

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO**  
**FACULDADE DE LETRAS**

LUIZA ARAUJO BARROSO

UMA ONISCIÊNCIA EM XEQUE:  
a subversão da voz narrativa em *Ao Farol*

RIO DE JANEIRO  
2024

LUIZA ARAUJO BARROSO

UMA ONISCIÊNCIA EM XEQUE:  
a subversão da voz narrativa em *Ao Farol*

Monografia apresentada à Faculdade de Letras da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro como  
requisito para obtenção do título de Licenciatura em  
Letras - Português/Inglês.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Júlia Braga Neves

RIO DE JANEIRO  
2024

À minha mãe, que navegou as tempestades comigo

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, à minha mãe, Natasha, por sempre me ouvir tagarelar sobre minha pesquisa, por me inspirar a ser uma pessoa melhor todos os dias, por nunca desistir de mim, e por me ensinar que eu sempre tenho um lugar seguro para onde voltar.

Aos meus avós, Maria de Lourdes e Nildson, a base da nossa *ohana*, por me darem apoio e amor ao longo de toda a minha vida, e por estarem sempre na torcida por mim.

Ao meu padrinho, Rafael, pelos conselhos práticos, como ele, e pelas várias caronas.

Ao Zeus, por curar meu coração e alegrar até os meus piores dias.

À minha madrinha de coração, Mônica Primavera, por torcer por mim, primeiro daqui, e depois daí de cima.

À professora Júlia Braga Neves, minha orientadora, por me apoiar neste projeto, por acreditar em mim e por estimular em mim a curiosidade que um pesquisador deve ter.

Ao professor Thiago Rhys Bezerra Cass, leitor crítico deste trabalho, por me fazer me encantar pela literatura inglesa e por me dar minha primeira oportunidade de pesquisa.

Aos meus familiares, colegas, professores e amigos que me apoiaram durante essa jornada, e, em especial, a Alexandre, Marcelo, Isabela e Luisa, que tornaram mais leves esses anos de graduação e me ajudaram a lembrar que, mesmo nos tempos difíceis, ainda é possível rir até a barriga doer.

Por fim, mas não menos importante, aos professores de português que tive na vida e, em especial, a Carmen Baltz, Flávia Ribeiro e Gabriel Chagas, que nutriram em mim o amor que sempre existiu pela língua, pela gramática, pela literatura. Se não fosse Letras, não seria eu; se não fosse por vocês, não teria sido Letras.

## RESUMO

BARROSO, Luiza Araujo. **Uma onisciência em xeque**: a subversão da voz narrativa em *Ao Farol*. Monografia – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

Em *Ao Farol* (1927), Virginia Woolf experimenta com a voz narrativa, fazendo uso do recurso tradicional da onisciência, mas subvertendo-o, de modo que não se encaixa nas categorias prototípicas de narrador. Apesar de ter acesso às consciências das personagens, o modo como o narrador apresenta e comenta os pensamentos delas ao longo do romance, não tendo certeza de como interpretá-los, faz com que o peso de sua autoridade seja subvertido, de modo que ela parece ser praticamente igualada à relevância das personagens. A multiplicidade de pontos de vista subjetivos, incluindo aquele do narrador, está de acordo com a noção modernista de fragmentação, que ajuda Woolf a traduzir a complexidade da natureza humana. O narrador exibe relatos diferentes ao longo do livro, o que pode ser entendido como um afetamento pela guerra: antes e após a guerra, com a casa cheia, acompanha-se majoritariamente os pensamentos das personagens; já no período de guerras, sozinho na casa, ele observa as mudanças que ela sofre e tece seus próprios comentários mais claramente. Nesse sentido, é possível traçar uma relação entre a postura do narrador e o contexto sócio-histórico da Grande Guerra (1914-1918) vivida por Woolf alguns anos antes e representada no romance. A postura do narrador em “O Tempo Passa”, que cobre a década em que a casa fica vazia por conta da guerra, parece uma forma que Woolf encontrou para representar o terror da guerra, principalmente no que tange a experiência civil, que foi impactada, ainda que estivesse distante daquilo que ocorria na frente. Os horrores vistos pelo narrador – a destruição da casa, as mortes de suas personagens – culminam em seu entendimento de que não é possível haver uma representação fidedigna da realidade de modo objetivo e não-fragmentado.

Palavras-chave: *Ao Farol*; onisciência; modernismo; Virginia Woolf; Primeira Guerra Mundial.

## ABSTRACT

In *To the Lighthouse* (1927), Virginia Woolf experiments with narrative voice, using the traditional device of omniscience but subverting it so that it does not fit into the narrator's prototypical categories. Despite having access to the characters' consciousness, the way in which the narrator presents and comments on their thoughts throughout the novel, without being sure how to interpret them, subverts the weight of his authority, placing him as an equal to the characters' relevance. The multiplicity of subjective points of view, including that of the narrator, is in line with the modernist notion of fragmentation, which helps Woolf convey the complexity of human nature. The narrator presents different accounts throughout the book, which can be related to the war and its aftermath: before and after the war, with the house full, one mostly follows the characters' thoughts; during the war, however, the narrator seems to be alone in the house, observing the changes through which the house has undergone and stating more clearly his own comments. In this sense, it is possible to trace a relationship between the narrator's stance and the socio-historical context of the Great War (1914-1918) experienced by Woolf a few years earlier and represented in the novel. In "Time Passes," the section that covers the decade in which the house is empty due to the war, the narrator's stance seems to be a way that Woolf found to represent the terror of war, especially with regard to the civilian experience, a group which was impacted, even though it was geographically distant from what was happening on the front line. The horrors seen by the narrator – the destruction of the house, the deaths of the characters – culminate in his understanding that it is not possible to have a faithful representation of reality in an objective and non-fragmented way.

Keywords: *To the Lighthouse*; omniscience; modernism; Virginia Woolf; Great War.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO.....</b>	<b>7</b>
<b>2 “A JANELA” E “O FAROL”: INTERPRETANDO IMPRESSÕES.....</b>	<b>10</b>
<b>3 “O TEMPO PASSA”: NARRADOR, ESPECTADOR, PERSONAGEM?.....</b>	<b>27</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>47</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>49</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A escritora Virginia Woolf vivenciou a Primeira Guerra Mundial (1914-1918) no campo dos civis, e foi essa experiência da guerra que ela escolheu centralizar em *Ao Farol* (1927), publicado quase dez anos após o fim da guerra. A imprecisão (ou até mesmo a impossibilidade) da linguagem em capturar uma realidade histórica descrita por Koselleck (2018, p. 18) pode ser vista nesse romance. A obra materializa as consequências sociais, culturais e históricas do conflito a partir das subversões das convenções do realismo, e apresenta uma estrutura tripartite – “A Janela”, “O Tempo Passa” e o “O Farol – que retrata, respectivamente, um dia em setembro alguns anos antes do início da guerra; um intervalo decenal, dentro do qual estão os anos de guerra; e, por fim, um dia em setembro no período pós-guerra. Com suas inovações estéticas, ele não apresenta um enredo tradicional do gênero, não havendo grandes ações das personagens. O romance conta com diferentes (mas interrelacionadas) características, elencadas por Auerbach (2003, p. 708), dos romances realistas do período entre as duas guerras mundiais: diferentes camadas temporais, desintegração da continuidade de eventos exteriores, representação multipessoal da consciência, e mudança do ponto de vista narrativo.

O modo como a guerra afetou a sociedade foi representado por Woolf não apenas a partir das temáticas exploradas no romance, mas também a partir da forma como a autora construiu seu narrador. A experimentação de Woolf com a voz narrativa gerou, em *Ao Farol*, uma onisciência que não se encaixa nas categorias prototípicas, o que afeta sua confiabilidade e faz com que seja exigido do leitor um envolvimento ativo. Apesar de ter acesso às consciências das personagens, o modo como apresenta e comenta os pensamentos delas ao longo do romance faz com que o peso de sua autoridade seja subvertido, de modo que ela parece ser praticamente igualada à relevância das personagens. Além disso, o narrador exhibe relatos diferentes ao longo do livro, o que pode ser entendido como um afetamento dele pela guerra: antes e depois da guerra, com a casa de veraneio cheia, acompanha-se majoritariamente os pensamentos das personagens; já no período de ausência, que inclui os anos de guerra, o narrador, sozinho na casa, observa as mudanças que ela sofre e tece seus próprios comentários mais claramente. O objetivo do presente trabalho é, então, pensar a onisciência desse narrador a partir de sua instabilidade, deixando a pergunta: sua onisciência limitada e as mudanças no modo como apresenta e comenta os pensamentos das personagens ao longo do romance podem ser reflexos dos impactos da guerra?



Em “A Janela” e “O Farol”, ao representar os pensamentos das personagens uma sobre a outra, Woolf transmite ao leitor a complexidade do caráter humano, que se constrói não apenas objetivamente por qualidades e defeitos, mas também subjetivamente a partir da maneira pela qual as personagens enxergam a si próprias e como são vistas pelos outros. A perspectiva múltipla do romance, expondo a consciência de diversas personagens, mostra como a realidade é subjetiva e relacional, contribuindo para a noção modernista de fragmentação. Assim, as personagens não são construídas por uma visão única e objetiva esperada de um tradicional narrador onisciente. O comportamento do narrador nessas seções leva a questionamentos sobre sua confiabilidade, já que, por vezes, parece interpretar suas personagens subjetivamente, o que vem para o leitor na forma de uma mistura entre os comentários do narrador e os pensamentos de suas personagens.

O narrador ganha maior visibilidade em “O Tempo Passa”, que funciona como ponto de mudança do romance por diversos motivos. O meu principal argumento é que isso se deve à ausência de sujeitos concretos, que faz com que se coloque em destaque a dualidade do narrador – os limites de sua onisciência e as possibilidades de sua subjetividade – já que, apesar de seu privilégio extranatural, ele não é totalmente distanciado do humano, visto que os seres humanos não têm visões imparciais ou objetivas uns dos outros. É também nessa seção que o narrador encara mais diretamente a impossibilidade de transmitir uma realidade objetiva, algo que se intensifica durante a guerra. O narrador parece, então, representar a limitação dos civis cujas vidas foram suspensas durante esse período.

O presente trabalho é dividido em duas partes complementares. A primeira delas analisa o narrador em “A Janela” e “O Farol”, seções inicial e final do romance, tendo como foco a multiplicidade de consciências que ele apresenta e como os comentários dessa voz narrativa, mesclados com os pensamentos das personagens, afetam seu papel no romance. A noção de percepção parece, então, se estender para o narrador. Estaria o narrador sujeito a impressões e a suas interpretações delas? Quais seriam as implicações dessa subjetividade do narrador para o romance? Essas perguntas são discutidas ao longo deste trabalho e, no segundo capítulo, analiso a voz narrativa em “O Tempo Passa”, seção na qual, conforme mostrarei com a minha leitura, o narrador parece se tornar protagonista e, por isso, possivelmente, sujeito. Nessa seção, discuto a possível humanização do narrador, bem como a sua própria incapacidade de representar fielmente tudo o que vê. Por fim, perpassa este trabalho a seguinte questão: é possível traçar uma relação entre o narrador e o contexto sócio-histórico vivido por Woolf e situado no romance? A possível relação entre a onisciência atípica do narrador e os efeitos da

guerra continua a ser uma questão em aberto, embora eu busque contribuir para essa discussão, sobre a qual ainda existe escassa bibliografia.

## 2 “A JANELA” E “O FAROL”: INTERPRETANDO IMPRESSÕES

Em “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, ensaio publicado em 1924 pela Hogarth Press, imprensa de Virginia e Leonard Woolf, a autora argumenta que os escritores eduardianos – aqueles da primeira década do século XX – nunca haviam olhado “para a vida, nunca para a natureza humana” (Woolf, 1924, p. 16, tradução minha). Falando em nome dos georgianos, ela afirma:

[Os eduardianos] desenvolveram então uma técnica para escrever romances que atende ao seu propósito; criaram ferramentas e estabeleceram convenções que funcionam para si. Mas essas ferramentas não são nossas ferramentas, e esse funcionamento não é o nosso funcionamento. Para nós, essas convenções são a ruína, essas ferramentas são a morte. (Woolf, 1924, p. 16, tradução minha)

A diferenciação que Woolf faz entre os ultrapassados eduardianos e os modernos georgianos parte de sua observação de que, por volta de dezembro de 1910, data que coincide com a exibição pós-impressionista, que teve curadoria de seu amigo Roger Fry, “a natureza humana mudou. (...) Todas as relações humanas se transformaram. (...) E, quando as relações humanas mudam, há, simultaneamente, uma mudança na religião, na conduta, na política e na literatura” (Woolf, 1924, p. 4-5, tradução minha). Essa mudança nas relações humanas teria, então, levado a uma complexidade maior na representação literária da natureza humana, criando-se e subvertendo-se recursos para representar as interioridades do indivíduo.

A data que Woolf elege para essa mudança não é acaso. A exposição de Fry no final de 1910, que conta com diversas obras de artistas impressionistas e pós-impressionistas, foi um marco na arte moderna britânica, cenário do qual a escritora fazia parte. Essas tendências pós-impressionistas influenciaram as obras de Woolf, e dentre essas influências destaca-se a valorização da subjetividade de visão. A noção de que, em termos de representação da realidade, só é possível fazê-la a partir de perspectivas e não como um todo não está presente apenas nos ensaios de Woolf, perpassando também seus romances. Um exemplo disso é o romance *Sra. Dalloway* (1925), no qual o leitor tem acesso aos pensamentos de diversas personagens ao longo do texto: algumas sem nome, como os cidadãos que assistiam da rua aos malabarismos de um avião no céu; outras especificadas, como a protagonista, Clarissa Dalloway, e o veterano de guerra Septimus Warren Smith. O experimento, no entanto, parece solidificar-se em seu romance seguinte, *Ao Farol* (1927), no qual Woolf incorpora o narrador nessa rede multipessoal de perspectivas subjetivas que constroem a realidade. Se considerarmos que o narrador é, tipicamente, o maior responsável por construir para o leitor a

realidade em um romance comum, dar a ele uma subjetividade que, costumeiramente, é reservada às personagens faz com que as expectativas do leitor sejam abaladas e ele passe a questionar a autoridade desse narrador, que parece “compartilhar, com as outras personagens, sua tentativa de abordar e compreender os mistérios da realidade concreta” (Leaska, 1970, p. 59, tradução minha).

*Ao Farol* não conta com muitas ações ou um enredo complexo; as personagens são seu centro: o que pensam, o que sentem, como enxergam o mundo e as pessoas ao seu redor. Essa escolha de Woolf por uma ficção voltada não para elementos exteriores, mas para as interioridades de suas personagens, é consoante com o que ela diz, poucos anos antes, em “Mr. Bennett and Mrs. Brown”:

Acredito que todos os romances, isto é, lidam com a natureza humana, e que é para expressar essa natureza – e não para pregar doutrinas, cantar canções ou celebrar as glórias do Império Britânico, que a forma do romance, tão desajeitada, prolixa e pouco dramática, tão rica, elástica e viva, evoluiu. (Woolf, 1924, p. 9-10, tradução minha)

É por esse motivo que, em “A Janela” e “O Farol”, seções inicial e final do romance, a autora filtra a realidade pela lente das personagens, que são construídas quase inteiramente pelos pontos de vista próprios (o que pensam a respeito de si e dos outros) e alheios (o que os outros pensam a respeito delas), e não por uma visão única de um tradicional narrador onisciente. Essa multiplicidade, que está completamente em acordo com o seu alerta para a necessidade de “[t]olerar o espasmódico, o obscuro, o fragmentário, o fracasso” (Woolf, 1924, p. 24, tradução minha), permite que Woolf explore a profundidade e a complexidade do caráter humano. Observe esse exemplo, retirado de “A Janela”, primeira seção do romance:

Mas a visão da moça de pé à beira do gramado, pintando, fez com que se lembrasse; ela devia manter a cabeça tanto quanto possível na mesma posição para a pintura de Lily. A pintura de Lily! A Sra. Ramsay sorriu. Com seus olhinhos chineses e o rosto todo enrugado, ela nunca se casaria; não se podia levar sua pintura muito a sério; ela era uma criaturinha independente e a Sra. Ramsay gostava dela por isso (...) (Woolf, 2016, p. 18-19)

O trecho acima segue os pensamentos da Sra. Ramsay, matriarca da família, e significa o primeiro encontro do leitor com Lily Briscoe, artista amiga dos Ramsay. A primeira visão que se tem de Lily é, então, advinda das impressões alheias. Ao longo do romance, essas impressões se acumulam, não apenas a respeito de Lily, mas sobre todas as personagens, inclusive a Sra. Ramsay, ponto de vista do qual se parte para enxergar Lily. O excerto não apenas é responsável por informar ao leitor alguns fatos sobre Lily – é pintora, não é casada,

tem olhos chineses – e alguns elementos subjetivos sobre ela – o rosto enrugado, a independência – como também serve para revelar coisas importantes sobre a própria Sra. Ramsay, como seu apreço por Lily, e a importância que dá para o matrimônio, a ser desenvolvida ao longo do romance.

