. Assim, haverá uma modificação na crença “do mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum” (ROSENFELD, 1996, p. 81), pois, em **Passeio ao farol**, as noções de tempo e de espaço dão lugar ao movimento da consciência das personagens. Logo, a “tentativa de reproduzir este fluxo da consciência - com a fusão dos níveis temporais – leva à radicalização extrema do monólogo interior” (ROSENFELD, 1996, p. 83). O romance woolfiano é um exemplo dessa tentativa de

reproduzir o fluxo de consciência e que resulta frequentemente no monólogo interior. Em seu texto **O fluxo de consciência**, Humphrey define monólogo interior como:

A técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada (HUMPHREY, 1976, p. 22).

Dessa forma, Virginia utiliza em **Passeio ao farol** a técnica denominada monólogo interior indireto: um narrador onisciente apresenta material não-pronunciado, como se viesse diretamente da consciência das personagens, além disso, esse narrador onisciente tece comentários e descrições que conduzem o leitor pela consciência das personagens. À prática do monólogo interior indireto geralmente está ligada uma outra prática inerente à ficção do fluxo de 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 os psíquicos do personagem” (HUMPHREY, 1976, p. 27). Tal técnica é usada em quase todo o romance **Passeio ao farol**, como se observa no fragmento abaixo:

Mas o que fiz de minha vida?, pensou a Sra. Ramsay, tomando o seu lugar à cabeceira e olhando todos aqueles pratos que formavam círculos brancos sobre a toalha. (...) Na outra extremidade, estava seu marido, totalmente acabrunhado e carrancudo. Por quê? Não sabia. Não se incomodava. Não podia compreender como algum dia pudera ter tido qualquer sentimento ou afeto por ele. Tinha a sensação de estar além de tudo, fora de tudo, ao servir a sopa, como se houvesse um redemoinho, ali, e podia-se estar dentro ou fora dele. E ela estava fora.  
(...) Arqueando as sobrancelhas diante da discrepância entre o que pensava e o que fazia – servir a sopa – sentiu-se, cada vez mais intensamente, fora desse redemoinho, ou como se a sombra tivesse descido e, ficando a realidade despojada de suas cores, pudesse vê-la com exatidão (WOOLF, 1987, p.84-85).

Através da passagem acima, vê-se que Virginia abole as noções de tempo e espaço tradicionais e parte em direção à reprodução da consciência das personagens, mostrando, então, que “em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade o presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas” (ROSENFELD: 1996, p. 82).

Já nas primeiras linhas do romance são indicadas as expectativas acerca do futuro: “- É claro que amanhã fará um dia bonito – disse a Sra. Ramsay. – Mas vocês terão que madrugar – acrescentou” (WOOLF, 1987, p.9). Essas palavras abrem, não apenas o romance woolfiano, mas também atuam como ponto de partida para todas as reflexões desenvolvidas no decorrer da narrativa, já que as personagens encontram-se na expectativa dessa viagem, que só se realizará no último capítulo. Nesse sentido, tornam-se significativas as palavras de Rosenfeld, que pontua:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como um tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cujas estruturas os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro (ROSENFELD, 1996, p. 83).

A ficção de fluxo de consciência aponta incessantemente para o caráter não estático da consciência que mescla, passado, presente e futuro indistintamente, como se observa nesse fragmento de **Passeio ao farol**:

Mas, o que é uma noite afinal? Um curto intervalo de tempo, principalmente quando a escuridão se desvanece tão cedo, e tão rápido, um galo canta, um pássaro o chilreia, ou o verde demasiado se aviva no seio da onda, como uma folha na primavera. Mas uma noite se sucede à outra. O inverno encerra em grande quantidade, e as distribui imparcialmente equanimente, com seus dedos infatigáveis. Elas se prolongam; elas escurecem. Algumas guardam nas alturas límpidos planetas – discos de claridade.  
(...) As noites agora estão cheias de vento e de destruição; as árvores precipitam-se e se curvam e suas folhas voam desordenadamente até o gramado ficar eivado delas: e elas se amontoam nos bueiro, entopem as calhas e aderem a lugares úmidos. Também o mar fica revoltado e se quebra, e, fosse alguém, imerso no próprio sono, imaginar que poderia encontrar uma resposta para suas dúvidas, ou alguém que compartilhasse de sua solidão, e, afastando as cobertas descesse para andar na areia – nenhuma imagem com aparência servil e divina presteza viria em seu apoio para dar um sentido à noite e fazer o mundo refletir a amplitude da alma. Desvanece a mão na sua mão; a voz branda em seus ouvidos. Poderia parecer quase inútil perguntar à noite, em meio a tal confusa, o quê? e por quê? e para onde? – perguntas que lavam a pessoa adormecida a deixar o leito e buscar uma resposta (WOOLF, 1987, p. 129-130).

A consciência, como se observa através do trecho acima, não acompanha o rígido avanço do relógio. Ao invés disso, “exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro” (HUMPHREY, 1976, p. 45). Com isso, nota-se que os processos psíquicos não obedecem à linearidade cronológica, ou, não seguem à risca os ponteiros dos relógios, pois um mesmo momento na ou

da consciência pode tanto ser prolongado infinitamente, como passar em um átimo de segundo.

Segundo Rosenfeld (1996), o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide e Faulkner começaram a desfazer a ordem cronológica, fundindo presente, passado e futuro. 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, como acontece em **Perto do coração selvagem** e **Passeio ao farol**.

Os romances de Virginia Woolf proporcionam questionamentos acerca daquilo que se denomina Realidade, pois uma mesma realidade se transforma em múltiplas realidades divergentes quando observada sob pontos de vista diferentes. Assim, não é possível determinar qual a autêntica ou verdadeira, visto que cada uma é autêntica, consoante o respectivo ponto de vista.

No curso da narrativa de **Passeio ao farol**, ocorre uma valorização de ações triviais, que se apresentam envoltas em um certo simbolismo. Em Virginia, as ações, mesmo 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, “surgem circunscrições do acontecimento e conexões com outros acontecimentos que anteriormente foram mal vislumbrados, nunca vistos, nem considerados – e que são, contudo, decisivos para a vida real.” (AUERBACH, 1987, p. 497). Dessa forma, tudo o que é dito ou feito, aparecerá como reflexo da consciência das personagens do romance.

A tentativa de registrar a passagem do tempo pode ser notada de forma mais explícita, no título da parte *O tempo passa*. Com este capítulo, é possível a união entre *A janela* e *O farol*, registrando, assim, o intervalo de dez anos existente entre eles. Para que haja 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, dessa forma, 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, uma expansão sensorial para poder captar essas nuances que encobrem as situações. A segunda parte é dominada por um lirismo fantástico e

abstrato, que a esvazia do sentido cronológico, acentuando quantidades poéticas e simbólicas que a aproximam do sonho e do devaneio. Não raro, no decorrer da narrativa, a narradora apoia-se em brisa, névoa e manchas, como se observa no trecho:

Apenas uma leva brisa, que se desprendia do próprio vento, esgueirando-se por gonzos enferrujados e entalhes 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-se: ainda resistiriam muito? (WOOLF, 1987, p.128).

A brisa que cai sobre a casa dos Ramsays vem, uma vez mais, atestar que o tempo passa e que seu efeito sobre os objetos e as pessoas pode ser devastador, pois evidencia a instabilidade e as constantes mutações do mundo real. Esta atmosfera inacabada e fragmentária das coisas e dos objetos em via de destruição e ruínas predomina em quase toda a segunda parte:

A casa fora entregue à destruição e à ruína. Só o facho do farol entrava nos quartos por um momento, espalhando o olhar parado sobre a cama e a parede, na escuridão do inverno, olhando com benevolência o cardo e andorinha, o rato e a palha. (...) Na sala em ruínas, as pessoas que faziam piquenique esquentariam seu chá nas chaleiras; os amantes procurariam abrigo ali, deitando-se nas pranchas gastas; o pastor guardaria seu jantar entre os tijolos, e o mendigo dormiria enrolado no seu casaco para se proteger do frio. O teto já teria caído; urzes e abertos teriam coberto a alameda, o degrau e a janela; teriam crescido com vigor desigual sobre as ruínas da casa. Até que alguém, invadindo o terreno e se perdendo ali, achando entre as urtigas, um atijador ou um caco de porcelana entre os abertos, saberia que um dia aquele lugar fora habitado, que ali existira uma casa". (WOOLF, 1987, p. 140)

Em **Passeio ao farol**, Virginia Woolf se utiliza de duas formas para registrar a passagem do tempo. Em um primeiro momento, a escritora trabalha com as constantes mudanças de luz, com indicações às estações do ano, depois utiliza da imagem de uma brisa ou névoa cobrindo a casa dos Ramsays, o que resulta na ideia de que a casa está completamente abandonada e entregue à ação do tempo. Entretanto, em meio a essas imagens cheias de simbolismo e que também demonstram a passagem do tempo, há ainda referências a importantes acontecimentos da vida dos Ramsays. Para Robert Humphrey “o que os parênteses indicam aqui é uma mudança de níveis da consciência; é bem verdade que não se trata de uma mudança extrema, mas, à maneira tipicamente sutil” (HUMPHREY:

1976) de Virginia Woolf. As informações que demonstram essas mudanças de níveis de consciência aparecerão ao longo do segundo e terceiro capítulos e estarão sempre entre parênteses, como se observa nas passagens abaixo, que informam da morte da Sra. Ramsay e do casamento de Prue:

(O Sr. Ramsay, andando aos tropeções no corredor, esticou os braços, certa manhã, mas, como a Sra. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, esticou os braços e eles continuaram vazios.)  
 (...) (Prue Ramsay, recostada no ombro do pai, se casara em maio. E as pessoas diziam: poderia haver casamento mais adequado? E como estava bonita!, exclamavam.) (WOOLF, 1987, p.130 e 133).

