

Revista de Literatura,  
História e Memória



Dossiê: Confluências e relações da  
Literatura com as outras Artes

ISSN 1983-1498

VOL. 14 - Nº 24 - 2018

UNIOESTE/CASCADEL - P. 08-25

ENTRE PALAVRAS, CUBOS E CILINDROS:  
VIRGINIA WOOLF E A PINTURA CUBISTA

Between Words, Cubes and Cylinders: Virginia Woolf  
and the Cubist Painting

Neurivaldo Campos Pedroso Junior<sup>1</sup>

**RESUMO:** O objetivo deste trabalho é estabelecer e analisar relações entre o romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf e a pintura cubista. Quinto romance publicado pela escritora Inglesa, *Passeio ao farol* apresenta uma pintora como uma das personagens principais e que, ao longo de toda narrativa, está a pintar uma tela, um retrato da Sra. Ramsay e de seu filho James. Assim, a tela de Lily Briscoe, a pintora-personagem, ocupa lugar de destaque no decorrer do romance e, pelas indicações fornecidas, podemos afirmar que

Lily opta por retratar mãe e filho recorrendo à técnicas da pintura cubista, principalmente a utilização de formas geométricas como o cubo e o cilindro para representar os diferentes ângulos de um mesmo objeto. Em nossa análise, procuraremos evidenciar que tal técnica de pintura corresponde, no plano da narrativa, ao emprego de múltiplos pontos de vista para retratar uma cena ou uma pessoa. Serão utilizados aportes teórico-críticos da Literatura Comparada, da Teoria Literária e da Teoria e Crítica de Arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura; Pintura; Virginia Woolf.

**ABSTRACT:** The aim of this article is to establish and analyze relations between the novel *To the Lighthouse* by Virginia Woolf and the cubist painting. Fifth novel published by the English writer, *To the Lighthouse* presents a female painter as one of the main character that is, during all the narrative, painting a canvas, a portrait of Mrs. Ramsay and her son James. Therefore, Lily Briscoe's painting occupies a central role along the novel and, by the information provided, we may affirm that Lily chooses to portrait Mother and Son using techniques of the cubist painting, specially the utilization of the geometrical forms such as the cube and cylinder to represent the different angles of the same object. In our analyze, we intend to emphasize that this technique of painting corresponds, into the narrative plan, to the utilization of multiple points of view to portrait a scene or a person. It will be used theoretical and critical contributions of the Comparative Literature, Literary Theory, Critics and Theory of Art.

**KEYWORDS:** Literature, Painting, Virginia Woolf.

*Passeio ao farol*, quinto romance publicado por Virginia Woolf, 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 Hébridais (em lugar de Escócia, leia-se Cornualha); na parte final, numa só manhã, muitos anos

<sup>1</sup> Doutor em Letras/Literatura Comparada pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Professor Adjunto de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul. Atua nos Programas de Mestrado Profissional em Letras e Mestrado Acadêmico em Letras da UEMS.

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 Virginia 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, p.58-59), coroando esta atmosfera simbólico-poética, encontramos a beleza do mar e do céu, e, ainda, a presença distante do próprio farol.

Não nos causa estranhamento, então, que Mario Praz, no livro *Literatura e artes visuais*, observe que *Passeio ao farol* possa ser visto como exemplo de uma aplicação bem sucedida da técnica musical à literatura. Praz cita o crítico Harold Fromm, para quem o romance poderia facilmente ser relacionado a uma sinfonia de Franck ou Chausson e até mesmo a um Wagner. É ainda Fromm quem observa que *Passeio ao farol* é “essencialmente uma experiência musical e não comunica idéias; comunica um significado que transcende a significação” (FROMM *apud* PRAZ, 1982, p.197). Virginia Woolf adotara alguns recursos musicais na elaboração de *Passeio ao farol*, já que os três capítulos do romance, tomados como um todo ou, ainda, os movimentos externos em constante mutação remetem-nos às sinfonias de Franck ou Chausson, os quais empregavam temas semelhantes aos de Virginia Woolf, a saber “o movimento interno contrastando violentamente com os externos, não só na extensão, mas por sua preocupação com a Natureza impessoal, em contraposição à Realidade psicológica” (FROMM *apud* PRAZ, 1982, p.197).

Apesar de serem observáveis possíveis relações entre o romance woolfiano e a música, optamos por privilegiar, neste artigo, a sua intrínseca relação com a pintura. Esta ocupa lugar central no decorrer do romance, posto que, não se pode, em um primeiro momento, ignorar a presença de uma pintora como uma das personagens centrais e que está a todo o tempo refletindo acerca da composição do seu quadro, fazendo que *Passeio ao farol* se torne um comentário acerca da arte de pintar, incluindo aqui 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. Há, no decorrer da narrativa, inúmeras passagens nas quais encontramos a pintora-personagem preocupada com o “volume, as cores e as linhas” de seu

quadro. Ou ainda, constatamos que Lily adianta um preceito da arte pós-impressionista quando observa que “sob a cor havia a forma” (WOOLF, 1982, p.23). Sendo assim, em alguns momentos de nossa análise, veremos que os comentários da personagem-pintora Lily Briscoe, acerca das técnicas do pintor, podem ser aplicadas às técnicas do escritor, uma vez que este também preocupa-se com questões de unidade e equilíbrio, dentre outras.