É importante também reparar no modo como esses pensamentos da Sra. Ramsay, engatilhados pela visão de Lily no gramado, são colocados pelo narrador. Misturados com descrições objetivas – sorrisos e olhares – estão a sequência de pensamentos da Sra. Ramsay, que não se limitam à pintura da jovem, partindo para características supostamente (para o leitor) aleatórias sobre a personagem, mas que fazem sentido na mente da mais velha: a independência de Lily, refletida no fato de que a jovem é uma mulher artista no início do século XX, é parte do motivo pelo qual, na visão da Sra. Ramsay, ela não é casada. Essa série aparentemente caótica de pensamentos da Sra. Ramsay mostra o uso do “desditoso fluxo de consciência” (Pinho, 2017) ao apresentar ao leitor os pensamentos das personagens como um “esforço de investigar uma realidade objetiva (...) através de diversas impressões subjetivas recebidas por vários indivíduos (e em vários momentos)” (Auerbach, 2003, p. 696, tradução minha). Afinal, em “A Janela”, assim como em “O Farol”, Woolf utiliza essas impressões como um modo de construir essas personagens para o leitor, e, possivelmente, para o próprio narrador, que, como afirma Auerbach, parece não saber interpretar essas impressões propriamente (2003, p. 691).

Antes de prosseguir para a discussão sobre o narrador, é importante levar em consideração alguns pontos referentes às técnicas utilizadas no romance. Em seu prefácio para a edição da Oxford University Press de *Ao Farol* (2006), Bradshaw problematiza o uso dos termos *fluxo de consciência* e *monólogo interior* para designar a narração. O autor nega a adequação desses dois termos para descrever o romance, argumentando que “Woolf descreve (e não representa) a consciência subjetiva, como a mente humana serpenteia pela experiência” (Bradshaw, 2006, p. 42, tradução minha). Sua defesa se baseia em dois elementos principais: as diferenças entre o que chama de solilóquio<sup>1</sup> de Molly Bloom em *Ulysses*, de James Joyce, e a definição que Woolf dá para sua própria técnica como *oratio obliqua* (discurso indireto).

A comparação com *Ulysses* não parece ser um argumento forte o suficiente para negar o uso do fluxo de consciência por Woolf em seu romance de 1927. Afinal, o fluxo de consciência é mais um espectro do que um binário, variando quanto a sua função no texto. A

---

<sup>1</sup> Humphrey é contra a terminologia “solilóquio” para o trecho que exhibe os pensamentos de Molly Bloom em *Ulysses* a partir do argumento de que o conteúdo “não é apresentado, formalmente, para a informação do leitor” (1968, p. 24-25, tradução minha).

consciência humana tem vários graus, e a comparação do episódio final de *Ulysses* com qualquer trecho de *Ao Farol* deixa claro que Joyce apresenta em sua obra um nível de consciência humana muito mais abstrato do que Woolf, marcando essa abstração com elementos como a falta de pontuação e a interrupção no meio das frases, além de linhas de raciocínio nas quais se entra e das quais se sai quase imperceptivelmente. Esses elementos aparecem de outras maneiras em *Ao Farol*; encontram-se passagens como esta, também retirada de “A Janela”, seguindo o passeio de Lily e William Bankes, amigo de longa data do Sr. Ramsay:

De repente, como se o movimento de mãos a tivesse liberado, a carga das impressões acumuladas que tinha dele veio à tona, e irrompeu, numa violenta avalanche, levando tudo o que ela sentia sobre ele. Essa era uma das sensações. Então, elevou-se, num vapor, a essência do seu ser. Essa era outra das sensações. Ela se sentiu transfixada pela intensidade de sua percepção; era a severidade dele; a bondade dele. Eu o respeito (dirigiu-se pessoalmente a ele, em silêncio) em cada átomo; você não é vaidoso; você é inteiramente impessoal; você é melhor que o Sr. Ramsay; você é o melhor ser humano que conheço; você não tem esposa nem filho (ela ansiava, sem qualquer sentimento sexual, por acalantar aquela solidão), você vive para a ciência (involuntariamente, amostras de cortes de batata erguiam-se diante de seus olhos); a lisonja seria um insulto para você; homem generoso, puro de coração, heroico! Mas, simultaneamente, ela se lembrou de que ele viajara toda essa distância trazendo um criado de quarto a tiracolo; tinha objeções a que cachorros se alojassem em cadeiras; dissertaria por horas a fio (até que o Sr. Ramsay saísse batendo a porta) sobre o sal nos legumes e a iniquidade das cozinheiras inglesas. (Woolf, 2016, p. 25-26)

Do seu próprio modo – com seu uso do discurso indireto livre, suas longas frases com seus característicos pontos-e-vírgulas e parênteses – Woolf tenta representar, nessa passagem e em outras, como os pensamentos ocorrem na mente humana. Os pensamentos de Lily são entrecortados por diversos parênteses, que parecem interrupções da própria personagem sobre si mesma, isto é, uma sequência não muito linear de pensamentos sobressaindo um ao outro. Essas escolhas de pontuação parecem ser a maneira de Woolf fazer seu próprio fluxo de consciência, não igual ao de Joyce, mas refletindo a forma como o romance mudou para representar a natureza humana e a mesma impossibilidade de representar fielmente sua consciência. Em sequência à avalanche de impressões de Lily sobre Bankes, o narrador relata que “seguir o seu pensamento era como seguir uma voz que fala *rápido demais para poder ser anotada pelo lápis que se tem à mão*, e a voz era a sua própria dizendo, sem ser solicitada, coisas inegáveis, eternas, contraditórias” (Woolf, 2016, p. 26, minha ênfase). A dificuldade do narrador reflete o desafio da própria Woolf, que, segundo Goldman, percebe justamente a impossibilidade de “registrar os átomos conforme eles caem na mente na ordem em que eles

caem” por uma “limitação imposta tanto pelo método como pela mente” (Woolf apud Goldman, 2004, p. 69, tradução minha).

Quanto à pontuação, o narrador, em diversos momentos do romance, afirma que alguém falou algo, mas não sinaliza o discurso direto. Em outros momentos, ele usa aspas. É importante ressaltar que as aspas são usadas apenas quando o narrador se refere a uma fala concreta – e, ainda assim, não em todas elas – mas não a um pensamento, o que pode ser observado ao comparar o início e o fim do romance. “A Janela” começa com as aspas que indicam a fala da Sra. Ramsay para James, seu filho mais novo, a qual é relatada em discurso direto: “‘Sim, claro, se amanhã fizer bom tempo’, disse a Sra. Ramsay. ‘Mas terão que acordar com os galos’, acrescentou.” (Woolf, 2016, p. 5). Já “O Farol” se encerra com os pensamentos de Lily sobre sua pintura dez anos depois: “Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou, largando o pincel com extrema fadiga, tivera a minha visão.” (Woolf, 2016, p. 202). O “sim” de Lily, diferente do “sim” da Sra. Ramsay, não é uma fala, mas um pensamento não verbalizado da personagem.

Essa marca formal de diferença pode ser vista em inúmeras passagens ao longo do romance, como neste trecho de “O Farol”, no qual Lily e o Sr. Ramsay aguardam, em um silêncio desconfortável, a chegada dos filhos mais novos da família Ramsay: “Os céus nunca poderiam ser suficientemente louvados! Ela ouviu sons na casa. James e Cam deviam estar chegando.” (Woolf, 2016, p. 148). Aqui, os pensamentos de Lily, além de não serem marcados por aspas, são narrados através do discurso indireto livre. Logo em seguida, a fala de Lily, que se sente pressionada frente à irritação do Sr. Ramsay com seu silêncio, vem marcada por aspas, mas seus pensamentos subsequentes não: “‘Que lindas botas!’, exclamou [Lily]. Estava envergonhada de si mesma. Elogiar-lhe as botas quando ele lhe pedia para consolar-lhe a alma (...)” (Woolf, 2016, p. 149). Ademais, ainda que seja possível ver esse padrão – falas entre aspas, pensamentos fora delas – é possível ver desvios dele ao longo do romance, como o fato de que, quando os pensamentos das personagens envolvem falas ou diálogos imaginários, eles, por vezes, estão entre aspas:

Em um instante, [James] iria lhe perguntar: ‘Iremos ao Farol?’ E [a Sra. Ramsay] teria de dizer: ‘Não: amanhã não; seu pai diz que não.’ Felizmente, Mildred entrou para buscá-los, e o alvoroço os distraiu. Mas ele continuou olhando por cima dos ombros enquanto Mildred o levava, e ela tinha certeza de que ele estava pensando: não iremos ao Farol amanhã; e ela pensou: ele se lembrará disso por toda a vida. (Woolf, 2016, p. 62)

Nesse exemplo, retirado de “A Janela”, acredito que duas interpretações diferentes sejam possíveis: pode-se entender que esse diálogo entre mãe e filho de fato ocorreu, e, nesse

caso, a primeira frase poderia vir diretamente do próprio narrador; ou pode-se pensar nisso como algo imaginado pela Sra. Ramsay, mas que não chega a se concretizar, já que a criada chega para buscar James. A partir da segunda interpretação, o que a Sra. Ramsay imagina como um diálogo está entre aspas, mas o que ela imagina apenas como um pensamento não-verbalizado de seu filho (“não iremos ao Farol amanhã”) e o que ela própria pensa (“ele se lembrará disso por toda a vida”) não estão. Similarmente, assim como, em alguns casos, as aspas são utilizadas dentro de pensamentos das personagens, existem circunstâncias nas quais o discurso indireto livre é utilizado para falas, não apenas para pensamentos, como neste relato entre o Sr. e a Sra. Ramsay:

E assim ela disse: ‘Sim; todas as crianças passam por fases’, e começou a dar atenção às dalias no canteiro grande, e a especular sobre as flores do próximo ano, e soubera ele do apelido das crianças para Charles Tansley?, perguntou ela. O ateu, chamavam-no, o pequeno ateu. (Woolf, 2016, p. 66)

O trecho acima é um exemplo de como, às vezes até no mesmo parágrafo, as falas das personagens – nesse caso, da Sra. Ramsay – não são só relatadas entre aspas (“‘Sim; todas as crianças passam por fases’”), mas também fora delas (“soubera ele do apelido das crianças para Charles Tansley?”). A frase começa apenas descritiva da parte do narrador, que relata as ações da Sra. Ramsay (sua fala sobre as crianças, sua atenção às flores), mas depois se mistura, sem marcação de pontuação, com a fala da Sra. Ramsay, o que já pode ser entendido como uma mistura entre personagem e narrador. No trecho original em língua inglesa<sup>2</sup>, essa pergunta no meio da frase se mescla mais ainda com a fala do narrador pela ausência do ponto de interrogação, que só é inserido na tradução para que a pergunta não se confunda com uma afirmação (“soubera ele do apelido das crianças para Charles Tansley”). Assim, em *Ao Farol* também há trechos que sintaticamente não fazem sentido ou têm uma pontuação distinta, técnicas parecidas com as de Joyce, apesar de mais marcadas por pontuação ou por “(ele/ela) disse” ou “(ele/ela) pensou”.

Retomando o comentário de Bradshaw, desta vez com relação à definição de Woolf da sua própria obra, ainda que isso não seja insignificante, é importante ir além do que um autor diz sobre a sua obra, sendo crucial entendê-la dentro de seu contexto sócio-histórico e estético. Ao contestar a ideia de que o modernismo é um movimento dissidente, Goldman afirma que “a estética modernista, mesmo sob augúrios pós-modernistas, é, no máximo, transgressiva”

---

<sup>2</sup> “And so she said, ‘Yes; all children go through stages,’ and began considering the dahlias in the big bed, and wondering what about next year’s flowers, and had he heard the children’s nickname for Charles Tansley, she asked. The atheist, they called him, the little atheist.” (Woolf, 2006, p. 117)



(Goldman, 2004, p. 9, tradução minha), ou seja, viola os limites estabelecidos pela literatura até então tradicional, mas não rejeita totalmente as suas tradições. O formalismo, isto é, a ênfase da forma sobre o conteúdo em uma obra, faz parte da literatura woolfiana, mas, como argumenta Goldman, as obras de Woolf “também podem ser muito bem compreendidas como colagísticas” (2004, p. 55, tradução minha), uma forma artística autoconsciente e transgressiva (2004, p. 55-56). Essas experimentações mostram que as mudanças na literatura modernista não estão apenas no eixo temático, mas também – e talvez principalmente – no eixo formal. É por isso que, em “Mr Bennett and Mrs Brown”, Woolf argumenta “não (...) que a literatura mud[e] meramente em termos de assunto para *refletir* a experiência moderna, mas sim que a própria forma literária passa por transformações radicais e turbulentas” (Goldman, 2004, p. 156, tradução minha). *Ao Farol* traz, de fato, assuntos como a guerra, o luto e as mudanças nas relações sociais. No entanto, o modo como a guerra afetou a sociedade foi representado por Woolf não apenas a partir das temáticas exploradas no romance, mas também a partir de experimentações com a forma literária, como a estrutura tripartite, as mudanças na temporalidade e a construção de seu narrador.

Há muitas possibilidades de descrever a técnica de Woolf, e, conseqüentemente, uma dificuldade de categorizá-la. Isso mostra o que realmente importa para a autora: todo e qualquer método está correto “se expressar o que nós queremos expressar, caso sejamos escritores; se nos aproximar da intenção do romancista, caso sejamos leitores” (Woolf, 1925, p. 5, tradução minha). Em *Ao Farol*, a voz narrativa penetra a mente dos personagens e une o monólogo interior – apresentação direta dos pensamentos dos personagens – ao fluxo de consciência – “apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência” desses personagens (Carvalho, 1981, p. 51). A escolha do monólogo interior associado ao fluxo de consciência não é novidade nas obras woolfianas, pois esses estão presentes em romances anteriores da autora, como *O quarto de Jacob* e *Sra. Dalloway*, que também retratam a Primeira Guerra Mundial. No entanto, como reforça Auerbach, Woolf usa esses recursos anteriores com outro propósito estético em *Ao Farol*, como uma possibilidade de “obscurecer ou até obliterar a impressão de uma realidade objetiva totalmente conhecida pela autora” (2003, p. 695, tradução minha).

O uso do fluxo de consciência de Woolf pode, à primeira vista, parecer estar em desacordo com a importância do narrador, pois esse recurso, por dar voz diretamente às próprias personagens, nem sempre deixa muito espaço para comentários do narrador. No entanto, o argumento de uma suposta incoerência entre esses dois recursos narrativos, a apresentação direta dos pensamentos das personagens e a figura do narrador, perde a força ao

se considerar que o narrador é subvertido intencionalmente, como discutirei a seguir. Essa subversão reforça não a sua irrelevância enquanto recurso narrativo, mas a fraqueza de sua autoridade narrativa frente à dificuldade de representação, já que, como argumenta Koselleck (2018), nenhum ato linguístico captura perfeitamente a realidade histórica, e o escritor depende da linguagem para representar eventos, de forma a tentar dar sentido ao todo, sendo refém das limitações da linguagem para quaisquer tentativas de captar a realidade histórica. Enfrentando essa limitação, Woolf opta por caminhos não convencionais para representar a guerra e a mente humana, como a linguagem poética utilizada em “O Tempo Passa”, que será tratada no próximo capítulo, e, nas demais seções, as trocas constantes da consciência das personagens e, possivelmente, do narrador.

