

NEURIVALDO CAMPOS PEDROSO JUNIOR

**LITERATURA E PINTURA: CORRESPONDÊNCIAS
INTERARTÍSTICAS EM *PASSEIO AO FAROL*, DE VIRGINIA
WOOLF**

**PORTO ALEGRE
2009**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA OU ESTUDOS DA LINGUAGEM
ESPECIALIDADE: LITERATURA COMPARADA
LINHA DE PESQUISA: TEORIAS LITERÁRIAS E
INTERDISCIPLINARIDADE**

**LITERATURA E PINTURA: CORRESPONDÊNCIAS
INTERARTÍSTICAS EM *PASSEIO AO FAROL*, DE VIRGINIA
WOOLF**

NEURIVALDO CAMPOS PEDROSO JUNIOR

**ORIENTADOR(A): PROF(a). DR(a). MARIA LUIZA BERWANGER DA
SILVA**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Área de Concentração: Literatura Comparada.

**PORTO ALEGRE
2009**

Tese de Doutorado aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva (UFRGS)
Orientadora

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG)

Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos (UFGD)

Profa. Dra. Lúcia Sá Rebello (UFRGS)

Porto Alegre, 15 de Dezembro de 2009.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Neurivaldo Campos Pedroso e Benta Bambil Pedroso, e às minhas irmãs, Juliana Bambil Pedroso e Karlla Bambil Pedroso, pelo amor incondicional – sempre.

Aos professores que marcaram minha trajetória acadêmica e que, certamente, contribuíram para o meu crescimento intelectual: Edgar Cezar Nolasco, Josênia Marisa Chisini, Maria Adélia Menegazzo, Sara Viola Rodrigues e Lúcia Sá Rebello.

Aos professores Paulo Sérgio Nolasco dos Santos e Lúcia Sá Rebello, pela leitura atenta e crítica no Exame de Qualificação.

À Professora Suzana Curcino Pedroso Schierholt, pelo incentivo, carinho e amizade.

A CAPES, pela concessão de bolsa para realização de Estágio no Departamento de Filologia Românica na Universidade de Barcelona.

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

A redação desta tese não teria sido possível sem a orientação, segura e amiga, da Profa. Dra. Maria Luiza Berwanger da Silva, que depositou neste *Pantaneiro* confiança, carinho e amizade.

À mestra, os meus mais sinceros agradecimentos com a admiração, o respeito, o carinho e a amizade – de sempre e pra sempre.

Ao Prof. Dr. Paulo Sérgio Nolasco dos Santos – *em tudo e por tudo*.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO I – A CORRESPONDÊNCIA ENTRE AS ARTES: LITERATURA E PINTURA – AS PRODUTIVAS RELAÇÕES	17
1.1 A correspondência entre as artes: uma introdução	18
1.2 Simonides de Céos – poesia silenciosa, pintura falante: quando as palavras tornam-se imagens	37
1.3 A imagem em questão	65
1.4 Lendo imagens ou a imagem como narrativa	77
1.5 Horácio: <i>ut pictura poesis</i> , o início de uma tradição	82
1.6 Da <i>mimesis</i> à <i>semioses</i>	89
CAPÍTULO II – O DIÁLOGO ENTRE AS ARTES: UM IMPERATIVO CRÍTICO NA OBRA DE VIRGINIA WOOLF	101
2.1 Paisagens estéticas, artísticas e culturais: Virginia Woolf e o Grupo de Bloomsbury	102
2.2 Um passeio pelas artes na obra de Virginia Woolf.....	126
CAPÍTULO III – LITERATURA E PINTURA: AS INTER-RELAÇÕES EM <i>PASSEIO AO FAROL</i>.....	132
3.1 Literatura e Pintura: as inter-relações em <i>Passeio ao farol</i>	133
3.2 <i>Passeio a farol</i> : aspectos impressionistas	141
3.3 O quadro de Lily Briscoe	161

3.4 A Sra. Ramsay: esboço para um possível retrato	172
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	192
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	198

RESUMO

A comparação entre as artes é um *topois* tão antigo em nossa cultura que remonta a aurora da civilização. Uma re-leitura atenta da História da Arte pode verificar que tão comum quanto as comparações eram as tentativas de se sistematizar uma escala hierárquica artística. Pretendemos nesta tese, propor uma revisão histórica que não apenas busque observar a forma como eram realizadas as correspondências interartísticas mas que vise também, com o olhar atento do presente, discutir a atualidade de teorias comumente empregadas ao longo da comparação entre as artes e, mais precisamente, as comparações entre Literatura e Pintura. A reflexão centrada na construção das imagens – no plano da narrativa tanto quanto no plano da pintura – assume singular importância para a pesquisa interartística, na medida em que funciona como ponto de convergência bem como de divergência entre aquelas duas artes. As discussões sobre a construção das imagens levam-nos, também, a uma outra problemática inerente aos estudos interartes, que é a leitura de imagens literárias e pictóricas. Ainda na esteira da revisão histórica, serão discutidas nesta tese as modificações ocorridas pela expressão *Ut pictura poesis* (Poesia é como pintura), de Horácio, expressão esta que durante séculos designou os estudos comparativos entre Literatura e Pintura. A observação horaciana sobre a correspondência entre as artes permite-nos erigir uma discussão centrada na questão da representação e na passagem da *mimesis* à *semiosis*. O objetivo principal dessa tese é o de estabelecer e analisar a correspondência entre Literatura e Pintura no romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, para isso, procuraremos, inicialmente, demonstrar a importância da participação no Grupo de Bloomsbury – um dos grupos criativos mais importante do modernismo inglês - para a construção do projeto estético da escritora, considerando que o contato com pintores e críticos de arte proporcionou material importante para que Virginia Woolf promovesse a interlocução de seus romances com as Artes Plásticas. A análise mais pontual do romance *Passeio ao farol* estará calcada na relação que este mantém com as técnicas e métodos do Impressionismo e Pós-impressionismo pictórico.

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

Páginas: 216f.

ABSTRACT

The comparison of the arts is a *topos* so ancient in our culture that remounts to the dawn of the civilization. A careful re-reading of the History of Art may verify that as common than the comparisons were the attempts to systematize an artistic hierarchical scale. We intend in this thesis to propose a historical review that does not only search to observe the form how were realized the interartistic correspondences but that also aims, with the attentive view of the present, to discuss the present of the theories commonly used along the comparison between the arts and, more precisely, the comparisons between Literature and Painting. The reflexion centered in the constructions of images – in the plan of the narrative and in the plan of the painting – assumes singular importance to the interartistic research because it works as a point of convergence as well as divergence between those two arts. The discussions about the constructions of images take us, also, to another problematic concerning to the interarts studies, that is the reading of literary and pictorial images. Still in the path of the historical review, Will be discussed in this thesis the modifications occurred by the expression *Ut pictura poesis* (Poetry is like painting), of Horacio, expression that centuries designed the comparative studies between Literature and Painting. The horacian observation about the correspondence between the arts allows us to erect a discussion centered into the question of the representation and in the passage from *mimesis* to *semiosis*. The main objective of this thesis is to establish and analyze the correspondence between Literature and Painting in the novel *To the lighthouse*, of Virginia Woolf, for that purpose, we intend, initially, to demonstrate the importance of the participation in the Bloomsbury Group – one of the most creative groups of the english modernism – to the construction of the aesthetic Project of Virginia Woolf, considering that the contact with painters and art critics provided important material to Virginia Woolf to promote the interphrase of her novels with the Plastic Arts. The more punctual analyze of *To the lighthouse* will be treated on the relation that this novel maintains with the techniques and methods of the pictorial Impressionism and Post-impressionism.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Gostaria de iniciar evocando uma passagem colhida de *Palomar*, de Ítalo Calvino:

O mar está levemente encrespado e pequenas ondas quebram na praia arenosa. O senhor Palomar está de pé na areia e observa uma onda. (...) O senhor Palomar vê uma onda apontar na distância, crescer, aproximar-se, mudar de forma e de cor, revolver-se sobre si mesma, quebrar-se, desfazer-se. A essa altura poderia convencer-se de ter levado a cabo a operação a que se havia proposto e ir-se embora. Contudo, isolar uma onda da que se lhe segue de imediato e que parece à vezes suplantá-la ou acrescentar-se a ela e mesmo arrastá-la é algo muito difícil, assim como separá-la da onda que a precede e que parece empurrá-la em direção à praia, quando não dá até mesmo a impressão de voltar-se contra ela como se quisesse fechá-la. Se então considerarmos cada onda no sentido de sua amplitude, paralelamente à costa, será difícil estabelecer até onde a frente que avança se estende contínua e onde se separa e se segmenta em ondas autônomas, distintas pela velocidade, a forma, a força, a direção.¹

Ao retomar, na introdução de nossa tese, a passagem de Calvino em que encontramos o senhor Palomar a ver e a contemplar as ondas que se quebram na praia, pretendemos ler a atitude da personagem calviniana como análoga àquela colocada em execução pelos sujeitos que se enveredam pela pesquisa interartística. Considerando que as ondas podem ser tomadas como metáforas para as diversas artes, acreditamos que muitos pesquisadores foram/são tomados pelo obsessivo desejo de separar uma onda/arte de outra, muitas vezes com o propósito de classificá-las e hierarquizá-las. Todavia, entendemos que, seja com relação às ondas seja com relação às artes,

(...) não se pode observar uma onda sem levar em conta os aspectos complexos que concorrem para formá-la e aqueles também complexos a que essa dá ensejo. Tais aspectos variam continuamente, decorrendo daí que cada onda é diferente de outra onda; mas da mesma maneira é verdade que cada onda é igual a outra onda, mesmo quando não imediatamente contígua ou sucessiva; enfim, são formas e seqüências² que se repetem, ainda que distribuídas de modo irregular no espaço e no tempo.

Na esteira da imagem simbólica aberta pela leitura das passagens de Ítalo Calvino, reconhecemos que nossa tese, intitulada “Literatura e pintura: correspondências interartísticas em *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf”, retoma a ideia de impossibilidade (e, mais ainda, de improdutividade) de se pensar sobre uma arte sem considerar as demais. Assim, nos

¹ CALVINO. *Palomar*, p.7.

² CALVINO. *Palomar*, p.8.

propomos a refletir sobre a relação estabelecida entre os romances woolfianos, dentre os quais destaca-se *Passeio ao farol*, e as diferentes artes. Ao longo de nosso percurso centraremos nossa reflexão na correspondência entre Literatura e Pintura.

O percurso teórico que empreenderemos nessa tese estará dividido em três momentos distintos, mas que, todavia, mantêm uma estreita relação entre si. No primeiro capítulo, intitulado “A correspondência entre as artes: literatura e pintura – as produtivas relações”, a reflexão, tomando como ponto de partida uma análise mais detalhada da/sobre a História da Arte, centrar-se-á na forma como a correspondência entre as artes e, principalmente, entre Literatura e Pintura, fora colocada em prática ao longo dos diferentes movimentos artísticos.

Dentro dessa pauta, o poeta grego, Simônides de Céos, estará no início de nossa trajetória, pois, muito antes de Horácio proclamar sua famosa expressão do *Ut pictura poesis*, Céos já havia registrado que “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”, dando início, ainda que de maneira não intencional, a uma tradição comparativa entre Literatura e Pintura. A afirmação do poeta grego ganha especial interesse ao longo de nossa tese pois, ao associar aquelas duas artes, Simônides registrará que a palavra é a imagem das coisas. Neste ponto, vemos a atualidade de seu raciocínio, na medida em que sua reflexão traz implicações para a Crítica de Arte Contemporânea e, principalmente, para os estudos comparativos entre as artes, uma vez que apontam para a discussão do binômio palavra/imagem, binômio este muito frequente nas reflexões voltadas para a relação entre Literatura e Pintura. Assim, nos propomos pensar a relação palavra/imagem mediada pela força da Letra não apenas de evocar imagens, mas, também, em apresentar-se enquanto imagem na superfície da página tanto quanto na superfície da tela. Para sustentar nossa análise, nos valeremos de aportes teóricos provenientes, principalmente, da semiologia de Roland Barthes e da psicanálise de Sigmund Freud e Jacques Lacan. De Roland Barthes, interessa-nos sobretudo as discussões contidas em *O óbvio e o obtuso* e *O império dos signos*, já que o crítico francês amplia sua reflexão sobre a escrita de modo a ressaltar a união desta com o desenho e, para isso, recorrerá à escrita japonesa. O elo de intermediação entre Roland Barthes e Freud e Lacan ocorre porque a Letra, em suas análises, não é tomada estritamente com base em seu sentido filológico, mas passa a ser interesse de toda a ordem de pesquisadores, dentre os quais destacam-se os psicanalistas, os estudiosos do texto e os críticos de arte (já que não podemos esquecer que, a partir do cubismo analítico, com Pablo Picasso e Georges Braque, a letra passa incorporar-se

às telas). A psicanálise chama-nos a atenção para o fato de a Letra, assim como a Imagem, ter sua origem no traço, com isso, devemos aprender a interpretá-las assim como o fazemos com os sonhos.

A reflexão centrada na afirmação simonidiana leva-nos, de certa forma, a colocar no centro das discussões a questão da imagem, tanto em Literatura quanto em Pintura, já que esta configurar-se-á como um ponto de tangenciamento entre aquelas duas artes, todavia, reconhecemos que, apesar dos pontos comuns existentes entre a construção de imagens em pintura e em literatura, há inúmeros pontos de divergências e estes, na pesquisa interartística, são tão importantes quantos os pontos de convergências. Assim, com o propósito de tecermos uma discussão mais pontual sobre a problemática da Imagem, nos valem dos estudos de W. T. J. Mitchell, sobretudo aqueles contidos em *Iconology: ideology, text and image*.

Assim, quando iniciamos nossa trajetória ao longo das discussões acerca da imagem, sentimos a necessidade de pensar a questão da leitura de imagens – estejam elas dispostas na página ou na tela. Daí termos intitulada a terceira seção do primeiro capítulo de “Lendo imagens – ou a imagem como narrativa”. É explícita a referência ao livro *Lendo imagens*, de Alberto Manguel. Entendemos que, apesar de estar intimamente relacionado ao texto escrito, o termo leitura, sobretudo a partir da semiótica (e aqui pensamos em Louis Marin) passa a ser relacionado também a textos não-verbais, dentre os quais destacam-se as Artes Plásticas. Essa seção de nossa tese é bastante produtiva para a análise que empreenderemos do romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, uma vez que não podemos desconsiderar que, paralelo ao retrato da Sra. Ramsay (uma das protagonistas) traçado pela narradora, há o retrato que está sendo feito pela pintora-personagem Lily Briscoe. Assim, estaremos diante de dois retratos, um traçado com as palavras da narradora outro com as tintas da pintora, mas que nós, igualmente, teremos que ler.