É por meio desses parênteses que se fica sabendo da morte de Andrew e Prue Ramsay, da publicação do livro do Sr. Carmichael e da chegada de Lily na casa dos Ramsays, após dez anos.

(Prue morrera neste verão de uma doença ligada à gravidez – o que era realmente uma tragédia – diziam todos. Ninguém mais do que ela merecia ser feliz.)  
 (...) (Uma granada detonou. Vinte ou trinta jovens foram esfaqueados na França, entre eles Andrew Ramsay, que felizmente teve morte instantânea.)  
 (...) (O Sr. Carmichael publicou, naquela primavera, um livro de poemas que obteve êxito inesperado. Diziam que a guerra despertava no público o interesse pela poesia.)  
 (...) (A mala de Lily Briscoe foi trazida até a casa, tarde, numa noite de setembro. O Sr. Carmichael veio no mesmo trem) (WOOLF, 1987, p.134; 135; 136 e 143).

Ao inserir essas informações entre parênteses, Virginia Woolf segue rumo à fragmentação da atmosfera. Empregará também outros recursos para obter a fragmentação atmosférica da narrativa, como travessões e seções numeradas entre as partes, como se observa a seguir:

(O filho de Macalister pegou um dos peixes e cortou um pedaço do seu flanco para servir de isca para o anzol. O corpo mutilado – ainda estava vivo – foi de novo atirado ao mar) (WOOLF, 1987, p.182).

Em **Passeio ao farol**, a obra de Lily Briscoe funciona como elemento central, estruturador da narrativa. Assim, a Sra Ramsay é retrada pela pintora que apresenta certa timidez com relação aos seus quadros, pois, ao perceber que alguém se aproximava, sua primeira atitude foi a de tentar esconder o seu quadro. Mais ainda, Lily não gostava de expor suas telas a ninguém (mostrava-as apenas a William

Bankes). Em determinada passagem da narrativa, o cientista Bankes volta-se ao quadro de Briscoe, nesse momento ela sente como se seu quadro fora arrancado de seus braços. Esse homem compartilhara com ela alguma coisa profundamente íntima, pois, para Lily suas telas eram “o resíduo dos seus trinta e três anos de vida, o repositório de cada um dos seus dias, mesclado a algo muito mais secreto do que tudo que dissera ou mostrara no decorrer de todos esses anos” (WOOLF: 1987, p.55). A atitude de Briscoe é uma tentativa de adiar o momento no qual sua tela seria exposta, deixando, assim, de ser exclusivamente dela.

Através dos monólogos da pintora, observa-se que ela passa quase todo o romance refletindo sobre problemas técnicos relativos à execução de seu quadro. Todavia, em alguns momentos da narrativa a pintora deixa o leitor ver, contemplar, ler a obra e tentar adivinhar seu sentido mais elevado, utilizando-se das informações fornecidas sobre a pintura da tela.

As leituras proporcionadas pela tela de Lily são diversas, pois até mesmo o retrato da Sra. Ramsay pode ser tomado como uma tentativa, por parte da escritora, de tentar traçar o retrato da sua mãe, Julia Stephen; dessa forma, verificando as diversas interpretações e leituras que a tela de Lily Briscoe proporciona, pode-se observar que um quadro assemelha-se a uma narrativa. Lily adotou a estética impressionista para retratar a Sra. Ramsay e seu filho, já que a pintora-personagem fala em “forma triangular purpúrea”, “mancha”, “uma sombra”, “uma luz”. Ou ainda quando afirma que “a pintura não era sobre eles”, mas sim sobre a forma como ela os via. Assim, vê-se o objetivo da pintura não de representá-los fielmente, mas de exteriorizar os sentimentos evocados pelos dois naquele momento.

Embora em **A janela**, já haja a reflexão de Lily sobre a execução de seu quadro, é no terceiro e último capítulo, **O farol**, que a pintora-personagem intensifica essa reflexão e consegue terminar sua tela:

Quando sentara ali pela última vez, dez anos atrás, havia um ramo ou uma folha no desenho da toalha, para o qual olhara num momento de revelação. Havia um problema sobre o primeiro plano de um quadro. Mover a árvore para o centro, dissera. E isso ficara remoendo em sua mente todos esses anos. Pintaria esse quadro agora. Onde estariam as suas tintas?, perguntou-se (WOOLF, 1987, p.151).

Esta é a primeira alusão presente na obra que demonstra o interesse de Lily em terminar sua obra. Tal passagem dá início a inúmeras outras, nas quais comentários são encontrados acerca da arte de pintar, mas que podem, muitas vezes, serem estendidos às artes em geral. Com a leitura do fragmento abaixo, percebe-se que a hesitação de Briscoe dá lugar a um ritmo acelerado de trabalho:

Por um momento tremeu no ar, num doloroso mas emocionante êxtase. Por onde começar?, esse era o problema; em que ponto dar o primeiro toque? Uma linha colocada na tela a expunha a inúmeros riscos, a frequentes e irrevogáveis decisões. Tudo o que na imaginação parecia simples tornava-se, na prática, imediatamente complexo (WOOLF, 1987, p.160-161).

Desde as páginas iniciais do romance, há alusões à dificuldade encontrada por Lily no que se refere à pintura de seu quadro. Virginia Woolf, com isso, deixa claro que toda a produção exige reflexão e disponibilidade de tempo. Clarice Lispector, por exemplo, chegava a ficar horas diante da folha branca sem conseguir escrever uma única palavra. Outras vezes, debruçava-se sobre um texto até vê-lo acabado. Lily também encontrava seu ritmo de trabalho:

E assim, numa sucessão de pausas e vibrações, conseguiu alcançar um movimento rimado de dança, como se as pausas fossem uma parte do ritmo, e as vibrações outra, e ambas se relacionassem entre si; assim, pensando ligeira e rapidamente, e riscando, marcava a tela com linhas marrons contínuas e nervosas que, tão logo eram traçadas (sentia-as avultando ali), demarcavam um espaço (WOOLF, 1987, p.160-161).

O encontro entre Lily e o Sr. Bankes, no qual ele pede à pintora que fale sobre a tela que está pintando, ilustra também outra característica do pensamento moderno – o confronto entre as artes e as ciências, pois o cientista encarava a tela cientificamente. O Sr. Bankes, apesar de entender pouco de arte, adianta um preceito da semiótica moderna: a pintura não tem como função a simples representação do objeto, mas a visualização do invisível. Ainda que não tenha visto naquelas formas redondas e triangulares as figuras do Sra. Ramsay e de seu filho James, o cientista enxergou no quadro algo que evocou fatos e sentimentos vividos em sua lua-de-mel passada nas margens do rio Kennet, como se observa através do seguinte fragmento:



Mas a verdade é que todos os seus preconceitos estavam do outro lado – explicou. O maior quadro que tinha em sua sala de visitas, elogiado por pintores e avaliado por um preço superior ao que pagara por ele, representava as cerejeiras em flor às margens do Kennet, disse. Passara sua lua-de-mel nas margens do Kennet. Lily deveria ir ver esse quadro. Mas vejamos – e voltou-se, levantando os óculos para fazer um exame científico de sua tela (WOOLF, 1987, p.56).

A Sra. Ramsay tem consciência de que está posando para um quadro, e, por diversas vezes, lembra-se de manter a cabeça inclinada. Porém, será que toda a sua vida é uma sucessão de poses para quadros? A matriarca dos Ramsays é comedida, excelente esposa e extremosa mãe; é invejada por sua beleza e admirada por Lily Briscoe. É, enfim, o centro das atenções, e todos parecem se reunir na casa de praia porque ela lá está – a anfitriã. Enquanto estava diante dos outros, era como se a Sra. Ramsay posasse para diversos retratos e somente sozinha podia perder-se em seus sonhos e devaneios, como se observa no fragmento seguinte:

(...) a liberdade, a paz, e – o que era mais agradável – o poder da recuperação, de descansar numa plataforma de estabilidade. Nem sempre enquanto indivíduo é que se encontra esse repouso, dizia-lhe sua experiência) nesse instante executou algo extremamente com suas agulhas), mas enquanto recantos de sombra. Desprendendo-se da personalidade, perdia-se tudo, a agitação, a pressa, o rebuliço; e sempre lhe subia aos lábios uma exclamação de triunfo sobre a vida, quando tudo dentro dela se reunia nessa paz, nesse repouso, nessa eternidade (WOOLF, 1987, p. 65 - 66).

O âmago da personalidade da Sra. Ramsay só é desvendado nos momentos de solidão, quando esta realiza seus monólogos, deixando cair a máscara que usa perante a sociedade. Bem diferente da personagem central de **Passeio ao farol**, encontra-se Joana, em **Perto do coração selvagem**, que, logo no início da narrativa, já mostra para a tia seu verdadeiro “eu”, furtando um livro em uma loja. Joana deseja que a tia lhe veja roubando, quer que esta saiba que furtou e que é capaz de muitas outras coisas. No final da obra, ela surpreende Otávio, afirmando que sabe do caso do marido e que mesmo assim quer ter um filho com ele. Ela desafia o padrão estabelecido pela sociedade naturalmente, como uma forma de mostrar que é livre e completamente selvagem.

No decorrer da narrativa de **Passeio ao farol**, vários são os pontos de vistas a respeito da Sra. Ramsay: a pintora Lily afirma que “cinquenta pares de olhos não

seriam suficientes para açambarcar essa mulher única”; há também as opiniões do Sr. Ramsay, do botânico William Bankes e de Charles Tansley. Todos, em algum momento do texto, passam a contemplá-la, pois a todos ela instiga. Assim, vai-se formando um retrato da protagonista; porém, não se pode afirmar que, ao serem confrontadas todas as impressões, tenha-se a personagem central numa totalidade, uma vez que ela não se deixa desvendar totalmente – ela não é só aquilo que mostra, ela é muito mais intensa. A Sra. Ramsay vai criando uma imagem com a qual ela gostaria de ser identificada, tornando-se, dessa forma, um objeto de admiração.