Retornando à questão do narrador, é possível afirmar que não se trata, aqui, de um narrador onisciente tradicional, que apresentaria ao seu leitor de maneira mais objetiva e imparcial as suas personagens. Em vez disso, há um narrador que conta com os pensamentos dessas personagens umas sobre as outras para informar o seu leitor, reforçando a ideia da impossibilidade de se conhecer totalmente uma realidade objetiva. De acordo com Booth (1983, p. 160, tradução minha),

[o]bservadores e agentes-narradores, sejam eles autoconscientes ou não, confiáveis ou não (...) podem ter o privilégio de saber o que não poderia ser aprendido por meios estritamente naturais, ou ser limitados a uma visão realista e a inferências. O privilégio completo é o que geralmente chamamos de onisciência. Mas há muitos tipos de privilégio, e raros são os narradores ‘oniscientes’ que podem saber ou mostrar tanto quanto seus autores sabem.

Booth fala da onisciência como um “privilégio completo” de conhecimento, cujo oposto seria uma visão limitada, desprivilegiada desse acesso total às informações. Considerando essa definição tradicional de onisciência, a voz narrativa de *Ao Farol* se encontra mais próxima a uma onisciência prototípica, na qual o narrador tem conhecimento total dos eventos narrados. Afinal, o narrador demonstra, desde o início do romance, ter acesso à consciência de suas personagens, um privilégio extranatural, ou seja, não-humano. No entanto, esse narrador não dá indícios de uma visão clara e objetiva de suas personagens.

A partir da noção de privilégio de Booth, proponho imaginar não uma visão dicotômica de “narrador onisciente ou não onisciente”, mas um espectro de privilégio do narrador, dentro do qual os narradores poderiam assumir diferentes posições de acordo com o nível de acesso que têm às informações em suas narrativas. Tomando como onisciência total o conhecimento de todos os fatos externos e dos pensamentos das personagens, o narrador de *Ao Farol* estaria

mais próximo dessa onisciência total, mas não perfeitamente encaixado nela. Sua onisciência é limitada no sentido de que seu conhecimento é parcial: além de ser espacialmente limitado à casa na Ilha de Skye, como se percebe na seção seguinte, na qual fica sozinho nos anos de guerra, o narrador mostra muito mais impressões – tanto do espaço físico quanto dos pensamentos das personagens – e esses pensamentos em si do que uma realidade concreta, objetiva. Seria possível, então, questionar a confiabilidade do narrador, já que não é claro o quanto sabe ou mostra ao leitor? Observe o seguinte trecho de “A Janela”, uma das partes cruciais para a construção da personagem da Sra. Ramsay:

Nunca ninguém pareceu tão triste. Amarga e sombria, a meio-caminho da descida, no escuro, no poço que ia da claridade do sol à escuridão das profundezas, uma lágrima se formava, *talvez*; uma lágrima escorria; as águas se mexeram, para um lado, para o outro, receberam-na, e voltaram ao repouso. Nunca ninguém pareceu tão triste. (Woolf, 2016, p. 30, minha ênfase)

Acerca desse exemplo, Auerbach afirma que “‘Nunca ninguém pareceu não triste’ não é uma afirmação objetiva. Ao representar o choque recebido por alguém que olha para o rosto da Sra. Ramsay, [a afirmação] beira um reino além da realidade.” (2003, p. 691, tradução minha). Auerbach trabalha com a hipótese de que a afirmação tenha sido pela própria autora, que, para ele, é a verdadeira voz narrativa do romance, mas acredito que seja possível ir além, pensando o narrador não apenas como uma extensão da própria Woolf, mas como mais um de seus recursos para transmitir a complexidade da natureza humana. Na cena em questão, a Sra. Ramsay está sozinha no quarto com James enquanto utiliza a perna do menino para medir a meia que está costurando para o filho do faroleiro. Além do filho, o narrador parece ser o único a observá-la; seu ponto de vista, que está longe de ser objetivo e imparcial, parece comovido e, principalmente, incerto sobre a imagem da Sra. Ramsay. Enquanto é possível pensar que poderia ser de James o ponto de vista da descrição triste da mãe, já que estão apenas os dois no cômodo, a descrição é similar àquela realizada em outros momentos sozinhos das personagens, como quando o Sr. Ramsay, caminhando sozinho (exceto pela presença do narrador), é narrado da seguinte maneira:

Sentimentos que não teriam desonrado um líder que, agora que a neve começara a cair, e o topo da montanha estava envolto em bruma, sabe que deve deitar-se e morrer antes que a manhã venha, chegaram-lhe sorrateiramente, *empalidecendo a cor dos seus olhos, dando-lhe, no reduzido lapso dos dois minutos de sua volta pelo terraço, a aparência descorada da velhice fenecida*. (Woolf, 2016, p. 36, minha ênfase)

Quem poderia saber como estava a sua aparência tão de perto além do narrador? A única outra opção seriam as demais personagens, mas elas estão longe do Sr. Ramsay: ele já havia se afastado da Sra. Ramsay e de James, e Lily e William já estavam distantes em sua caminhada. O próprio Ramsay não poderia, é claro, saber que seus olhos haviam empalidecido ou que parecia mais velho, afinal, não há nenhuma indicação de que ele havia visto seu reflexo. Nesse sentido, há uma similaridade entre esse trecho e o anterior: ambos contam com descrições a partir do ponto de vista do narrador. Ambas as descrições, ainda que em diferentes graus, contam com uma certa subjetividade, já que vão além de uma simples descrição física, levando em consideração a impressão causada no narrador pelos semblantes das personagens naquele momento. Na descrição da Sra. Ramsay, o narrador tem sua subjetividade mais marcada ainda pelo uso de “talvez”. Essa subjetividade descritiva advinda da voz narrativa mostra como a perspectiva do próprio narrador interfere em sua narração. Por vezes, essa subjetividade do narrador não é tão impactante, como quando, em “O Farol”, ao descrever Lily, ele relata:

Dirigiu um olhar vago à tela que a fitava com seu olhar frio e inflexível; da tela passou para o jardim. Havia alguma coisa (ficou parada franzindo *seus olhinhos chineses em seu pequeno e enrugado rosto*), alguma coisa da qual se lembrava, nas relações entre aquelas linhas correndo de um lado a outro da tela (...) (Woolf, 2016, p. 152, minha ênfase)

A única personagem presente – além de Augustus Carmichael, que dorme enquanto a pintora trabalha – é Lily. A descrição é idêntica àquela feita mentalmente pela Sra. Ramsay em “A Janela”, que, olhando para Lily, pensa em como, “[c]om seus olhinhos chineses e o rosto todo enrugado, ela nunca se casaria”. Apesar de essa descrição não impactar tanto o leitor quanto a tristeza profunda da Sra. Ramsay no excerto anterior, é interessante pensar em como o narrador opta por descrever Lily da mesma maneira que uma personagem o fez dez anos antes. Por ter acessado a consciência da Sra. Ramsay enquanto viva, o narrador parece ter absorvido para si essa impressão sobre Lily.

O subjetivismo do narrador reflete a ideia woolfiana de “Mr Bennett and Mrs Brown” de que a realidade exterior objetiva não é o mais importante no romance. É possível ver, então, que o narrador, enquanto segue e narra os pensamentos de suas personagens, faz comentários próprios, fragmentando e subjetivando ainda mais essa realidade. É possível confiar em um narrador que parece *interpretar* suas personagens de maneira (quase) tão subjetiva quanto as próprias personagens fazem umas com as outras? Ao considerar o narrador incapaz de interpretar o que vê de suas personagens, seria possível, de fato, pensar nele como não-

confiável, já que ele aparenta ser tão suscetível às impressões quanto as personagens do romance. Observe o trecho abaixo, retirado de “O Farol”, no qual Lily, pintando o quadro que iniciara dez anos antes, reflete sobre o Sr. Carmichael, que cochilava próximo a ela no gramado:

Não se esgueirava sempre, um tanto desajeitadamente, pela janela da sala de estar, com algum jornal debaixo do braço, tentando evitar a Sra. Ramsay da qual, *por alguma razão*, ele não gostava muito? (...) Havia nela *alguma característica* que não lhe agradava muito. *Talvez* fosse sua imperiosidade, sua certeza, alguma coisa nela de terra a terra. Ela era tão direta. (Woolf, 2016, p. 189, minha ênfase)

O trecho focaliza a consciência de Lily, que não sabia o porquê da antipatia de Carmichael pela Sra. Ramsay. Há algumas personagens cujos pontos de vista nunca (ou praticamente nunca) são mostrados no romance – a Sra. Beckwith, por exemplo – e, como Carmichael faz parte desse grupo, o leitor não tem a confirmação sequer de sua suposta hostilidade, muito menos dos motivos por trás dela. Acaba-se tomando como verdade essa antipatia por ela ser uma impressão compartilhada pela Sra. Ramsay, que, na primeira seção, também percebe que Carmichael provavelmente não gosta dela. A interpretação a partir não apenas de fatos, mas também das impressões, é similar àquela feita pelo narrador em diversas ocasiões, como demonstrado anteriormente.

Além de descrever subjetivamente suas personagens em diversas ocasiões, o narrador também demonstra que há uma seleção de eventos e pensamentos a serem mostrados, como a não-apresentação dos pensamentos de Carmichael. Veja o seguinte trecho de focalização da Sra. Ramsay, que segue o excerto em que o narrador observa que “[n]unca ninguém pareceu tão triste” quanto ela:

Mas não era nada além de aparência, diziam as pessoas? O que havia por detrás – de sua beleza e esplendor? *Tinha ele estourado os miolos, tinha ele morrido na semana antes de casarem – um outro, um amor antigo, sobre o qual se ouviam rumores?* Ou não havia nada? Nada além de uma incomparável beleza detrás da qual ela vivia e que ela nada podia fazer para alterar? Pois embora ela pudesse facilmente ter dito, em algum momento de intimidade, quando histórias de grande paixão, de amor frustrado, de ambição contrariada lhe eram contadas, que também ela, pessoalmente, conhecera ou sentira ou passara por isso, ela nunca falava. Sempre se calava. Pois ela sabia – sabia sem que lhe tivessem ensinado. Sua simplicidade fazia com que chegasse ao âmago daquilo que pessoas inteligentes falseiam. Sua candura mental fazia com que viesse direto de cima, como uma pedra, que pousasse com exatidão, como um pássaro, dando-lhe, naturalmente, essa precipitação e aterrissagem do espírito sobre a verdade que deleitava, acalmava, amparava – falsamente talvez. (Woolf, 2016, p. 30, minha ênfase)

Aqui, o narrador nega ao leitor uma informação importante sobre a Sra. Ramsay. A personagem é apresentada, por seus olhos e pelos olhos de outras personagens, como

casamenteira, tentando unir, com sucesso, Minta Doyle e Paul Rayley, e, sem sucesso, Lily Briscoe e William Bankes; a perda, ainda jovem, de um noivo amado certamente teria impactado sua vida e, principalmente, sua visão sobre amor e matrimônio. No entanto, em vez de transmitir essa informação de maneira clara, o que o narrador faz é comentar sobre rumores que circulavam sobre ela. A Sra. Ramsay é tão quieta e tão enigmática que representá-la através das impressões das outras personagens não é o suficiente, pois, assim como o leitor, não sabem o suficiente sobre ela. Ao dizer que a Sra. Ramsay poderia ter contado a alguém sobre ter tido um grande amor frustrado, o narrador sugere a veracidade dos rumores de que havia mesmo um amor antigo que a mulher havia perdido, mas não chega a confirmá-los totalmente. Mesmo que de maneira sutil, o exemplo sugere que há uma seleção de eventos ocorrendo, reforçando a noção de que o narrador não impõe sua visão como se sua perspectiva fosse total e objetiva. Ao ficar novamente sozinha com James e começar a ler um livro para ele, a Sra. Ramsay pensa sobre Minta e Paul, que ainda não pareciam ter retornado de sua expedição à praia, na qual levaram Andrew e, possivelmente, Nancy. Seus pensamentos desencadeiam uma reflexão sobre a vida, da qual uma das partes centrais é a seguinte:

E aqui estava ela, refletiu, achando a vida, novamente, bastante sinistra, tramando para que Minta se casasse com Paul Rayley; porque, não importando o que sentia a respeito de sua própria negociação, ela passara por experiências pelas quais nem todo mundo precisa passar (ela não as nomeou para si mesma); era levada a dizer, demasiadamente depressa, ela sabia, quase como se fosse uma saída para ela também, que as pessoas deviam se casar; que as pessoas deviam ter filhos. (Woolf, 2016, p. 60)

Diferentemente dos exemplos anteriores, aqui acompanhamos a mente da Sra. Ramsay, não os comentários do narrador. Essa distinção pode ser feita pelo uso de “refletiu”, que já indica que esses são pensamentos da personagem, mas também pela marcação, entre parênteses, de que ela pensa nesse assunto, mas não nomeia as experiências para si própria. No entanto, mesmo quando uma intervenção seria informativa – isto é, permitiria que o leitor conhecesse mais objetivamente uma personagem – o narrador não a faz, possivelmente uma estratégia de Woolf para demonstrar a insuficiência dessa objetividade como meio de entender a personagem. Quando relata que a Sra. Ramsay pensa sobre experiências próprias em relação ao casamento, ele as interrompe com um parênteses, dizendo que ela não as nomeou em sua mente. Dessa forma, ele sugere, mas não afirma de maneira direta ou detalhada, a existência de um passado trágico quase secreto na vida da matriarca. Pode-se apreender essa interrupção parentética como uma forma de evidenciar essa característica enigmática da Sra. Ramsay e, ao mesmo tempo, apontar para um narrador que, mesmo com acesso à mente de suas personagens,

aparenta não saber de tudo, e deixa para o leitor a tarefa de interpretar a construção dos personagens.

Algo similar ocorre quando o narrador, acessando a mente da Sra. Ramsay, afirma que ela “mantinha a totalidade do sexo oposto sob sua proteção; por razões que ela não conseguia explicar” (Woolf, 2016, p. 8). Ao seguir a narrativa sem apresentar essas razões – afinal, não é porque a Sra. Ramsay não sabia explicar suas razões que o narrador necessariamente não saberia – ele permite que lacunas fiquem incompletas na construção de seus personagens. É possível questionar o porquê da ausência das razões pelas quais a Sra. Ramsay protegia os homens. Entendendo que Woolf, em diversas instâncias, ressalta essa característica da Sra. Ramsay, é possível que o narrador conheça suas razões. Mas conheceria ele a personagem melhor do que ela mesma? Como afirma Auerbach, parece que o narrador conhece os fatos, mas não tem certeza de como interpretá-los (2003, p. 694). Nada impediria, então, que ele utilizasse esse conhecimento parcial para causar no leitor a mesma impressão que a personagem causa nele: curiosidade. Para além disso, ao pensar na questão de representação, que é o cerne de *Ao Farol*, é possível dizer que ele afirma a impossibilidade de se ter uma percepção completamente inteira das pessoas, pois sempre existem partes do indivíduo que não se pode conhecer. Parece, então, que essa seria uma maneira “mais real” de representar o mundo: a impossibilidade de uma visão total das coisas.