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”, ou seja, a escritora reconheceu que, em certas passagens, ela abordaria alguns temas relativos à Pintura, ainda que esta não fosse a sua “seara”. Vemos, por exemplo, que em carta à pintora Vanessa Bell, sua irmã, Virginia escreve “talvez você estimule o senso literário em mim, tal como diz que eu estimulo seu senso para a pintura. Deus! Como você vai rir dos trechos sobre pintura no *Lighthouse!*” (WOOLF *apud* BELL, 1988, p. 412).

Nota-se, então, que Virginia Woolf colheu muito material sobre pintura ao longo das discussões realizadas em reuniões do Grupo de Bloomsbury, pois, como afirma Vanessa Bell, “no que se refere à pintura de retratos você me parece uma artista suprema”. Seis dias após o recebimento desta carta de sua irmã, Virginia Woolf recebe uma carta do amigo e também crítico de arte, Roger Fry, que lhe fala: “Vanessa e eu pensamos que você passa intocada e triunfante, embora talvez um pouco ofegante e ansiosa”<sup>2</sup> no que se refere à pintura e, em especial, à pintora-personagem Lily Briscoe.

O enredo de *Passeio ao farol* pode ser resumido nas figuras da Sra. Ramsay e da pintora Lily Briscoe, com a primeira sendo retratada pela segunda; assim, ao longo do livro nos deparamos com a pintora a refletir e a buscar soluções para problemas técnicos que a afligiam – problemas estes de, por exemplo, como equilibrar as duas massas nos cantos do quadro e ainda assim manter a unidade. Tal preocupação com a unidade também foi sentida por Virginia Woolf no momento da escrita do romance, pois, um intervalo de dez anos separa o primeiro do terceiro capítulo.

Constatamos que, em *Passeio ao farol*, uma obra de arte plástica funciona como um elemento central, estruturador. A pintora-personagem apresenta uma certa timidez com relação aos seus quadros, pois, ao perceber que alguém se aproximava, sua primeira atitude era a de tentar esconder o quadro. Mais ainda, Lily não gostava de expor suas telas a ninguém (mostrava-as apenas para William Bankes). Em determinada passagem da narrativa, o cientista William Banke volta-se ao quadro de Lily Briscoe, nesse momento, ficamos sabendo que a

---

<sup>2</sup> Cf. BELL. *Virginia Woolf: uma biografia*, p. 414.  
<http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

pintora-personagem sentira que “seu quadro fora arrancado dela. Esse homem compartilhara com ela alguma coisa profundamente íntima” (WOOLF, 1982, p.57), pois, para Lily Briscoe seus quadros 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, 1982, p. 55).

Lemos nessa atitude da personagem Lily Briscoe uma tentativa desesperada de tentar “adiar” o momento no qual sua tela seria exposta, deixando, assim, de ser exclusivamente dela. O pintor Pablo Picasso também apresentava esta hesitação inicial em revelar telas mal-terminadas, sendo tomado constantemente por uma certa apreensão. Entretanto, a “timidez” de Picasso estava longe daquela apresentada por Braque, que chegava a esperar meses ou anos antes de expor seus quadros a olhares estranhos. Segundo o fotógrafo Gilberte Brassai, que fora amigo de Pablo Picasso por algumas décadas, o pintor espanhol, antes de apresentar suas telas ao espectador, realizava um verdadeiro ritual, escolhendo, separando e enfileirando as telas que seriam expostas. Esse gesto de “apresentação” constituía-se como um momento crucial da criação picassiana, pois, de acordo com Brassai:

É sob o olhar de outrem que sua obra se separa dele, que seu espírito toma consciência do que quis, do que conseguiu fazer. De uma pintura submetida a essa prova sucede-lhe receber o mesmo choque que o espectador, e às vezes o ouvi dizer de uma tela que acabava de mostrar em público: ‘Vejo-a pela primeira vez’ (BRASSAI, 2000, p. 178).

Uma passagem de *Passeio ao farol* é significativa para ilustrar o papel que a pintura (aqui representada pelo quadro de Lily Briscoe) ocupa dentro do romance. Acreditamos que há uma técnica das artes plásticas que embasa a escrita desse romance woolfiano. A passagem é:

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

Era a Sra. Ramsay lendo para James, respondeu ela. Conhecia sua objeção: ninguém diria que aquela mancha era uma forma humana. Mas não tentara fazê-la parecida, disse. Então, por que os colocara no quadro?, perguntou ele. Realmente, por que? Apenas, porque naquele canto era claro, sentia a necessidade de colocar uma sombra no outro. Era simples, óbvio, banal, mas o Sr. Bankes estava interessado. Então, mãe e filho, objetos de veneração universal – e nesse caso a mãe era conhecida por sua beleza –, poderiam ser reduzidos, sem irreverência, a uma mancha purpúrea, ponderou ele.