Amigo de longa data e admirador secreto da beleza da matriarca dos Ramsays, o Sr. Bankes, em certa passagem da obra, fornece o seguinte perfil da protagonista:

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

(...) Ele a imaginava do outro lado da linha, com seu ar grego e o nariz reto.

(...) As Graças, reunindo-se, pareciam ter-se dado as mãos em prados floridos de ásfodelos para compor esse rosto.

(...) Assim, se pensava apenas em sua beleza, precisava lembrar-se dessa vitalidade, dessa agitação (os operários carregavam tijolos por uma prancha enquanto os olhava), e integrá-las na sua imagem; ou caso se pensasse nela apenas como uma mulher, era preciso dotá-la de uma certa excentricidade idiossincrásica; ou supor nela um desejo de se libertar da realeza de sua forma, como se sua beleza e tudo o que os homens diziam sobre ela a aborrecessem, e ela quisesse ser tão somente como os outros: insignificante (WOOLF, 1987, p.34-35).

Representante da sociedade patriarcal, machista e opressora, Charles Tansley ao elaborar seu perfil da Sra. Ramsay, deixa claro seu ponto de vista com relação às mulheres; para ele, era clara a inferioridade intelectual do sexo feminino, que se preocupava apenas com chás, conversas banais, criação dos filhos e com o guarda-roupa adequado para determinadas ocasiões. A passagem seguinte expressa a opinião de Tansley a respeito das mulheres:

Pois não filaria o tipo de bobagens que essa gente desejava ouvir: não ia ser condescendente com essas tolas mulheres. Estivera lendo em seu quarto, e agora que descera, tudo parecia tolo, superficial e insignificante! Por que se vestiam assim? (...) (As mulheres) não faziam nada além de falar, falar, falar, comer, comer, comer. A culpa era das mulheres. As mulheres tornavam a civilização insuportável com todo o seu encanto toda a sua tolice (WOOLF, 1987, p.87).

Naquela noite, a Sra. Ramsay descera do quarto como uma rainha, de tão majestosa que estava. Para Charles Tansley, que nascera em berço pobre e que tivera de trabalhar para ajudar no sustento de sua família, vestir-se glamorosamente para um simples jantar era por desnecessário.

E, como uma rainha que, encontrando sua corte reunida no salão, altiva, desce por entre eles, recebe suas homenagens em silêncio e aceita sua devoção e suas reverências prostadas (Paul não mexeu um único músculo e ficou olhando diante de si enquanto ela passava), desceu e cruzou o salão, inclinando a cabeça, como se aceitasse aquilo que não poderiam pronunciar: a homenagem que prestavam à sua beleza (WOOLF, 1987, p. 83 - 84).

Embora a Sra. Ramsay seja tida por todos como uma rainha, é também a imagem da figura materna, aquela que zela por todos. Seu retrato é elaborado por Virginia Woolf que perde a mãe aos treze anos de idade e pintado por Lily Briscoe, órfã de mãe. Clarice Lispector também perde a mãe muito cedo, assim como Joana, porém esta última nem chega a conhecer o ser materno, o que talvez seja uma das razões para não sentir amor por nada e nem por ninguém. Vê-se facilmente que a presença da mãe é de grande importância para a auto-afirmação do ser humano. Sem essa presença, as pessoas se sentem sozinhas, como se algo sempre lhes faltasse – talvez o aconchego do colo materno de que James Ramsay desfrutava.

A Sra. Ramsay é apresentada, na narrativa woolfiana, como uma mãe amorosa e dedicada, a esposa que está sempre à sombra do marido, embora este pareça ser mais dependente dela do que o contrário. Joana não tem o interesse de ser a anfitriã, como o é a Sra. Ramsay, de ser uma esposa que vive à sombra do cônjuge ou que pelo menos se mostre submissa a este; quando decide ter um filho com Otávio, é apenas para tentar preencher um pouco o vazio que sente, mas logo desiste da ideia e parte.

Virginia e Lily tentam registrar a imagem de símbolo da era vitoriana, enquanto mãe e esposa, da Sra. Ramsay: a primeira, através do discurso; a segunda, na pintura do quadro. Assim, uma tenta captar na tela em branco o que a outra o faz nas páginas de seu romance. E, mesmo depois de morta, a matriarca dos Ramsays está presente em todos os cantos da casa, na mente das personagens e, em especial, no quadro de Lily. Ela é o farol que continua iluminando tudo e todos, mesmo com o passar do tempo.

Após dez anos, Lily Briscoe volta-se novamente à sua tela, com o propósito de completá-la. Com o falecimento da Sra. Ramsay, a pintora conta apenas com a memória; assim, vai evocando imagens, sentimentos e emoções para terminar o retrato da mãe de James. Primeiramente, a pintora se depara com a dificuldade de reunir todos os traços da Sra. Ramsay. Ora se lembra de alguns aspectos da personalidade, ora de determinada região de sua face, do nariz, mas nunca do todo, como é exteriorizado através de seus monólogos. O trabalho com a memória implica recolher, selecionar e combinar fatos, cenas, sentimentos e emoções; entretanto, não se pode esquecer que muitas coisas podem ser apagadas ou esquecidas pela memória. Sendo assim, o trabalho de Lily é árduo e não exato, pois ela tenta recuperar uma imagem de dez anos atrás.

Virginia Woolf e a pintora Lily Briscoe terminam suas obras aos quarenta anos de idade. Tanto a escritora como a personagem só conseguem encerrar uma etapa de suas vidas após um longo período de afastamento, o que lhes permitiu reflexão e amadurecimento intelectual, profissional e pessoal. Esse distanciamento fora necessário não apenas para que a pintora-personagem finalizasse sua tela, mas também para que o narrador terminasse a narrativa, pois a conclusão do quadro de Lily coincide com o final da obra **Passeio ao farol**, como se observa no trecho a seguir:

Olhou os degraus: estavam vazios; olhou a tela: estava indefinida. Então, com uma repentina intensidade, como se pudesse vê-la nitidamente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim – pensou, pousando o pincel, com extremo cansaço -, eu tive a minha visão (WOOLF, 1987, p.209).

Sem dúvida, quando se trata de romances de fluxos de consciência ou com a presença de monólogos interiores, um estudo do tempo é necessário, pois a narrativa se torna mais lenta e o tempo cronológico dá lugar ao psicológico, o que indica a importância e a profundidade de determinadas ações e situações vividas pelas personagens. Uma mesma situação pode ser mais ou menos intensa, dependendo de quem a vive e de como ela é vista por quem a vivencia. Assim, um determinado espaço de tempo não é o mesmo para duas pessoas, já que depende da intensidade e da emoção que evoca nos envolvidos.

## 7.2 Alguns temas em comum

Mesmo que tenham vivido em épocas distintas, os temas presentes nas obras de Virginia Woolf e Clarice Lispector são bastante próximos. As personagens mulheres e suas trajetórias de vida, a necessidade de pertencer a uma família ou a um grupo social, a escolha por assuntos corriqueiros, a presença dos elementos da natureza, tais como o mar, as plantas, os animais, enfim há uma gama de itens que são comuns as duas escritoras e que as levam a serem comparadas. Embora a Sra. Ramsay e Joana possuam personalidades diferentes e, por consequência, destinos distintos, a determinação e a força interior as aproxima. A primeira é a matriarca que traz junto de si a família e os amigos; a segunda é a que choca com suas atitudes, mas que se reergue mesmo após uma grande queda.

Segundo Benedito Nunes, em **O dorso do tigre** (2009), certos temas e situações da obra de Clarice poderiam ser melhor compreendidos à luz de categorias comuns à filosofia da existência. A angústia, o nada, o fracasso, a linguagem e a comunicação das consciências são alguns dos problemas enfocados nos textos clariceanos que estão afins com os estudos da filosofia existencialista e que foram deixados de lado pela filosofia tradicional. Porém, não se pretende afirmar que a ficcionista busque sempre as situações típicas de seus personagens na filosofia existencial, nem que as intenções fundamentais de sua prosa só desse conjunto de doutrinas receba o impulso extra-artístico que as justifica e anima.

É comum, na literatura de ficção, ser apresentada uma visão de mundo inerente à obra em si mesma, concepção esta que deriva da atitude criadora do artista, configurando e interpretando a realidade. Qualquer que seja a posição filosófica da escritora, o certo é que a concepção do mundo de Clarice Lispector tem marcantes afinidades com a filosofia da existência.

De acordo com Nunes, nas obras clariceanas, as personagens, ao se depararem com algo corriqueiro, ou seja, comum no dia-a-dia dos seres humanos, despertam para o sentido da vida e passam a refletir sobre sua situação no mundo e suas relações com o outro. Assim, percebem sua insignificância ou sua inadaptação às convenções. Diferentemente, nas obras de Virginia Woolf, mais precisamente em **Passeio ao farol**, as personagens, em especial, a protagonista, parecem aceitar os desígnios da vida com facilidade. Enquanto Joana se debate a fim de encontrar seu lugar no mundo, a Sra. Ramsay, mesmo sendo uma mulher à frente de seu tempo,

parece estar no seu lugar. Entretanto, somente Joana possui um substantivo próprio e não carece do sobrenome do esposo para ser reconhecida por todos.

Joana é uma personagem esquemática, cujos traços individuais apenas emolduram a inquietação que a consome e que se sobrepõe à sua identidade pessoal. É uma jovem que descobre as forças interiores de sua existência e que, absorvida por sentimentos incontroláveis, deixa-se conhecer e se autoconhece.