Quando, na cena do jantar em “A Janela”, o narrador, focalizando em Bankes, diz que “toda a sua reverência [pela Sra. Ramsay] tinha voltado; e ela *sabia* disso” (Woolf, 2016, p. 99, minha ênfase), o leitor é levado a se perguntar se esse conhecimento da Sra. Ramsay é real ou uma impressão de Bankes. Logo depois, ao focalizar na Sra. Ramsay, descobre-se que a Sra. Ramsay está “[e]stimulada pela *sensação* de que a afeição de William por ela voltara” (Woolf, 2016, p. 99, minha ênfase), uma impressão que se prova correta. O narrador percebe a conexão entre os sentimentos dessas duas personagens, mas descreve-as de modos diferentes. O uso desses vocábulos parece refletir a própria interpretação do narrador de que Bankes é alguém muito categórico e a Sra. Ramsay é, mais uma vez, enigmática e vaga.

Frequentemente, as impressões que os personagens têm uns sobre os outros não são confiáveis, mas o narrador não as nega, contribuindo para seu possível caráter não confiável. Não corrige o leitor, por exemplo, quando William Bankes o compele a acreditar que a Sra. Ramsay “não tem mais consciência de sua beleza do que uma criança” (Woolf, 2016, p. 31). Em um capítulo posterior, no qual majoritariamente focaliza os pensamentos da Sra. Ramsay, o narrador afirma:

Carregava com ela, não podia deixar de sabê-lo, a tocha da sua beleza; ela a carregava, erguida, em qualquer sala que entrasse; e, afinal, por mais que a dissimulasse, e por mais que procurasse fugir da monotonia da postura a que ela lhe obrigava, sua beleza era evidente. Fora admirada. Fora amada. Entrara em salas em que pranteavam um morto. Lágrimas haviam sido vertidas em sua presença. (Woolf, 2016, p. 42)

Apesar de não haver esclarecimento quanto a isso, pode-se compreender essa observação tanto como um comentário do próprio narrador quanto como um pensamento da Sra. Ramsay relatado pelo narrador. O trecho alude, novamente, a um passado no qual a Sra. Ramsay “[f]ora amada”, uma concebível referência ao seu falecido noivo, que talvez seja até mesmo o morto sendo pranteado na sala em que ela entrara. Como esse passado é conhecido tanto pela própria personagem quanto pelo narrador, a alusão a ele não é suficiente para caracterizar o trecho como um pensamento da Sra. Ramsay. Caso o relato venha do narrador nesse trecho, trata-se da voz narrativa discordando da impressão de William Bankes. Ao escolher fazer essa observação, o narrador implicitamente categoriza a impressão de Bankes como errônea.

Quanto a essas impressões divergentes, deve-se estar atento ao fato de que elas não têm o mesmo peso para o leitor: como narrador onisciente, seu argumento tem mais força persuasiva do que o pensamento de uma personagem, não apenas porque o narrador pode fazer suas impressões passarem por verdades, mas também pelo fato de que há diversas instâncias no romance em que seus comentários se misturam com os pensamentos das personagens. Isso favorece a visão de uma não-confiabilidade do narrador, já que não indica ao leitor que esse comentário não é totalmente fruto de sua onisciência, e sim de uma impressão. Pode-se dizer então que o narrador, apesar de ser um observador, age como um personagem? É comum, principalmente em romances realistas, que o peso de um comentário do narrador não tenha o mesmo peso de uma mera impressão de uma personagem. No entanto, sabendo que *Ao Farol* faz parte de um experimento, pode-se entender isso como uma forma de subverter a autoridade do narrador, já que, como alerta Woolf em “Mr Bennett and Mrs Brown”, a personagem é o verdadeiro centro do romance. As lacunas da voz narrativa poderiam vir, então, como uma dupla representação: tanto da impossibilidade de se representar perfeitamente, corretamente, uma realidade objetiva, quanto da potência da personagem na obra de ficção.

Como mostra Auerbach (2003), há uma complexidade na voz narrativa em *Ao Farol*: além de não se saber quem narra, esse narrador parece onisciente – isto é, parece ter acesso ilimitado aos eventos e às consciências dos personagens – mas dá ao leitor apenas as impressões subjetivas dos (e sobre os) personagens. Frente a essa complexidade narrativa, não se pode menosprezar a subversão do narrador como recurso essencial na construção desse romance.



Diferentemente de narradores oniscientes “prototípicos”, esse narrador não exhibe (ou não revela) conhecimento total sobre aquela realidade, ainda que tenha acesso à consciência de seus personagens. Como Booth aponta, a manipulação do ponto de vista – e aqui acrescento: seja ela intencional ou não – “pode revelar o sentido de uma obra” (1983, p. 272, tradução minha). Woolf, como outros escritores modernistas, tenta romper com as convenções do realismo dos séculos anteriores, ainda que, ao mesmo tempo, dialogue com essa tradição. A tentativa de rompimento possibilitou novas maneiras de representar a guerra. Ao falar sobre a relação entre os efeitos da guerra e a escolha de Woolf de um narrador com onisciência limitada, refere-se justamente a esse reconhecimento da imprecisão da linguagem em capturar uma realidade histórica e da tentativa de dar ao mundo uma totalidade que não existe de fato (Koselleck, 2018). Essa é parte da discussão realizada no próximo capítulo deste trabalho, no qual discorro sobre “O Tempo Passa”. Nessa segunda seção, diferentemente das demais, a voz do narrador é a que predomina, sendo essa uma abertura para a análise de sua subjetividade de maneira inequívoca, já que praticamente não se mistura com a consciência de suas personagens.

Segundo Auerbach, “[p]arece não haver um ponto de vista fora do romance a partir do qual as pessoas e os eventos são observados, assim como parece não haver uma realidade objetiva separada do que está presente na consciência dos personagens” (2003, p. 534, tradução minha). No presente texto, trabalha-se, então, com a hipótese de que a ausência de uma realidade objetiva e a apresentação da realidade a partir das perspectivas múltiplas dos personagens estão associadas às incertezas e à dificuldade da construção de sentidos pós-guerra. Para refletir a impossibilidade de uma representação fiel à realidade nesse contexto histórico, Woolf subverte técnicas já estabelecidas do romance, como a onisciência e a confiabilidade do narrador. Essa dificuldade de representação é reforçada pela perspectiva multipessoal que o romance adota ao mudar, frequentemente, da consciência de um personagem para a de outro, muitas vezes sem uma marcação significativa, na primeira e na última seções do romance.

Em “O Farol”, além dos comentários do narrador, as consciências predominantes são as de Lily, James e Cam, sendo as duas últimas muito mais presentes nessa seção do que são em “A Janela”. O narrador, na seção inicial apresenta os pensamentos de mais personagens, dentre os quais estão o Sr. e a Sra. Ramsay, alguns de seus filhos e até mesmo alguns de seus convidados. Já na seção final, a onisciência do narrador parece limitar-se majoritariamente às três personagens aqui listadas. A escolha dessas personagens reflete novos começos, uma nova mentalidade, tanto pela figura de James e Cam como representantes da juventude dessa nova era, quanto pela figura da *New Woman* de Lily (feminista, instruída, e de carreira

independente). Isso aponta uma mudança de paradigma após a Primeira Guerra Mundial. Afinal, foi nesse contexto sócio-histórico que a figura do Anjo do Lar passou a ser alvo de críticas, principalmente porque as mulheres cada vez mais reivindicavam acesso ao mercado de trabalho, independência financeira e, como se sabe, o direito ao voto, mostrando-se insatisfeitas com as limitações impostas pelo modelo de feminilidade calcado na maternidade e no casamento, representado no romance pela Sra. Ramsay.

Ainda assim, na terceira seção, assim como na primeira, prevalecem as impressões das personagens umas sobre as outras, sendo grande parte da seção dividida entre os pensamentos de Lily sobre a falecida Sra. Ramsay e os pensamentos de Cam e James sobre o Sr. Ramsay. Os capítulos são intercalados entre Lily, que, acompanhada pelo Sr. Carmichael dormindo no jardim da casa, termina sua pintura iniciada dez anos antes, e Cam e James, que estão, junto ao pai, em um barco a caminho do farol na viagem não realizada na primeira seção.

Com sua visão de longo alcance, *talvez* ele conseguisse ver muito claramente a minguante forma de folha em pé, apoiada por sua extremidade numa barra de ouro. O que conseguia ele ver? perguntou-se Cam. Era tudo um borrado só para ela. O que estava ele pensando agora? perguntou-se. O que buscava ele, tão fixamente, tão atentamente, tão silenciosamente? Ambos o observavam, sentado com a cabeça descoberta, com seu embrulho sobre os joelhos, fitando e fitando a frágil forma azul que se parecia com o vapor de alguma coisa que se tivesse consumido no fogo. O que o senhor quer? queriam ambos perguntar. Ambos queriam dizer: Peça-nos qualquer coisa e nós lhe daremos. Mas ele não lhes pedia nada. Ficava sentado e contemplava a ilha e *podia estar pensando*: Nós percebemos, cada qual a sós. *Ou podia estar pensando*: Alcancei-o. Encontrei-o; mas não disse nada. (Woolf, 2016, p. 201, minha ênfase)

Aqui, é possível ver como o não-saber afeta as personagens. Escrito após o fim da Primeira Guerra Mundial, *Ao Farol* reflete formalmente o período de rupturas estéticas do pós-guerra, mas também incorpora essas temáticas no próprio texto, mostrando a dificuldade – ou até impossibilidade – de ter certezas. Essa incerteza pode ser percebida pelas possibilidades levantadas por Cam e James sobre os pensamentos de seu pai, os quais nunca são revelados ao leitor pelo narrador, enfatizando a incerteza pós-guerra. Com a guerra, não apenas houve um ceticismo crescente dos relatos frente à postura acobertadora da imprensa jornalística (Fussell, 2013, p. 124), mas também uma incomunicabilidade frente à incredulidade dos horrores que aconteceram (Fussell, 2013, p. 150).

A perspectiva multipessoal do romance funciona, simultaneamente, como uma tentativa de capturar a realidade (como cada um pensa, como funcionam as impressões humanas) e uma prova de que é impossível conhecer totalmente o outro; só há impressões sobre ele, e não a realidade em sua totalidade. Isso tudo reflete um ceticismo epistemológico crescente que,

segundo Zerweck, foi a causa da narração não-confiável ser um fenômeno literário significativo na transição da literatura vitoriana para a literatura modernista, “refletindo cada vez mais os discursos culturais dominados por um ceticismo geral sobre questões epistemológicas” (Zerweck, 2001, p. 161). Acredito que Woolf tenha incorporado em seu romance a perspectiva modernista de que a arte não é capaz de espelhar a realidade de maneira a traduzir como “[p]recisávamos de cinquenta pares de olhos para poder enxergar” (Woolf, 2016, p. 192), e que eles ainda assim não seriam inteiramente o suficiente. Leaska afirma que, como as personagens são apresentadas em fragmentos, “mesmo no fim, embora possamos ver um narrador em sua totalidade, não necessariamente o vemos de forma conclusiva: ele segue sendo a soma de nossas impressões, uma personalidade fluida” (Leaska, 1970, p. 22, tradução minha). O que Leaska chama de narrador, aqui, são as diferentes vozes presentes no romance, ou seja, as personagens. No entanto, acredito que seja possível estender sua fala ao narrador onisciente, cujas impressões o leitor descobre ao longo do romance.

Segundo Booth, a não-confiabilidade não é “uma questão de mentir”, e sim, muitas vezes, algo que acontece quando “o narrador está enganado, ou acredita que tem qualidades que o autor lhe nega” (Booth, 1983, p. 159, tradução minha). O narrador de *Ao Farol* não mente para seu leitor, não havendo uma disparidade entre as impressões mostradas e os fatos apresentados, mas acreditaria ele que possui qualidades de conhecimento sobrehumano que Woolf lhe nega? Nesse sentido, é importante para o julgamento de sua confiabilidade a postura do narrador sobre seu próprio conhecimento. Ainda que o narrador forme impressões próprias sobre suas personagens, ele parece reconhecer que é isso que elas são: impressões. Afinal, ele parece entender, assim como Lily Briscoe, que “essa era apenas uma das maneiras de conhecermos as pessoas (...) conhecer o esboço, não o detalhe” (Woolf, 2016, p. 189), o que reflete a ideia desse romance de que a maneira mais fidedigna de representar o mundo é traduzindo essa impossibilidade de uma visão total.

Entender o narrador de *Ao Farol* como não-confiável só parece possível ao se pensar na onisciência dentro dos padrões do realismo, que retratava a realidade de maneira objetiva e detalhada, algo muito diferente da proposta de Woolf. A postura frequentemente neutra do narrador onisciente realista destoa do narrador de Woolf, cuja confiabilidade vem, de certa forma, da admissão implícita de que ele não sabe tudo, do reconhecimento da impossibilidade de uma representação fidedigna da realidade.

### 3 “O TEMPO PASSA”: NARRADOR, ESPECTADOR, PERSONAGEM?

Virginia Woolf descreve *Ao Farol* como “[d]ois blocos ligados por um corredor” (Woolf apud Lee, 2016, p. 208) em seu manuscrito. A estrutura do romance é comparável à pintura feita por Lily Briscoe da Sra. Ramsay com James, que funciona como “uma analogia coterminada do próprio texto no qual [a pintura] é feita” (Goldman, 2015, p. 36, tradução minha). Afinal, Lily, assim como Woolf, é uma formalista tentando representar de maneira nada fiel a realidade que vivencia. Na disposição do romance, paralelamente ao quadro pintado por Lily, “as duas massas de ‘A Janela’ e ‘O Farol’ [são] conectadas pela ‘linha’ de ‘O Tempo Passa’” (Bradshaw, 2006, p. 40, tradução minha).

Por menor que a definição de “corredor” possa fazê-la parecer, e por menor que seja, em tamanho, a seção intermediária – contemplando menos de 10% do romance –, essa “linha” que une as demais seções não é, de maneira alguma, menosprezável. É justamente nela que Woolf rejeita mais significativamente uma representação baseada em uma tentativa de reproduzir fielmente a realidade na ficção. A seção funciona como um “interregno decenal que une duas seções circadianas” (Sheehan, 2015, p. 54-55, tradução minha), ou seja, ela cobre um período de dez anos, diferentemente das demais seções do romance, que acompanham as personagens em um dia comum pré-guerra e pós-guerra, respectivamente. Nesse intervalo de uma década, que inclui os quatro anos da guerra, são observados os impactos da destruição e da ausência humana na casa e no narrador, o que leva às perguntas: sem imagens das trincheiras ou relatos de soldados, como Woolf articula o terror da guerra? Como traduz a experiência civil desse conflito? Qual representação surge do rompimento com a ordem estabelecida pela linguagem?

Em uma tentativa de desenvolver respostas a essas perguntas, retorna-se ao ensaio “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, no qual há a seguinte fala:

[Os eduardianos] deram-nos uma casa na esperança de que pudéssemos inferir os seres humanos que nela moram. (...) Mas se você considerar que os romances são, em primeiro lugar, sobre pessoas, e só depois sobre as casas que elas habitam, esse é o jeito errado de começar. (Woolf, 1924, p. 18-19, tradução minha)

Os romances, Woolf diz, são, acima de tudo, sobre pessoas, e não sobre suas casas. A crítica, evidentemente, vai muito além de um romance falar ou não sobre residência: seu ponto é a importância das interioridades da personagem de ficção acima de quaisquer detalhes externos aos quais os autores eduardianos tanto se detinham. No entanto, para um leitor desavisado e desatento, pode parecer irônico que a segunda seção de *Ao Farol*, que foi

publicado apenas três anos depois desse ensaio, focalize, em diversos momentos, na casa na Ilha de Skye vazia, como quando o narrador descreve “a tapeçaria da parede que ficava batendo, a madeira que rangia, as pernas nuas das mesas, as caçarolas e as louças já incrustadas, embaciadas, rachadas” (Woolf, 2016, p. 127). Os momentos de focalização não-humana nessa seção – isto é, os trechos em que não se vê as ações ou a consciência de alguma personagem – contam com descrições impressionistas e poéticas das mudanças da natureza e da entropia às quais a casa está submetida. Nesse caso, a subjetividade descritiva vem não da mente de alguma das várias personagens do romance, mas do próprio narrador, como mostrarei adiante. Longe de dizer que a casa é irrelevante para “O Tempo Passa”, vejo-a como pano de fundo para o verdadeiro protagonista da seção: o narrador.