Retomando a revisão histórica, nos voltaremos ao poeta latino Horácio e sua famosa expressão *Ut pictura poiesis*, que, de certa forma, foi tomado ao longo dos séculos como o termo para designar toda uma tradição comparativa entre as artes. Todavia, demonstraremos que o adágio horaciano não é, de forma alguma inocente, pois, sempre que se comparava uma arte a outra, procurava-se atestar da superioridade de uma delas. Reconhecemos que, até o Renascimento, a Literatura ocupava lugar de destaque na comparação irterartística, contudo, naquele momento da História da Arte há uma inversão nos

papéis e a Pintura deixa de ser entendida apenas uma arte mecânica e passa a ser considerada superior as demais artes. Certamente, os escritos estéticos de Leonardo da Vinci sobre as artes em geral e sobre a pintura, ajudaram na inversão ocorrida na comparação entre Literatura e Pintura.

O *Ut pictura poesis* de Horácio, ao atestar que “a poesia é como pintura”, traz outras implicações para os estudos comparativos entre as artes, na medida em que atesta a igualdade ou irmandade entre aquelas duas artes, sendo que, o que as diferenciaria seriam as diferentes formas de representação. Neste ponto, lançaremos mão de uma reflexão centrada na questão da *Mimesis*, questão essa não apenas nodal para a teoria da literatura, mas para as artes em geral. Todavia, não pretendemos erigir um tratado sobre a *Mimesis*, o nosso propósito é o de pensar uma transição da mimesis para a semiosis, ou seja, uma arte que não mais preocupada exclusivamente com a questão da representação, mas que passe a incorporar, em suas produções, os mais diferentes campos semióticos.

O segundo capítulo, intitulado “O diálogo entre as artes: um imperativo na obra de Virginia Woolf”, funciona como uma travessia entre o primeiro capítulo, marcadamente teórico, e o terceiro, em que será realizada a análise de *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf. Inicialmente, colocaremos no centro de nossa leitura, a relação, por vezes conflituosa, entre Virginia Woolf e os membros do Grupo de Bloomsbury. Acreditamos e procuraremos demonstrar o quão profícuo foi a participação da escritora naquele grupo, na medida em que, dele, faziam parte não apenas escritores, mas, também, economistas, historiadores, críticos de arte e pintores. Aliás, o Grupo de Bloomsbury foi o responsável pela organização da primeira exposição Pós-impressionista na Inglaterra. Com isso, não apenas a sociedade inglesa travou contato com aquela nova estética, mas, também, os escritores que faziam parte do Grupo, dentre os quais, destaca-se Virginia Woolf. A importância desses contatos é inegável para a construção do projeto estético de Virginia Woolf. Veremos, ainda nessa seção, a afinidade entre Virginia Woolf e Roger Fry – pintor e crítico de arte britânico e “criador” do termo pós-impressionismo. As conversas e os encontros entre ambos, com muita frequência, acabavam em discussões e reflexões estéticas, tornando evidente que a ampliação do conhecimento de si passa, necessariamente, pelo conhecimento do outro.

Na segunda seção do segundo capítulo, intitulada “Um passeio pelas artes na obra de Virginia Woolf”, veremos que os textos woolfianos abrem-se para produtivos diálogos

com outros tipos de textos, sejam eles verbais ou não-verbais. Assim, notamos a íntima relação dos romances de Virginia Woolf com a música (*As ondas*), o cinema (*Kew Gardens* e *O Quarto de Jacob*) e o Teatro (*Entre os atos*). Neste ponto, notamos que a atitude de Virginia Woolf de proporcionar a interlocução de seus textos (empregamos este termo, na medida em que esta prática não está presente apenas nos romances, mas, também, nos contos) com outras artes pode ser evidenciada a partir de 1920. O estudo da correspondência com a pintura será realizado no terceiro capítulo, quando da análise do romance *Passeio ao farol*.

O terceiro capítulo – Literatura e pintura: correspondências interartísticas em *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, está em quatro partes, nas quais realizaremos uma análise calcada na correspondência entre o romance woolfiano e a pintura impressionista e pós-impressionista. Assim, em um primeiro momento, discutiremos os fatores que levaram *Passeio ao farol* a ocupar um lugar de destaque na ficção de Virginia Woolf tornando-se, inclusive, um exemplo de *künstlerroman*, ou seja, um romance no qual uma obra de arte torna-se elemento estruturador do trecho da narrativa.

Atestada a relação de *Passeio ao farol* com a Pintura, veremos que, dentre os inúmeros movimentos estéticos, há uma afinidade temática e estrutural entre o romance woolfiano e o Impressionismo pictórico. A escritora apresenta, na superfície da página, um incansável trabalho com a percepção de cores, a relação que estabelecem umas com as outras, o que certamente, contribui para a constituição e modificação do espaço circundante. No plano da narrativa, os procedimentos adotados pela narradora para aproximar-se às técnicas utilizadas pelos pintores impressionistas serão a constante adjetivação e a mistura óptica das cores. Além disso, há, tanto no romance de Virginia Woolf quanto na telas impressionistas, o abandono de grandes e heróicos temas, o que se observa é uma recorrência a temas prosaicos e corriqueiros. Ainda na tentativa de atestar a relação entre *Passeio ao farol* e o impressionismo, procuraremos evidenciar que haverá, nos dois casos, a exclusão quase que total das personagens de cena, ou seja, tanto os pintores impressionistas quanto a escritora inglesa irão centrar-se muito mais no ambiente do que nas personagens.

A influência do pós-impressionismo no romance de Virginia Woolf será discutida de forma mais pontual quando analisarmos a execução do quadro da pintora-personagem Lily Briscoe, pois, o que percebemos e que procuraremos demonstrar é que Briscoe torna-se o símbolo do artista moderno e suas indagações e questionamentos poderiam ter saído com

facilidade das reuniões do Grupo de Bloomsbury. Em determinados momentos da narrativa, vemos que a preocupação estética de Lily Briscoe aproxima-se sobremaneira da de Roger Fry e, na esteira deste, com as dos artistas pós-impressionistas. Haverá, em Lily, uma preocupação com a forma, corroborando, dessa maneira, uma preocupação estética de Fry e de Cézanne, já que este último havia registrado a necessidade de se pensar a natureza pelo cilindro, a esfera e o cone, enquanto o primeiro observara que sob a cor havia a forma.

Last but not least, empreenderemos uma leitura do retrato da Sra. Ramsay, esteja ele traçado na tela de Lily Briscoe ou nas páginas da narrativa woolfiana. A técnica utilizada pela pintora-personagem para retratar a Sra. Ramsay assemelha-se a dos pintores cubistas, principalmente a técnica de Pablo Picasso em *Les demoiselles d'Avignon*, pois, ao utilizar o cubo, o cilindro e o cone, a pintora-personagem pretende mostrar os vários ângulos da retratada. Essa técnica corresponderá, no plano da narrativa, a multiplicidade de pontos de vista, por vezes antagônicos, sobre a personagem retratada, no caso, a Sra. Ramsay.

CAPÍTULO I

A CORRESPONDÊNCIA ENTRE AS ARTES: LITERATURA E

PINTURA: AS PRODUTIVAS RELAÇÕES

(...) a idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo que a mera especulação, algo que apaixona e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística.

Mario Praz.

A CORRESPONDÊNCIA ENTRE AS ARTES: UMA INTRODUÇÃO

A arte são todas as artes.
Etienne Souriau

Há algum tempo, o aforismo de Etienne Souriau, tomado em epígrafe, tem conduzido nossa reflexão acerca da correspondência entre as artes³. Harmonizamo-nos com as palavras do esteta francês, no sentido em que selam uma unicidade entre práticas, em princípio, tão díspares, como a pintura, a música, a escultura, a dança, o teatro, o cinema e a literatura. Sob essa perspectiva, reconhecemos que, apesar das inúmeras divergências existentes, há um ponto de convergência entre essas práticas, a partir do qual, elas, juntas, trabalhariam em nome de uma única Arte. Assim, ao desenvolvermos o raciocínio proposto por Souriau, acreditamos que o estudo da correspondência entre as artes pode trazer uma maior compreensão e conhecimento das artes colocadas em diálogo e pode, também, ampliar nossa compreensão do fenômeno estético como um todo, o que corrobora a idéia inicial de que “a arte são todas as artes”⁴.

Aqueles que se dispuserem a lançar-se à reflexão comparativa entre as artes podem tomar como ponto de partida de sua investigação, uma re-leitura mais detalhada sobre/da História da Arte⁵, uma vez que nesta, podemos verificar constantes correspondências

³ A discussão mais pontual acerca da correspondência interartística tem ocupado lugar de destaque em nossas reflexões desde a graduação, quando realizamos estudos centrados nos quadros pintados por Clarice Lispector e sua produção literária. Demos prosseguimento à reflexão interartística tanto no mestrado quanto no doutorado, mas, agora, tomando a obra de Virginia Woolf como o *leitmotiv*.

⁴ SOURIAU. *A correspondência das artes*, p.3.

⁵ Apesar de adotarmos, ao longo dessa tese, a expressão História da Arte, compactuamos com a ressalva feita por Gerard Genette, em *A obra de arte – imanência e transcendência*, quando, ao discorrer sobre os motivos que o levaram a escrever um livro sobre a arte, de um modo geral, pontua o seguinte: “Talvez o leitor estranhe o fato de um simples ‘literato’ desembarcar sem aviso prévio (ou quase sem ele) nos domínios de uma ou mais disciplinas normalmente reservadas aos filósofos ou, no mínimo, a especialistas da prática mais espontaneamente aceita como artística, como a pintura ou ... a pintura, pois esta arte é, ainda que de maneira implícita, freqüentemente tida como a Arte por excelência: todos sabem o que designa, em geral, o rótulo, *História da Arte*”. Mais adiante, Genette afirmará, então, que “minha justificativa para esse exercício quase ilegal é a convicção, já expressa e felizmente banal, de que também a literatura é (também) uma arte, e que, por consequência, a poética é um cântico da teoria da arte e, portanto, sem dúvida, da estética. Assim, a presente intrusão não é mais que uma extensão, ou uma escalada ao estágio (logicamente) superior motivada pelo desejo

interartísticas, nas mais diversas formas. Apontamos, assim, para uma revisão da História da Arte⁶, com vistas a indagar sobre as comparações, pois, se hoje, encontramos-nos diante de uma produtiva (mas, por vezes, incansável) pesquisa *intermediática*, que busca estabelecer a relação, não mais entre artes distintas, mas, entre mídias/médios, tal prática não pode ser considerada nova, ou recente, pois, poetas gregos clássicos já se propunham a realizar esse trabalho. Neste ponto, observamos que o rótulo de “Estudos Interartes” foi estabelecido em conferência internacional realizada na Universidade de Lund, na Suécia, entre os dias 15-20 de maio de 1955. O tema do evento “Interarts Studies: New perspectives” era o ponto de partida de uma série de discussões sobre um campo de atuação que pretendia abarcar um discurso sobre as inter-relações entre as artes. Assim, podemos entender que a institucionalização dos estudos interartes reflete:

A junção histórica de dois fenômenos distintos na cultura ocidental: (1) um estágio específico do discurso sobre “a arte” e “as artes”, e (2) a reforma (e até a própria criação) de um sistema universitário e de educação pública que se tornaria então no lugar principal para canalizar aquele discurso.⁷

A institucionalização dos Estudos Interartes teria nascido em decorrência do fato de as artes, tais como, a Literatura, a Música, as Artes Plásticas, a Dança e o Teatro terem sido introduzidas no *curriculum* das escolas secundárias e superior (pensando, inicialmente, no caso dos países europeus). Diante disso, observa-se que o estudo de cada uma dessas artes ainda mantinha um contraprodutivo e paralisante isolamento com relação às demais. Todavia, o surgimento dos conceitos de interdisciplinaridade e transdisciplinaridade promoveram mudanças no interior dos Estudos Interartes, na medida em que,

de ver mais claro ou de melhor compreender, alargando-se o campo de visão: se a literatura é uma arte, teremos a oportunidade de saber um pouco mais sobre ela se soubermos *o que*, em geral, é tido como arte e quais suas outras variantes; em suma, se considerarmos um pouco mais atentamente o *genus proximum*”. Cf. GENETTE. *A obra de arte – imanência e transcendência*, p.vii.

⁶ A expressão, História da Arte, por si só, remete-nos ao questionamento dos termos que a compõem, a saber, a História e a Arte. Diante disso, podemos pensar, com Georges Didi-Huberman, quando aponta para essa problemática, tomando como ponto de partida, o antológico livro de J.J. Winckelmann, *História da Arte na Antiguidade*, pois, de acordo com Didi-Huberman, “Winckelmann *invente l’histoire de l’art*. Entendons: l’histoire de l’art au sens moderne du mot ‘histoire’. L’histoire de l’art comme procédant de cet âge de Lumières, bientôt de cet âge de grands systèmes – l’hégélianisme au premier chef – et des sciences ‘positives’”. Mais adiante, Didi-Huberman ressaltará que o título da obra de Winckelmann carrega, em si, um nó triplo, pois, “C’est un nœud triplé, un nœud trois fois noué que le titre même de Winckelmann induit et impose: nœud de l’*histoire* (comment pouvons-nous la construire, l’écrire?), nœud de l’*art* (comment pouvons-nous le distinguer, le regarder?), nœud l’*Antiquité* (comment pouvons-nous la remémorer, la restituer?)”. Cf. DIDI-HUBERMAN. *L’image survivante*, p. 36.