No romance, conforme declara Nunes, espaço e tempo são dados muito abstratos, pois as ruas podem ser as de qualquer cidade e o tempo só é marcado pelas fases de Joana – menina, adolescente, mulher. A viagem da protagonista no final da narrativa é um sair de qualquer parte para um lugar indefinido. Os meios citadinos ou rurais, antes de serem ambientes determinados, são circunscrições do espaço. Para Nunes, no universo da romancista, o ambiente é Espaço e o Espaço meio de inserção da existência. Sendo assim, é visível a necessidade de Joana de encontrar o seu lugar no mundo e, para ela, uma casa, uma companhia já seria o seu lugar. Em contrapartida, a Sra. Ramsay não precisa procurar o seu lugar, qualquer espaço é o seu lugar, especialmente quando está com os seus – sua família e amigos. Mas quem seria a família e os amigos de Joana? A mãe que ela não chegou a conhecer? O pai que falecera quando ela ainda era pequena? A tia e o tio que a enviaram para o internato? Ou Otávio que será pai do filho de Lidia? A presença da família e dos amigos é o porto seguro de que a Sra. Ramsay desfruta e que faz incrível falta à Joana. Enfim, o que há de sobra na vida de uma personagem basicamente não existe na da outra que vive amargando sua solidão e falta de amparo.

Em meio ao século XIX, a Sra. Ramsay, em **Passeio ao farol**, acreditava que todas as mulheres deveriam se casar, constituir famílias, sendo servis à sua prole e ao seu esposo. Quase um século mais tarde, Joana, embora com um espírito rebelde e um coração selvagem, também procura no casamento uma forma de adaptação ao mundo, como, se casada, pertencesse a alguém e fizesse parte de um grupo. Enfim, não importando a época, algumas mulheres parecem sempre necessitar de um outro ser que as complete, que as ajude a pertencer a uma sociedade que lhes cobra algumas convenções. No fragmento abaixo, vê-se a Sra. Ramsay pensando sobre a possível relação de Minta e Paul Rayley; para ela o casamento é uma das grandes necessidades do homem:

Serão plenamente felizes. E ali estava ela de novo, refletiu, sentindo a vida bastante sinistra mais uma vez, fazendo com que Minta se casasse com Paul Rayley;" (...) era levada a dizer, com precipitação excessiva, bem o sabia, quase como se também para ela fosse uma fuga, que as pessoas precisavam casar-se, que as pessoas precisavam ter filhos (WOOLF, 1985, p. 63).

As referências locais abrangem posições no espaço que são partes do Espaço originário e idêntico, como situação primitiva do ser humano de onde a existência brota. Dessa forma, na narrativa clariceana, o homem, qualquer que seja a inserção que se lhe dê numa determinada ambiência, doméstica ou social, está primeiramente situado como ser no mundo. É o homem descobrindo a sua solidão e o seu abandono em meio às coisas. Em **Perto do coração selvagem**, é a existência, como fonte substancial de todos os conflitos interpessoais, que se apresenta, infiltrando-se no cotidiano, produzindo a retratação da personalidade social e que, desgastando a crosta protetora de sentimentos e atitudes criados pelo hábito e pela cultura, transcende os nexos objetivos, social e historicamente estabelecidos, para se impor como força dominante, primitiva e caótica.

Segundo Nunes, o processo de vida individual, presente nos romances de Clarice, não se esgota nos conflitos psicológicos, vai muito além, pois a história dos personagens, enquanto indivíduos, é um meio de acesso à dimensão recôndita, secreta, da existência, que já possui significado ontológico. É como se o que realmente importasse à escritora fosse a paixão, que os domina, a inquietação que os conduz, a existência que os subjuga. Joana é um ser selvagem que possui um coração quase que incapaz de amar, pois acredita não ser amada. Pensa em ter um filho como uma válvula de escape, um refúgio para sua solidão, mas é desestimulada por Otávio. Em contrapartida, a Sra. Ramsay sente-se amada, protegida e admirada por todos que a rodeiam; é a mãe escolhida por Lily Briscoe para admirar e registrar em seu quadro. É a mãe de oito filhos e a anfitriã que une os casais; a amiga e a amante do Sr. Ramsay, isto é, a mulher perfeita e completa, sendo necessário mais de cinquenta pares de olhos para dar conta de sua plenitude.

As personagens de Clarice apresentam grande incapacidade para viverem espontânea ou ingenuamente. Entre o sentimento imediato e a vivência, entre sentir e pensar, há sempre uma distância que a reflexão preenche, seja diretamente, através do monólogo interior, seja indiretamente, por meio de interferências da narradora, que sutilmente assume o ponto de vista das suas figuras, narrando em

forma de monólogo ou monologando em forma de narrativa, nunca de todo impessoal, o que também acontece no romance de Woolf (1985).

Os seres humanos que povoam o mundo imaginário de Clarice Lispector estão constantemente refletindo acerca do que sentem. Joana, a heroína do primeiro romance, interroga-se sobre a sua vida e o sentido da vida em geral. A especulação por ela feita, provocada e reclamada pela própria existência, aparece como força impulsionadora, que continua o movimento da vida, revelando as suas possibilidades latentes e assumindo o risco de concretizá-las. Em Joana, o poder de refletir e a inquietude que a domina originam-se da mesma fonte: “Por que recusar acontecimentos? Ter muito ao mesmo tempo, sentir de várias maneiras, reconhecer a vida em diversas fontes... Quem poderia impedir alguém de viver largamente?” (LISPECTOR, 1980, p. 123). O amor não basta a Joana. Sua inquietação é maior do que a sua capacidade de amar. Desdobrando-se entre ser, algumas vezes, passiva e feminina, e, outras, raivosa e noturna, ela interpela as obscuras potências que a impulsionam:

Fez-se muitas perguntas, mas nunca pode se responder: parava para sentir. Como nasceu um triângulo? antes em idéia? ou esta veio depois de executada a forma? um triângulo nasceria fatalmente? as coisas eram ricas. – Desejaria deter seu tempo na pergunta. Mas o amor a invadia. Triângulo, círculo, linhas retas... harmônico e misterioso como o harpejo. Onde se guarda a música enquanto não soa? – indagava-se. E rendida respondia: que façam harpa de meus nervos quando eu morrer. (LISPECTOR, 1980, p. 152).

Reflexivos, distanciados de si mesmos, de ânimo especulativo, os seres criados por Clarice Lispector não coincidem com os sentimentos e paixões que experimentam. Consequentemente a essa posição de alheamento reflexivo, eles assistem, muitas vezes, como espectadores, à constante metamorfose de seus estados afetivos. O que é agora amor, no instante seguinte pode tornar-se ódio.

Em contrapartida, as personagens de Virginia parecem estar mais adaptadas e felizes com a vida que levam. A Sra. Ramsay, embora se questione em alguns momentos sobre o porquê de ter-se casado com o Sr. Ramsay, ama e sente admiração por este. “Depois, percebendo que era exatamente por admirá-lo que desejava vê-lo falar, sentiu como se alguém tivesse elogiado seu marido e seu casamento...” (O farol, 1987. p. 96). Mesmo discordando de algumas atitudes de seu esposo, a Sra. Ramsay tem certeza de que casara com o homem certo, capaz



de fazê-la feliz. Joana, num primeiro momento, acreditava ter casado com o homem que a faria feliz, mas, em seguida, descobre-se ainda insatisfeita e precisa mudar sua trajetória de vida.

A identidade pessoal, na obra clariceana, parece mais um ideal a se atingir, um produto da imaginação, uma meta a alcançar, do que um dado real, como na obra de Woolf. Ela não é uma realidade possuída, e sim um projeto, uma possibilidade a cumprir-se. Cada personagem, empenhada no fingimento do ser, que a memória estimula e a imaginação conduz, busca a si mesma para se encontrar. E o que o homem encontra, afinal, é quem ele quer ser e não quem ele é. Enfim, resta a certeza de que a identidade real ultrapassa os indivíduos e pertence à existência que os engloba. Já em **Passeio ao farol**, as personagens estão mais satisfeitas com sua trajetória. A Sra. Ramsay, mãe de oito filhos, tem como objetivo vê-los felizes e, provavelmente, casados, uma vez que acredita no casamento como elemento essencial para a plenitude da vida. Lily Briscoe também se sente satisfeita com a própria vida, não precisando de marido para se completar.

Clarice parece haver se preocupado ao longo de sua existência com o trabalho da escrita como processo de busca de sua identidade. Mesmo vivendo rodeada de escritores e grandes pensadores como, por exemplo, seu próprio marido, Virginia escreve como uma forma de expor seus pensamentos mais recônditos. Os personagens clariceanos, movidos pelo desejo de ser, fonte profunda de onde brotam os seus desejos mundanos, desnudados em sua existência individual, deixam transparecer uma inquietação insondável. Essa corresponde à necessidade de ser e é mantida e desenvolvida pelo sentimento da existência, no qual todos os outros sentimentos desembocam.

O sentimento da existência, na obra clariceana, que implica o conhecimento imediato, intuitivo, por visão direta, de cada ser – dos indivíduos, dos objetos, de todas as coisas – manifesta-se, primeiramente, como intuição da própria subjetividade. Os limites da subjetividade não são, porém, os limites da existência.

Os bichos constituem, na obra de Clarice, uma simbologia do Ser. No decorrer da narrativa, Joana é comparada a um cavalo novo e a uma víbora, sendo este último um ser rastejante e traidor. Assim, não se pode negar que os animais com os quais se compara Joana são verdadeiras alegorias da condição humana. A natureza animal que se revela no fato de a personagem ser comparada a uma cobra é uma espécie de negativo dessa condição, uma imagem sombria e subterrânea do que se

é. Já, ao ser comparada a um cavalo novo, denota que a personagem acredita que sempre é possível recomeçar. Enquanto os homens, desgarrados do Ser, têm um destino a fazer, os animais permanecem no seio da realidade que os engendrou. No trecho a seguir, Lispector mostra Joana como um animal:

(...) eu romperei todos os nós que existem dentro de mim, provarei a mim mesma que não há de temer, que tudo o eu for será sempre onde haja uma mulher com meu princípio, erguerei dentro de mim o que sou um dia, a um gesto meu minhas vagas se levantarão poderosas, água pura submergindo a dúvida, a consciência, eu serei forte como a alma de um animal e quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas (...) basta me cumprir e então nada impedirá meu caminho até a morte-sem-medo, de qualquer luta ou descanso me levantarei forte e bela como um cavalo novo (LISPECTOR, 1980, p.155).