Conforme discutido anteriormente, os modernistas adotaram estratégias diferentes daquelas dos realistas para representar a realidade. Para Woolf, essa representação só seria plausível – ainda que não perfeitamente fidedigna – se fosse feita a partir de impressões. Ora, se a realidade é, para a autora, um mosaico de percepções, e a percepção depende de um sujeito, como explicar “O Tempo Passa” senão pela existência de um narrador que, ainda que não seja uma personagem, sugere a subjetividade de uma? A seção, além de ser essencial para compreender o terror da guerra, principalmente para os civis, é um momento crítico na construção do narrador. Nela, não só se observa a perspectiva do narrador ao testemunhar os anos de guerra, mas também é exigido o envolvimento do próprio leitor no processo de leitura – o que condiz com o interesse que Woolf tinha na experiência subjetiva da leitura e na interação leitor-texto –, ambos quebrando a ideia de que havia uma platéia passiva para o conflito histórico da guerra.

O corredor metafórico que é “O Tempo Passa” pode ser comparado ao corredor onde, na própria seção (II.3), o Sr. Ramsay sente a falta de sua esposa pelo que parece ser a primeira vez desde sua morte na noite anterior: “[O Sr. Ramsay, andando aos tropeções por um corredor, numa manhã escura, estendeu os braços, mas, tendo a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior, seus braços, embora estendidos, continuaram vazios.]” (Woolf, 2016, p. 26). Os braços vazios de Ramsay fazem um paralelo curioso com a casa vazia. Digno de menção também é que, mesmo sabendo da ausência da esposa, o homem ainda assim estende seus braços. Seria isto que o narrador faz ao longo dessa seção? Colocar suas palavras em uma tentativa frustrada – como toda tentativa de representação está fadada a ser em algum grau – de alcançar a humanidade que ele havia visto encher aquela casa por anos? Esse corredor não pode, portanto, ser resumido a ausências. O corredor de “O Tempo Passa”, longe de ser somente o lugar das ausências propriamente ditas, é o lugar das faltas a serem sentidas, ou seja,

o foco está não apenas naqueles que não estão mais presentes fisicamente, mas no impacto que sua ausência tem nas demais personagens e, principalmente, no narrador. As ausências daquilo que há de mais vivo – para o narrador, suas personagens; para o Sr. Ramsay, sua esposa – são equilibradas por presenças humanas (Sr. Ramsay) ou pseudo-humanas (narrador).

Em continuação a isso, a ausência da Sra. Ramsay é exacerbada na seção seguinte, já que nela as personagens estão de volta à casa e trazem consigo seu luto. Isso pode, então, ser uma representação da vida pós-guerra. Em eventos traumáticos, é comum que, durante a situação, os envolvidos ajam de maneira automática, só parando para processá-la depois que ela acaba. Esse processamento e seu consequente impacto emocional chegam em “O Farol”, onde, ao retornar à casa de veraneio, o leitor vê ressurgir, em diversas personagens, mas, principalmente, em Lily, memórias da Sra. Ramsay, tornando a matriarca simultaneamente ausente e presente nessa seção. Em “O Tempo Passa”, no entanto, a maior parte da falta que a Sra. Ramsay faz é marcada pelo próprio narrador através de elementos como o xale verde que ela havia “enrolado em volta da caveira do javali” de James (Woolf, 2016, p. 112), cujas dobras vão se afrouxando (Woolf, 2016, p. 128 e seg) até que, finalmente, ele passa a “balança[r] pra lá e pra cá” (Woolf, 2016, p. 135) ao fim da seção. O xale, um símbolo não apenas da Sra. Ramsay, mas também da vida pré-guerra na casa, é afetado pelas forças que a perpassam, assim como o narrador.

Apesar de somente um deles ser, de fato, uma personagem, o narrador e o Sr. Ramsay têm algo em comum: por suas posições – narrador “onisciente” e filósofo cujo trabalho, segundo Andrew, poderia ser resumido em compreender “[s]ujeito e objeto e a natureza da realidade” (Woolf, 2016, p. 24) – ambos são associáveis, em uma primeira instância, a figuras racionais e objetivas. Essa poderia ser a impressão do leitor se não fosse pelo fato de que há impressões de outras personagens sobre o Sr. Ramsay. Nesse sentido, é proveitoso lembrar que a primeira perspectiva que temos do filósofo Ramsay é a visão (parcial) de seu filho mais novo, James: “O que [o pai] dizia era verdade. Era sempre verdade. *Era incapaz de uma inverdade; nunca manipulava um fato; nunca alterava uma palavra desagradável para se adequar ao prazer ou à conveniência de qualquer ser mortal (...)*” (Woolf, 2016, p. 6, minha ênfase). Essa descrição de veracidade e imparcialidade do Sr. Ramsay é equiparável ao que se poderia dizer de um narrador onisciente tradicional, que costuma assumir uma postura neutra, sem fazer juízo de valor daquilo que relata. Ao comparar a visão de James com a visão de Lily, por exemplo, percebe-se que a racionalidade do Sr. Ramsay, ainda que prezada por ele, é falha aos olhos de outras pessoas:

Na verdade, [o Sr. Ramsay] quase derrubou o seu cavalete, ao vir correndo sobre [Lily] com as mãos abanando e gritando ‘Com brio e bravura cavalgaram’, mas, misericordiosamente, deu uma meia-volta repentina e cavalgando se foi, para morrer gloriosamente, supunha ela, nos montes de Balaclava. *Nunca ninguém foi tão ridículo e tão assustador ao mesmo tempo.* (Woolf, 2016, p. 19, minha ênfase)

Observando o Sr. Ramsay em um de seus momentos reflexivos e histriônicos, recitando em voz alta o poema “The Charge of the Light Brigade” de Lord Alfred Tennyson, Lily pensa nele de duas formas diferentes – ridículo e assustador – e nenhuma delas é compatível com a imagem que ele parece ter de si ou que deseja passar aos outros. Assim como o leitor percebe relativamente cedo no romance que o Sr. Ramsay não corresponde totalmente à imagem que tem de si mesmo, também pode compreender que o narrador, assim como as personagens, não é tão objetivo como poderia se esperar e está sujeito às próprias impressões, mostrando a subversão que Woolf faz da figura do narrador ao satirizar sua suposta objetividade, como exemplifico ao longo deste trabalho.

A aproximação entre o Sr. Ramsay e o narrador asseguradamente não é a mais importante forma de humanização do narrador, nem no romance como um todo, nem mais especificamente em “O Tempo Passa”, ainda que seja digna de menção. A convergência entre o Sr. Ramsay e o narrador, no entanto, tange mais do que sua inesperada susceptibilidade às impressões. Um dos pontos fortes de Ramsay é a filosofia e sua reflexão sobre a natureza da realidade, tópico que combina devidamente com a seção “O Tempo Passa”:

Toda vez que ‘pensava na obra dele’, [Lily] sempre via claramente diante dela uma grande mesa de cozinha. A culpa era do Andrew. Ela lhe perguntou de que tratavam os livros do pai dele. ‘Sujeito e objeto e a natureza da realidade’, dissera Andrew. E quando disse Céus, ela não tinha qualquer ideia do que isso significava. ‘Pense, então, numa mesa de cozinha’, disse-lhe, ‘quando a senhora não estiver lá’. (Woolf, 2016, p. 24)

O fragmento acima foi retirado de “A Janela”, mas pode ser compreendido como um gesto à seção seguinte, “O Tempo Passa”. A seção intermediária configura justamente a mesa de cozinha quando parece não haver ninguém lá para vê-la; a casa sem nenhuma de suas personagens; uma realidade, supostamente, sem sujeitos. Acerca desse aspecto filosófico, Leslie Stephen, pai de Woolf e grande inspiração para a criação do Sr. Ramsay – em seu idealismo filosófico e em seu comportamento tirânico –, afirma que “todas as declarações de conhecimento carregam consigo uma referência, explícita ou implícita, ao conhecedor. Um objeto sem um sujeito é um sintagma sem sentido” (Stephen apud Bradshaw, 2006, p. 267, tradução minha). Seguindo essa lógica, como seria possível, então, que houvesse sentido em uma casa sem ninguém para vê-la? Privada de seus habitantes para conhecê-la, a casa perderia

seu sentido, o que condiz, de certa maneira, com a vida durante a guerra, já que “muito do que acontece [no conflito] (...) é inerentemente sem sentido” (Fussell, 2013, p. 186, tradução minha). O que resta, no entanto, é um narrador que não pode ser considerado nem humano, nem onipotente, e, conforme discuto neste trabalho, talvez nem propriamente onisciente, mas que representa uma espécie de espectador da guerra que ocorre lá fora.

Em seu livro *Virginia Woolf's Lighthouse: a study in critical method*, já citado no capítulo anterior, a proposta de Leaska consiste em analisar individualmente cada personagem-narrador – isto é, cada personagem cuja consciência é mostrada diretamente ao leitor – e destacar suas características principais, de modo que, em uma releitura do romance, “estaremos menos propensos a ignorar ou borrar as delineações que formam o mosaico do todo” (Friedman, 1972, p. 213, tradução minha). No entanto, se uma das ideias de Woolf é justamente a falta de limites bem demarcados entre os elementos desse mosaico, não estaria esse método de Leaska dando à realidade uma objetividade da qual a própria Woolf se esquivava? Nesse sentido, concordo com Friedman quando ele diz que Leaska se contradiz ao tentar separar e satisfatoriamente categorizar cada personagem-narrador desse romance, mesmo reconhecendo a visão de sua autora de que “as relações humanas são um assunto quase intoleravelmente complexo, cheio de visões, visões cruzadas, visões sobrepostas e visões dentro de visões, de modo que nunca podemos saber a ‘verdade’ final sobre ninguém” (Friedman, 1972, p. 213, tradução minha). Leaska fala sobre como Woolf combina, em sua obra, forma e conteúdo (1970, p. 59), e as temáticas centrais ao longo de *Ao Farol* são justamente a subjetividade da realidade, o mosaico de impressões que a compõem, e a complexidade da natureza humana.

A ausência de impressões das personagens pela maior parte de “O Tempo Passa” é, de certa forma, compensada pela presença do narrador. Essa questão ramifica-se no romance, tomando várias veredas. A primeira delas, e talvez a mais nítida, seria justamente o ponto de Woolf: mostrar uma vida sem sentido na ausência de seu sujeito através da casa que, sem suas personagens, fica sujeita ao caos e à destruição. Acredito que essa possibilidade de leitura não seja a única forma que essa problemática assume: há, por exemplo, a Sra. McNab, criada da casa, que funciona como uma espécie de presença intermitente ao longo dos anos, tendo sido originalmente solicitada para “abrir todas as janelas e espanar os quartos” (Woolf, 2016, p. 128) enquanto a família está ausente. A presença mais estável, no entanto, é a do próprio narrador, que, em certo sentido, está preso à casa enquanto suas personagens podem se ausentar dela, seja por curtos (Sra. McNab) ou longos (a família Ramsay e seus convidados) períodos de tempo. Nesse sentido, acredito que “O Tempo Passa” seja uma espécie de ponto de inflexão para o narrador. Com a ausência da família Ramsay e de seus convidados na Ilha de Skye, e,



sobretudo, com os impactos da guerra na casa e na sociedade, ele passa a fazer uso de uma linguagem poética para descrever a destruição iminente do que é humano:

Na primavera, as floreiras do jardim, cheias de plantas aleatoriamente semeadas pelo vento, estavam vivas como nunca. As violetas cresciam, e os narcisos. *Mas a calma e a claridade do dia eram tão estranhas quanto o caos e o tumulto da noite, com as árvores ali, e as flores ali, olhando à sua frente, olhando para cima, mas sem nada verem, sem olhos, e tão terríveis.* (Woolf, 2016, p. 132-33, minha ênfase)

As duas primeiras frases do trecho apresentam uma linguagem mais comum e objetiva, com o narrador descrevendo o jardim da casa durante uma primavera da guerra. Apesar de presente, o contraste das tragédias da guerra (morte) com, aqui, o crescimento das plantas do jardim (vida), que florescia “como nunca”, não é o suficiente para descrever sua linguagem como poética. No entanto, embora essas frases contem com linguagem mais comum, elas preparam a cena para a terceira frase, que traz uma linguagem poética, sendo o exemplo mais marcante disso nessa passagem a descrição das plantas do jardim “sem olhos, e tão terríveis”. Essas conotações expressivas podem ser entendidas como um modo de sensibilizar o leitor para o medo frente à guerra, em uma espécie de simulação da vida durante esse conflito, principalmente no que tange a vida dos civis, que, assim como as árvores e as flores do jardim, nada viam. No trecho original em língua inglesa<sup>3</sup>, essa interpretação é exacerbada pela diferença sutil, mas significativa, de “e *tão* terríveis” (tradução de Tomaz Tadeu) para “and *thus* terrible” (original), que também pode ser traduzido como “e, *por isso*, terríveis” (minha tradução), trazendo uma mudança de sentido, já que o advérbio *thus* é mais comumente utilizado com a ideia de consequência. A ideia de que a falta de visão é o que torna essas plantas espectadoras terríveis intensifica a falta de informação ou até mesmo de noção que os civis tinham do que estava ocorrendo na frente, visto que, “mesmo que aqueles em casa quisessem saber as realidades da guerra, eles não poderiam fazê-lo sem experienciá-las” (Fussell, 2013, p. 95, tradução minha).

Aqui, vale um adendo. Em *Monday or Tuesday*, coletânea de histórias curtas de Woolf publicada em 1921, há um conjunto de dois *sketches* intitulado “Azul e verde”, poemas-prosa com forte teor impressionista, que é descrito por Tearle como “uma espécie de díptico, uma ‘pintura’ verbal em duas metades, mas uma pintura verbal decididamente impressionista” (2019). A dupla de (pseudo)poemas está inserida na seção de textos curtos woolfianos escritos

---

<sup>3</sup> “In spring the garden urns, casually filled with wind-blown plants, were gay as ever. Violets came and daffodils. But the stillness and the brightness of the day were as strange as the chaos and tumult of night, with the trees standing there, and the flowers standing there, looking before them, looking up, yet beholding nothing, eyeless, and thus terrible.” (Woolf, 2006, p. 169)

entre 1917 e 1921 (Woolf, 2023), o que indica que foi escrita durante a Grande Guerra ou logo após o seu fim. As cores, protagonistas dos poemas homônimos a elas, são também aquelas utilizadas por Lily em sua pintura em “O Farol” enquanto relembra da Sra. Ramsay “ao mergulhar o pincel na tinta azul”, e de Minta e Paul Rayley, agora casados, ao “aperta[r] o tubo de tinta verde” (Woolf, 2016, p. 167). A evocação de memórias de Lily engatilhada, talvez, pelas cores pode ser relacionada a uma subjetividade que encontra par em “Azul e verde”. O que chama atenção em “Azul e verde” é o narrador, que passa de descrições mais objetivas para uma subjetividade descritiva, lembrando o narrador de *Ao Farol*. A título de exemplo, “Verde”, primeira metade desse conjunto, trata da poça verde que a luz do lustre lança sobre o chão de mármore durante o dia, e esse verde acaba “de fora”, tendo sido “varrido pela sombra” (Woolf, 2023, p. 169) quando chega a noite. Em sua análise, Tearle constata que

Woolf realiza a mudança do ‘verde’ de uma propriedade objetiva a uma experiência subjetiva para o narrador: passamos de ‘piscinas verdes’ (uma expressão caprichosa e ligeiramente poética, com certeza, mas não exatamente uma maneira incomum de descrever um respingo de luz verde no chão) para o verde como um local de atividade, penas exóticas de periquitos, oásis em desertos exóticos, a superfície de um oceano. (Tearle, 2019, tradução minha)

Essa subjetivação do narrador encontra lugar em “O Tempo Passa”, onde sua experiência frente ao abandono da casa passa a ser descrita também subjetivamente, sendo essa uma das formas de subversão do narrador utilizadas no romance. Isso pode ser visto em passagens como aquela citada anteriormente: “Mas a calma e a claridade do dia eram tão estranhas quanto o caos e o tumulto da noite, com as árvores ali, e as flores ali, olhando à sua frente, olhando para cima, mas sem nada verem, sem olhos, e tão terríveis.” (Woolf, 2016, p. 132-33). É possível ver a perspectiva e os sentimentos do narrador interferirem explicitamente no seu processo narrativo quando ele caracteriza como terrível a cena do jardim de casa, estático e espectador ao observar, como o próprio narrador, a calma dos dias e o caos das noites. Os efeitos da guerra podem ser percebidos, então, não apenas por seus impactos mais práticos, dentre os quais está a dificuldade de viajar, que levou à ausência das personagens na casa de veraneio, mas também pelo estranhamento, receio e até mesmo terror do narrador. Parece que, não podendo mais ter impressões sobre as pessoas, ele tem impressões sobre a casa, sobre o mundo, sobre a guerra.