A formação de novos discursos disciplinares envolvendo a antropologia, a lingüística, a psicologia, as ciências cognitivas, a semiótica, a informática, os estudos textuais, os estudos de comunicação, a crítica ideológica (especialmente nas variantes marxistas e feministas), e os novos estudos culturais (*cultural studies*) que inspiraram e forneceram modelos para a transformação do tradicional estudo comparatístico das artes, ainda *interdisciplinar*, nos “estudos interartes” do nosso tempo, cujos interesses se interligam frequentemente com os de outros discursos *transdisciplinares*.⁸

Diante do exposto, não nos causa estranhamento observar a existência de uma intrínseca relação entre os Estudos Interartes e a prática da Literatura Comparada, pois, ainda de acordo com Claus Cluver, os Estudos Interartes “devem muito às práticas dos estudos de literatura comparada e às maneiras pelas quais ela tem tentado definir-se como uma disciplina. Essa perspectiva justifica-se pelo meu próprio *background* literário, como também pelo fato de que os comparatistas literários estão já há muito tempo na vanguarda desta investigação”.⁹ De fato, se procurarmos analisar os textos fundadores da Literatura Comparada, veremos que há essa preocupação em fazer com que, no palco das reflexões, encenem-se, não apenas a Literatura, mas, também, outros campos do saber e outras artes. Tal prática já havia sido referendada na famosa passagem de Henry R. Remak:

A literatura comparada é o estudo da literatura além das fronteiras de um país específico e o estudo das relações entre, por um lado, a literatura, e, por outro, diferentes áreas do conhecimento e da crença, tais como as artes (por exemplo, a pintura, a escultura, a arquitetura, a música), a filosofia, a história, as ciências sociais (por exemplo, a política, a economia, a sociologia), as ciências, a religião etc. Em suma, é a comparação de uma literatura com outra ou outras e a comparação da literatura com outras esferas da expressão humana.¹⁰

Vemos, então, que a Literatura Comparada, ela própria como prática e método, desde seus primórdios, tem proporcionado a reflexão sobre a prática comparatista entre as artes, pois, como bem observa Jean Bessière, em artigo que procede à comparação entre Literatura e Cinema, “Le transfert de la littérature au cinéma est un dès sujets obligès de la

⁷ CLUVER. “Estudos interartes: introdução crítica”. In: BUESCU; DUARTE & GUSMÃO (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.334.

⁸ CLUVER. “Estudos interartes: introdução crítica”. In: BUESCU; DUARTE & GUSMAO (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.336.

⁹ CLUVER. “Estudos interartes: introdução crítica”. In: BUESCU; DUARTE & GUSMAO (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.336.

¹⁰ REMAK. “Literatura Comparada: definição e função”. In: COUTINHO & CARVALHAL (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*, p.175.

critique littéraire et de la littérature comparée, qui est, parmi bien de choses, l'étude des rapports de la littérature e des autres arts".¹¹

É importante apontarmos para a ampliação, ocorrida nos últimos anos, do campo de atuação dos Estudos Interartes sofrida, principalmente, em decorrência da introdução do conceito de intermedialidade, na medida em que este se refere, não apenas àquilo que tradicionalmente designamos como “artes” (Literatura, Pintura, Música, Dança, Artes Plásticas, Cinema, Teatro, Arquitetura), mas, acaba por agregar outras mídias e seus textos. Com isso, vemos figurar, lado a lado, as mídias impressas, o Cinema, a Televisão, o Rádio, o Vídeo, além das várias mídias eletrônicas e digitais. Tornou-se, então, inevitável que se propusesse a substituição ou a troca da rubrica “Estudos Interartes” por “Estudos Intermidiáticos” ou “Estudos Intermídias”, como bem observa Claus Cluver em “Inter textus/ Inter artes/ Inter Medias”. Para o teórico germânico, haveria um ganho na substituição da expressão “Estudos Interartes” por “Estudos Intermídias”, na medida em que

(...) os teóricos das mídias, na sua maioria, concordam que eles trabalham com formas mistas, nas quais, elementos verbais, visuais, auditivos, cinéticos e performativos agem conjuntamente, as disciplinas dedicadas às artes tradicionais, frequentemente, têm dado pouca atenção a essas formas mistas que surgem em seu âmbito e não desenvolveram quaisquer métodos adequados que lhes fizesse justiça – até que elas se tornaram um objeto de estudo importante para os Estudos Interartes. O fenômeno dessas formas mistas também é denominado, no uso corrente alemão, “intermedialidade”.¹²

Ora, apesar do empenho na substituição dos termos, vemos que, assim como ocorreu na querela entre Literatura Comparada e Estudos Culturais, quando estes acusavam a primeira de elitista e não considerar, em suas análises, o material extra-literário que dispunha, esquecendo, dessa forma, que, no trato com o texto literário, a Literatura Comparada foi uma das primeiras a trazer para a discussão elementos que até então eram considerados marginais, assim, o que emerge da análise de Cluver é a substituição de termos para uma prática que já vem sendo operada na interior dos Estudos Interartes. Na verdade, é, novamente, o próprio Claus Cluver quem observará que:

¹¹ BESSIÈRE. “Deux fois le temp retrouvé: Raul Ruiz et Proust. L’idéalisme de la littérature, l’idéalisme du cinéma et le temp de la visitation”. In: COUTINHO; BEHAR & RODRIGUES (Orgs.). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal – textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal*, p.91.

¹² CLUVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”. In: *ALETRIA: revista de estudos de literatura*, p.19.

(...) um texto isolado – seja lá em que mídia ou sistema sógnico – pode representar um rico objeto de pesquisa para os Estudos Interartes, da mesma forma que um texto literário isolado, considerando suas implicações intertextuais, já se oferece ao comparativista, frequentemente, como objeto de pesquisa promissor. (...) O leque dos *Estudos Interartes* parte dos estudos de fontes, passa por questões de periodicidade, problemas de gênero e transformações temáticas, até alcançar todas as formas possíveis de imitação que ocorrem através de fronteiras entre mídias (em formas e técnicas estruturais, tendências estilísticas, e outras mais). Os Estudos Interartes abrangem, além disso, aspectos transmidiáticos com possibilidades e modalidades de representação, expressividade, narratividade, questões de tempo e espaço em representação e recepção, bem como o papel da performance e da recitação. Incluem também conceitos cunhados pela Teoria da Literatura, como os de autor e leitor implícitos, cuja existência também se pode comprovar, por exemplo, na Música. Um fenômeno como o do talento múltiplo pertence aos objetos de pesquisa específicos dos Estudos Interartes. Por outro lado, estes partilham com outras atividades transdisciplinares o interesse, hoje em dia tão intenso, por toda a sorte de contextos, práticas e instituições em que se deparam diversas artes.¹³

Entendemos, então, que por meio da revisão histórica, poderemos observar a forma, por meio da qual, no decorrer dos diferentes movimentos artísticos, a correspondência fora praticada tanto por parte dos artistas como, também, por parte dos filósofos, críticos e leitores. Todavia, a atitude que empreenderemos ao nos voltar à análise histórica harmoniza-se com aquela defendida por Roberto Corrêa dos Santos, quando escreve que

No cruzar dos tempos, a tradição é revista segundo um sentimento novo sobre a relação que o presente deve travar com o passado: não mais parricida. A paternidade – os valores constituídos – deve ser exposta, examinada em seus prismas, deslocada de seu império, convidada à parceria. Olhada com amor, a tradição revela – para nosso espanto – suas rasuras. Na suavidade das tintas, mundanidade e paixões.¹⁴

Nesse sentido, concordamos com Mario Praz, quando registra que

¹³ CLUVER. “Inter textus/ Inter artes/ Inter media”. In: *ALETRIA: revista de estudos de literatura*, p.16-17. É interessante observar que, em outro texto, no qual propõe uma reflexão centrada no binômio estudos interartes e intermedialidade, Claus Cluver voltou a defender a inserção de outras “mídias” sob a égide dos Estudos Interartes, pois, de acordo com o autor: “Os ‘Estudos Interartes’ ocupam um campo interdisciplinar das Ciências Humanas que ainda está dominado pelas investigações sobre as inter-relações entre a literatura e as outras artes mas que também estuda, de maneira crescente, aspectos das relações intermidiáticas entre as artes visuais, a música, a dança, as artes performáticas, o teatro, o cinema e a arquitetura onde a palavra só tem um papel subsidiário, ou nenhum”. Por outro lado, Os “ ‘Estudos das Mídias’ (‘Media Studies’) tem frequentemente abordado assuntos da intermedialidade no contexto dos estudos de comunicação, onde questões da produção, da distribuição, da função e da recepção sempre tiveram um papel importante. Todas as áreas estudadas — o rádio, o cinema, a televisão, o vídeo e também as mídias impressas — envolvem mídias múltiplas e frequentemente complexos processos tecnológicos de produção. Assim, a intermedialidade é um aspecto tanto dentro de cada uma dessas mídias quanto nas inter-relações entre elas, como também com as artes estudadas pelas ‘Estudos Interartes’ tradicionais”. Cf. CLUVER. “Intermedialidade e Estudos Interartes”. In: NITRINI (Coord.). *Literaturas, artes, saberes*, p.210-211. Grifo nosso.

¹⁴ SANTOS. “Retomar, detalhar, focar”. In: _____. *Tais superfícies: estética e semiologia*, 67.

(...) a idéia de artes irmãs está tão enraizada na mente humana desde a antiguidade remota que deve nela haver algo mais profundo que a mera especulação, algo que apaixonava e que se recusa a ser levemente negligenciado. Poder-se-ia mesmo dizer que, com sondar essa misteriosa relação, os homens julgavam poder chegar mais perto de todo fenômeno da inspiração artística.¹⁵

A investigação dessa “misteriosa relação” entre as diferentes artes pode apoiar-se no fato de que o diálogo entre as artes remonta à Antiguidade e estaria, inclusive, na própria aurora da civilização, na medida em que, “les relations de l’art pictural et de la littérature sont aussi anciennes que les mondes”¹⁶, ou, como exemplarmente desenvolve Eduardo de Assis Duarte,

No campo das artes plásticas gregas, por exemplo, são inúmeras as obras inspiradas em passagens da *Iliada* ou da *Odisséia*, fato que reforça a incontestável vinculação do texto homérico à história e cultura da época. Da mesma forma, o teatro de Sófocles ou de Eurípedes, cuja representação se fazia tendo em vista os grandes espaços e as platéias numerosas, atesta, já naquela época, não só a existência, mas o nível de excelência artística da tradução intersemiótica então praticada: o texto dramático transformado em teatro propriamente dito, a partir da fusão com os elementos picturais — cenários, figurinos, máscaras — gestuais e musicais, aos quais se acrescentavam as entonações diversas do coro e outros recursos não-verbais, propiciando o diálogo entre os códigos.¹⁷

Observamos que, se de um lado, a correspondência entre as artes era colocada em prática pelos artistas – de forma consciente ou não –, de outro lado, houve, por parte desses mesmos artistas e, também, por parte dos filósofos e pensadores, a necessidade de se refletir, mais pontualmente, sobre a comparação entre as artes. Com isso, poderemos observar, tendo a atenção voltada para as transformações ocorridas pelo adágio horaciano ao longo dos séculos, que, na maioria das vezes, quando se estabelecia a comparação entre diferentes artes, o propósito era tomar uma como “modelo” a ser seguido pelas demais. Outras vezes, a disputa ou o *paragone*¹⁸ entre as artes era levado à vias tão radicais, que procurava-se, a todo custo, destacar a supremacia de uma arte sobre a outra, tomando como base a questão da *mimesis*.

¹⁵ PRAZ. *Literatura e artes visuais*, p.1

¹⁶ DAVIGNON *apud* BROGNIEZ & JAGO-ANTOINE (Orgs.). “Introduction”. In: “La Peinture (d)écrite”, p. 7.

¹⁷ DUARTE. “Literatura e outros sistemas semióticos”. In: VASCONCELLOS & COELHO (Orgs.). *1000 rastros rápidos: (cultura e milênio)*, p.52.

¹⁸ Para uma leitura mais aprofundada sobre o *paragone*, Cf. MATTE. “Paragone: a comparação entre poesia e pintura e a questão da tradutibilidade entre palavra e imagem”. In: *One art, múltiplas formas: tradução como mediação entre poesia e pintura na obra de Elizabeth Bishop*, p. 16. Todavia, gostaríamos de fazer uma ressalva, pois, apesar de o termo *paragone* ser empregado, muitas vezes, com o propósito de designar a comparação entre a Literatura e as Artes plásticas, em sua acepção original, o termo referia-se à comparação entre a pintura e a escultura. Com isso, o *paragone* pode ser pensado na esteira da tradição *ut pictura poesis*, na medida em que, o lugar ocupado pela pintura em relação à poesia é análogo ao lugar ocupado pela escultura em relação à pintura.

Diante disso, concordamos com Clement Greenberg quando, ao refletir acerca da correspondência interartística ao longo dos séculos, observa que

Ora, quando porventura se confere a uma arte o papel dominante, esta se torna o protótipo da arte: as outras tentam se despojar de suas próprias características e imitar-lhes os efeitos. A arte dominante, por sua vez, tenta ela própria absorver as funções das demais. Disso resulta uma confusão das artes, pela qual as subservientes são pervertidas e distorcidas; são obrigadas a negar sua própria natureza no esforço por alcançar os efeitos da arte dominante.¹⁹

O que emerge da reflexão de Greenberg é uma crítica ao papel desempenhado, principalmente, pela Poesia (Literatura) ao longo dos séculos, pois, ainda que tenha havido momentos nos quais a Pintura tornara-se o termo principal da comparação, é inegável a influência que a Literatura exercia sobre as demais artes. Pensemos, por exemplo, na questão de “instrução ao pintor”, prática que, idealizada por Anacreonte, tornar-se-ia uma constante sobretudo entre os poetas ingleses, ou seja, os pintores aceitavam, de fato, sugestões dadas pelos poetas tanto para a decoração de paredes e tetos quanto para a realização de pinturas isoladas. Assim, há, ao longo de toda a história da arte, uma alternância entre as artes no topo da escala hierárquica. Longe de legitimar a existência de uma escala hierárquica entre as diferentes artes, pensamos, todavia, que foi a partir dessas “lutas”²⁰ pelo poder, que proporcionaram, inclusive, o surgimento quer seja da estética quer seja da teoria da(s) arte(s), pois,

Toda la estética clásica se funda en un dogma más o menos intangible, el de la primacia — cuando no de la superioridad — de la poesía sobre todas las otras formas de arte. Para la concepción del siglo XVII francés, la poesía distaba mucho

¹⁹ GREENBERG. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA & COTTRIN (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, p.46.