Mas a pintura não era sobre eles, disse ela. Pelo menos, não no sentido em que ele o entendia. Havia outras formas de reverenciá-los. Com uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo. Se um quadro deve ser uma homenagem como ela achava, o seu tributo se expressava assim. Mãe e filho podiam ser reduzidos a uma sombra, sem irreverência. Uma luz aqui exige uma sombra

ali, mais adiante. Ele refletiu interessado. Encarava a tela cientificamente, numa total boa fé. Mas a verdade é que todos os seus preconceitos estavam do outro lado, explicou (WOOLF, 1982, p. 56).

E assim, diante da leitura desse quadro, imaginário, mas que nós podemos agora igualmente visualizar, devemos tentar ler a leitura desse retrato feita pelas personagens de *Passeio ao farol*, uma vez que tais leituras, em grande arte, estruturam o romance.

Em primeiro lugar podemos estabelecer uma reflexão acerca da leitura de uma obra de arte, seja ela literária ou pictórica. Quando falamos em leitura, acontece, muitas vezes, de pensarmos na leitura de um livro, entretanto, ao estendemos o termo à leitura de um quadro, podemos questionar a validade e a legitimidade dessa extensão. Reconhecemos, por exemplo, que “uma página escrita é, por um lado, leitura e, por outro, quadro e visão; o legível e o visível têm fronteiras e lugares comuns, superposições parciais e imbricações incertas” (MARIN, 2000, p.19). Com base nesse raciocínio, vemos que o texto literário também apresenta um caráter visual, pois, “a página impressa é visualizada como quadro do mesmo modo que a imagem”.

Acreditamos, tendo os olhos voltados para as observações feitas por Lily acerca de sua tela, que a reflexão sobre o papel da leitura do quadro impõe-se com maior intensidade, haja vista que, a leitura desse quadro acontecerá por meio da leitura do texto literário, assim sendo devemos percorrer a narrativa em busca de informações que nos ajudem a visualizar esse quadro imaginário.

Na verdade, concordamos com Louis Marin, quando o semioticista observa que “existe uma hierarquia entre a leitura do texto e a visão da imagem”, pois, de acordo com Marin a leitura do texto domina a visão da imagem, entretanto, “a suplementação da falta da imagem pela leitura é deixada a critério do leitor” (MARIN, 2000, p.24). O leitor está diante de um quebra-cabeça, o qual deverá montar. As peças desse quebra-cabeça, no caso de *Passeio ao farol*, nos serão fornecidas, basicamente, pela pintora Lily Briscoe, já que esta passa quase todo o romance refletindo sobre problemas técnicos relativos à execução de seu quadro. Todavia, em alguns momentos da narrativa parece-nos que a pintora-personagem deixa o leitor ver, contemplar, ler a obra e tentar adivinhar seu sentido mais elevado, utilizando-se das poucas informações fornecidas, pois, o que é a leitura de um quadro, advindo do ficcional ou não, senão a incessante tentativa de “discernir o que no quadro se constitui em signo e enunciar, declarar os significados desses signos” (MARIN, 2000, p. 30).

Outro autor que aponta para algumas diferenças existentes entre a leitura de um livro e a leitura de um quadro é Alberto Manguel, cujo livro *Lendo Imagens* é de grande importância <http://e-revista.unioeste.br/index.php/rlhm>

Neurivaldo Campos Pedroso Junior

para os estudos interartísticos. Para o autor, “os quadros se congelam em um instante único: o momento da visão tal como percebida do ponto de vista do espectador”, logo, as imagens ficariam encerradas dentro dos limites da moldura, o que não aconteceria com as imagens evocadas pelos livros, pois, “as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico” (MANGUEL, 2003, p. 25). Feitas essas considerações acerca das diferenças entre a leitura das imagens dispostas em um quadro e aquelas proporcionadas pelos livros, Manguel enfatiza que talvez não seja possível estabelecer um sistema coerente para podermos ler as imagens da mesma forma como possuímos um sistema para ler a escrita, de acordo com o autor:

Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir (MANGUEL, 2003, p. 33).

Perguntamos, então, a partir das afirmações de Alberto Manguel, se a pintura seria uma linguagem? Para tentar responder à essa indagação, recorreremos a Roland Barthes que, em ensaio intitulado “A pintura é uma linguagem?”, indaga: “qual a relação entre o quadro e a linguagem que fatalmente nos servimos para lê-lo — isto é, para (implicitamente) escrevê-lo? *Essa relação não constitui o próprio quadro?*” (BARTHES, 1990, p.136). O questionamento barthesiano bem como as afirmações de Manguel vêm nos auxiliar na leitura, não apenas do romance de Virginia Woolf, mas, também, da tela da pintora-personagem Lily Briscoe. Os dois autores apontam para o fato de que cada leitor poderá criar o seu sistema de leitura de uma tela, assim sendo, durante a análise que empreendemos de *Passeio ao farol*, muitas vezes tentaremos uma aproximação entre o romance woolfiano e os movimentos Impressionista e Cubista.