Quanto à focalização, é importante lembrar como se inicia essa seção. Os dois primeiros capítulos de “O Tempo Passa” mostram a continuação da noite apresentada em “A Janela”, na qual predomina o uso da focalização multipessoal como forma de mostrar a

consciência das diversas personagens. Na segunda seção, isso não é mais exatamente o que acontece. O primeiro capítulo (II.1) é aberto pela fala de William Bankes: “Bem, devemos esperar que o futuro mostre” (Woolf, 2016, p. 123), que inconscientemente pressagia o horror da guerra a ser vivida poucos anos depois, no sentido de que fala de mudanças que a realidade futura pode trazer. Em seguida, o grupo de jovens que inclui Lily, Prue, Andrew, Minta e Paul retorna de sua pequena jornada à praia quando já estava tão escuro que quase não se podia distinguir mar e terra, e as luzes da casa apagam-se uma por uma, exceto a do quarto de Augustus Carmichael, que mantém sua vela acesa para ler Virgílio (Woolf, 2016, p. 123). Apesar de narrar as ações externas das personagens – sabe-se das falas, em discurso direto, de Bankes, Andrew, Prue e Lily, assim como da leitura de Carmichael antes de dormir – o narrador já não focaliza suas consciências, apenas seus exteriores, o que também é marcado pela ausência de qualquer trecho com discurso indireto livre para mostrar seus pensamentos.

Essa narração puramente exterior de uma personagem é repetida no segundo capítulo (II.2), no final do qual é relatado, entre colchetes, que Carmichael apaga sua vela e vai dormir. Com a exceção desse último parágrafo, o narrador não focaliza nenhuma personagem, mas a casa inundada pela escuridão e invadida por “certos ares” – não apenas forças da natureza que causarão, nos anos seguintes, a entropia da casa, mas também ecos da guerra. São esses ares que o narrador imagina perguntarem aos objetos presentes nos cômodos: “Eram eles aliados? Eram eles inimigos? Por quanto tempo resistiriam?” (Woolf, 2016, p. 124). Essa linguagem bélica, que “[se privou] do terror” (Levenback, 1999, p. 7, tradução minha), antecipa o que está por vir nos capítulos seguintes dessa seção: a guerra que, indiretamente, causará a deterioração da casa. No entanto, enquanto lá há seres humanos, a escuridão e os ares devem se deter, pois, “[n]ão importando o que mais possa perecer e desaparecer, o que repousa [lá] é inabalável” (Woolf, 2016, p. 124). O narrador parece, aqui, representar uma certa esperança na humanidade e em sua capacidade de permanência, esperança que se perde com a guerra. A noção de estabilidade, de conservação, é posteriormente desmanchada pelas repercussões do conflito.

Sabe-se que o narrador não é humano – sua onisciência, ainda que seja parcial, não é uma característica possível para nenhum ser humano, que é refém de suas próprias impressões. Por um lado, corrobora esse entendimento o fato de que, com a ausência da família nos capítulos subsequentes, a casa é profundamente afetada pelas forças da natureza, e a presença do narrador não é o suficiente para impedir esse impacto. Aqui é importante lembrar que, ainda que o narrador afirme, em II.2, que a presença das personagens na casa impede os ares, ela não impede os efeitos da natureza nela nem mesmo sua deterioração natural. Afinal, ainda nos tempos pré-guerra de “A Janela”, a Sra. Ramsay pensa, diversas vezes, sobre os reparos dos

quais a casa precisa, muitos deles relacionados à passagem do tempo. Aqui, no entanto, o narrador não está focado nesse tipo de mudança; o que a presença das personagens parece impedir é a perda da característica da inocência tão comum antes da guerra, em um “mundo diferente” no qual “as certezas estavam intactas” (Fussell, 2013, p. 21, tradução minha). Por outro lado, o narrador permaneceu na casa; o que repousava lá de fato se manteve (não inabalado, mas vivo, o que, em tempos de guerra, já significa muito), embora diversos objetos da casa tenham “perecido e desaparecido”, como o xale verde da Sra. Ramsay que, conforme o tempo passa, se solta gradualmente da caveira de javali do filho.

Ao fim desse capítulo (II.2), com a saída dos ares indesejados, prenúncios da força destruidora da guerra, surge o primeiro uso de colchetes no romance: “[Aqui, o Sr. Carmichael, que estava lendo Virgílio, apagou sua vela. Passava da meia-noite.]” (Woolf, 2016, p. 125). Os usos de colchetes seguintes nessa seção envolvem eventos e ações das personagens em diversos lugares e situações: Andrew na guerra; Prue em seu casamento; o Sr. Ramsay em casa. Apenas o primeiro e o último, no entanto, focalizam uma personagem na casa de veraneio. É necessário ressaltar que a possível limitação física do narrador à casa não impede que ele fique sabendo desses eventos externos a ela, os quais relata dentro de colchetes e sem detalhes. Esses colchetes, nos quais se encontram notícias da cidade grande, “sinalizam a tradução de algo real (como a morte) para um tipo de linguagem encontrada [nos jornais]” (Levenback, 1999, p. 102, tradução minha). Essa linguagem jornalística, que contrasta com a linguagem liminar à qual Levenback se refere, embora consiga reportar objetivamente informações, não é capaz de expressar ou abranger a experiência da guerra. No entanto, discordo parcialmente de Levenback quando ela afirma que, em vez de poetizar demais, Woolf “descreve as mudanças que são frutos da guerra em termos concretos e não-literários da experiência vivida: a disponibilidade e o custo de bens e serviços (...); os impedimentos para viajar (...); e a frequência das mortes” (Levenback, 1999, p. 107-108, tradução minha). Embora seja verdade que a faceta ordinária da guerra – ao menos para a sociedade civil – é representada por esses elementos concretos, o narrador também se vale, sim, de uma linguagem poética para expor os efeitos dela em si próprio e na casa.

Segundo Goldman, seguindo a interpretação de que essas áreas entre colchetes podem ser uma espécie de mosaico pós-impressionista, existe uma certa unidade em seu *design*, o que torna importante prestar atenção nelas de modo a entender quais narrativas (fragmentadas ou não) essas peças do mosaico formam (Goldman, 2015, p. 41-42). Em outras palavras, pode haver uma conexão entre os textos entre os colchetes presentes em *Ao Farol*, não sendo acidental a escolha formal de Woolf por essa pontuação. Ao falar do par de colchetes final de

“O Tempo Passa”, no qual, após o fim da guerra, Lily e Carmichael voltam à casa de veraneio, Goldman questiona:

O que entendemos do design formal unificador através do qual essas duas figuras artísticas que retornam, e a leitura de dormir e o trabalho publicado de uma delas, compartilham o mesmo abraço severo entre colchetes que os vários lutos do Sr. Ramsay – sua viuvez, o casamento e a morte de sua filha, a morte de seu filho na guerra? (2015, p. 42, tradução minha)

Acrescento ainda que, ao fim de “O Tempo Passa”, o narrador relata que Carmichael, de volta à casa, faz a mesma ação que fazia na década anterior, mas agora esse relato não é mais entre colchetes, e sim entre parênteses: “(Lily estava cansada da viagem e dormiu quase imediatamente; mas o Sr. Carmichael lia um livro à luz da vela)” (Woolf, 2016, p. 140). É claro que é possível atribuir esse colchete, o primeiro e único dos sete colchetes (nessa seção) a ocorrer pré-guerra, à ideia de representar a diferença da imprensa pré-guerra e durante/pós-guerra. Isso reforçaria a fala de Levenback de que “antes da guerra, os relatos dos jornais eram mais confiáveis – ou, ao menos, verificáveis” e de que “a comunicação jornalística é seletiva e incompleta” (1999, p. 103, tradução minha). Afinal, não se sabe o momento de nenhum dos relatos feitos durante a guerra, exceto por uma vaga noção da estação do ano em que ocorrem. O primeiro relato, aquele que narra Carmichael indo dormir, e o último, que narra a chegada de Lily e Carmichael de volta à Ilha de Skye, são os únicos que dão, ainda que não com precisão, uma marcação temporal mais clara dessas ações, talvez porque, com eles presentes na Ilha, o narrador tinha acesso direto a essas informações – não é coincidência que sejam os únicos relatos da seção a se realizarem durante os anos em que a casa esteve vazia. Ademais, concordo com Goldman sobre como os textos dos colchetes desse romance formam uma história – especialmente, acrescento, em “O Tempo Passa”. Eles têm como função externa situar o leitor dos eventos que ocorrem enquanto ele não pode “presenciá-los”, mas acredito que seja possível ir além, utilizando-os para compreender a construção do próprio narrador, como farei em seguida.

O segundo colchete vem no fim do capítulo seguinte (II.3) para anunciar a morte da matriarca da família Ramsay, trecho já citado anteriormente. A morte abrupta da Sra. Ramsay serve como o primeiro choque de realidade para as perdas vivenciadas durante os anos de guerra, mesmo as que, como ela, não estavam relacionadas com o conflito em si. A morte da Sra. Ramsay talvez seja o colchete mais chocante de todo o romance, não só para o leitor, mas para o próprio narrador, que, até então, só havia utilizado os colchetes para relatar coisas que faziam parte da normalidade do mundo pré-guerra. Depois, com a guerra se tornando parte do

dia-a-dia, e as perdas sendo um tanto quanto naturalizadas, as mortes das demais personagens são, de certa forma, só mais uma notícia. Nesse sentido, interpreto o modo direto (porém não propriamente indiferente) como o narrador escolhe representar a morte da Sra. Ramsay como uma forma de entorpecimento emocional. Nada verdadeiramente prepara o leitor ou o narrador para a perda irreparável da matriarca, que representa os valores vitorianos (ultra)passados. Esse sentimento de perda é intensificado pela ênfase que o narrador dá no vazio dos braços estendidos do Sr. Ramsay na manhã após o falecimento de sua esposa.

A descrição quase objetiva dessa morte tão impactante, sem mostrar como as personagens se sentem sobre a perda da Sra. Ramsay, já serve de indício de uma possível crise que o narrador enfrenta acerca da representação do que vê, pois os horrores da guerra que está começando parecem transformar a morte em algo que se vê comumente. O capítulo (II.3) conta com longas reflexões sobre “bandeiras esfarrapadas”, de “morte na batalha” e de “ossos [que] se desbotam e queimam nas areias indianas” (Woolf, 2016, p. 125) – referências claras à Grande Guerra que já irrompia lá fora – mas reserva apenas um parágrafo curto e entre colchetes para tratar da morte da Sra. Ramsay de fato. Ainda antes do relato da morte da Sra. Ramsay, é possível ver um momento de reflexão do narrador através de uma alegoria:

*Parecia agora como se, tocada pela penitência humana e toda sua labuta, a bondade divina tivesse corrido a cortina e exibido, atrás dela, únicos, distintos, a lebre à espreita; a onda quebrando; o barco ondulando; os quais, se os merecêssemos, deveriam ser sempre *nossos*. (Woolf, 2016, p. 125-26, minha ênfase)*

Trata-se de uma alegoria para os horrores que a guerra já proporcionava. O narrador fala de um deus que, ao ver a humanidade das pessoas e seus esforços, se compadece com seu sofrimento e mostra as coisas boas do mundo, aqui representadas pela lebre, pela onda, e pelo barco a navegar. Depois, julgando-os não merecedores de tudo isso, a “bondade divina” retira esses elementos da vista, de modo que “parece impossível que [essa] calma um dia retorne, ou que de seus fragmentos possamos, algum dia, recompor um todo perfeito” (Woolf, 2016, p. 126). Essa imagem remete ao caos que reinou durante a guerra, e parece representar os seus indivíduos – civis e soldados – que viveram a insegurança do conflito e o medo de que as coisas jamais voltariam a ser como eram antes. Não por acaso, a morte da Sra. Ramsay é relatada poucos parágrafos depois, ilustrando os inícios dessa desordem.

É digno de nota que, na passagem supracitada, há uma humanização dupla do narrador. Por um lado, mais diretamente, ela é usada para humanizar o próprio narrador, que tem um caráter não humano, mas aqui parece tentar se humanizar: além do uso da forma verbal

*merecêssemos* e do pronome possessivo *nostros*, ambos na 1ª pessoa (pl.) do discurso. Essa autoinserção é fortalecida pelo fim desse mesmo parágrafo, no qual o narrador afirma que “*nostra penitência* merece um vislumbre apenas; *nostra labuta*, uma pausa apenas” (Woolf, 2016, p. 126, minha ênfase). Ao usar novamente o pronome possessivo *nostra* para descrever a penitência e a labuta humanas, o narrador implicitamente se insere nessa categoria.

Ser humano, é claro, não condiz com as características quase divinas de um narrador que tem acesso à mente de suas personagens. Uma onisciência narrativa prototípica não combina com a subjetividade à qual todo ser humano está sujeito. Woolf, ciente de quão sujeitos os indivíduos estão às suas próprias percepções, não faz uso de um narrador-personagem, mas também não o distancia totalmente do humano, não o coloca na posição à qual Leaska se refere como “altura Olímpica” (1970, p. 49, tradução minha). Sendo assim, a segunda faceta da humanização que o trecho supracitado indicia é a subjetividade descritiva mostrada pelo uso de “parecia (...) como se”. Aqui, dizer que algo “parecia” desvia o leitor de uma descrição objetiva do que realmente é (ou não é) real. É claro que um narrador onisciente pode usar essa expressão como discurso indireto livre para apresentar a perspectiva de uma personagem – trata-se de uma abordagem muito utilizada por autores realistas como Jane Austen – mas acredito que o funcionamento dela seja diferente aqui, principalmente nessa segunda seção, onde é mais difícil se mesclarem os pensamentos de narrador e personagem. Partindo do pressuposto de que Woolf de fato subverte a onisciência do narrador, o uso de “parecia”, nesse caso, aparenta ser parte intencional desse experimento.

Sabendo que as impressões, pelas quais se constroem as personagens, são falhas, é possível dizer que isso é um fator que contribui para que o leitor enquadre esse narrador como não-confiável. Nesse sentido, expressões como “parecia” (“*it seemed*”) e “como se” (“*as if*”) não necessariamente transmitem a ideia de incerteza ou inexatidão por conta própria, mas o jeito como elas são usadas para representar impressões – a bondade divina, a onda quebrando, o barco ondulando – as faz parecer fragmentos de uma visão e não uma visão inteira. Esse tipo de expressão não está presente somente na primeira e terceira seções, mas também na segunda, na qual não há praticamente focalização nas personagens humanas. Essas construções parecem refletir a dificuldade de representação do narrador. O uso delas na segunda seção tem efeito diferente do que acontece nas demais seções, porque, em “O Tempo Passa”, elas vêm como uma observação do próprio narrador, não como pensamentos das personagens, das quais já se espera impressões no lugar de fatos.