²⁰ Em texto em que discute a questão da História da arte com base nos escritos de Carl Einstein, Georges Didi-Huberman enfatizará a noção, segundo a qual a História da Arte seria constituída e validada a partir da ideia de luta, pois, de acordo com Didi-Huberman, para Einstein “a história da arte é uma luta – um conflito, uma tensão que não pode ser apaziguada – , manejando em francês uma ambigüidade que sua língua materna não permitia tão facilmente. A história da arte como fato (a saber, a transformação temporal que cada obra faz as outras sofrerem: a *Geschichte der Kunst*), Carl Einstein quer pensá-la como uma luta, um conflito de formas contra formas de experiências óticas, de ‘espaços inventados’ e de figuras sempre reconfiguradas. ‘Toda forma precisa é um assassinato de outras versões’, dirá ele em algum lugar. Mas é também a história da arte como discurso (a saber, a disciplina que tenta interpretar todas essas figuras, todas essas reconfigurações: a *Kunstgeschichte*) que Carl Einstein quer, a partir desse momento, exercer como uma luta, um conflito: pensamentos contra pensamentos, poder-se-ia dizer. Modo de não se satisfazer com nenhuma polidez acadêmica. Modo de dramatizar sem descanso o pensamento, como faziam seus contemporâneos George Bataille ou Walter Benjamin. Modo de progredir no saber contra todas as autolegitimações a que se presta geralmente a aquisição de uma competência ‘científica’. Modo de não ser jamais o ‘guardião’ da disciplina que exercia com tanta exigência. Modo de abrir, isto é, de ferir e de revelar, a uma só vez, um corpo de evidências”. DIDI-HUBERMAN. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINSKY (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*, p.27.

de la imagen que nos legaron el romanticismo y sus herederos: es el arte de las expresiones claras, armoniosas, equilibradas, de desarrollos contruidos e también de rasgos assombrosos, pero siempre bajo el control de la razón. Por tanto, al instituirla como base de dominio de las bellas artes, no se trata de fundar el arte en la inspiración, sino en la limpidez y en la lucidez.²¹

Tanto Clement quanto Amount apontam para uma tradição muito comum até o Renascimento, pensando em termos de comparação entre as artes, a saber, a superioridade da Poesia (literatura) sobre as demais artes. Tal panorama sofre uma mudança a partir do Renascimento e, principalmente, com o Humanismo, uma vez que neste momento, a pintura deixa de ser considerada uma atividade mecânica, para figurar no rol de Belas-Artes. No decorrer desse primeiro capítulo, serão discutidos os fatores que levaram a pintura a ocupar lugar de destaque, invertendo, inclusive, a tradição horaciana do *ut pictura poesis*, tornando-se, então, o termo principal da comparação. Para essa finalidade, o estudo dos escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte nos será útil, na medida em que da Vinci pode ser tomado como um exemplo do pensamento renascentista.

Para além da tentativa de se estabelecer uma escala hierárquica interartística, hoje encontramos-nos frente a uma situação paradoxal, pois as diferentes artes voltaram-se para elas mesmas, procurando novas técnicas, metodologias, enfim, um maior conhecimento de si. Contudo, na busca do auto-conhecimento as artes acabam por apropriar-se de forma consciente ou não de materiais teóricos, metodológicos e práticas de outras artes, confirmando, dessa forma, que o conhecimento de si passa, necessariamente, pelo conhecimento do outro.

Alguns críticos, como o norte-americano Clement Greenberg, chegam a tomar atitudes extremas frente à defesa da pureza entre artes. Para Greenberg, “As artes encontram-se agora em segurança, cada uma dentro de suas ‘legítimas’ fronteiras, e o livre comércio foi substituído pela autarcia. A pureza na arte consiste na aceitação – a aceitação voluntária das limitações do meio de cada arte específica”²². Mais adiante, o crítico completa seu raciocínio, ao afirmar que “As artes, portanto, foram tangidas de volta a seus meios, e neles foram isoladas, concentradas e definidas. É em virtude de seu meio que cada arte é única e estritamente ela mesma. Para restaurar a identidade de uma arte, a opacidade de seu meio

²¹ AUMONT. *La estética hoy*, p.106.

²² GREENBERG. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA & COTTRIN (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, p.53.

deve ser enfatizada”²³. Acreditamos serem bastante “radicais” essas afirmações de Greenberg, na medida em que, na defesa da “pureza” das artes, o crítico esquece-se de que o diálogo ou a correspondência entre os diferentes fenômenos artísticos pode trazer valorosas contribuições para cada arte colocada em confronto, sem que, com isso, haja a perda da especificidade. Além disso, percebemos, no texto de Greenberg, de um lado, um certo “rancor” relação à influência da Literatura sobre as demais artes e, também, uma tentativa de se justificar e legitimar a “pureza” da arte abstrata.

A análise empreendida por Arthur Danto sobre o pensamento de Greenberg é significativa, na medida em que aponta para a uma reflexão mais detalhada sobre a conceituação de modernismo proposta por Greenberg, pois, de acordo com Danto “o modernismo é, assim, a era da autocrítica, seja na forma de pintura, na de ciência, de filosofia ou de moral: nada mais pode ser dado como certo, e dificilmente poderá causar espécie que o século XX seja a era por excelência das convulsões”.²⁴ Assim, devemos situar a crítica exercida por Greenberg dentro desse contexto cultural e artístico, espelho do momento histórico. Pensamos, então, que Clement Greenberg, “como filósofo e crítico nesse sentido pertence ao alto modernismo, tendo articulado mais vigorosamente do que ninguém as dimensões desse período, a sua é uma crítica da pura pintura, ou da pintura como pura”.²⁵ Da análise de Arthur Danto sobre a defesa da idéia da pureza da obra de arte, principalmente a partir do modernismo, levada a cabo por Clement Greenberg, podemos sublinhar a seguinte passagem que nos fala de muito perto, considerando, sobretudo, a questão da correspondência entre as artes:

Os impulsos internos do modernismo, tal como eram vistos por Greenberg, eram completamente fundamentalistas. Cada uma das artes, tanto a pintura como as outras, tinha de determinar o que era de peculiar a si mesma – o que pertencia somente a ela. É claro que a pintura “estreitaria a sua área de competência, mas ao mesmo tempo tornaria a posse daquela área ainda mais certa”. Portanto, a prática de uma arte foi, ao mesmo tempo, uma autocrítica daquela arte, o que significou a eliminação, de cada um das artes, de “todo e qualquer efeito que pudesse ser concebidamente tomado por empréstimo de ou pelo meio de qualquer outra arte. Com isso, toda arte se tornaria “pura”, e em sua pureza encontraria a garantia de seus padrões, bem como de sua independência.”²⁶

²³ GREENBERG. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA & COTTRIN(Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, p.53.

²⁴ DANTO. “O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clement Greenberg”. In: _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.77.

²⁵ DANTO. “O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clement Greenberg”. In: _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.77.

²⁶ DANTO. “O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clement Greenberg”. In: _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.77.

Assim, Danto sai em defesa do radicalismo da ideia de pureza em arte proposta por Greenberg, pois, o autor de *Após o fim da arte* irá registrar que

“Pureza” significa “autodefinição”. Note-se a agenda da crítica da arte aqui implícita: é uma crítica a uma obra de arte impura, e isso quer dizer, que contenha uma mistura de qualquer outro meio exceto ela mesma. Torna-se um reflexo crítico para dizer que essa arte mesclada não é realmente pintura, ou nem mesmo arte. Esse tipo de existencialismo é a matriz para muita coisa que se faz passar por cepticismo moral em nossos dias.²⁷

Vemos, então, que

A busca da pureza artística culminou, entre outras manifestações, na rejeição das qualidades “literárias” (por exemplo, da representação e da narratividade) em certos momentos heróicos da pintura, escultura, música e dança no século XX. Ao mesmo tempo, historiadores de várias artes, operando dentro de disciplinas acadêmicas institucionalmente separadas umas das outras, começaram a substituir a orientação “extrínseca” da historiografia positivista por critérios “intrínsecos” a cada arte na análise das mudanças de estilos. Assim, passaram a insistir na trajetória e no ritmo particulares ao desenvolvimento de cada uma das artes, e teóricos debateram sobre a essência ou natureza própria de várias artes, que eram então contrastadas mais do que vistas como inextricavelmente (ou ainda na metáfora romântica empregada por Butcher, “organicamente”) inter-relacionadas.²⁸

Entretanto, o conhecimento de si, colocado em execução pela arte moderna, passa necessariamente pelo conhecimento do Outro; com isso, temos assistido também a crescentes e produtivos intercâmbios e conjunções entre as diferentes artes. A questão da alteridade, a partir do modernismo, coloca-se cada vez com mais força. Logo, reconhecemos, com Marc Jimenez, que

Hoje duas tendências se enfrentam: as artes especializaram-se a um ponto extremo. Sua prática usa técnicas e procedimentos extremamente especializados, e constatamos que os artistas das diversas disciplinas não se correspondem entre si. Porém, paradoxalmente, assistimos a aproximações, a conjunções, a intercâmbios que tendem a abolir divisórias. Tudo acontece como se a vontade de criar elos entre as diferentes práticas artísticas, de associar material heterogêneos, de conjugar as práticas artísticas, fosse mais forte do que a preocupação de classificar, de ordenar, de “administrar” o domínio do imaginário e do sensível. Não se estaria sonhando com uma “polissensorialidade” que reatasse, de forma nostálgica, com a “obra de arte total” e se esforçasse para unificar a esfera estética?²⁹

²⁷ DANTO. “O modernismo e a crítica da arte pura: a visão histórica de Clement Greenberg”. In: _____. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.77.

²⁸ CLUVER. “Estudos interartes: introdução crítica”. In: BUESCU; DUARTE & GUSMAO (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.335.

²⁹ JIMENEZ. *O que é estética*, p.103.

François Jost reforça as palavras de Marc Jimenez, pois, ao analisar alguns romances da Modernidade, dentre os quais destacam-se *Ulisses*, de James Joyce e *Jogo de fogo*, de Robbe-Grillet, registrará a existência de uma relação entre esses romances e a música. Ao desenvolver sua análise, Jost apontará para a questão das trocas teóricas e metodológicas que passam a existir entre sistemas semióticos diferentes, todavia, há, também (e de forma inegável) um “impasse” sentido pelos próprios artistas, pois, apesar da vontade de se realizar as trocas, os trânsitos entre as fronteiras, acentua-se, em certa medida, o olhar voltado para si, colocando em discussão o questionamento dos códigos da representação, o que resultaria em uma “intermedialidade militante” de acordo com Jost. Assim, o paradoxo desta intermedialidade militante “é que, ao mesmo tempo em que ela vai buscar sua inspiração fora do campo semiótico próprio, ela se afirma como uma procura da especificidade, já que ela trata, no fundo, de experimentar os limites de cada arte, de cara prática uma pela outra”³⁰.

Podemos, pensar que, se de um lado, na esteira das afirmações de Greenberg e Danto, o modernismo se caracterizaria pela busca de uma “pureza” em arte, por outro lado, a arte pós-modernista caminhará em direção contrária à autonomia e auto-referencialidade própria do modernismo. Assim,

(...) a arte pós-modernista está preocupada não com a pureza formal dos objetos artísticos tradicionais, mas com a “impureza” textual – as interconexões de poder e do conhecimento nas representações sociais. É nesses termos que o objeto de arte – de fato, o campo da arte – mudou, na medida em que o velho decoro iluminista de formas distintas de expressão (visual *versus* literária, temporal *versus* espacial), enraizado em áreas separadas de competência, já não é mais obedecido. E, com essa desestruturação do objeto e de seu campo, surgiu um descentramento do sujeito, tanto em relação ao artista quanto ao público.³¹

No início desse capítulo, salientamos que, ao nos atermos à análise mais detalhada sobre a comparação interartística, estaríamos, dessa forma, ampliando nosso conhecimento acerca das artes colocadas em diálogo e, principalmente, do fenômeno estético como um todo. Diante disso, as palavras de Jimenez mencionadas anteriormente potencializam nosso raciocínio, uma vez que apontam para uma obliteração das divisões entre as artes (e isso por parte dos artistas, aqueles que tornam reais os objetos de arte³²) no sentido de formar uma

³⁰ JOST. “Das virtudes heurísticas da intermedialidade”. In: CYNTRÃO (Ed.). *Cerrados* – Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da UNB, p.34.

³¹ FOSTER. *Recodificação*, p.178.

³² Nesse sentido, é interessante observar a existência de um sujeito – neste caso o artista – que possa agir enquanto mediador entre “as obras de arte e meras coisas reais”, para utilizar uma expressão de Arthur Danto. Assim, reconhecemos que, ao longo da reflexão interartística, voltar-se a esses sujeitos, quer eles sejam pintores,

“obra de arte total”. Por mais ingênua que possa parecer essa ideia, não podemos deixar de trazê-la para o plano da reflexão interartística, pois, se consideramos, em princípio, as discussões e trocas teóricas e metodológicas empreendidas pelos artistas, de forma mais sistemática, a partir do pós-impressionismo, nos daremos conta, então, do quanto tem havido esses intercâmbios, chegando, inclusive, a não existir mais a exclusividade, por uma arte, de determinado material. Nesse sentido, pensamos que há, hoje, uma forte tendência de combinação entre diferentes linguagens, também, dentro de uma arte, assim, se pensarmos nas artes plásticas, podemos observar que os limites entre desenho, pintura, gravura e escultura já não são mais tão rígidos. Pensando, também, em termos da Literatura, a proliferação da Internet e dos blogs fez com que houvesse uma instabilidade nos limiões entre conto, crônica, poesia e até mesmo romance. Por último, não podemos deixar de mencionar que o advento das novas mídias proporcionou a re-discussão dos limites entre artes plásticas, música, teatro, literatura, cinema, vídeo, fotografia etc.