Virginia Woolf, por meio de sua pintora-personagem, coloca em discussão a questão de representação, pois Lily Briscoe, abandona o caráter estritamente mimético da pintura, 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. Woolf faz, então, com que a atitude de Briscoe harmonizasse à atitude empreendida pelos pintores pós-impressionistas franceses, uma vez que, de acordo com Roger Fry,

A dificuldade origina-se de uma convicção muito arraigada, por causa de um costume há muito consolidado, de que o objetivo da pintura é a imitação descritivas das formas naturais. Ora, esses artistas não buscam aquilo que pode

ser, e sim despertar a convicção de uma realidade nova e definida. Eles não procuram imitar a forma, e sim criar a forma; não tentam imitar a vida, mas sim encontrar um equivalente da vida. Ou seja, querem produzir imagens que, pela clareza de sua estrutura lógica e pela unidade homogênea de textura, irão atrair a nossa imaginação desinteressada e contemplativa com algo da mesma vivacidade com que os objetos da vida concreta apelam às nossas atividades práticas. Na verdade, eles não visam a ilusão, e sim a realidade (FRY, 2002, p. 258-259).

Devemos considerar, ainda, que a passagem que abre o primeiro capítulo, simboliza algumas questões ligadas à estética, tais como, “a personalidade do artista, seu confronto com a imagem do cientista, o problema da mimese e da arte abstrata, a leitura interpretativa e ideológica da obra” (OLIVEIRA, 1993, p.130). Consideramos que o quadro de Lily não pode, em um primeiro momento, ser considerado como um exemplo da arte figurativa, pois, ainda que a pintora tivesse como “modelos” a Sra. Ramsay e seu filho, ela não pretende “representá-los” fielmente, mas, sobretudo, os sentimentos evocados pelos dois. O quadro de Lily serve, então, como ponto de partida para refletirmos também sobre o próprio ato de pintar, já que a pintura, desde o impressionismo, “evoca, mais intensamente do que nunca, o artista durante o ato de pintar – seu toque, sua vitalidade e estado de espírito, o drama da decisão no processo de feitura da arte. Aqui o subjetivo torna-se palpável” (SCHAPIRO, 2001, p.10). Poderíamos, inclusive, com base na atitude de Lily Briscoe frente a seu quadro e aos retratados, registrar o quanto importante é o olhar do pintor para a execução e elaboração da obra, pois, entendemos, com Merleau-Ponty, que os pintores possuem um terceiro olho, este

[...] vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê o quadro dos outros, as respostas outras a outras faltas. (...) Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças e os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça votada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 19) .

Encontramos, então, ao longo do primeiro capítulo e em quase todo o terceiro, a pintora Lily Briscoe refletindo sobre a execução do seu quadro. Lembramos que há, no terceiro capítulo, uma maior ocorrência de passagens nas quais a pintora reflete sobre seu quadro, sobretudo, porque é nesse capítulo que a pintora-personagem termina a tela. A necessidade de terminar a tela fora sentida quando, sentada à mesa da cozinha, a pintora olha para a mesa e observa:

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, 1982. p. 151).

Esta é a primeira alusão encontrada no terceiro capítulo que demonstra o desejo de Lily Briscoe de terminar seu quadro. Tal passagem dá início a inúmeras outras, nas quais encontramos comentários acerca da arte de pintar, mas que podem, muitas vezes, serem estendidos às artes em geral. Como podemos perceber no trecho no qual Lily inicia seu trabalho de pintura, demonstrando que a hesitação ao começar um novo trabalho, seja ele um quadro, um livro, uma escultura ou uma música, é semelhante entre essas artes. Entretanto, muitas vezes, tal hesitação dá lugar a um ritmo acelerado de trabalho, como podemos observar no seguinte trecho do romance woolfiano:

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, 1982. p. 160-161).

Apesar de ser mais frequente no terceiro capítulo, a constatação de que há um hiato entre a concepção de uma obra e a sua realização propriamente dita, perpassa todo o romance de Virginia Woolf, pois, desde as páginas iniciais há alusões à dificuldade de expressão encontrada pela personagem-pintora Lily Briscoe. Ressaltamos, por exemplo, que “através de Lily, Virginia aponta também as dificuldades que se apresentam entre a concepção e a realização de uma obra de arte. Tudo que, ao ser concebido, parece simples, na prática se torna subitamente complexo” (CASTRO FARIA, 1990, p.86). Com base nessa ideia, nos voltamos a *Passeio ao farol* com o propósito de encontrar, disseminadas em suas páginas, reflexões ligadas ao próprio gesto/ato criativo; dentre as muitas passagens, optamos por transcrever o seguinte trecho:

Então, sob a cor havia a forma. Podia ver isso com clareza, imperiosamente, quando olhava: quando pegava no pincel é que tudo mudava. Era nesse vôo momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira de lágrimas, e tornavam a passagem da concepção para o trabalho tão terrível quanto o era a incursão em um corredor escuro para uma criança. (...) E era também nesse momento, dessa forma fria e inconstante, que, quando começava a pintar, pressionavam-na outros pensamentos, sua própria imperfeição, sua insignificância (WOOLF, 1982. p. 23-24).