Levando em consideração essa ponderação tão humana do narrador logo antes da descrição da morte da Sra. Ramsay, é curioso que ele escolha representar essa perda de maneira

tão singela. Como apontado previamente, isso serve como mais um indicador de que ele enfrenta uma crise na representação, ou seja, o reconhecimento de que não é mais possível traduzir o mundo da mesma maneira que o fazia antes da guerra, o que culmina no narrador sendo mais seletivo sobre quais consciências mostrar em “O Farol”. Isso é reforçado pelo seu modo de narrar os capítulos seguintes: reflexões do narrador, eventos importantes das vidas das personagens sendo relatados vagamente entre colchetes, e o uso de uma linguagem cada vez mais poética para descrever os efeitos da natureza e da guerra na casa. Em II.4, tão pouco depois do relato da morte da Sra. Ramsay, nostálgico sobre um passado ainda não tão distante, o narrador observa a casa e recorda-se de quando “outrora o espelho estampara um rosto; estampara um mundo cavado no qual uma figura se virava, uma mão gesticulava, a porta se abria, crianças entravam correndo e caindo; e saíam de novo” (Woolf, 2016, p. 127). Seu presente, no entanto, era diferente, e “[a]penas as sombras das árvores, florescendo ao vento, faziam reverência sobre a parede” (Woolf, 2016, p. 127). O único reflexo que sobrou foram as sombras – não apenas uma alusão à atmosfera funérea, mas também à dificuldade de refletir as coisas como elas são, dificuldade partilhada pelo próprio narrador, que, sem suas personagens, vivencia a guerra por conta própria.

Ao fim de II.4, a Sra. McNab chega à casa orientada, provavelmente pelo Sr. Ramsay, a “abrir todas as janelas e espanar os quartos” (Woolf, 2016, p. 128). A personagem, que representa a primeira presença humana na casa de veraneio desde II.2, tem o papel importante de “rasga[r] o véu de silêncio” (Woolf, 2016, p. 128) trazido pelas ausências. Em II.5, vê-se a primeira vez em que uma personagem é focalizada desde a morte da Sra. Ramsay, e a primeira vez na seção toda em que a narração não se limita às ações de uma personagem, se estendendo também para sua consciência. Esse capítulo deixa claro algo que já se indiciava antes: a subjetividade nas descrições do narrador, até mesmo quando está falando de suas personagens. Há, sim, momentos claros de focalização na mente da Sra. McNab:

Roçando o vidro do longo espelho e olhando de esguelha para sua ondulante imagem, um som saía-lhe dos lábios – algo que fora, talvez, divertido no palco, há vinte anos, que fora cantarolado e dançado, mas agora vindo da zeladora desdentada e entoucada, era destituído de sentido, era como a voz da estupidez, do risível, da própria persistência, recalçada mas surgindo novamente de maneira que, enquanto capengava, espanando, enxugando, ela parecia dizer que era uma longa lida e labuta, que era só levantar-se e ir para a cama de novo, e tirar as coisas e guardá-las de novo. Não era fácil ou agradável este mundo que ela conhecera por quase oitenta anos. Envergada de cansaço era como estava. Por quanto tempo, perguntou ela, ringindo e resmungando, ajoelhada sob a cama, espanando as tábuas, por quanto tempo isso vai durar? mas às custas pôs-se em pé, ajeitou-se e, novamente, com o olhar de esguelha que fugia e se afastava até de seu próprio rosto, e de suas próprias desgraças, postou-se boquiaberta diante do espelho, sorrindo sem propósito, e recomeçou o velho andar arrastado e capenga, levantando capachos, depositando porcelanas, olhando-se de



esguelha no espelho, como se, afinal, ela tivesse seus consolos, como se, de fato, se enlaçasse em torno de seu canto fúnebre alguma incorrigível esperança. (Woolf, 2016, p. 128-29).

Aqui, a marcação da “dona” dessa consciência é clara: *perguntou ela*. No entanto, não demarca um discurso direto ou um discurso indireto, como de costume. Em vez disso, caracteriza um pensamento não verbalizado da personagem – sozinha na casa, para quem ela o verbalizaria? Há uma certa mistura da consciência da Sra. McNab com a do próprio narrador, como acontece em “A Janela”: a consciência parece ser do narrador, e não de McNab, ao se dizer que a mulher “*parecia dizer* que era uma longa lida e labuta” (Woolf, 2016, p. 128, minha ênfase). O uso do verbo *parecer* se repete, utilizado anteriormente em um comentário do próprio narrador (II.3, p. 125). Esse “parecia dizer”, na verdade, sugere que o narrador não está apenas recontando as ações da personagem, mas avaliando, interpretando. Conforme já apontado, assim como usa o verbo *parecer*, o narrador também usa outras expressões de subjetividade, como “como se” e “devia” (p. 129), mostrando sua própria não-objetividade na transmissão dessas informações.

Os quatro colchetes seguintes – após aquele que relata a morte da Sra. Ramsay – estão todos no capítulo II.6, no qual o narrador intercala a passagem das estações do ano com notícias da cidade grande, relatadas curtamente e, novamente, sem nenhuma focalização na consciência das personagens. O primeiro deles se inicia na primavera, estação comparada a “uma virgem, feroz em sua castidade” (Woolf, 2016, p. 129): “[Prue Ramsay, apoiada no braço do pai, foi dada em casamento naquele mês de maio. O que, diziam as pessoas, podia ser mais apropriado? E, acrescentavam, como estava bonita!]” (Woolf, 2016, p. 129). Nessa estação de florescimento, através de suas observações nada objetivas, o narrador demonstra uma esperança “para que o bem triunfasse, a felicidade prevalecesse, a ordem reinasse” (Woolf, 2016, p. 130).

No entanto, conforme essa estação, representada pela virgindade, símbolo da pureza, chega ao seu fim, parece se esvaír, para o narrador, a esperança na ordem e na vida durante a escuridão da guerra, com a primavera parecendo “ter se arrogado o conhecimento dos infortúnios da humanidade” (Woolf, 2016, p. 130). A descrição da natureza entre uma estação e outra mostra a passagem rápida do tempo, que culmina, no verão seguinte, na filha mais velha dos Ramsay tendo sua morte relatada entre colchetes de maneira curta e vaga: “[Prue Ramsay morreu naquele verão, de alguma doença ligada ao parto, o que foi, na verdade, uma tragédia, diziam as pessoas. Diziam que ninguém merecia ser mais feliz.]” (Woolf, 2016, p. 130). Além de realçar essa passagem de tempo curta e acelerada, a morte de Prue por uma complicação em

sua gestação cimentava o declínio da mulher vitoriana. Afinal, ainda que “fantasia[sse] com as ideias pouco ortodoxas (...) de uma vida diferente da [da Sra. Ramsay]; (...) uma vida mais livre” (Woolf, 2016, p. 8) em sua juventude, Prue acaba seguindo os passos da mãe, voltando-se para o modelo de matrimônio e (tentativa frustrada de) maternidade. Embora se saiba, por informações dadas em “A Janela”, que as filhas da Sra. Ramsay desejam um futuro diferente da realidade da mãe, o leitor não sabe como a filha mais velha se sente ao ser privada de seus desejos em “O Tempo Passa”.

Assim como no casamento de Prue, o narrador aqui, de certa forma preso à casa, conta esses eventos externos a ela dentro de colchetes, sem detalhes; não se sabe o que as personagens realmente pensam a respeito deles. Sabe-se, sim, o que “diziam as pessoas”, mas é negado o acesso à mente de qualquer personagem, então não se sabe o que pensavam; não se sabe nem *quem* pensava, não havendo focalização na consciência dos indivíduos. A morte de Prue, reiterando a morte dos costumes vitorianos do Anjo do Lar e, conseqüentemente, marcando mais ainda o fim da era pré-guerra, é seguida pelo retorno dos ares da guerra e os efeitos da natureza à casa no verão. É também nessa estação que o narrador relata que a Sra. McNab aparecia às vezes para limpar a casa abandonada pela família. Ao fim do verão, no entanto,

o silêncio caía novamente; e, então, noite após noite, e às vezes em pleno meio-dia, quando as rosas brilhavam e a luz voltava sua forma sobre a parede, *tinha-se a impressão* de que nesse silêncio e nessa indiferença e claridade caía *o surdo ruído de alguma coisa que tombava*. (Woolf, 2016, p. 131, minha ênfase)

É digno de nota, aqui, como o narrador constrói a frase. Afinal, sem a Sra. McNab na casa, quem poderia ter essa impressão senão o narrador? É curioso também como a guerra ecoa na casa, sendo esse ruído de algo que tombava seguido, não acidentalmente, da granada que mata Andrew Ramsay no meio da batalha. Nesse sentido, não parece coincidência que a única estação nunca nominalmente mencionada nesta passagem seja justamente o outono, estação na qual as folhas caem. Aqui, essa queda não é representada figurativamente pelos elementos da natureza, mas pela queda de Andrew: “[Uma granada explodiu. Vinte ou trinta jovens cavalheiros foram feitos em pedaços na França, entre eles Andrew Ramsay, cuja morte, misericordiosamente, foi instantânea.]” (Woolf, 2016, p. 131). Essa morte já havia sido pressagiada pelo narrador ao descrever, ainda na primavera, “imaginações do tipo mais estranho – da carne convertida em átomos – que se precipitaram diante do vento” (Woolf, 2016, p. 129). A escolha de Woolf de situar a única morte a ocorrer na batalha pode ser entendida como uma referência à “aparência de um eterno outono” da frente de guerra (Fussell, 2013, p. 46, tradução minha). O uso do advérbio *misericordiosamente*, apesar de poder ser considerado

como uma inserção subjetiva do próprio narrador, também pode ser atribuído às mesmas opiniões daqueles que falavam sobre o casamento e a morte de Prue. Sendo dele ou não esse juízo de valores, o narrador demonstra, nesse trecho, uma ligação com suas personagens que vai além do que se pode ficar sabendo em jornais (a morte em si, o local, a quantidade de soldados), tendo uma espécie de presságio sobre Andrew, assim como foi com Prue.

Quanto à morte de mãe e filhos, relembro que Fussell assegura “o efeito da guerra nos inocentes, em mulheres e crianças especialmente” (2013, p. 143, tradução minha). A Sra. Ramsay facilmente se encaixa na primeira categoria, e seus filhos, ainda que adultos na seção intermediária, foram conhecidos pelo leitor enquanto crianças em “A Janela”. Assistir às mortes de uma mãe e de suas “crianças” já aponta um impacto da guerra sobre os inocentes. É possível conjecturar, ainda, que a morte dos três Ramsay parece ter sido narrada a partir do conhecimento da Sra. McNab, que, esteve intermitentemente presente na casa ao longo dos anos da guerra. No entanto, não acredito que essa seja uma explicação plausível, já que, em II.9, ao focalizar a consciência de McNab enquanto ela arruma a casa para receber a família novamente, lê-se: “Alguns diziam que [o Sr. Ramsay] tinha morrido; alguns diziam que [a Sra. Ramsay] tinha morrido. Qual era a verdade? A Sra. Bast também não sabia ao certo. O jovem cavalheiro tinha morrido. Disso ela estava certa. Tinha lido o nome dele nos jornais.” (Woolf, 2016, p. 137-138). Apesar de as informações da morte dos Ramsay não terem vindo de McNab, isso é importante para considerar as diferenças de sua subjetividade com as do narrador. A morte da Sra. Ramsay não havia sido anunciada nos jornais, e, ainda assim, o leitor fica sabendo dela, o que mostra que, ainda que tenha uma onisciência questionável, seu conhecimento vai além daquele de um mero observador humano.

Retornando ao capítulo II.6, é ainda no outono desse mesmo momento que o narrador retrata a quebra de um espelho no que acredito ser o momento-chave da seção. A observação sucede o narrador prestando atenção “[à]queles que tinham descido para palmilhar a praia” (Woolf, 2016, p. 131) em busca de respostas. Esses indivíduos, alegorias para a dúvida, a indagação e a esperança dos civis, se mostravam “maravilhados com a forma como a beleza de fora *espelhava* a beleza de dentro” (Woolf, 2016, p. 132, minha ênfase). Engatilhado por essa cena, o narrador reflete:

Será que a natureza suplementava o que o homem implementou? Completava o que ele começou? Com igual benevolência, ela via-lhe a miséria, perdoava-lhe a mesquinhez, tolerava-lhe o tormento. Aquele sonho – de partilhar, de completar, de buscar na praia, em solidão, uma resposta, não passava, pois, de um reflexo no espelho, e o próprio espelho não era senão a matéria vítrea superficial que assume o estado de repouso quando os poderes mais nobres dormem por debaixo? Impacientes,

desesperados, embora relutantes a ir embora (pois a beleza oferece seus atrativos, tem suas consolações), palmilhar a praia era impossível: a contemplação era insuportável; o espelho se partiu. (Woolf, 2016, p. 132)

O que procede é uma reflexão do próprio narrador sobre a natureza e o homem, que culmina no seu entendimento de que “a contemplação era insuportável; o espelho se partiu” (Woolf, 2016, p. 132). Ao narrar a quebra metafórica de um espelho, cuja função básica como objeto é refletir a luz e as imagens de objetos e pessoas, o narrador parece pensar sobre a impossibilidade de refletir a realidade frente ao terror da guerra. O espelho quebrado funciona então como metáfora para as representações da realidade, que se tornaram, então, fragmentadas, estando de acordo com a visão da própria Woolf exposta em “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1924, p. 24) de que essa é a única maneira de se conseguir representar verdadeiramente. Para Levenback, “O Tempo Passa” “sugere que a liminaridade na Ilha de Skye determina tanto as nuances de percepção quanto, de maneira significativa, o rompimento com a linguagem” (Levenback, 1999, p. 89, tradução minha). Além disso, ou talvez precisamente por isso, o narrador parece entrar em contato mais profundamente com sua própria subjetividade – isto é, se dar conta de que suas impressões são relativas – já que não tem, pela maior parte da seção, consciências para focalizar. O narrador não representa apenas as dificuldades dos civis de compreender e lidar com a guerra, presentes em outras passagens do romance aqui citadas, mas também a dificuldade de representação de Woolf (e de Lily). A cena na praia parece ter chamado a atenção do narrador porque a impossibilidade de transmissão de uma realidade objetiva é uma característica dele próprio também, não apenas da casa. A contemplação se tornou demais para aqueles que iam à praia refletir sobre a situação atual (os anos de guerra), um possível paralelo para esse narrador que vivenciava, como observador, esse mesmo evento histórico.

Esse entendimento da falta de correspondência entre os eventos e suas representações, acarretada pelas mortes que ele vê e brevemente descreve, é cortado bruscamente pela publicação bem-sucedida do livro de poesia de Carmichael entre colchetes que fecha o capítulo: “O Sr. Carmichael publicou, naquela primavera, um livro de poemas que teve um sucesso inesperado. A guerra, diziam as pessoas, tinha reavivado o interesse pela poesia.]” (Woolf, 2016, p. 132). O uso dos colchetes, somado a “diziam as pessoas”, para relatar algo tão banal em comparação às mortes que foram narradas da mesma forma reflete o absurdo da situação que enfrentava o narrador, não apenas como espectador – representando o papel dos civis que assistiam à guerra – mas também como locutor – representando o papel dos artistas que tentavam representar essa realidade histórica.

O que sucede essas marcas na crise de representação é a intensificação da narração acelerada da temporalidade em II.7, onde “[n]oite após noite, verão e inverno, o tormento das tempestades, a calma repentina do bom tempo reinaram *sem interferência*” (Woolf, 2016, p. 132, minha ênfase). O narrador está, aqui, isentando-se do papel de interferente, como se sua presença imaterial não alterasse em nada o desenvolvimento dessas ocorrências. Paradoxalmente, ele parece representar justamente o desamparo e a limitação de ação dos civis que tiveram suas vidas suspensas durante a guerra. Os civis eram encorajados a manter o ânimo, escrever incentivos aos amigos soldados e não acreditar em boatos (Fussell, 2013, p. 18). Desse modo, ainda que não fossem uma audiência passiva do conflito, tendo sofrido também seus impactos, não pareciam ter dimensão das realidades da guerra para além da artilharia que podia ser ouvida da cidade e se tornou “uma parte da atmosfera aceita da experiência moderna” (Fussell, 2013, p. 77, tradução minha).