Diante do exposto, vemos que a correspondência entre as artes tem interessado não apenas aos filósofos ou artistas, mas também ao público em geral, uma vez que este, com certa frequência relaciona as obras de artes entre si, logo, uma música pode ser relacionada a um quadro, que por sua vez é associado a um poema ou um livro e assim por diante. Nesse sentido, consideramos bastante produtiva e significativa a ideia de um Museu Imaginário, proposta por André Malraux e, na esteira desta, a noção de Biblioteca Imaginária, proposta por João Alexandre Barbosa, pois, em ambos os casos, cabe ao leitor tanto da superfície da tela quanto da superfície da página, proceder às comparações e

quer sejam escritores, impõe-se com grande força, sobretudo se considerarmos que será por parte dos artistas que primeiramente serão pensadas as correspondências interartísticas. Dentro dessa pauta, podemos pensar, com Ferreira Gullar, quando pontua que “para que o artista consiga transformar elementos materiais como tela e tinta em algo impregnado de significação, deve ele entregar-se a um trabalho difícil e exigente, que consiste em insuflar espírito na matéria, em incorporar ao nosso mundo humano elementos do mundo natural, sem significado. Esse exercício encontra sentido em suas próprias dificuldades, nos obstáculos que se interpõem à necessidade do artista de deflagrar, no seio da banalidade, o maravilhoso, o poético, o dramático, o inesperado, enfim, esse acontecimento que chamamos de obra de arte. O artista não é um produtor de objetos, não compete com a indústria. O que lhe interessa é a qualidade e não a quantidade. Cada obra de arte é um ser diferenciado, que retira dessa diferença sua razão de ser. Essa diferença é a expressão do próprio trabalho do artista, da permanente elaboração dos elementos materiais e espirituais que constituem a substância da obra. (...) Por essa razão, a necessidade de mudança acelerada, imposta por circunstâncias exteriores ao processo de criação, contraria a natureza da arte e conduz a graves equívocos. Um deles é a valorização indevida de artistas medíocres – que por isso mesmo aceitam alegremente as imposições da moda – em detrimento dos verdadeiros artistas, para os quais não tem sentido abrir mão de suas necessidades profundas, de sua autoconstrução e da construção de seu universo estético”. GULLAR. *Argumentação contra a morte da arte*, p.25. Ainda na esteira desse raciocínio, podemos recorrer a Jean-Marie Schaeffer, quando pontua que “primeiramente, uma obra de arte é um produto humano e não um objeto ou evento natural: ela é trabalhada, construída, criada pelo homem”. SCHAEFFER. “A noção de obra de arte”. In: OLIVEIRA (Org.). *Semiótica plástica*, p.59.

associações que melhor lhe convier. Diante disso, devemos ressaltar que o conceito de Museu ganha, no âmbito dessa tese, uma dupla acepção, pois, a partir de Arthur Danto, concebemos o Museu como o espaço de “exposição” das obras de arte, principalmente, as Artes Plásticas, pois,

(...) a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada no princípio de um museu em que toda a arte tem o seu devido lugar, onde não há um critério *a priori* sobre que aparência esta arte deve ter, e onde não há nenhuma narrativa à qual o conteúdo do museu tenha de se ajustar completamente. Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas com opções artísticas vivas. O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apóie uma tese. (...) o artista tem livre acesso ao museu e organiza, a partir de seus recursos, exposição de objetos sem qualquer conexão histórica ou formal entre eles, a não ser aquela fornecida pelo artista. De alguma forma, o museu é causa, efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte.³³

Além disso, é produtiva a acepção de *Museu Imaginário*, proposta por Malraux, uma vez que, sabemos nós, um único lugar não é o suficiente para abarcar todas as obras de artes existentes, ou, para citar um exemplo, sabemos que há outras expressivas obras de arte para além das paredes do Louvre. Assim, nas palavras de Malraux:

Há mais de um século que a nossa convivência com a arte não cessa de intelectualizar. O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne. Ao “prazer do olhar”, a sucessão e a aparente contradição das escolas vieram acrescentar a consciência de uma busca apaixonada, de uma recriação do universo frente à Criação. Afinal, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada idéia do homem. Mas, os nossos conhecimentos são mais extensos do que os nossos museus; o visitante do Luvre sabe que não se encontra ali significativamente nem Goya, nem os grandes ingleses, nem a pintura de Miguel Ângelo, nem Pierro della Francesca, nem Grünewald; dificilmente Vermeer. Onde a obra de arte não tem outra função senão a de ser obra de arte, numa época em que a exploração artística do mundo prossegue, a reunião de tantas obras-primas, e a ausência de tantas outras obras-primas, convoca, em imaginação, *todas* as obras-primas. Como poderia este possível mutilado não apelar para o todo possível?³⁴

Os artistas também se interessam pelas questões de correspondência artística, pois o espírito inovador e criador impele-os a buscar novas formas de ver e abordar suas artes. Muitas vezes, o diálogo estabelecido com outros artistas tem o propósito de encontrar motivo de inspiração, ou segredos técnicos desconhecidos por

³³ DANTO. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.7.

³⁴ MALRAUX. *O museu imaginário*, p.13.

seus iguais, mas já desvendados pelos representantes das outras artes. Consequentemente, o confronto ou diálogo entre as artes pode trazer um aumento de conhecimento de cada artista não só em relação à sua arte, mas também às demais.

Ao longo dos diferentes movimentos artísticos e, mais precisamente, no Modernismo³⁵, ocorreram trocas e intercâmbios entre artes distintas, pois, “o que caracteriza os movimentos modernos são actividades, programas e manifestos partilhados por artistas de vários campos”.³⁶ Nesse sentido, podemos citar, como exemplo, Paul Valéry, que em *Souvenirs poétiques*, “comenta sobre a amizade de alguns pintores impressionistas com poetas, discutindo questões estéticas, refletindo sobre a arte vizinha e buscando, cada um, a essência de sua própria arte”³⁷. Outro nome a ser destacado é o do pintor Wassily Kandinsky, para quem a máxima de Sócrates “Conhece-te a ti mesmo” tornou-se símbolo dos artistas modernos. Todavia, essa máxima traz implicações paradoxais, na medida em que, “ao procurar a essência de seu próprio meio de produção, cada artista passou mais e mais a observar, colocar sua atenção no sistema vizinho”³⁸. Diante do exposto, podemos evocar, uma vez mais, a reflexão proposta por Marc Jimenez em *La querelle de l'art contemporain*, quando, ao discorrer sobre a atuação dos artistas contemporâneos, registrará que, atualmente,

³⁵ Ao empregarmos, ao longo dessa tese, o termo Modernismo, harmonizamo-nos com a noção proposta por Arthur Danto, pois, para o crítico “é importante que o conceito de modernismo, se Greenberg estiver certo, não é simplesmente o nome de um período estilístico que se inicia no último terço do século XIX, da mesma forma como maneirismo é o nome de um período estilístico que se inicia no primeiro terço do século XIV: a pintura maneirista sucede à renascentista e é seguida pela do período barroco, por sua vez sucedido pelo rococó, que é seguido pelo neoclassicismo, que é seguido pelo romântico. Essas foram mudanças profundas no modo como a pintura representa o mundo, mudanças – pode-se dizer – na coloração e no humor, que se desenvolvem a partir de seus predecessores e em algum grau de reação a eles, bem como em resposta a todos os tipos de força extra-artística na história e na vida. Minha percepção é a de que o modernismo não segue o romantismo dessa maneira, ou não meramente: ele é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e métodos de representação. A pintura começa a parecer inadequada, ou forçada (em minha cronologia particular, Van Gogh e Gaughin foram os primeiros pintores modernistas). Com efeito, o modernismo se posiciona a certa distância da história de arte anterior, e creio que da mesma maneira que os adultos, nas palavras de São Paulo, ‘põem de lado as coisas de criança’”. DANTO. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.10. Na tentativa de ampliar a observação de Danto, podemos pensar, então, que, ao abandonar a ênfase na representação mimética e sublinhar a importância da reflexão acerca dos meios e métodos de representação, a arte moderna tornaria porosas as rígidas fronteiras interartísticas, na medida em que convidaria os artistas à travessia, ao diálogo. Assim, potencializa-se a reflexão sobre o fazer artístico como um todo. Dentro dessa pauta, reconhecemos, de nossa parte, que ao emprendermos a reflexão interartística, devemos recorrer a uma conceituação do Modernismo, por exemplo, que não apenas abarque a Literatura, mas, também, que possa ser associado às demais artes, dentre as quais, destaca-se a pintura, nosso objeto de análise. Por isso, será frequente, ao longo de nossa tese, apoiarmo-nos em textos de teoria e crítica de arte, textos estes que, aliados a outros, oriundos da teoria e crítica literárias enfatizarão o viés interartístico que buscamos.

³⁶ CLÜVER. “Estudos interartes: introdução crítica”. In: BUESCU; DUARTE & GUSMÃO (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p. 350.

³⁷ GONÇALVES. *O museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*, p.25.

³⁸ GONÇALVES. *O museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*, p.26.

os artistas não se prendem mais aos seus “médios” e procedem à obliteração das fronteiras interartísticas em nome de uma produtiva interlocução:

De nos jours, l’artiste contemporain ne se limite plus à un seul médium. Peintre ou sculpteur, il peut aussi cumuler les fonctions de performeur, d’installateur, de cinéaste, de musicien, etc. La fin de l’unité des beaux-arts se caractérise effectivement par la dissémination des modes de création à partir de formes, de matériaux, d’objets ou d’actions hétérogènes que l’expression “art contemporain” définit imparfaitement.³⁹

As palavras de Jimenez atestam a correspondência interartística de forma que artistas têm recorrido, na elaboração de suas obras, a dois ou mais sistemas de signos ou média. Com isso, assistimos à convivência, produtiva e inseparável, em uma mesma obra, de elementos pictóricos, literários, cinematográficos, musicais. Maria do Carmo de Freitas Veneroso, em texto intitulado “A letra como imagem, a imagem da letra”, registra que,

(...) não mais preocupada com a pureza formal dos veículos artísticos tradicionais, a arte recente volta-se para as ‘impurezas textuais’. O campo da arte mudou na medida em que a separação entre formas distintas de expressão (como expressão visual *versus* expressão literária) já não é mais obedecida. Assim, como não há mais um limite preciso entre o visual e o literário, também tempo e espaço se articulam, e o que Hal Foster chamou de ‘impureza textual’ pode estender-se até a quebra dos limites entre as linguagens.⁴⁰

A citação aponta-nos para a tão conhecida passagem de Roland Barthes, na qual o teórico francês proclama a necessidade de abolirmos a pluralidade das artes para melhor afirmarmos a pluralidade dos textos.⁴¹ Podemos pensar, com Veneroso, que um dos conceitos “fortes” dos estetas clássicos, principalmente para Lessing, era a divisão e/ou classificação das artes entre artes espaciais e artes temporais, enquanto a literatura estava sob a égide desta última, a pintura estaria no âmbito da primeira. Ora, vemos hoje, que essa divisão não pode mais ser sustentada, na medida em que, tanto a Literatura pode ser uma arte espacial, quanto a pintura pode ser uma arte temporal.

³⁹ JIMENEZ. *La querelle de l’art contemporain*, p. 28.

⁴⁰ VENEROSO. “A letra como imagem, a imagem da letra”. In: NAZÁRIO & FRANCA (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*, p.46.

⁴¹ A passagem de Barthes à qual nos referimos é: “E mais: se literatura e pintura deixarem de ser consideradas em um reflexão hierárquica, uma sendo o retrovisor da outra, de que servirá mantê-las por mais tempo como objetos simultaneamente solidários e separados, em uma palavra: *classificados*? Por que não anular sua diferença (puramente substancial?) Por que não renunciar à pluralidade das “artes”, para melhor afirmar a pluralidade dos “textos”?”. BARTHES. *S/Z*, p.86-87.

Registramos, contudo, que, se Jimenez, citado anteriormente, centra-se, mais precisamente, na pintura e na escultura, poderíamos ampliar sua reflexão para escritores que dialogam com o cinema, com a música e, também, com a Pintura. Podemos citar o trabalho empreendido por Marguerite Duras que, em inúmeras ocasiões, flerta com o cinema. Ou, ainda, a monumental obra de Marcel Proust *Em busca do tempo perdido*, que frequentemente é comparada à Pintura.⁴² Não podemos deixar de mencionar o projeto artístico e estético de escritora Virginia Woolf, que, como membro ativo do Grupo de Bloomsbury, esteve à frente da introdução e divulgação da estética pós-impressionista na Inglaterra, sendo, inclusive, muito presente em sua obra literária/romanesca aspectos desta estética. Desse ponto de vista, Malcolm Bradbury observa o quanto a cidade de Londres fervilhava como um *melting-pot* dos movimentos estéticos do auge do Modernismo:

Conseqüentemente, a maioria das novas tendências parisienses na pintura e na literatura — naturalismo, simbolismo, decadência, esteticismo, impressionismo, pós-impressionismo, fauvismo, cubismo — teve adeptos ingleses e foi rapidamente assimilada, embora às vezes sofresse estranhas metamorfoses ao atravessar o canal. O que de fato tendia a acontecer não era uma imitação direta, mas um complexo enxerto de tendências européias na tradição inglesa⁴³.

Ressalte-se, uma vez mais, que Virginia Woolf, como genuína representante do modernismo inglês e um dos mais importantes membros do Grupo de Bloomsbury, também esteve relacionada a todas aquelas tendências que atravessavam o canal da Mancha e influenciavam os artistas ingleses. Nesse sentido, retomamos Malcolm Bradbury, quando observa que:

⁴² Com relação à obra de Marcel Proust, cabe aqui fazermos referência a duas significativas obras em Língua Portuguesa e que se ocupam da comparação entre o romance proustiano e a pintura. A primeira é o livro da Professora Nancy Maria Mendes, *Uma galeria de pintores holandeses no romance proustiano*. Nesta obra, apresentada originalmente como tese de doutorado na Universidade de Paris III, a autora procede a uma leitura da obra comparando-a às telas de Vermeer, Rembrandt e Franz Hals. Para Nancy Mender, no romance de Marcel Proust, a pintura encontra-se disseminada e integra-se totalmente à narrativa, seja por meio de indicações mais ou menos precisas de quadros, seja pela referência a pintores. Com isso, as evocações à pintura se oferecem à leitura como qualquer outro elemento do romance. Outra obra à qual faremos referência é o livro *O museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*, de Aguinaldo José Gonçalves, no qual o autor investiga as homologias existentes entre os romances de Marcel Proust e a pintura, o raciocínio do autor pode ser sintetizado pela seguinte afirmação: “A concepção de Marcel Proust sobre pintura se integram à sua concepção de museu. Torna-se praticamente impossível penetrarmos no universo verbal e/ou ficcional de Proust sem tentarmos compreender o universo semiológico que compõe seu pensamento. Os sentidos de sua narrativa, ou os sentidos da teia que o escritor francês articula, com o pretexto de estar realizando uma escritura, advêm de procedimentos variados, diríamos de uma espécie de cruzamento de metáforas, que têm como fio condutor o signo da arte, lembrando sempre a feliz expressão de Gilles Deleuze”. Cf. GONÇALVES. *O museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*, p. 69.