Segundo Nunes, numa obra literária, para que o jogo da linguagem tenha propriedade reveladora, de alcance ontológico, é necessário que a linguagem, sobre ser o material da ficção, constitua também, de certo modo, o seu objeto. Isto é o que se sucede nos romances de Clarice. Em **Perto do coração selvagem**, observa-se uma relação essencial entre a ação narrada e o jogo da linguagem, como situação problemática das personagens que andam à busca de comunicação e de expressão. Assim, a linguagem, tematizada na obra clariceana, envolve o próprio objeto da narrativa, abrangendo o problema da existência, como problema da expressão e da comunicação. Dessa forma, vê-se em suas obras a união íntima entre existência e linguagem, na perspectiva de duas questões que se entrelaçam: a identidade pessoal e o Ser.

À medida que o ser humano fala de si mesmo, procurando expressar-se, as palavras formam uma casca verbal, que circunda com seus significados o âmago da personalidade, acabando por se converter numa imagem provisória, porém inevitável, do próprio ser. Não se consegue exprimir tudo o que se é e se adquire um ser aparente mediante aquilo que se consegue exprimir.

É curioso como não sei dizer aquilo quem sou”, pensa Joana. “Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer, porque no momento em que tento falar não só não exprimo o que sinto como o que sinto ser transforma lentamente no que eu digo. Ou pelo menos o que me faz agir não é o que eu sinto mas o que eu digo (LISPECTOR, 1980, p. 17).

Essa metamorfose do ser real no ser da expressão não é, contudo, uma anomalia da linguagem. Ela traduz o fenômeno originário da fala simultâneo ao fato do homem, como Ser-aí, encontrar-se existindo no mundo em permanente diálogo consigo mesmo e com os outros. Nos romances de Lispector, a inquietação que tortura os indivíduos é o desejo de ser, completa e autenticamente, ou seja, o desejo de superar a aparência. O homem não se contenta apenas em viver; precisa saber o que é, necessita compreender-se e dizer, mesmo em silêncio, para si mesmo, aquilo em que se vai tornando. O ser que se conquista não é, pois aquele para o qual o desejo tende, mas aquele que a expressão capta e constrói, e que é, de qualquer modo, uma realidade provisória, mutável, substituível, que se oferece aos outros e a si mesmo. Não se comunica segundo o ideal de reciprocidade. Cada qual está construindo, com o auxílio de palavras velha ou novas, a idéia de si mesmo.

Joana quer desvencilhar-se do estado social, quer encontrar aquela parte de si mesma que é anterior ao mundo das palavras. A luta da esposa de Otávio contra as palavras resume, ao nível da linguagem, o sentido que os problemas existenciais da expressão e da comunicação têm na prosa clariceana. Suas tentativas para escavar, por de baixo da muralha da expressão verbal, uma saída para a realidade pré-linguística, ainda são frágeis. De acordo com Nunes, o enfoque existencial, em **Perto do coração selvagem**, não é bastante nítido, e esbate-se de encontro ao anseio poético de libertação moral e social. Diante da moça inquieta, as palavras constituem-se obstáculos, separando-a do mundo verdadeiro. Sua prisão é a linguagem:

Preso, preso. Onde está a imaginação? Ando sobre trilhos invisíveis. Prisão, liberdade. São essas as palavras que me ocorrem. No entanto não são as verdadeiras, únicas e insubstituíveis, sinto-o liberdade é pouco. O que desejo ainda não tem nome (LISPECTOR, 1980, p. 61).

Em criança, Joana já se encontrava presa no mundo das palavras. Adulta, quer inventar uma realidade nova, instantânea, nascendo de palavras também novas, por ela inventadas. Uma delas é *lalande* que ensina ao amante:

Ela contara-lhe certa vez que em pequena podia brincar uma tarde inteira com uma palavra. Ele pedia-lhe então para inventar novas. Nunca ela o queria tanto como nesses momentos. –Diga de novo o que é Lalande, implorou a Joana. –É como lágrimas de anjo. Sabe o que é lágrima de anjo? Uma espécie de narcisinho, qualquer brisa inclina ele de um lado para outro. Lalande é também mr de madrugada, quando nenhum olhar ainda viu a praia, quando o sol não nasceu. Toda vez que eu disser: Lalande, você deve sentir a viração fresca e salgada do mar, deve andar ao longo da praia ainda escurecida, devagar, nu. Em breve você sentirá Lalande (LISPECTOR, 1980, p. 150).

Joana sente, no entanto, que nessa prisão verbal nunca se está sozinho; as coisas só se aproximam das pessoas quando estas as nomeiam e, portanto, quando as prendem no âmbito da linguagem, que já constitui o mundo humano. Toda fortaleza, toda segurança a conquistar na existência livre que ela projeta para o futuro, parecem depender da elaboração de palavras fluentes, de palavras-vida, que tenham a força originária e mítica do Verbo.

O fracasso existencial dos personagens só se concretiza quando eles aceitam a impossibilidade de alcançar a plenitude. Felizmente, Joana quer burlar este estigma, pois sai em busca de uma nova vida, à procura de sua plenitude.

De acordo com Nunes (2009), Clarice Lispector possui um estilo parecido com o de Albert Camus, ou seja, dominado pela “assombração do silêncio”. A romancista, ora neutralizando os significados abstratos das palavras, ora utilizando-os na sua máxima concretude, pela repetição obsessiva de verbos e substantivos, emprega um processo que se denomina técnica de desgaste, isto é, como se em vez de escrever, ela desescrevesse, conseguindo um efeito mágico de refluxo da linguagem, que deixa à mostra o inexpressado.

Uma disponibilidade contínua e inesgotável, que se manifesta nas sucessivas viagens, marcará também o destino de algumas das personagens de Clarice; estas estão sempre de partida para novos portos, assim como Joana. A protagonista precisa partir, a fim de recomeçar uma nova vida. Em contrapartida, a Sra. Ramsay, embora cinqüenta pares de olhos não sejam suficientes para dar conta de toda a sua magnitude, parece não necessitar de um recomeço, pois sua vida está completa, segundo os seus padrões do século XIX.

A relação entre professor e aluno será um dos temas preferidos de Clarice, explorada como um jogo profundo e complexo do dar-se\receber, do aprender\desaprender, do amar\odiar, tal como aparece, por exemplo, entre o professor e Joana. Ele é o seu amigo, o primeiro homem pelo qual ela se interessa.

Joana sente ciúmes da esposa do professor, porém reconhece que esta paixão não pode se realizar.

Joana parece, por momentos, querer ser natural, como a mulher sem voz, que simplesmente vive – “Ela era em si, o próprio fim” – mas ciente de não poder assim ser, porque tem o prazer do raciocínio e constantemente questiona, cerebral, fatalmente reflexiva. Joana não quer ser como o marido, advogado e intelectual que pretende escrever um livro de direito civil, mas que não consegue ser na prática o que na teoria inteligentemente postula. E Joana não quer ser como Lídia, a outra, com a qual Otávio acaba vivendo e tendo um filho, que encarna a passividade da mulher na sua pequena família. Enfim, Joana busca incansavelmente a sua identidade, diferente da Sra. Ramsay que tem sua identidade constituída, como esposa, mãe e anfitriã. Entretanto, para o século XIX, a protagonista de **Passeio ao Farol** se mostra como uma mulher à frente de seu tempo. Em silêncio, ela se questiona sobre seu casamento e sobre a postura de seu marido frente a algumas situações e, somente estando sozinha em seu quarto é que se deixa conhecer inteiramente.

Embora muitas sejam as manifestações de Joana, há nelas um movimento dual, de fechamento e abertura, de ruído e silêncio, de iluminação e sombras, de caos e ordem: “ou me acendo e sou maravilhosa, fugazmente maravilhosa, ou senão obscura, envolvo-me em cortinas” (LISPECTOR, 1980, p.136). Assim também a sua linguagem, em que tendências lutam internamente. A linguagem organiza-se em sintaxe amarrada logicamente. Mas, rompendo os diques da logicidade, lança sílabas soltas, em contínuo fluxo, deixando nesses momentos a linguagem sob o halo da inspiração, por vezes apenas respirando, como nos momentos de êxtase místico e erótico do banho, a personagem imersa em água viva. Material, concreta e sensorialmente geometrizada, “a palavra estala entre meus dentes em estilhaços frágeis (...), eu quero ser estrela” (LISPECTOR, 1980, p.137).

Joana quer ser livre, mas não um ser livre por estar fora da cadeia ou por não obedecer ao pai, ao chefe, etc., ela almeja ser totalmente livre das amarras da vida, das convenções, enfim, do que é instituído como certo ou errado. “Quer ainda ser forte e bela como um cavalo novo”. (LISPECTOR, 1980, p.155). Diferentemente da protagonista de **Perto do coração selvagem**, a Sra. Ramsay não busca essa voraz liberdade, pois, mesmo apresentando algumas características que a mostram à frente do padrão de mulher do século XIX, já se considera livre ao levar sua vida

singela ao lado do marido e filhos. A existência de um coração selvagem leva Joana a não se adequar aos modelos pré-estabelecidos pela sociedade que a circunda, ela quer o que até o momento parece ser inatingível.

O mundo surge, então, dividido entre palavras que criam – ou não criam – uma realidade, ou seja, entre as que detêm ou não o circuito da comunicação para si mesmas: “Porque se eu digo: titia almoça com titio, eu não faço nada viver. (...) Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo” (LISPECTOR, 1980, p.138).