Se, por um lado, o narrador se põe como humano ao incluir-se em *nossa penitência* (II.3), por outro, ele parece negar sua própria existência ao afirmar, em II.7, que “[e]scutando-se (*se houvesse alguém para escutar*) das peças superiores da casa vazia, se teria ouvido, atravessado por relâmpagos, apenas um gigantesco caos (...)” (Woolf, 2016, p. 132, minha ênfase). A citação pressupõe que há outras evidências da guerra, como o caos e os relâmpagos que se escutam de longe. O narrador, que os escuta e não escuta ao mesmo tempo, parece então um paralelo aos civis, que ouviam os sons da guerra (como a artilharia) sem vivenciar sua realidade na frente. Não é surpreendente essa dualidade do narrador, que, frequentemente, assinala a falta de vida humana ao longo desses anos, tendo ressaltado como “a beleza e a quietude reinavam, e juntas compunham a forma da beleza, *uma forma da qual a vida se retirara*” (Woolf, 2016, p. 127, minha ênfase) – a falta de vida podendo ser relacionada às mortes durante a guerra, mas também ao medo que não permitia que as pessoas vivessem normalmente. No entanto, o humano permanecia, e os “úmidos ares marinhos” não conseguiam “perturbar a paz, a indiferença, o ar de pura integridade” (Woolf, 2016, p. 127). Esse dualismo também não surpreende considerando que Woolf trabalha, em sua literatura, com um modelo bivalente (Goldman, 2004, p. 63), não categórico ou limitante, o que condiz com “a incredibilidade [da guerra], e sua conseqüente incomunicabilidade nos seus próprios termos” (Fussell, 2013, p. 150, tradução minha). A bivalência do narrador tem uma função importante: nem personagem, nem onisciente, ele é subvertido para comunicar o incomunicável – os efeitos da guerra.

Além da temporalidade acelerada em II.7, onde “noite e dia, mês e ano confluíam, indistinguíveis” e “a calma e a claridade do dia eram tão estranhas quanto o caos e o tumulto

da noite” (Woolf, 2016, p. 132), há também a focalização na Sra. McNab em II.8 e II.9, iniciando a retomada da presença humana na casa. Só em II.8 temos a confirmação do tempo passado, ainda que não com números exatos, quando, focalizando a consciência de McNab, o narrador nos relata que “[a casa] tinha ficado ali todos esses anos sem uma única alma” (Woolf, 2016, p. 133). A criada pensa então no estado da casa, na guerra, na morte da Sra Ramsay (e, conseqüentemente, nas lembranças que tinha dela) e nas mortes de Andrew e Prue. Finalmente o leitor vê esses eventos sendo “pensados” por uma personagem de fato, mas, como já foi discutido, essa narração é realizada de forma semelhante à do narrador, diretamente e sem detalhes: “Assim, [a Sra. Ramsay] estava morta; e o Sr. Andrew tinha sido morto; e a Srta. Prue, morta também, diziam, com o primeiro bebê; mas todo mundo tinha perdido alguém durante esses anos” (Woolf, 2016, p. 134). Ainda assim, há um tom de sentimentalismo nos pensamentos da personagem, que enfatiza o primeiro filho de Prue e as perdas sofridas por tantos durante a guerra. Ao fim, McNab abandona a casa, concluindo que “era trabalho demais para uma mulher sozinha” (Woolf, 2016, p. 134).

Esse abandono é retomado no início de II.9, que começa com o narrador descrevendo a casa “agora que a vida a deixara” (Woolf, 2016, p. 135). Em falta de um humano para focalizar, o narrador descreve a natureza florescendo ao redor da casa. Depois, recorre à reprodução dos pensamentos antes vistos da Sra. McNab para falar do abandono dos Ramsay, que “nunca mandavam ninguém [e] [n]unca escreviam” (Woolf, 2016, p. 136), e então parece passar de volta à sua própria fala, mais poética e generalizante do que a da criada, para descrever o momento de “hesitação, em que a aurora treme e a noite se detém, em que uma pena, se posta na balança, fará descê-la” (Woolf, 2016, p. 136). Aqui, o narrador enfatiza a fragilidade da destruição do humano, reforçada pelo quão fácil é uma casa inteira se destruir – e uma sociedade inteira também:

Se a pena tivesse caído, se tivesse feito descer a balança, a casa inteira teria mergulhado nas profundezas para se assentar nas areias do olvido. Mas havia uma força em ação; algo não muito consciente; algo que *olhava de esguelha*, algo que *cambaleava*; algo não inspirado a conduzir o seu trabalho segundo um ritual majestoso ou sob um cântico solene. (Woolf, 2016, p. 136, minha ênfase)

O uso de “cambaleiar” e olhar “de esguelha” para descrever a postura de McNab não parece ser à toa, dando à personagem características relacionadas à passagem do tempo e à desconfiança dos indivíduos frente ao que presenciaram nos anos de guerra. Ademais, assim como Woolf, que não visava “pregar doutrinas, cantar canções ou celebrar as glórias do Império Britânico” (Woolf, 1924, p. 9, tradução minha), a Sra. McNab não conduz seu trabalho

“segundo um ritual majestoso ou sob um cântico solene”. O que predomina ali é o humano e sua natureza. Na frase seguinte, o narrador fala sobre como “[a] Sra. McNab resmungava [e] a Sra. Bast ringia” (Woolf, 2016, p. 136). É interessante notar que se trata de uma repetição do que foi dito antes, mas, no trecho anterior, incluía somente a Sra. McNab. Além da inclusão da Sra. Bast representar uma facilitação da locomoção civil que antes não era tão possível, indicando que a guerra se encaminhava para seu fim, as funcionárias parecem representar, então, esse “algo” que trabalhava não com “um ritual majestoso”, nem “sob um cântico solene”, mas com sua própria força braçal, para receber a família de volta à casa.

Como o último relato entre colchetes da seção, Lily chega à casa numa noite de setembro junto com Carmichael, que veio no mesmo trem. Conforme mencionado no início deste capítulo, com a exceção de II.2, no qual Carmichael, “que estava lendo Virgílio, apagou sua vela” (Woolf, 2016, p. 125), esse é o único uso de colchetes relacionado à casa. Apesar de não marcar claramente o horário da chegada dos visitantes, o narrador marca o mês do acontecimento, o que é mais do que fez durante todos os anos de guerra, um possível indício de uma retomada a comportamentos anteriores desse narrador. Essa referência a setembro pode ser relacionada à guerra, que se encaminhava ao seu fim. Afinal, o fim simbólico, conhecido como Dia do Armistício, só aconteceu em novembro de 1918, mas, em agosto do mesmo ano, o contra-ataque dos Aliados permitiu que eles entrassem no território da Alemanha, cujo colapso foi auxiliado por ataques estadunidenses em setembro (Fussell, 2013, p. 19). O mês de agosto de 1918 marcou o início do fim da guerra, então setembro já trazia a esperança do apaziguamento. Não se tem certeza do ano em que se passa o fim de “O Tempo Passa” (e a seção inteira de “O Farol”), mas a referência ainda é uma possibilidade.

A paz só chega oficialmente – ao menos para o leitor – no fim da seção, em seu décimo e último capítulo, no qual “[m]ensagens de paz sopravam do mar em direção à praia” (Woolf, 2016, p. 139). Com a casa cheia novamente, o narrador retoma o acesso que dá ao leitor de algumas falas e pensamentos das personagens ali presentes, adiantando o que será uma nova era (“O Farol”), agora pós-guerra, em que o narrador, com suas personagens de volta, poderá explorar novamente sua focalização multipessoal. Essa nova era, no entanto, mostra ao leitor e às suas personagens o quanto que, contrário ao pensamento de Carmichael, as coisas não eram “muito parecid[as] (...) com o que costumava[m] ser anos atrás.” (Woolf, 2016, p. 140).

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O modo impressionista de Virginia Woolf para retratar significativamente o mundo real se reflete na estrutura de *Ao Farol*, cujo modelo triádico marca a diferença entre a vida antes, durante e depois da Primeira Guerra Mundial. Segundo Koselleck, a “incomensurabilidade da realidade histórica e o seu processamento linguístico” (Koselleck, 2018, p. 18, tradução nossa) são um desafio não apenas para o historiador, mas também para o escritor, já que tanto o romance quanto a historiografia criam uma ilusão de totalidade e unidade na representação de eventos. Woolf, no entanto, não tenta criar uma ilusão de totalidade; pelo contrário, a autora reafirma a fragmentação da experiência humana, especialmente frente ao terror da guerra. Essa fragmentação se dá, parcialmente, pela construção das personagens e do narrador, cujo complexo mosaico de impressões aponta para a complexidade da natureza humana.

O narrador de *Ao Farol*, desde o início do romance, demonstra acesso à consciência de suas personagens, o que o colocaria na categoria de onisciente. Ele exhibe essa onisciência ao focalizar nas diversas personagens presentes em “A Janela”, primeira seção do romance. No entanto, essa onisciência não é nem um pouco tradicional; isso porque, embora conheça as impressões de suas personagens, o narrador parece enfrentar uma dificuldade para interpretar as impressões das personagens às quais tem acesso, fazendo com que seus comentários sejam, por vezes, subjetivos. Esses comentários, ocasionalmente, se confundem com os pensamentos das personagens, um indício de que, assim como elas, ele também tem suas próprias impressões que nem sempre estão em acordo com aquelas das personagens. Enquanto o peso da autoridade de um narrador onisciente tradicional garantiria uma força persuasiva maior do que aquela advinda do pensamento de uma personagem, as impressões do narrador de *Ao Farol* parecem colocá-lo em correspondência com a de suas personagens, quase como se ele próprio fosse mais uma delas, mais uma consciência que compõe esse mosaico. Essa subversão da autoridade do narrador reforça a centralidade das personagens no romance, e essas faltas deixadas por ele podem ser entendidas como uma impossibilidade de representar fidedignamente a realidade.

A subjetividade do narrador e sua seletividade acerca de quais informações divulgar para o leitor poderiam levá-lo a ser classificado como não-confiável, mas acredito que só seja concebível essa categorização se a onisciência fosse tratada dentro dos padrões do realismo. O narrador de *Ao Farol*, no entanto, não assume uma postura neutra e nem uma “altura Olímpica” (Leaska, 1970, p. 49, tradução minha), já que aqui a proposta de Woolf é outra. Como relembra Goldman, a estética modernista, da qual Woolf faz parte, não rejeita totalmente a tradição, mas



viola seus limites (2004, p. 9). A confiabilidade do narrador woolfiano em *Ao Farol* parece vir, então, de seu entendimento sobre as próprias limitações.

A estrutura triádica do romance também tornou propensa a investigação da postura do narrador em suas diferentes seções de modo a entender como (e se) ele muda ao longo do tempo. O narrador que nos é apresentado em “A Janela”, seção inicial do romance, não parece tão diferente daquele mostrado em “O Farol”, seção final, já que em ambas predomina a focalização multipessoal nas personagens presentes na casa de veraneio, com seus pensamentos sendo mesclados ao do narrador. Entretanto, a partir da análise aqui realizada, percebo um aumento na seletividade desse narrador ao fim do romance, que escolhe focar não mais em quase todas as personagens, mas em algumas poucas, sendo as principais delas as figuras da nova era pós-guerra: Lily Briscoe, a *New Woman*, e Cam e James Ramsay, uma nova geração pós-guerra. Essa mudança faz sentido ao se considerar que ele viveu, sozinho naquela casa, os anos de guerra em “O Tempo Passa”, seção intermediária na qual parece representar os civis, presos em suas casas enquanto assistem, de longe, aos horrores da guerra. A ausência das personagens ao longo da segunda seção do romance permite separá-las mais claramente do narrador, e a análise feita reforça a ideia de que o narrador também é suscetível a impressões.

O objetivo inicial desta pesquisa era analisar, de modo mais amplo, as formas pelas quais a Primeira Guerra Mundial é refletida no romance. Contudo, ao realizar releituras da obra, e ao me deparar com uma certa escassez de bibliografia nesta relação, percebi a importância de explorar a figura do narrador, que acredito ter sido subvertido propositalmente de maneira a traduzir mais autenticamente a experiência da guerra, principalmente no que tange a sociedade civil, mas também com relação aos artistas que tentavam representar essa realidade histórica. A reflexão sobre como a subversão de sua onisciência funciona como representação da guerra certamente não foi esgotada neste trabalho, sendo esse um tópico complexo e com muitas ramificações, mas a ideia central aqui era levantar essas questões sócio-históricas a partir de uma discussão sobre a ressignificação do narrador como recurso para traduzir esse conflito histórico. As limitações deste trabalho podem ser transformadas em ideias para pesquisas posteriores.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AUERBACH, Erich. “The Brown Stocking”. *Mimesis: the representation of reality in Western thought*. Princeton e Oxford: Princeton University Press, 2003, p. 683-717.

BRADSHAW, David. “Introduction”. In: WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Oxford: Oxford University Press, 2006 (1992).

BOOTH, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. Chicago: The University of Chicago Press, 1983.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo da consciência: Questões da Teoria Literária*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1981.

FRIEDMAN, Norman. “Review of VIRGINIA WOOLF’S LIGHTHOUSE: A STUDY IN CRITICAL METHOD by M. A. Leaska”. Penn State University Press, 1972. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/42946104>. Acesso em: 22 jun 2024.

FRÓES, Leonardo. “A poesia da prosa”. In: WOOLF, Virginia. *Contos completos*. São Paulo: Editora 34, 2016.

FUSSELL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford: Oxford University Press, 2013 (1975).

GAY, Peter. *Modernism: the Lure of Heresy*. New York, London: Norton, 2010.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: Image to Apocalypse*. New York, London: Palgrave Macmillan, 2004.

HUMPHREY, Robert. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1958.

KOSELLECK, Reinhart. “Fiction and Historical Reality”. In: *Sediments of Time: On Possible Histories*. \_\_\_\_\_ . Sean Franzel and Stefan-Ludwig Hoffman (trans./eds.). Stanford: Stanford University Press, 2018, p. 10-23.

LEASKA, Mitchell A. *Virginia Woolf's Lighthouse: a Study in Critical Method*. London: Hogarth Press, 1970.

LEVENBACK, Karen L. *Virginia Woolf and the Great War*. New York: Syracuse University Press, 1999.

MATZ, Jesse. "The Novel". In: *A Companion to Modernist Literature and Culture*.

PEASE, Allison (ed.). *The Cambridge Companion to To the Lighthouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

PINHO, Davi. "Por uma poética da androginia em Virginia Woolf". *Revista Z Cultural (UFRJ)*, v. XII, p.1-11, 2017. Disponível em: <https://revistazcultural.pacc.ufrj.br/por-uma-poetica-da-androginia-em-virginia-woolf/>. Acesso em: 15 jan 2024.

SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010 (2000).

TEARLE, Oliver. "A Short Analysis of Virginia Woolf's 'Blue and Green'". *Interesting Literature*, 2019. Disponível em: <https://interestingliterature.com/2019/08/a-short-analysis-of-virginia-woolfs-blue-and-green/>. Acesso em: 30 ago 2023.

TORDASI, Kathrin. "'Waves of Pure Delight': Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". In: *Women by the Waterfront: Modernists (Re)Visions of Gender, Self and Littoral Space*. Würzburg: Königshaus & Neumann, 2018, p. 89-163.

WOOLF, Virginia. *Contos completos*. Leonardo Froés (trad.). São Paulo: Editora 34, 2016.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Oxford: Oxford University Press, 2006 (1992).

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tomaz Tadeu (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WOOLF, Virginia. *Ao Farol*. Tomaz Tadeu (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tomaz Tadeu (trad.). Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Ana Carolina Mesquita (trad.). São Paulo: Nós, 2020.

ZERWECK, Bruno. "Historicizing Unreliable Narration: Unreliability and Cultural Discourse in Narrative Fiction." *Style*, vol. 35, no. 1, pp. 151–76, 2001. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/10.5325/style.35.1.151>. Acesso em: 06 ago 2023.