Do trecho acima, notamos que, dissipadas as preocupações e as hesitações iniciais, pode advir um ritmo acelerado e constante de trabalho. A escritora 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. A pintora-personagem de *Passeio ao farol* também encontrava seu próprio ritmo de trabalho.

E assim, numa sucessão de pausas e vibrações, conseguiu alcançar um movimento ritmado 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, 1982. p. 160-161).

Além disso, o pronunciamento de Lily Briscoe de que “sob a cor havia a forma” remete-nos às preocupações estéticas de Roger Fry, principalmente aquelas contidas em “Um ensaio de estética”, pois Fry relaciona os vários métodos pelos quais são obtidos os elementos emocionais da forma, que seriam, então, o ritmo da linha, a massa, o espaço, a luz e sombra, e a cor. Acreditamos, então, que as preocupações estéticas de Lily Briscoe estão intimamente relacionadas às de Fry, o que comprova a ideia de produtividade da amizade entre Roger Fry e Virginia Woolf, pois, no texto “Um ensaio de estética”, lemos observações de Fry que poderiam facilmente figurar nas páginas de *Passeio ao farol* provenientes das indagações e dos questionamentos da pintora-personagem Lily Briscoe. Voltamo-nos, então, à análise que o crítico de arte britânico faz sobre os elementos que estão relacionados

O primeiro elemento é o do ritmo da linha com a qual as formas são delineadas. A linha desenhada é o registro de um gesto, e esse gesto é modificado pelo sentimento do artista, o qual é assim comunicado a nós diretamente.

O segundo elemento é a massa. Quando um objeto é representado de modo que o reconhecemos como se tivesse inércia, sentimos seu poder de resistir ao movimento, ou de transmitir seu próprio movimento a outros corpos, e nossa reação imaginativa a essa imagem é governada por nossa experiência de massa na vida real.

O terceiro elemento é o espaço. Por meios muito simples, pode-se fazer com que o quadrado de lados iguais sobre dois pedaços de papel pareça representar um cubo com duas ou três polegadas de altura, seja um cubo de centenas de pés, e a nossa reação a ele varia na mesma proporção.

O quarto elemento é o de luz e sombra. Nossos sentimentos em relação ao mesmo objeto variam completamente conforme o vemos sob forte iluminação contra um fundo negro ou escurecido contra um fundo luminoso.

O quinto elemento é o da cor. Que ele produz um efeito emocional direto é evidente no emprego de termos como “alegre”, “apagada”, “melancólica”, em relação às cores (FRY, 2002, p. 35).

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

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

As palavras de Barthes nos mostram que o estudo da tradição *ut pictura poesis* continua presente entre nós e vai passando muito bem, entretanto, deve-se considerar que não se trata mais de estabelecer simples paralelos entre textos e quadros, mas tentar estabelecer a função que algumas “obras de arte” desempenham dentro de um romance. E assim, “percebendo as imagens – linguísticas e plásticas, o leitor participa do processo criador do discurso. No entanto, tendo em vista as dificuldades que este discurso se lhe apresenta pela fragmentação e abstração, reforça-se a necessidade do ‘olhar desconfiado’” (MENEGAZZO, 1991, p.48), reforça-se, também, a necessidade de uma não aceitação da aparência primeira ou do sentido óbvio, do qual nos fala Barthes, ou seja, aquele sentido *que vem à frente*, que corre ao nosso encontro. Devemos então, enquanto sujeitos leitores, prestar atenção no terceiro sentido, no sentido obtuso, tomando obtuso como tudo aquilo *que é velado, de forma arredondada*. Assim, o sentido obtuso parece-nos “maior do que a perpendicular pura, reta, cortante, da narrativa, parece-me que o terceiro sentido abre o campo do sentido totalmente, isto é, infinitamente” (BARTHES, 1990, p.47).

Dessa forma, constatamos que o equilíbrio e a unidade entre formas, cores e massas almejados por Lily no plano artístico, “reflete na verdade a busca do conhecimento, especialmente do auto-conhecimento, e – corolário deste – do conhecimento do outro, espelho e fronteira do eu” (OLIVEIRA, 1993, p.131). Com efeito, na terceira parte de *Passeio ao farol*, no qual Lily Briscoe termina seu quadro, encontramos, de forma mais explícita, preocupações da pintora-personagem acerca do equilíbrio entre as massas de seu quadro e entremeadas a essas

preocupações, encontram-se reflexões sobre a inegável força da Sra. Ramsay, pois, ao evocar uma cena na qual a Sra. Ramsay escrevia algumas cartas, Lily Briscoe lembrou-se de que “aquela mulher sentada ali (...) reduzia tudo à simplicidade; levava ódios e irritações a se desfazerem como farrapos, harmonizava isso com aquilo e depois com isso de novo” (WOOLF, 1982, p.163), assim sendo, notamos que preocupações técnicas caminham juntas à preocupações pessoais, fazendo, então, com que a obra de arte torne-se expressão e elaboração de conhecimento e autoconhecimento.

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

[...] a busca de uma solução formal caminha, assim, *pari passu* com o amadurecimento emocional da pintora e de outras personagens, e isso depende de seu conhecimento mútuo tanto quanto de auto-conhecimento. Encontrar a solução no plano artístico é encontrá-la também em termos pessoais e vivenciais (OLIVEIRA, 1993, p. 130).