Bloomsbury era um bairro notoriamente francófilo: esteve na origem da importantíssima exposição pós-impressionista de 1910, organizada por Roger Fry, e foi a fonte de uma estética da forma moderna, tão visivelmente necessária — para tanto, Bloomsbury recorreu a mananciais gálicos e germânicos, mas também a Ruskin e Pater e, para sua postura estética mais abrangente, ao espírito de filósofos de Cambridge como G. E. Moore.⁴⁴

Com isso, vemos, disseminados nos romances de Virginia Woolf, assim como no romance proutiano *Em busca do tempo perdido*, uma íntima relação entre a Literatura e as demais artes, do projeto literário empreendido por Virginia Woolf podemos citar, como exemplo da correlação interartística, a Música (*As Ondas*), o Teatro (*Entre os Atos*) o Cinema (*O Quarto de Jacob*) e a Pintura (*Passeio ao farol*). Com isso, entendemos que

Todo o século XX foi marcado por um alto grau de interactividade entre as artes, e tal tendência continua a ser visível. Qualquer paradigma para os estudos literários que exclua esta dimensão acabará por se mostrar deficitário. Mas, como vimos, a intermedialidade não é um fenómeno recente na produção literária. Os escritores sempre tiveram tendência a atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas mas ainda as que separam as artes.⁴⁵

A leitura que empreendemos nesse primeiro capítulo é pautada, então, por uma revisão histórico e teórica das comparações feitas entre a Literatura e a Pintura, ao longo dos diferentes movimentos artísticos. Nesse sentido, cabe fazermos uma ressalva no que diz respeito à expressão “história da arte”, pois, na maioria das vezes, ao referirmo-nos à história da arte, pensamos, sobretudo, na história da pintura. Ora, há outras artes que devem ser reconhecidas, mencionadas e, sobretudo, estudadas e discutidas e que contribuíram para o desenvolvimento dos movimentos artísticos e que promoveram significativas mudanças na arte até sua configuração atual. Nesse sentido, duas citações são esclarecedoras sobre essa questão, a primeira, de Herbert Read que, logo na introdução de *O sentido da arte*, pontua:

⁴³ BRADBURY. “Londres, 1890 – 1920”. In: BRADBURY & MCFARLANE (Orgs.). *Modernismo: guia geral*, p.138.

⁴⁴ BRADBURY. “Londres, 1890 – 1920”. In: BRADBURY & MCFARLANE (Orgs.). *Modernismo: guia geral*, p.138. Neste ponto, gostaríamos de fazer uma ressalva, pois, ainda que inegável a importância e a influência do pensamento de Moore sobre os membros do Grupo de Bloomsbury e, conseqüentemente, sobre Virginia Woolf, procuraremos, no âmbito dessa tese, observar as relações entre o projeto estético empreendido por Virginia Woolf e os preceitos estéticos propostos por Roger Fry. Com isso, acabamos por distanciá-la de Moore, haja vista que Fry era considerado, no interior do Grupo de Bloomsbury, como o anti-Moore. Procuraremos discutir melhor essa questão na primeira seção do segundo capítulo, intitulada “Paisagens estéticas, artísticas e culturais: Virginia Woolf e o Grupo de Bloomsbury”.

⁴⁵ CLUVER. “Estudos interartes: introdução crítica”. In: BUESCU; DUARTE & GUSMAO (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.359.

A simples palavra ‘arte’ associa-se na maior parte das vezes às artes que se distinguem como ‘plásticas’ ou ‘visuais’, mas, falando-se mais exatamente, também deveria compreender as artes da palavra e da música. Observam-se certas características comuns a todas as artes e, embora nestas notas versemos tão-só as artes plásticas, a definição do que é comum a todas as artes constitui o melhor ponto de partida de nosso estudo.⁴⁶

Às palavras de Read, podemos associar a reflexão de Gerard Genette, quando, na introdução de *A obra de arte I*, registrará que

Talvez o leitor estranhe o fato de um simples “literato” desembarcar sem aviso prévio (ou quase sem ele) nos domínios de uma ou duas disciplinas normalmente reservadas aos filósofos ou, no mínimo, a especialistas da prática mais espontaneamente aceita como artística, como a pintura ou ... a pintura, pois esta arte é, ainda que de maneira implícita, frequentemente tida como a Arte por excelência: todos sabem o que designa, em geral o rótulo *História da Arte*.⁴⁷

Assim, ganha relevância no âmbito dessa tese, a noção, segundo a qual “a maneira mais adequada de se entender os conceitos ‘arte’ e ‘as artes’ será pensar neles como constructos culturais e, portanto, sujeitos a modificações”.⁴⁸ Com isso, na tentativa de reconstruir essa nova “história da arte”, centrando-se, sobretudo, na correspondência que as diferentes manifestações artísticas estabeleceram umas com as outras. Logo, procedemos à escolha de um *corpus*, que não apenas mostrasse como eram realizados os estudos e as reflexões inter-artísticas, mas que ao mesmo tempo, pudesse auxiliar-nos na análise da obra de Virginia Woolf, uma vez que, considerando que o nosso propósito é evidenciar as relações que a obra da escritora inglesa mantém com a Pintura e, mais precisamente, com a estética Pós-impressionista, buscamos, a partir dos teóricos, críticos, filósofos e artistas que serão estudados nesse primeiro capítulo, propor um método de análise ou um trajeto de leitura que contemple questões nodais para os estudos interartes, como, por exemplo, a questão da *Mimesis*, da diversidade de matérias, da separação entre as artes, do gênio criador, entre outras.

A reflexão interartística, para ser produtiva, pode e deve valer-se de aportes teóricos provenientes dos mais diversos campos de pesquisa, dentre eles, poderíamos citar, a Semiótica, a Psicanálise, a Crítica de arte, a Fenomenologia, a Estética e, *last but not least*, a Literatura Comparada, entre outros. Com isso, evocamos Étienne Souriau, uma vez mais,

⁴⁶ READ. *O sentido da arte*, p.19.

⁴⁷ GENETTE. “Introdução”. In: *A obra de arte I: imanência e transcendência*, p. vii.

quando, ao discorrer sobre o método a ser empregado na comparação interartística, observará que:

(...) contentar-se em afirmar globalmente esse parentesco, essa correspondência, é ficar no limiar do problema. Se quisermos penetrar até o âmago de cada arte, aprender correspondências capitais, motivos cujos princípios sejam os mesmos nas mais diversas técnicas, ou — quem sabe? — descobrir leis de proporção ou esquemas de estrutura válidos para a poesia e a arquitetura ou para a pintura e a dança, deveremos instituir toda uma disciplina, forjar conceitos novos, organizar um vocabulário comum, talvez inventar meios de exploração verdadeiramente paradoxais.⁴⁹

Chamamos a atenção para o fato de que, Bernard Vouilloux, em texto que procede à discussão acerca da relação entre texto e imagem, registra que encontramos-nos frente a um novo objeto de estudo, não mais (e apenas) a influência da literatura sobre a pintura, mas, também, a influência que esta última exerce sobre a primeira. Na verdade, *para além* da influência, talvez pudéssemos pensar em “correspondência” entre literatura e pintura, texto e imagem, ou, ainda, entre verbal e visual. Assim, para que possamos transitar de maneira mais produtiva e segura no terreno movediço da pesquisa interartística, devemos, sim, nos valer dos mais diferentes campos de investigação, uma vez que cada um daqueles campos nos fornecerá subsídios teórico-metodológicos para procedermos às nossas análises. Nesse sentido, é significativa a análise que Vouilloux faz dos diferentes campos teóricos que participam da pesquisa interartística, pois, para o autor

Du reste, le succès que rencontre ce nouvel “objet” aura surtout été le fait des spécialistes de langue et de littérature, tous domaine linguistiques confondus: l’histoire de l’art ne s’y réfère, on l’a vu, que de manière restreinte et prudente; et l’esthétique qu’elle soit analytique ou “continentale”, au peu de choses à en dire, la seule coupure véritablement pertinente de soint point de vue passant non entre le text l’image, mais entre ce qui est l’art (verbal ou pictural) et ce qui n’est pas. Quant à la sémiotique, elle commencerait par poser le problème dans de termes sans doute moins charges de présupposés. Car la denomination usuelle sous laquelle s’abritent les études sur le *texte* et l’*image* est loin d’être neutre. Elle engage implicitement toute une série d’alternatives qu’il importe de mettre au jour si l’on veut prendre une vue claire des problèmes qui sont en jeu.⁵⁰

Vouilloux finaliza seu raciocínio observando que:

⁴⁸ CLUVER. “Estudos interartes: introdução crítica”. In: BUESCU; DUARTE & GUSMAO (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*, p.336.

⁴⁹ SOURIAU. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*, p. 18.

⁵⁰ VOUILLOUX. “Texte et image ou verbal et visuel?”. In: LOUVEL & SCEPI (Orgs.). *Texte et image: nouveaux problèmes*, p.18.

D'autres couplages circulent, dont certains peuvent même se prévaloir d'une tradition fort ancienne: poésie et peinture, littérature et peinture, écriture et peinture, mot et images, etc. Chacun, certes, a sa justification et même sa légitimité propres, mais tous sont et fait aussi réducteurs que celui qui semble s'imposer aujourd'hui. L'examen de ces options terminologiques permettra, dans un premier temps, de prendre la mesure du domaine couvert et de faire apparaître aussi bien la complexité des objets et des problèmes qui s'y trouvent enveloppés que la diversité des champs disciplinaires concernés.⁵¹

Pretendemos, então, ao seguir uma leitura crítica que contemple desde Simonides de Ceos e Horácio até a Literatura Comparada e a Crítica de arte Contemporânea, demonstrar que muitas vezes, quando se procedia à comparação entre as artes, a balança pendia para o lado de um dos termos da comparação. Ora a Literatura era o termo essencial da comparação, ora a Pintura ocupava tal lugar. Simultaneamente à demonstração de como aconteciam aquelas comparações, nós tentaremos reconstruí-las por meio de um olhar contemporâneo. Esse olhar construirá uma ponte entre passado e presente, demonstrando que algumas das teorias utilizadas ao longo dos estudos analógicos entre Literatura e Pintura, permanecem atuais e servem, muitas vezes, como aporte aos contemporâneos estudos comparativos entre as artes e nos serão úteis no momento de estabelecermos a relação entre a obra de Virginia Woolf e a Pintura. Todavia, há, ainda, teorias que comumente foram empregadas nas comparações entre as diferentes artes, mas que se mostram hoje ultrapassadas. O nosso olhar crítico pretenderá mostrar que, apesar de ultrapassadas, essas teorias marcaram, ou pelo menos, abriram o caminho para a reflexão interartística exercida nos últimos tempos. Nos voltaremos, a partir de agora, a Simonides de Ceos, poeta grego que certamente contribuiu para o início de uma reflexão centrada na correspondência interartística, quando comparou a poesia à pintura e colocou em destaque o poder das palavras de evocar imagens e de se apresentar como imagem na superfície da página.

SIMÔNIDES DE CÉOS – POESIA SILENCIOSA, PINTURA FALANTE: QUANDO AS PALAVRAS TORNAM-SE IMAGENS

⁵¹ VOUILLOUX. “Texte et image ou verbal et visuel?”. In: LOUVEL & SCEPI (Orgs.). *Texte et image: nouveaux problèmes*, p.18.

“A pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”.
Simônides de Ceós *apud* Barbosa. *Entre livros*,
p.116.

Muito frequentemente aponta-se para o adágio horaciano do *ut pictura poesis* como sendo o ponto de partida aos estudos comparativos entre as diferentes artes. Apesar de reconhecermos a importância da expressão *ut pictura poesis*, que passará, anos mais tarde, a representar toda uma série de estudos comparativos entre as artes, reconhecemos, também, que muito antes de Horácio ter comparado a poesia à pintura, o poeta grego, Simônides de Ceós (556 a.C. – 468 a.C.), já havia aberto o caminho para os estudos interartes, ao postular o raciocínio de que “a pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”⁵². Assim, podemos afirmar que Simônides é um dos primeiros a estabelecer uma relação entre duas práticas tradicionalmente autônomas e, em certa medida, opostas. Em Simonides, diferentemente do que acontecerá com Horácio, a comparação entre a Poesia e a Pintura fora empregada de forma intencional, na tentativa de alçar a Poesia ao *status* de *tekhnê*,⁵³ uma vez que,

Sólo en el momento en que la poesía se convierte en una *tekhnê* puede compararse con, y distanciar-se de, otras disciplinas — pintura, escultura, arquitectura, tejido o bordado — tradicionalmente consideradas *tekhnai*, esto es, como actividades no inspiradas.⁵⁴

Assim, a partir da ideia proposta por Simônides de que a “A pintura é poesia muda e a poesia é pintura falante”, observamos a tentativa de declarar a supremacia da poesia sobre a pintura e sobre as demais “artes”, pois, de acordo com Plutarco, “Simonides

⁵² Cf. CEÓS *apud* BARBOSA. *Entre livros*, p.116.