Este projeto de desvendar o sentido do poético, como assunto do romance, e de, na prática, dinamitar a linguagem no seu próprio território de representação para aí deixar à luz o seu cerne inovador, deixa patente nesse primeiro romance de Lispector o pendor da personagem para a criatividade, na teoria e na prática, que a narradora, às vezes tão colada à personagem central, consegue representar nas várias fases de vida de Joana.

É logo no primeiro capítulo de **Perto do coração selvagem** que se desenha uma poética do narrar. No capítulo **O pai**, a criança ociosa e só, “brinca de sonhar”, brinca de “que-é-que-eu-faço”. Entre os ruídos da máquina de escrever do pai, a menina poeta já percebe o mundo vital destinado à morte das “galinhas-que-não-sabiam-que-iam-morrer” e que traduz em versos também insólitos como este: “As galinhas que estão no quintal já comeram duas minhocas mas eu não vi”. (LISPECTOR, 1980, p.139).

A menina percebe o silêncio, vazio, sem nada dentro. Dança ao som de música que os outros não ouvem. Brinca de professora com seus alunos papelões. E inventa personagens, como Arlete, a boneca filha, que morre atropelada por um carro azul e é ressuscitada por uma fada, personagem que ganha comentário lúcido da narradora:

A filha, a fada, o carro azul não eram senão Joana, do contrário seria pau a brincadeira. Sempre arranjava um jeito de se colocar no papel principal exatamente quando os acontecimentos iluminavam uma ou outra figura (LISPECTOR, 1980, p.140).

Nessa altura, a narradora já percebe, em Joana, também as suas limitações, na sua forma de se relacionar com as coisas e, portanto, na sua forma de representação: “Entre ela e os objetos havia alguma coisa, mas quando agarrava

essa coisa na mão, como a uma mosca, e depois espiava – mesmo tomando cuidado para que nada escapasse -, só encontrava a própria mão, rósea e desapontada” (LISPECTOR, 1980, p.141).

A constatação de que não consegue fisgar a “coisa”, ou de que a “coisa” lhe escapa, repercute na sua narrativa: “Tudo o que mais valia exatamente ela não podia contar. Só falava tolices com as pessoas” (LISPECTOR, 1980, p.142). A atividade do narrar em Clarice manifesta-se, desde então, por uma fina consciência do jogo entre o que é significativo e importante, o que tem “mais valia” no circuito da representação e o que não tem e que são meras tolices. De modo geral, a tagarelice funciona como instrumento de acesso a esse circuito, por não causar estranhamento, por ser elemento comum neste mundo civilizado. Mas, usa-o justamente para poder aí destilar o seu veneno de víbora, ao lançar as palavras que, para além e através da tagarelice, desmascaram-na, viram-na do avesso, desvendando um estranho e perturbador mundo proibido.

Dentro dessa perspectiva de perigoso jogo transgressor é que se situam as brincadeiras do primeiro capítulo de **Perto do coração selvagem**, em que as palavras se transfiguram em realidades concretas, com sexo e funções sociais familiares, questionadas numa nova ordem: “Dona de casa marido filhos, verde é homem, branco é mulher, encarnado pode ser filho ou filha. Nunca é homem ou mulher? Por que nunca não é filho nem filha? E sim? Oh, tinha muitas coisas inteiramente impossíveis”. (LISPECTOR, 1980, p.143).

Diante disso tudo, só resta ao pai reconhecer a filha na sua solidão e indagar, misturando amor, piedade e apreensão: “O que vai ser de Joana?” (LISPECTOR, 1980, p.144). O que vai ser de Joana? Pode-se afirmar que Joana já é, desde o primeiro capítulo, movida pelo terrível e adocicado “gosto do mal” que vai tomando formas mais definidas. Ela desmonta o pacífico e acomodado mundo da professora de redação, com uma pergunta inusitada: “Ser feliz é para se conseguir o quê?” (LISPECTOR, 1980, p.145). Ela mente. Ela rouba um livro – e a tia passa a temê-la. E “emocionava-a também ler as histórias terríveis dos dramas onde a maldade era fria e intensa como um banho de gelo” (LISPECTOR, 1980, p.146). No início da narrativa de **Passeio ao farol**, a Sra. Ramsay encontra-se tricotando uma meia para o filho do faroleiro; em seguida, convida o jovem Charles Tansley para um passeio, uma vez que sabe de sua solidão; mais adiante, vê-se às voltas em aproximar um casal, pois acredita que a felicidade está no casamento. Isso mostra que a

protagonista de Virginia Woolf está mais interessada no bem estar dos outros do que no seu, o que a difere de Joana que parece ter uma única intenção: encontrar seu lugar no mundo e, assim, simultaneamente a sua identidade.

Além do pendor para degustar os prazeres maléficos, este primeiro romance anuncia outros motivos obsessivos, esparsos na obra de Clarice. A personagem Joana anda de bonde, vê grades do portão, come galinhas assadas, ouve o galo cantar, sente asco pela tia gorda, vomita diante da verdade, vê estupefata um homem comendo, constata o drama da velhice, admira o cotidiano familiar e a serenidade da resignação depois de certos momentos profundos. No desenrolar da narrativa, Joana vai se mostrando cada vez mais autêntica. Entretanto, se Clarice fizesse uso apenas do olhar do narrador para exteriorizar sua personagem, talvez o leitor não se sentisse tão cúmplice de Joana. Para isso, a técnica do monólogo é de fundamental relevância, pois, através dela, Joana se desnuda e convida o leitor a viajar por sua mente sem vendas nos olhos.

Segundo Nunes, a menina Joana é, sobretudo, pela via do mal, a que inventa. Em outros termos, é parcialmente a figuração da própria narradora, a que conta a história. E, num outro plano, da criadora: a escritora. Todas são artistas com mais ou menos consciência da função que desempenham nas respectivas narrativas. Por isso se manifesta Joana em relação à mulher que não conta, a que vive natural e simplesmente com o corpo, sem dramas de consciência reflexiva: “Ela não tinha história, descobriu Joana devagar. Porque se lhe aconteciam coisas, estas não eram ela e não se misturavam à sua verdadeira existência. O principal – incluindo o passado, o presente e o futuro – é que estava viva. Esse o fundo da narrativa” (LISPECTOR, 1980, p.147).

Por isso também a ausência de voz, ou o silêncio, ocupa no texto a função de núcleo, em torno do qual a linguagem constrói os seus ruídos, as suas histórias. É até este silêncio que a personagem Joana parece querer chegar. Mas, é através das suas histórias, ou seja, da linguagem do imaginário, que se traça este difícil caminho: “um dia virá em que todo meu movimento será criação” (LISPECTOR, 1980, p.148), afirma a personagem que viaja em navio, pelo mar afora, em estado de procura, ao final desse primeiro romance.

Em 15 de janeiro de 1944, Sérgio Milliet publica um artigo no jornal **O Estado de São Paulo** e nele manifesta sua satisfação em ter lido a obra de Clarice. Surpreende-o o trecho em que a personagem Lídia analisa o comportamento de



Joana diante do amor. Aí Lídia pondera que a protagonista fala do amor com tanta simplicidade e clareza porque certamente nada ainda lhe tinha sido revelado através dele. Para explicar as razões de sua admiração pelo fragmento lido, o crítico recorre às características da personagem Joana, que parecem ser bastante parecidas com as da escritora. Nesse artigo, Milliet fala de Clarice, mas se referindo à Joana. Admite que o jogo verbal que se faz por uma espécie de associação de idéias pela qual se chega ao fundo do poço que não a leva a lugar nenhum se deve à falta de um terapeuta profissional ou mesmo ocasião, embora note uma libertação maior em reação ao amante, que é o mais sensível. A personagem não se liberta, aceitando o compromisso ilusório da viagem para se integrar na inocência e na criação. Virginia Woolf também usa suas obras, mais precisamente **Passeio ao farol**, como um meio de exorcizar seus fantasmas e de desnudar sua dor pelas perdas e pelos arcaicos modelos impostos pela sociedade do que seria adequado ou não às mulheres. A escolha por uma literatura intimista e feminina feita por Woolf e Lispector talvez tenha se dado devido à necessidade de contar ao mundo os sentimentos mais profundos de negação aos modelos pré-fabricados de mulher sentidos pelas escritoras.

Conforme Milliet, **Perto do coração selvagem** seria a mais séria tentativa de romance introspectivo. Para ele, esta seria a primeira vez que um autor nacional vai além da simples aproximação e penetra até o fundo na complexidade psicológica da alma moderna. Sendo assim, o primeiro romance clariceano tem valor pelo trabalho de representação de uma vasculhação da intimidade da personagem – feita de sublimações, transferências e recalques que compõem a intimidade de Joana.

Álvaro Lins, em contrapartida, no mês seguinte, faz uma crítica negativa, alegando que **Perto do coração selvagem** seria uma experiência incompleta. A argumentação se funda num conceito de gênero romance, distinto de poesia, romance que, como tal, não permite a invasão exagerada e indiscriminada do lírico; funda-se em critérios de totalidade, que não aceitam uma obra fragmentária sem unidade íntima, sem solução final. Sem dúvida, uma das belezas desse romance clariceano seja especialmente o fato de que o fim não é certo, fechado, e, sim, aberto, cheio de probabilidades de um recomeço para a protagonista.

Uma característica será constante em toda a vida de Virginia Woolf: a excitação quando da escrita de seus livros e, mais ainda, a opinião de seus amigos. Ela irá, de um lado, submeter-se à opinião e críticas de seus amigos, todavia, nem

sempre estas serão bem-vindas. Além disso, Virginia Woolf, quando da escrita de seus livros, não apenas discutia com os membros de Bloomsbury, mas também lia fragmentos para eles e submetia seus manuscritos à leitura. Clarice Lispector também vivenciou situações parecidas às de Woolf. Submeteu, primeiramente, a leitura de **Perto do coração selvagem** a seus amigos e recebeu deles críticas tanto positivas, quanto negativas. Mesmo assim, não desistiu e conseguiu publicar sua obra em jornal, sendo, em seguida, reconhecida como uma brilhante escritora.