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

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

personagem terminasse sua tela, mas, também, para que a narradora terminasse a narrativa, pois, a conclusão da tela de Lily coincide com o final do livro, o que, segundo Thereza de Castro Faria “não é por acaso que temos Lily Briscoe a pintar um quadro que tanto se aproxima da divisão estrutural desse romance, terminado ao mesmo tempo que o quadro se completa” (CASTRO FARIA, 1990, p.75), como podemos perceber nas últimas linhas do romance:

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

Quando a pintora Lily Briscoe observa que cinquenta pares de olhos não seriam suficientes para captar a totalidade do ser da Sra. Ramsay, temos uma indicação de que adotará, ao longo do seu trabalho de retratar mãe e filho, alguns preceitos da arte cubista, como, por exemplo, a tentativa de pintar os objetos ou as pessoas sob diferente ângulos. Na tela de Lily, ela lançará mão de triângulos e círculos para representar a Sra. Ramsay e James, fazendo, desta forma, que a pintura se assemelhe a uma escultura, ou seja, uma escultura que gira, oferecendo simultaneamente seus diferentes aspectos. No plano da narrativa, essa tentativa de mostrar a Sra. Ramsay sob diferentes ângulos corresponde à multiplicidade de pontos de vista. Conseqüentemente, temos a Sra. Ramsay “retratada” pelo seu marido, pelos convidados William Bankes, Charles Tansley e até mesmo pela pintora Lily Briscoe. E assim, tanto a “romancista” quanto a “pintora” adotam algumas técnicas do cubismo, pois, se por um lado, a pintora opta por representar a Sra. Ramsay por meio de cubos, triângulos, ou cilindros, lembrando, assim, a afirmação de Cézanne, “tratar a natureza pelo cilindro, a esfera e o cone” (CÉZANNE *apud* GULLAR, 1985, p.78), possibilitando, desta forma, com que o objeto seja representado sob diversos ângulos, por outro lado, a escritora vai tentar produzir o mesmo efeito na narrativa. Entretanto, para apresentar as cenas e personagens sob diferentes ângulos, será necessário recorrer à multiplicidade de pontos de vista, sem que, com isso, haja um ponto de vista fixo e único. Com efeito, a narrativa de Virginia Woolf abre-se para o diálogo com técnicas do cubismo, pois, tanto no decorrer do romance quanto na tela de Lily, percebemos que:

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

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

Lembramos, por exemplo, que quando a pintora Lily Briscoe mostra sua tela para William Bankes e este questiona sobre o significado de uma forma triangular púrpura presente na tela, Lily explica que aquilo era a forma que ela achou para representar a Sra. Ramsay lendo para James. Eis uma outra característica própria do Cubismo, que é a destruição do objeto representado. A destruição do objeto proposta pelos cubistas é facilmente associada à técnica empregada por Lily para fazer o retrato da Sra. Ramsay e do filho James, ou seja, a destruição do objeto implica também uma certa relação amorosa com o objeto a ser “destruído” na superfície da tela, há ainda a necessidade de se estudar o objeto ou as cenas. Com base nessa ideia de destruição do objeto que implica uma relação amorosa, acreditamos serem significativas as palavras do pintor Pablo Picasso, que afirma: “Não existe uma coisa chamada arte abstrata. Precisa-se sempre começar com alguma coisa. Depois, pode-se remover todos os vestígios da realidade. De qualquer modo não haverá perigo algum, então, pois a idéia do objeto terá deixado sua marca indelével” (PICASSO *apud* SYPHER, 1980, p.198). Sendo assim, mesmo que a pintora-personagem tenha substituído a Sra. Ramsay e seu filho James por uma figura triangular, ainda assim, estarão presentes na tela algumas características desses dois “seres”, tornando evidente, então, que “é impossível fazer total abstração (transformar em signo puro) de uma representação do corpo humano” (BARTHES, 1990, p.99).

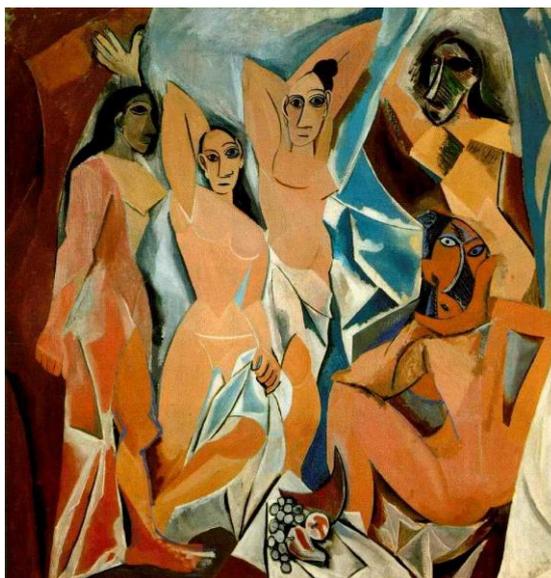
Ainda na esteira das técnicas cubistas empregadas pela escritora, podemos afirmar que a estrutura aproxima-se da fragmentariedade experimentada pelos cubistas. *Passeio ao farol* está dividido em três partes: A Janela; O tempo passa e O Farol. Cada uma dessas partes está dividida em seções. Na primeira parte são encontradas 19 seções, ao passo que a segunda e a terceira parte apresentam 10 e 13 seções respectivamente. Essas seções também variam com

relação à extensão, pois, assim como um pintor cubista, que escolhe as proporções das formas geométricas expostas na tela, Virginia Woolf opta por intercalar seções grandes com pequenas seções, ou seja, algumas dessas seções chegam a ocupar páginas inteiras, enquanto que outras não passam de quatro linhas.