⁵³ Aqui devemos fazer uma pausa para melhor entendermos o contexto no qual a comparação entre Poesia e Pintura fora operada por Simônides. O primeiro obstáculo que se impõe para a compreensão do pensamento simonidiano é que não havia, à época, para os gregos, um conceito de “arte” como temos hoje e que pudesse abarcar as diferentes *práticas artísticas*. Diante disso, “cualquier análisis de la mentalidad griega respecto de esta cuestión ha de partir de un abandono de posiciones modernas en relación al fenómeno artístico. El concepto de “arte” sólo puede aparecer cuando determinadas prácticas son consideradas como una categoría autónoma y separada, esto es, cuando se independizan de otro tipo de actividades para ser incluidas en una esfera conceptual y fenomenológica definida y acotada”. Cf. GALÍ. *Poesía silenciosa, pintura que fala*, p.47. Nesse sentido, a palavra que melhor se aproxima ao conceito de “arte” seria a palavra *tekhnê*, uma vez que, de acordo com Neus Galí, “lo que nosotros designamos con el nombre de ‘arte’ no tiene en griego un término equivalente, ya que está incluido en la palabra *tekhnê*, que originalmente hace referencia al ámbito del *poiien* y, sobre todo, a las actividades manuales susceptibles de ser reguladas por normas. *Tekhnê* es tanto el arte del navegante o del carpintero como el del escultor o pintor”, p.49.

⁵⁴ GALÍ. *Poesía silenciosa, pintura que habla*, p.162.

llamó a la pintura poesía silenciosa (*tên zôgraphian poiêsin siôpôsan*) y a la poesía pintura que habla (*lalousan*). Porque las acciones que los pintores representan mientras suceden, las palabras las presentan y las describen ya han sucedido”.⁵⁵ A atitude empreendida por Simônides de estabelecer uma escala hierárquica será muito frequente ao longo dos diversos movimentos artísticos, principalmente em Horácio, Leonardo da Vinci e Lessing, para citarmos apenas alguns.

O adágio de Simônides traz outras implicações para os estudos interartes, na medida em que pode ser complementado com outra afirmação do próprio poeta grego, para quem “la palabra es la imagen de las cosas”.⁵⁶ Podemos pensar, então, que Simônides adiantava alguns preceitos estéticos que estariam presentes nas artes dos séculos XX e XXI, nas quais ocorre uma intensa e produtiva correspondência entre palavra e imagem. Diante disso, ao emprendermos nessa tese um trabalho crítico-comparativo entre literatura e pintura a partir da obra de Virginia Woolf, assume singular importância, para a nossa análise, aprofundar a reflexão acerca do raciocínio de Simonides sobre a relação entre palavra e imagem, mediada pela força da Letra. René Magritte, por exemplo, re-contextualiza o pensamento simonidiano de que a palavra é a imagem das coisas, quando pontua que “é possível criar novas relações entre as palavras e os objetos e especificar algumas características da linguagem e dos objetos, geralmente ignorados na vida cotidiana” ou, ainda, quando observa que “talvez o nome de um objeto substitua uma imagem. Uma palavra pode tomar o lugar de um objeto na realidade. Uma imagem pode tomar o lugar de uma palavra em uma proposição”.⁵⁷

A obliteração dos limites entre palavra e imagem dá-se, em Simônides, sobretudo porque este concebe o termo “imagem” como a representação e apresentação de algo visível, como, por exemplo, a escultura e a pintura, ou seja, quando algo torna-se visível aos olhos. Daí entendemos que, “o *visível*: passível de ser visto, perceptível pela vista, o que efetivamente se vê; exposto à vista; óbvio; capaz de ser percebido”,⁵⁸ por outro lado, podemos pensar que a *visibilidade* seria a “condição e atributo do que é ou pode ser visível, ser

⁵⁵ PLUTARCO *apud* GALÍ. *Poesía silenciosa, pintura que habla*, p.162.

⁵⁶ CEÓS *apud* GALÍ. *Poesía silenciosa, pintura que habla*, p.162.

⁵⁷ MAGRITTE *apud* FOUCAULT. “Isto não é um cachimbo”. In. MOTA (Org.). *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p.258.

⁵⁸ CASA NOVA. “A letra na imagem”. In: _____. *Fricções: traço, olho e letra*, p.56.

percebido pelo sentido da vista; qualidade do que é visível”.⁵⁹ Esse raciocínio simonidiano não pode ser tomado fora de seu contexto, pois, ocorria à época o aparecimento da escrita e, com isso, a palavra materializava-se, também, como imagem na folha em branco. Nesse sentido, veremos, mais adiante, que essa posição de Simonides harmoniza-se, de certa forma, com a empreitada teórica levada a cabo por Leonardo da Vinci, sobretudo quando o pintor italiano procura dotar a visão de singular importância com relação aos outros sentidos. Vemos, então, que em Simônides

La percepción de la palabra como imagen surge con la escritura, que hace visible el language hablado, lo convierte en un artefacto: la palabra se percibe separada del flujo del discurso e se convierte en imagen. De hecho, el propio concepto de palabra como unidad autónoma es el resultado de la escritura, que aísla los sintagmas verbales de la corriente secuencial y rítmica de habla.⁶⁰

Se Simônides de Céos concebia a palavra como a imagem das coisas, este fato estava intimamente relacionado ao surgimento da escrita. Com isso, a palavra, em sua ordenação na página em branco, não apenas evocava as imagens mas tornava-se, ela própria, uma imagem. É interessante observarmos que, recentemente, têm crescido, principalmente nas áreas de Bibliologia e Comunicação, estudos que procuram refletir acerca da *imagem da letra* ou *a imagem da palavra*. Esses estudos buscam dar suporte instrumental a programadores visuais e a formatadores de textos, sujeitos que lidam, basicamente, com a materialidade do texto na página em branco. Nesse sentido, é significativa a alusão ao texto “Imagem ao pé da letra”, de Paulo Bernardo Vaz, no qual lê-se a seguinte análise:

O autor tenta conquistar o leitor para que prossiga na leitura, esforçando-se para redigir um texto que possa ser lido e compreendido, no que tem o apoio de *copydesks*, revisores e editores. Todos preocupados com a legibilidade linguística. O esforço de conquistar o leitor deve, contudo, ser compartilhado por outros profissionais como programadores visuais e formatadores, que cuidam da legibilidade tipográfica do livro.⁶¹

Da passagem acima, sublinhamos a oposição entre legibilidade linguística – por parte do escritor – e legibilidade tipográfica – por parte de editores e formatadores. A legibilidade tipográfica facilitaria o acesso e o interesse do leitor pelo texto, para que isso ocorra seria necessário recorrer ao *design* tipográfico, exemplificado, por exemplo, pela

⁵⁹ CASA NOVA. “A letra na imagem”. In: _____. *Fricções: traço, olho e letra*, p.56.

⁶⁰ GALÍ. *Poesía silenciosa, pintura que habla*, p.170.

⁶¹ VAZ. “Imagem ao pé da letra”. In: VAZ & CASA NOVA (Orgs.). *Estação imagem: desafios*, p.172.

escolha das fontes empregadas, ou seja, ganham relevância questões tais como “as letras têm serifa ou não? Qual é o corpo tipográfico em que foi composto o texto? Qual sua entrelinha? Como está o espaçamento entre letras e palavras? Que relação entre o texto e as margens?”⁶². Vemos, então, que essas indagações têm ocupado um lugar de destaque nas reflexões da área de Letras, Artes, Educação e Comunicação e resultam, então, no seguinte raciocínio:

(...) no tratamento tipográfico diferenciado de um mesmo texto, obtêm-se tantas leituras diferentes quantas as maneiras como ele é graficamente apresentado. A composição de um texto como uma letra em detrimento de outra (são milhares de opções de que dispomos) é extremamente conseqüente nos resultados da comunicação, bem-sucedidos ou desastrosos. A qualificação do design tipográfico é fundamental para a compreensão e melhoria do processo comunicativo.⁶³

Torna-se relevante observar que, Virginia Woolf e seu marido Leonard Woolf tornaram-se, em 1917, proprietários de uma editora – a Hogarth Press⁶⁴, o que, no início proporcionou a Virginia um contato mais direto com a arte tipográfica; não era difícil encontrá-la envolvida com o trabalho de compor os tipos a serem impressos, uma vez que a impressão propriamente dita era realizada por Leonard.⁶⁵ Ao analisarmos as anotações realizadas por Virginia Woolf em seu diário, deparamos com a seguinte passagem:

⁶² VAZ. “Imagem ao pé da letra”. In: VAZ & CASA NOVA (Orgs.). *Estação imagem: desafios*, p.172.

⁶³ VAZ. “Imagem ao pé da letra”. In: VAZ & CASA NOVA (Orgs.). *Estação imagem: desafios*, p.172.

⁶⁴ De acordo com John Lehmann, “Um dia de março de 1917, andavam pela Farringdon Street em direção ao viaduto de Holborn quando aconteceu passarem por uma pequena firma de equipamentos tipográficos com toda a parafernália exposta na vitrine. Excitados por essa descoberta, entraram para pedir informações e verificaram, para sua surpresa e alegria, que o encarregado da loja não só estava disposto a vender-lhe uma prensa manual, todos os acessórios e material necessários, incluindo alguns tipos *Old Face*, como lhes garantiu que, se lessem um folheto de dezesseis páginas que lhes impingiu, constatariam que imprimir era tão fácil quanto um brinquedo de criança. Quando a aparelhagem lhes foi entregue em Hogarth House, logo a montaram na sala de jantar e começaram a imprimir. Um mês depois, já haviam aprendido o suficiente para imprimir uma página de livro ou um folheto”.(Cf. LEHMANN. *Virginia Woolf*, p.40). A editora viria a se tornar um grande sucesso e fora a responsável pela publicação das obras de Freud, na Inglaterra. Além disso, publicou *Prelude*, de Katherine Mansfield, *The Waste Land*, de T.S Eliot, *The Reminiscences of Tolstoi*. A Hogarth Press fora acusada também de publicar, basicamente, os textos dos membros do Grupo de Bloomsbury.

⁶⁵ Sobre esse fato, Hermione Lee registrará: “Through the spring and early summer of 1917 Virginia learnt to become a compositor. Leonard’s shaking hands made type-setting impossible for him, so he did the machining and she did the type-setting, the distributing and the binding. Her first job was to sort ‘the great blocks of type’, which came wrapped in brown paper by the typesetter, into the wooden typecase, placing each individual piece of type (upper and lower case letters, punctuation, numbers and symbols) in its compartment. The type was ready for words and lines to be set, or composed. She would put the text they were going to set where she CEE it conveniently, next to or above the type-case. She would find each piece of type in the case (this was slow at first, but would get faster) and then place it face up and upside down, in the composing stick. This was a small tray, which could hold four or Five lines of type. Each line, set letter by letter and Word by Word, had to fill the width of the stick exactly: once a whole Page was set, the type had to be compressed together so tightly (packed out with different size pieces of ‘spacing’) that none of them would fall out when the page was carried to the press. Once she had completed a line, she would place a strip of lead above it and began the next line, until the stick was full. Then she would transfer the lines from the stick to the galley and then the stick again, until she had set enough lines to make up a page. This compositor’s work required manual dexterity, patience, vigilance, and concentration”. Cf. LEE. *Virginia Woolf*, p.358.

(...) ao chá decidimos três coisas: em primeiro lugar, ficar com a Hogarth [House], se nos for possível; em segundo lugar, comprar uma impresso; em terceiro lugar, comprar um buldoque, provavelmente chamado *John*. Estou num grande alvoroço com a perspectiva de todas as coisas – em particular a editora.⁶⁶

A excitação da escritora diante da ideia de possuir sua própria editora pode ser lida como um desejo de liberdade com relação aos seus próprios escritos, na medida em que lhe permitirá escrever sem a preocupação de submeter seus textos ao julgamento e análises de outros, pois, de acordo com John Lehmann, autor que, inclusive, trabalhou na editora dos Woolfs até o suicídio da escritora, “até o fim da vida de Virginia, a editora oferecia-lhe uma vantagem suprema: nunca mais teve que curvar-se às possíveis recriminações dos editores profissionais; nem mesmo precisava enquadrar seus planos de trabalho às necessidades e injunções deles”.⁶⁷ Assim, são significativas, para uma melhor compreensão da importância da Hogarth Press para o trabalho de Virginia Woolf, as anotações realizadas pela escritora em seu *Diário*, ao registrar que

Como minha caligrafia vai morro abaixo! Outra coisa sacrificada à Hogarth Press; no entanto, todo o preço de minha caligrafia é pouca coisa ante o tanto que devo à Hogarth Press. E não é que acabo de escrever a Hebert Fisher que me recuso a fazer um livro para a série dos pós-vitorianos da Home University, quando sei que posso escrever um livro, um livro melhor, mais a meu gosto, para a Press, se assim o desejar? Pensar em ser assim esmagada pelas garras daqueles *dons* universitários gela meu sangue. Sim, sou a única mulher na Inglaterra que tem a liberdade de escrever o que bem entender.⁶⁸

Apesar de reconhecermos a importância da legibilidade tipográfica, entendemos, com Louis Hay, que há uma discrepância entre o manuscrito e o texto impresso, pois, nesse jogo da escritura a que somos lançados, pesa sobre nós as palavras de Valéry, as quais afirmam “o texto lido, o texto visto são coisas muito distintas”, ao que Hay complementarmente, afirmando que

Para quem penetra no universo da escritura, nada é mais surpreendente quanto o contraste entre a folha manuscrita e sua figura impressa. A antiga arte do escrito cindiu-se numa produção industrial, que fixa as palavras em alinhamentos imóveis,

⁶⁶ WOOLF. *Diário*: primeiro volume: 1915 – 1926, p.44.

⁶⁷ LEHMANN. *Virginia Woolf*, p. 41.