Os textos woolfianos sempre tiveram como imperativo crítico a correlação entre a literatura e as demais artes. Em Virginia Woolf, o texto literário abre-se para constantes e porfícuos 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 palco no qual se encenam e se correlacionam diferentes tipos de textos. E assim, nesse jogo inter-textual, tem-se a Literatura num interfaceamento com a Pintura e com a Música, outras vezes com o Cinema e com o Teatro.

A atitude de Virginia Woolf de estabelecer e evidenciar a correspondência da literatura com as diferentes artes pode ser notada de forma mais clara nos romances publicados a partir de 1922, quando a autora publica **O quarto de Jacob**. Neste ano:

1922 - o ano em que T. S. Eliot publicou **A terra estéril**, James Joyce lançou **Ulisses** e Marcel Proust morreu – foi, sem dúvida, um ano de grande importância para o modernismo. Foi também em 1922 que Virginia Woolf publicou seu terceiro romance, **O quarto de Jacob**, a obra mais experimental que lançara até então, o livro que segundo ela, “descobri como começar (aos quarenta anos) a dizer algo com a minha própria voz”. (OLIVEIRA, 1993, p. 130).

Com a publicação de **O quarto de Jacob**, em 27 de outubro de 1922, Virginia Woolf começa a abandonar os tradicionais modelos ficcionais, centrados no desenrolar de uma história ou de um enredo e caminha em direção a uma escrita que a levaria a ocupar um lugar de destaque no panorama da Literatura Mundial. Sobre o romance de 1922, T. S. Eliot afirma que é a partir daí que a escritora começa a se libertar dos compromissos com o romance tradicional, dando maior espaço ao seu talento original. Observa-se facilmente que técnicas e métodos de outras artes aparecem frequentemente disseminados ao longo dos romances de

Virginia Woolf; logo, o leitor deverá apresentar, no mínimo, uma dupla competência que o permita ler os elementos que sejam próprios do texto literário bem como dos textos pictóricos, musicais e cinematográficos, pois só assim poderá ver também em quais pontos esses textos convergem e em quais divergem. Enfim, todos os textos woolfianos permitem que as reflexões sejam situadas em um entre-lugar artístico, ou seja, um lugar entre as diferentes artes, diferentes linguagens, mídias, saberes e poderes.

É **Passeio ao farol**, quinto romance publicado por Virginia Woolf, que oferece um interesse singular para o estudo das relações estabelecidas entre a literatura e as artes plásticas, uma vez que o romance está diretamente relacionado com a criação artística empreendida por uma das protagonistas: a pintora Lily Briscoe. 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).

De fato, **Passeio ao farol** é considerado por muitos críticos como o ápice da carreira de Virginia Woolf enquanto romancista. É ainda o romance preferido da maioria dos leitores de Woolf. John Lehmann, biógrafo da escritora, observa que **Passeio ao farol** “tem a mesma beleza de linguagem, a mesma rapidez e a mesma leveza de narração de Mrs Dalloway, a mesma abundância deslumbrante de imagens poéticas que iluminam profundamente e não são apenas meras decorações” (LEHMANN: 1989, 58-59); coroando esta atmosfera simbólico-poética, encontra-se a beleza do mar e do céu, e, ainda, a presença distante do próprio farol.

Nos diários de Virginia Woolf, é possível de serem encontradas algumas anotações acerca da elaboração e concepção de **Passeio ao farol**. De fato, uma das primeiras menções feitas por Virginia em seu diário sobre o romance é: “Aqui concebo minha história – mas estou sempre a conceber histórias, agora. Contos –

cenar – por exemplo: O velho (uma personagem a partir de L. S.)” (WOOLF: 1985, p.364). Tal afirmação feita em 6 de janeiro de 1926 vem confirmar a ideia inicial de que, em 17 de outubro de 1924, ao escrever no mesmo diário “já estou a ver o Velho”, a escritora já estava pensando em transformar seu pai em personagem de um novo romance. Em 14 de maio de 1925, por exemplo, a escritora anotou no seu diário:

Agora estou a fazer todos os possíveis para com o jornalismo e avançar para **To the Lighthouse**. Vai ser bastante curto, vai ter o caráter do pai por inteiro; e o da mãe; St, Ives; e a infância; e todas as coisas do costume que tento incluir – a vida, a morte, etc. (WOOLF, 1985, p. 372-373).

As primeiras anotações feitas por Virginia sobre **Passeio ao farol** mostram que era intuito da romancista trazer seu pai como personagem principal. Entretanto, o que se percebe, após a leitura das primeiras páginas do texto, é que a figura da mãe é mais presente, senão em quase todo o livro, mas principalmente no primeiro capítulo. Com a morte da Sra. Ramsay, parece que sua figura vai perdendo um pouco a força, porém sem que isso implique o seu desaparecimento total da narrativa, pois, no último capítulo, depois de já terem passado dez anos, a pintora Lily Briscoe aparece para atestar a forte influência da Sra. Ramsay sobre as pessoas e os objetos.

Em seus diários, Woolf deixa claro que a nomenclatura romance não lhe agrada muito; dessa forma ela registra “Mas enquanto tento escrever estou a imaginar **To the Lighthouse** – vai-se ouvir sempre o mar, tenho a ideia de que hei-de inventar um novo nome para os meus livros, que suplante romance” (WOOLF: 1985, p. 379). A autora então sugere o termo elegia. **Em passeio ao farol**, verifica-se a forte presença do mar como em **Perto do coração selvagem**. Nos dois romances, o mar surge como elemento impressionista e relevante para fazer as personagens refletirem sobre a situação em que se encontram. Na narrativa de **Passeio ao farol**, Woolf segue à risca seu propósito de fazer o barulho do mar ecoar ao longo de todo o texto, conferindo assim certa musicalidade, que se fará presente desde as primeiras páginas até as últimas linhas. É o mar que leva James a empreender seu objetivo: ir até o farol.

A presença de uma pintora no romance é determinante para mostrar o tom impressionista que Virginia dá ao seu texto. Lily Briscoe, uma das personagens

centrais, está o tempo todo refletindo acerca da composição de seu quadro, fazendo com que **Passeio ao farol** se torne um comentário acerca da arte de pintar, incluindo preocupações técnicas, como, por exemplo, a utilização das cores, a necessidade de se manter a unidade, o equilíbrio das massas e também a oposição claro/escuro.

Virginia Woolf sabia que a inserção de uma pintora como uma das protagonistas de seu novo romance não poderia ser visto como algo aleatório ou incidental, isto é, a escritora reconheceu que, em algumas passagens, ela abordaria alguns temas relativos à Pintura. Em carta à irmã Vanessa Bell, Virginia escreve “talvez você estimule o senso literário em mim, tal como diz que eu estímulo seu senso para a pintura. Deus! Como você vai rir dos trechos sobre pintura em **Lighthouse!**” (BELL, 1988, p. 412). Para que Lily Briscoe tivesse sucesso na narrativa como pintora, Virginia colheu muito material sobre pintura ao longo das discussões realizadas em reuniões do grupo Bloomsbury, do qual fazia parte juntamente com sua irmã, cunhado e esposo.

Ocorre ao longo do romance um incessante trabalho com as cores púrpura, branco, azul, vermelho, verde, ou seja, com cores usadas pelos impressionistas. Lily Briscoe, no decorrer do romance, sente necessidade de fazer com que as cores de sua tela se juntem umas às outras, ou seja, a cor e o tom desejados serão obtidos por meio de justaposição de cores distintas. Essa preocupação da personagem com relação às cores pode ser notada no seguinte trecho:

Fitava-a: toda a massa do quadro repousava em equilíbrio nesse peso. Seria lindo e brilhante na superfície, leve e evanescente, com uma cor fundindo-se à outra, como as cores da asa de uma borboleta; mas, embaixo disso, a estrutura deveria ser fixada com pinos de ferro (WOOLF, 1987, p.173).

O contato com a natureza tornava as personagens de **Passeio ao farol** alegres. O mar, as plantas com suas cores, aromas e inocência deixavam a Sra. Ramsay feliz. O farol, à distância era o objeto desejado, “-É claro que amanhã fará um dia bonito” e o passeio ao farol será possível. Esse era o desejo da Sra. Ramsay e de James, mesmo sabendo que estava ventando do oeste, o que era sinônimo de chuva. A presença do mar é um dos motivos do encontro entre as personagens; todos vieram passar alguns dias na casa de praia e ter o mar por perto alegre,

harmoniza e integra as pessoas. No trecho abaixo, vê-se a felicidade da Sra. Ramsay ao contemplar o oceano.

Mas nesse momento deram no cais e, ao ver as casa desvanecendo de ambos os lados e toda a baía estendendo-se diante deles, a Sra. Ramsay não pode deixar de exclamar: -Oh! Que lindo!, pois a imensidão da água azul surgia diante dela; o antigo Farol, distante, austero, no centro; e à direita, tão longe quanto a vista alcançava diminuindo e declinando em suaves ondulações, as dunas verdes de relva fluida e selvagem, que sempre pareciam correr para algum país lunar, inabitado pelos homens (WOOLF, 1987, p.17-18).

Em **Passeio ao farol** e **Perto do coração selvagem**, por serem romances intimistas, há a exclusão de temas heroicos, históricos ou míticos, em detrimento de temas que visem à relação do sujeito com o mundo que o cerca, os objetos e sobretudo a natureza. Os seres e os objetos retratados, nas narrativas, passam a incorporar a percepção emotiva do artista com relação à paisagem e à natureza que o cerca, e também, a percepção do mundo ao seu redor.