Vemos, por exemplo, que no caso de *Passeio ao farol* a fragmentação de pontos de pensamento ou de observação corresponderá, no plano da narrativa, à dissolução de um ponto de vista único e fixo em vários pontos de vista que se amalgamam para formar a impressão final da cena. Daí acontecer desse romance ser frequentemente comparado ao movimento Cubista e a sua tentativa de mostrar o objeto sob diferentes ângulos ou pontos de vista. Tal atitude pode ser notada, de forma mais explícita, na tela *Les Demoiselles D'Avignon* (figura 01), de Pablo Picasso. De acordo com Allan Bullock:

Les Demoiselles d'Avignon, feita por Picasso em 1907, quadro fecundo por influências espanholas e africanas, qualificado como a primeira tela realmente século XX: cinco mulheres nuas pintadas numa série de losangos e triângulos geométricos, numa total desconsideração pela anatomia e pela perspectiva (BULLOCK, 1999, p. 44).

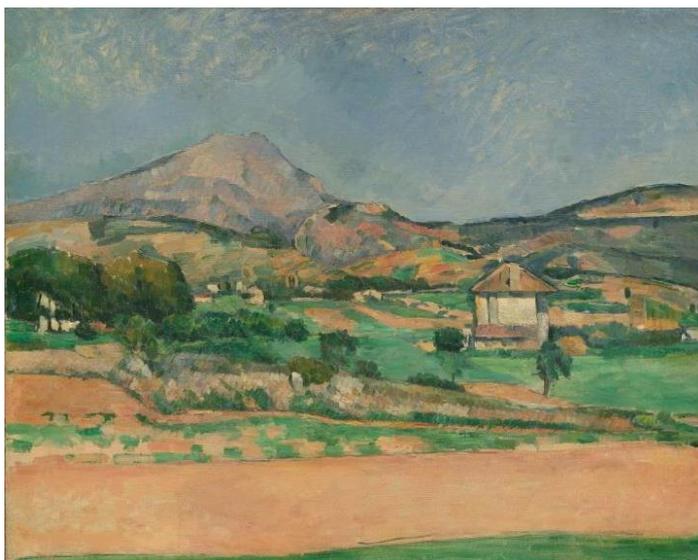
De certa forma, a tela de Picasso abre-se para a possibilidade de visualizarmos as faces das retratadas sob diferentes ângulos, proporcionando a ideia de movimento e volume na superfície plana, pois, naquela tela temos a apresentação das figuras ora frontalmente, ora de perfil, “como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem” (GOLDING, 1991, p. 40).



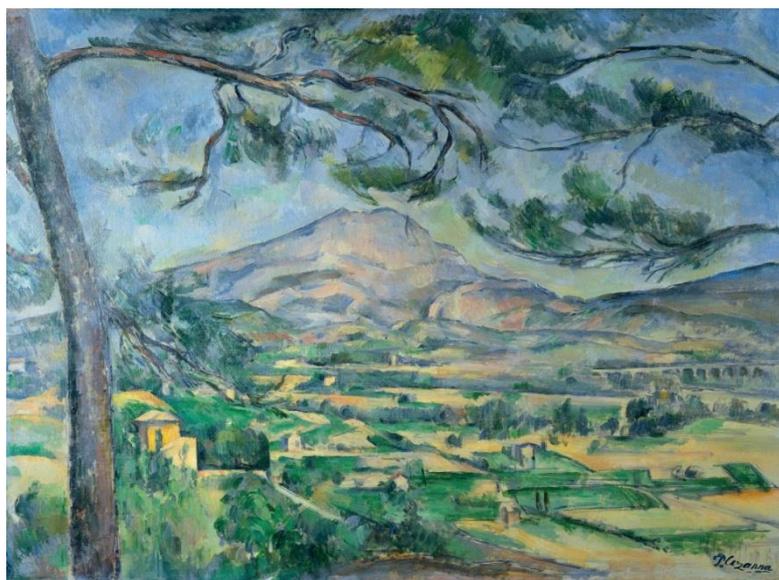
(Pablo Picasso, *Les Femmes d'Alger (O Version O)*. Imagem extraída de [https://en.wikipedia.org/wiki/Les\\_Femmes\\_d'Alger\\_\(O\\_Version\\_O\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Les_Femmes_d'Alger_(O_Version_O)). Acesso em 29/10/2018).