A Sra. Ramsay era a mãe que Lily Briscoe não tinha, era também a representação da mãe sonhada por Virginia Woolf. Julia Stephen, a mãe da escritora, era uma mulher que vivia ajudando os conhecidos e, assim, ausentava-se muito de casa, o que causava na menina britânica uma dor imensa. Joana, em **Perto do coração selvagem**, não conhecera a mãe e perdera o pai muito cedo, isto gera na protagonista marcas que a acompanharão pelo resto da vida. A dor da ausência, da perda de um ente querido deixa sequelas irremediáveis; dessa forma, Lily procura na Sra. Ramsay a mãe que não tem, enquanto Joana não consegue estabelecer laços que a liguem a ninguém, inclusive a seu marido.

Embora elaborados por escritoras de diferentes nacionalidades, **Perto do coração selvagem** e **Passeio ao farol** são romances intimistas e com a presença marcante de monólogos interiores. Clarice Lispector e Virginia Woolf escreveram seus romances em épocas distintas, assim a forma de ver o mundo e a sociedade que as rodeavam era também distinto. Entretanto, a escolha por protagonistas mulheres e a presença da natureza são alguns dos elementos comuns e brilhantemente trabalhados pelas escritoras.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer desta pesquisa, abordou-se narrativa, temática, tempo, monólogo interior e literatura comparada enquanto elementos interligados nos romances **Passeio ao farol**, de Virginia Woolf, e **Perto do coração selvagem**, de Clarice Lispector: “A narrativa é um objeto compacto e inextrincável, todos os seus fios se enlaçam entre si e cada um reflete inúmeros outros” (LINS, 1978, p. 63). Facilmente se observa, no decorrer do trabalho, que os elementos da narrativa - como o foco narrativo mais precisamente -, o tempo e o monólogo interior, além de andarem juntos nos romances trabalhados, exercem influência uns sobre os outros. Não se pode falar sobre o foco narrativo presente nesses romances sem que se aborde a técnica do monólogo interior, que está, por sua vez, diretamente ligada a questões referentes ao tempo. O fato de que em ambas as narrativas predomina o tempo psicológico, levando-as a terem um ritmo mais lento, deve-se ao uso frequente dos monólogos interiores. Além disso, a distinção entre monólogo interior e fluxo de consciência se torna extremamente relevante para que se perceba a profundidade sentimental e memorialística das informações fornecidas pelas personagens. Porém, um estudo sobre literatura comparada, verificando os elementos de ligação e discrepância entre Virginia Woolf e Clarice Lispector, bem como entre suas narrativas **Passeio ao farol** e **Perto do coração selvagem**, faz-se por demais necessário.

A obra de Woolf tem sido foco de inúmeras discussões críticas relativas ao tempo em sua relação com a literatura. Alguns teóricos afirmam que a tessitura das narrativas Woolfianas apreende um tempo psicológico ou um modo de estruturação do pensamento relativamente ao movimento da memória em que ideias, fatos, percepções, devaneios, delírios, auto-questionamentos, discussões epistemológicas, sensações e sentimentos se mesclam independentemente do tempo do relógio de maneira a capturar o fluxo de consciência. E isso torna a narrativa mais lenta, como se o leitor fosse convidado a reviver os acontecimentos e a sentir as mesmas sensações e emoções que estes acontecimentos suscitaram nas personagens.

A posição do narrador, o ponto de vista de quem conta a história, é determinante para o leitor e tem o poder de mudar toda a narrativa, pois saber que, em determinados momentos, as personagens assumem o papel de narradoras de suas próprias memórias, deixando, assim, fluírem diretamente de suas mentes seus mais secretos pensamentos e sentimentos é decisivo para o conhecimento dos textos. O que une Clarice Lispector e Virginia Woolf, sendo sempre a primeira

comparada a segunda, é o uso da técnica do monólogo interior e o estilo intimista e isso se deve ao fato das narrativas serem narradas em terceira e primeira pessoas – monólogo interior -, predominando o tempo psicológico. Sendo assim, reitera-se a importância da retomada teórica feita sobre narração e tempo neste trabalho, como objetivo de se compreender bem as funções desses elementos para se entender o processo composicional dos romances de Clarice Lispector e Virginia Woolf.

Na análise literária, mencionar que uma obra é narrada em primeira ou terceira pessoa não é suficiente, é preciso ir além e conhecer as particularidades do narrador e suas relações com o texto. Cada narrador oferece uma experiência única de leitura, provocando em quem lê reflexões, sensações e sentimentos que não se repetirão em nenhuma outra experiência literária, ainda mais quando as lembranças, os pensamentos e os sentimentos das personagens são trazidas à tona por elas mesmas, através do monólogo interior e do fluxo de consciência. Ao ler textos com a presença de monólogos, o leitor se coloca dentro da mente das personagens e vive as situações por elas vividas como se estivesse junto, sentindo também as mesmas agruras e alegrias.

Em **Passeio ao farol** verifica-se a presença de três pontos de vista: o primeiro do narrador onisciente e em terceira pessoa, que está presente em toda a narrativa; o segundo da Sra. Ramsay – primeira pessoa -, que marca sua presença em *A janela*; e o terceiro Lily Briscoe – também em primeira pessoa -, mais precisamente no último capítulo *O farol*. Há ainda os pontos de vista de Charles Tansley, William Bankes e Sr. Ransay que levam o leitor a conhecer mais a fundo a narrativa. Em **Perto do coração selvagem**, a personagem principal divide a narração com um narrador onisciente em terceira pessoa, mas é através de seus monólogos que o leitor adentra o texto, conhecendo seus sentimentos, suas mágoas, suas dores e vontades, enfim um coração selvagem que domina todas as suas atitudes.

**Passeio ao farol**, quinto romance publicado por Virginia Woolf, permite também uma reflexão sobre o ato de pintar, pois Lily Briscoe envolve-se, durante quase todo o romance, na elaboração de seu quadro. A pintora quer, em sua tela, retratar a imagem da Sra. Ramsay, de forma a apreender no quadro todos os sentimentos evocados por ela.

O final, portanto, de **Passeio ao farol** desemboca na pintura acabada do quadro da personagem Lily Briscoe. Livro e quadro acabado se fundem num momento de completude e perfeição, o qual coincide com o final da narrativa, com a



chegada ao destino final – ao farol. Já, em **Perto do coração selvagem**, Joana chega ao término do texto decidindo que vai partir, provavelmente para uma nova vida que desconhece, mas que almeja incansavelmente. Assim, verifica-se a opção de Woolf por uma narrativa que se fecha ao término da obra, enquanto que Lispector percorre o caminho de um texto que deixa em aberto o destino da personagem central. Joana pode ir para qualquer lugar, recomeçar sua vida e encontrar seu lugar no mundo. Embora ambas as escritoras apresentem narrativas com características muito próximas, há elementos que as singularizam. O olhar derramado sobre as personagens mulheres, em especial, é o divisor de águas entre as narrativas. Enquanto Joana vai rememorando suas vivências e exteriorizando seu espírito selvagem, a Sra. Ramsay permanece, por toda a narrativa, como representação da força e vitalidade, mesmo depois de sua morte; Ela é o farol desejado por James, é o ser que ilumina e que continua firme, nortando todos os viajantes.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. **Teoria da literatura**. Porto: Livraria Almedina, 2000.

AUERBACH, Eric. A meia marrom. In: \_\_\_\_\_ **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf** – uma biografia, 1882-1941. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Quanabara S. A., 1988.

BOURNEUF, Roland & OULLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.

BRUNER, Jerome; Trad. Marcos A. G. Domingues. **Realidade mental, mundo possíveis**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.

CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada**. São Paulo: ática, 1986. Série Princípios.

CASTELLO BRANCO. Lúcia. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.

COUTINHO, Eduardo Faria & CARVALHAL, Tania Franco (Org.). **Literatura comparada**: textos fundadores. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

CURTIS, Vanessa. **As mulheres de Virginia Woolf**. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

D'ONOFRIO, Salvatore. **Teoria do texto**. São Paulo: Ática, 1995.

FRIEDMAN, Norman. **O ponto de vista na ficção**: O desenvolvimento de um conceito crítico. Tradução de Fábio Fonseca de Melo. Revista USP, São Paulo, n. 53, p. 166-182, 2002.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Arcádia, 1979.

GOTLIB, Nádya Battella. **Clarice**: Uma vida que se conta. 6 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: 2009.

HUMPHREY, Robert. **O fluxo de consciência**. São Paulo: McGraw-Hill, 1976.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.

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

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

LODGE, David. **A arte da ficção**. Trad. Guilherme da Silva Braga. Porto Alegre: L&PM, 2011.

- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 11 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOSER, Benjamin. **Clarice, uma biografia**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- NITRINI, Sandra. **Literatura comparada: história, teoria e crítica**. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.
- NUNES, Benedito. **O dorso do tigre**. 3 ed. São Paulo: Ed. 34, 2009.
- NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 1988.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea**. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993.
- POUILLON, Jean. **O tempo no romance**. São Paulo: Cultrix, 1946.
- PRAZ, Mario. **Literatura e artes visuais**. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix; Ed. Universidade de São Paulo, 1982.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.
- REUTER, Yves. **A análise da narrativa**. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Difel, 2002.,
- ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- ROSSUM-GUYON, Françoise Van; HAMON, Philippe & SALLENAVE, Danièle. **Categorias da narrativa**. Lisboa: Vega.
- SILVEIRA, Tasso. **Literatura comparada**. Grd, 1964.
- TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.
- WATT, Ian. **A ascensão do romance**. Estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding. Trad. Hildegard Feis. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WELLEK, R. **A crise da literatura comparada**. Trad. De Maria Lúcia Rocha-Coutinho. In: COUTINHO, F. E. & CARVALHAL, T. F. (orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro, Rocco, 1994<sup>a</sup>, PP. 108-119.
- WOOLF, Virginia. **Passeio ao farol**. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1987.
- \_\_\_\_\_. **Diário**. Primeiro volume: 1915 – 1926. Trad. Maria José Jorge. Lisboa: Bertrand, 1985.