Além disso, notamos, que as técnicas empregadas por Virginia Woolf aproximam-se às técnicas utilizadas não apenas por Pablo Picasso mas também por Cézanne, já que este pintor procurava, também, apresentar os objetos sob vários ângulo. Acreditamos, por exemplo, que a perspectiva da pintura de Cézanne, feita simultaneamente sob vários ângulos em relação ao mesmo objeto, pode também ser observada no romance de Virginia Woolf por meio da mudança frequente do ponto de vista dentro das seções. A título de exemplificação, podemos citar a série *Mont Sainte-Victoire* pintada por Paul Cézanne ao longo de quase trinta anos e que apresenta em diferentes épocas e em diferentes momentos do dia e da luz. Durante esse período, Cézanne aprimorou a “geometria” da montanha em aquarelas de traços retos e vigorosos e ângulos quase perfeitos. Sabia que estava sendo um marco para a pintura moderna que viria a seguir. De acordo com Jorge Coli

Um elemento que surge, novo, é a compulsão com que repete o tema, modificando não apenas a intensidade, mas ainda a cor. A Santa Vitória é um enorme maciço calcário cujo tom acinzentado mostra-se muito sensível às variações atmosférico-luminosas. Com um céu carregado, ela se torna de chumbo; no azul ela se azula com maior ou menor intensidade, no pôr do sol e no amanhecer, pode ser laranja, rosa, lilás... (COLI, 2015, p. 81).



(Paul Cézanne. Mont Sainte-Victoire, View from Valcros – 1885. Imagem extraída de [https://arthive.com/artists/1020~Paul\\_Cezanne/works/377892~Mount\\_SainteVictoire](https://arthive.com/artists/1020~Paul_Cezanne/works/377892~Mount_SainteVictoire). Acesso em 27/10/2018).



(Paul Cézanne. Mont Sainte-Victoire – 1887. Imagem extraída de [https://arthive.com/artists/1020~Paul\\_Cezanne/works/377892~Mount\\_SainteVictoire](https://arthive.com/artists/1020~Paul_Cezanne/works/377892~Mount_SainteVictoire). Acesso em 27/10/2018).



(Paul Cézanne. *Mont Sainte-Victoire*, 1902-04. Imagem extraída de <https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/late-europe-and-americas/modernity-ap/a/czanne-mont-sainte-victoire>. Acesso em 27/10/2018).

Ressaltamos, então, que nossa análise de *Passeio ao farol* pretendeu colocar em cena o papel que a correspondência entre Literatura e Pintura ocupa no romance woolfiano. De um lado, vemos que o enredo sofre influência da estética cubista, pois, percebemos e tentamos demonstrar que paralela ou concomitantemente ao enredo ficcional, há técnicas do movimento cubista que não apenas influenciam mas também sustentam o enredo. De outro lado, as preocupações e reflexões da pintora-personagem sobre problemas técnicos da pintura podem ser estendidas aos problemas do fazer literário e à arte em geral. Assim sendo, *Passeio ao farol* pode ser lido como um comentário *en abîme* sobre a sua própria elaboração, sobre a elaboração de uma pintura, e *last but not least*, sobre a concepção das obras de arte modernas.

## REFERÊNCIAS

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

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

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

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

BRASSÏ, Gilberte. **Conversa com Picasso**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

BULLOCK, Alan. "A dupla imagem. In: BRADBURY, M. e MCFARLANE, J. (Org). **Modernismo**. Guia Geral, 1890-1930. São Paulo: Ed. Schwarcz Ltda., 1999.

CASTRO FARIA, Thereza Melo Lustoza de. "To the lighthouse: a unidade da obra prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema". In: PASOLD, Bernadete (ed.). Virginia Woolf – **Ilha do Desterro**: a Journal of Language and Literature. Revista de Língua e Literatura, Florianópolis: Ed. UFSC, N.24, 2.trim. 1990.

COLI, Jorge. A luz do rochedo (um percurso até Cézanne). **Arte & Ensaio**: Revista do Programa de Artes Visuais/EBA/UFRJ. v. 30, 2015.

FRY, Roger. **Visão e forma**. Trad. Cláudio Marcondes. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

GOLDING, John. "Cubismo". In: STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: 1991.

GULLAR, ferreira. **Etapas da arte contemporânea**: do cubismo ao neoconcretismo. São Paulo: Nobes, 1985.

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

MANGUEL, Albetto. **Lendo imagens**. Trad. Rubens Figueiredo; Rosaura Eichenberg; Cláudia Strauch. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MARIN, Louis. **Sublime Poussin**. Trad. Maria Amazonas Leite de Barros. São Paulo: EDUSP, 2000.

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

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O olho e o espírito**. Trad. Paulo Neves e Maria Emantina Galvão Gomes. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. **Literatura e Artes Plásticas**: o künstlerroman na ficção contemporânea. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1993.

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

SCHAPIRO, Meyer. **Mondrian**: a dimensão humana da pintura abstrata. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Cosac & Naify, 2001.

SYIPHER, Wylie. **Do rococó ao cubismo**. Trad. Maria Helena Pires Martins. São Paulo: Perspectiva, 1980.

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