⁶⁸ WOOLF *apud* LEHMANN. *Virginia Woolf*, p. 41.

presos ao quadro de paginação, e, por outro lado, num movimento da pena que desdobra sobre a folha uma rede móvel de signos e significações.⁶⁹

Com a atenção voltada para a reflexão acima, podemos pensar que, em Virginia Woolf, o trabalho com as letras, palavras e traços dá-se a ler em uma dupla via, na medida em que, de um lado, há o trabalho empreendido pela escritora na construção de seu projeto literário e ficcional, numa escritura em que, assim como os movimentos das ondas que se quebram na praia (imagem que se traduzirá em um dos mais importantes romances woolfianos, intitulado *As Ondas*), observamos a modulação entre o literário e o pictórico. Por outro lado, há o trabalho na Hogarth Press, em que, para além da escritura, se faz presente também a preocupação com a composição e editoração do texto na folha em branco. Diante disso, podemos recorrer a uma passagem de Roger Chartier, quando, ao discorrer sobre a materialidade da escrita, registrará que:

(...) a produção, não apenas de livros, mas dos próprios *textos*, é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e dos revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica dos objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas, como o quer o ‘novo historicismo’. Elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições.⁷⁰

O trabalho desenvolvido na Hogarth Press envolve, em Virginia Woolf, uma preocupação estética, pois sabemos que a composição do texto cabia a ela, mas, havia também a encomenda e a escolha de xilogravuras e imagens que apareciam nas obras publicadas pela editora dos Woolfs. Neste trabalho, colaboraram as pintoras Vanessa Bell e Dora Carrington, a primeira ilustrou, inclusive, inúmeras capas dos livros da própria Virginia Woolf, de acordo com Hermione Lee

Their collaboration, and the beginning of the Press, coincided with a period of intense aesthetic exploration for Virginia, which went much further than looking for beautiful coloured papers or arguing painfully over woodcuts. Styles in painting, dress, interior decoration, stage-sets (as well as in music and writing) were changing rapidly during the war, and she was involved with and highly conscious of those changes.⁷¹

⁶⁹ HAY. *A literatura dos escritores*, p.21.

⁷⁰ CHARTIER. “Mistério estético e materialidade da escrita”. In: _____. *Inscrever e apagar*, p.12-13.

⁷¹ LEE. *Virginia Woolf*, p.364.

Pensamos, dessa forma, na importância que a Hogarth Press exerce sobre a obra de Virginia Woolf e pode ser tomada, então, como um importante ponto de partida para o estudo que empreendemos nessa tese e, mais precisamente, neste primeiro capítulo, quando lançamos mão de uma reflexão centrada na relação entre palavra, imagem e traço. Diante disso, cumpre ressaltar que as pesquisas estéticas as quais Virginia Woolf lançou-se estavam em harmonia com os fatos ocorridos a partir de 1910 ou, mais precisamente, após a Primeira Exposição Pós-Impressionista na Inglaterra. Percebemos, então, que

The relation she was investigating now between different types of “aesthetic emotions” would be essential to her work. But at this time she was still finding out how (and whether) she could write as a painter would paint. In a letter to Vanessa of July 1918 about taste and painting, she asked her sister humbly: “Do you think this semi-conscious process of coming to dislike one colour very much and liking a Picture better and better points to some sort of live instinct trying to come into existence?”⁷²

Apesar de não intentarmos realizar um trabalho de crítica genética, podemos, quando da pesquisa interartística, recorrer a esse campo de investigação, na medida em que este tem, nos últimos anos, ampliado seu campo de atuação e reflexão em direção a uma semiótica genética⁷³, que pretende, então, realizar uma leitura semiótica da página manuscrita, prática esta que vai ao encontro das pesquisas interartísticas, sobretudo quando, longe das discussões acerca da *mimesis*, passam a tecer uma reflexão mais centrada na produtiva relação que sistemas semióticos distintos mantêm uns com os outros.

Assim, devemos observar que, como nosso propósito é o de pensar a relação da obra de Virginia Woolf com a pintura, principalmente aquela encarnada a partir do impressionismo, uma reflexão sobre o poder da palavra em evocar imagens faz-se produtiva,

⁷² LEE. *Virginia Woolf*, p.364.

⁷³ Colhemos a expressão “semiótica genética” de Louis Hay, é dele, ainda, a explicação, segundo a qual “a semiótica genética aprende a ainda a caminhar, e faz seus primeiros passos no recenseamento dos diversos sistemas e de seus múltiplos subconjuntos, codificados ou não: linguagens não-verbais (musicais, matemáticas, icônicas), símbolos gráficos (cores, siglas, figuras), sistemas de programação (quadros, esquemas, listas), elementos figurativos (desenhos, colagens e ilustrações) – sem falar do jogo das letras com o espaço da página, com suas próprias formas, com seus sistemas de correções. A abundância dos grafismos que se levanta no percurso da pena é de dar vertigem, e põe em perigo toda a ambição de exaustão” (Cf. HAY. *A literatura dos escritores*, p.156). As palavras de Louis Hay apontam para um caminho que pode ser trilhado pelos estudos comparativos entre as diferentes artes, principalmente porque trazem, para o plano da comparação, sistemas semióticos distintos e consideram a interação entre eles, a produtividade dessa análise residiria no estabelecimento na obliteração das fronteiras entre a escritura e o desenho.

na medida em que, tanto uma quanto a outra têm sua origem no traço. Assim, “o traço – gesto do corpo – é a artéria pulsante e configura imagens rizomáticas num acúmulo de signos que à primeira leitura precariamente se vê”.⁷⁴ Com isso, observamos que

A letra é a materialidade do significante, fora do domínio da metáfora. Ela se extrai do texto, do campo do sentido que só se dá no encadeamento do significante e seus efeitos de significado, assim como o objeto *a* se extrai do registro do imaginário. Ela se materializa, assim, como traço, traço que mostra na caligrafia japonesa seu casamento com a pintura – e que o caligrama, desde o *Coup de dès* de Mallarmé, remete a seu caráter visual, para além do sentido, marcando o programa de boa parte da literatura do século XX.⁷⁵

Da passagem acima, gostaríamos de sublinhar o casamento entre traço (que pode configurar-se enquanto *letra*) com a pintura. Nisto, a escrita japonesa é exemplar, ou seja, para atestar a íntima relação entre escrita e imagem, ou, quando a própria escrita torna-se uma imagem. Não nos causa estranhamento, então, que Roland Barthes, em um de seus últimos livros, volta-se ao Japão para interrogar-se sobre o poder do signo, tomando como ponto de partida alguns itens próprios da cultura oriental, dentre eles destacam-se a comida, as ruas, o teatro, as saudações, as cartas e, *last but not least*, a escrita, escrita esta que apresenta um tangenciamento, entre imagem e texto, ou, ainda, um casamento entre palavra e imagem, a esse efeito, Barthes irá associar a noção, proveniente do Zen, de *satori*, ou seja, “texto e imagem em seus entrelaçamentos, querem garantir a circulação, a troca destes significantes: o corpo, o rosto, a escrita, e neles ler o recuo dos signos”.⁷⁶

Harmonizamo-nos com o raciocínio proposto por Maria do Carmo Veneroso, quando, ao discorrer acerca da relação entre escrita e imagem, ressaltará que:

Essa estreita relação entre imagem e escrita, embora tenha se modificado através dos tempos, nunca deixou de existir totalmente. Pelo termo escrito, entendem-se as suas várias formas, que vão desde a pintura rupestres da Pré-História, passando pela escrita cuneiforme, pelos hieróglifos egípcios, pelos diferentes alfabetos e pelos caracteres da escrita ideogramática, até a narrativa visual, presente na arte grega e romana e também nas histórias em quadrinhos e no cinema. Entretanto, por muito

⁷⁴ CASA NOVA. “Antonin Artaud: o assassinato da magia – esboço de um estudo dos desenhos”. In: VAZ & CASA NOVA (Orgs.). *Estação imagem – desafios*, p.90.

⁷⁵ RIVERA. “Guimarães Rosa: a escrita e o avesso da imagem”. In: COSTA & RINALDI (Orgs.). *Escrita e psicanálise*, p.91.

⁷⁶ BARTHES. *O império dos signos*, p.5.

tempo (do século XV ao século XX) vigorou, na sociedade ocidental, um princípio que afirmava a separação entre signos lingüísticos e elementos plásticos.⁷⁷

Sob essa perspectiva, podemos pensar, então, na produtividade, para os estudos interartes, de refletir acerca da força da *Letra* em evocar imagens e, ela mesma, constituir-se em imagem, uma vez que a letra

(...) por um lado, mantém “cativa” a linguagem, toda a linguagem escrita, na goliinha de seis vinte e seis caracteres (para nós, franceses), e esses caracteres nada mais são do que a combinação de algumas retas e de algumas curvas; mas, por outro lado, é o ponto de partida de um enorme conjunto de imagens, vasto como uma cosmografia; significa, por um lado, a censura extrema (Letra, quantos crimes são cometidos em teu nome!), e, por outro lado, o extremo prazer (toda a poesia, todo o inconsciente são uma volta à letra); diz respeito simultaneamente ao grafista, ao filólogo, ao pintor, ao jurista, ao publicitário, ao psicanalista e ao estudante.⁷⁸

Atentar para essa dupla e diabólica potencialidade da Letra pode ser produtiva para os estudos interartes, na medida em que a Letra realiza, no jogo palavra/imagem, a mediação entre um e outro termo. E, assim, na intensa interação entre as diferentes linguagens a que assistimos hoje, prolifera-se a utilização das “letras-imagens”, o que vem a atestar que a palavra não é o único resultado, a única transcendência da Letra. Vemos, dessa forma, que o artista participa, agora, de um jogo, no qual empregará uma variedade de materiais, signos e estruturas. Com isso, letras e símbolos abandonam sua função estritamente lingüística para se configurarem, na superfície da página, como matéria de proposição plástica. Ocorre, então, uma quebra dos limites entre o visual e o literário, em nome das “impurezas” textuais, como proclamava Hal Foster. Estas irão estender-se, inclusive, até a dissolução dos limites entre as diferentes linguagens. Dessa forma,

Nada mais é estanque, e essa interação entre as linguagens está se tornando cada vez mais complexa. A aparição da letra no espaço do quadro e a exploração da letra como imagem na poesia estão ligadas, portanto, à questão da dissolução dos limites precisos entre linguagens artísticas e à mistura cada vez maior entre as categorias artísticas, com a aproximação entre as artes.⁷⁹

Vemos, assim, que, na superfície da página:

⁷⁷ VENEROSO. “A letra como imagem, a imagem da letra”. In: NAZÁRIO & FRANCA (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*, p.50.

⁷⁸ BARTHES. “O espírito da letra”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.93.

⁷⁹ VENEROSO. “A letra como imagem, a imagem da letra”. In: NAZÁRIO & FRANCA (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*, p.50.

O verso escapa a si mesmo. As linguagens se precipitam umas nas outras. As imagens são devoradas e devoram-se umas às outras. Os sentidos se perdem. Vão e voltam refazendo percursos da letra. Os sentidos deixam o território do significado, aderem às multiplicidades, criam e recriam significâncias. O imaginário solta suas amarras do real, que passa a ser somente cintilação, e possibilita “voagens” de verso a re-verso.⁸⁰

A partir desse deslocamento contextual, poderemos observar a “invasão” do pictórico no literário e vice-versa. Diante disso, perguntamos, então, com Barthes

As letras servem para compor palavras? Sem dúvida, mas também para algo mais. O quê? Abecedários. O alfabeto é um sistema autônomo, aqui provido de predicados suficientes para garantir-lhe a individualidade: alfabetos “grotescos, diabólicos, cômicos, novos, encantados” etc.; em suma, é um objeto que a função e a posição técnica não esgotam: é uma cadeia significante, um sintagma exterior ao sentido, mas não exterior ao signo. Todos os artistas citados por Massin, monges, grafistas, litógrafos, pintores, fecharam o caminho que parece levar, naturalmente, da primeira à segunda articulação, da letra à palavra e tomaram outro caminho, que é o caminho não da linguagem, mas da escrita, não da comunicação mas da significância: a aventura que se situa à margem das pretensas finalidades da linguagem, e justamente por isso no centro de sua ação.⁸¹

Nesse ponto, podemos acessar, em nossa reflexão, um campo do saber que pode nos encaminhar para uma ampliação de nossa compreensão acerca da força da letra: a psicanálise, pois, tanto Freud quanto Lacan, dois dos mais importantes pensadores desse campo, atentaram para o fato de a letra, que tem sua origem no traço, servir para sustentar tanto a escrita quanto o desenho – a imagem. Assim, recorrer à psicanálise apresenta-se como uma via possível para se pensar a relação palavra/imagem, na medida em que este binômio aponta para um ponto de convergência entre a letra e o desenho. Nesse sentido, entendemos, com base nas relações entre Literatura e Psicanálise que

(...) da falta mimetizada pela folha branca nasce o texto literário. Se no palco psíquico e teatral as imagens se encenam com toda a sua carga de representação visual, é na superfície mesma da folha branca, na sua materialidade espacial, que o jogo dos significados é capaz de construir o mundo ficcional. Mundo que se constrói, não mimetizando as coisas do mundo externo, mas a própria linguagem.⁸²

⁸⁰ CASA NOVA. “Bêbados de fim-de-século”. In: _____. *Texturas: ensaios*, p.8.

⁸¹ BARTHES. “O espírito da letra”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.94.

⁸² BRANDÃO. “A encenação da palavra literária”. In: CASTELLO BRANCO & BRANDÃO. *Literaterras: as bordas do corpo literário*, p.25.

Em *A Interpretação dos sonhos*, Freud chama atenção para a intrínseca relação entre letra e desenho e sugere que os sonhos devem ser lidos como uma escrita hieroglífica ou chinesa, na medida em que estas escritas incorporam o desenho em sua expressão. Ganha especial interesse, no âmbito dessa tese, o fato de Freud ser apaixonado por antiguidades, especialmente as egípcias, que serão frequentes em seus textos. Há três momentos, em especial, nos quais Freud volta-se ao Egito para erigir suas proposições. Assim, vemos que o Egito aparecerá na

(...) referência aos hieróglifos como metáfora da escrita do sonho em ‘A interpretação dos sonhos’; a busca de um símbolo não-verbal para a mãe fálica em ‘Uma lembrança de infância de Leonardo da Vinci’ e finalmente, em ‘Moisés e o monoteísmo’, a investigação sobre o surgimento do monoteísmo no Egito no reinado de Akhenaton. Em todas elas reconhecemos o Freud arqueólogo, em busca do traço passado.⁸³

Recorrer ao fato de Freud interessar-se também pela questão dos hieróglifos, levamos a pensar na possibilidade de atentar para a existência de um fio que ligaria o pai da psicanálise a Denis Diderot e Roland Barthes, na medida em que, tanto esses dois, como aquele empreenderam reflexões voltadas para a discussão de/sobre os hieróglifos. Vejamos, então, que o fato de Freud recorrer inicialmente à noção de hieróglifo para exemplificar a escrita do sonho, ou seja, esta seria uma escrita não-fonética, figurativa, em princípio, mas que “deve ser lida em seu valor significante e não em seu valor pictórico. Inaugura, com este gesto, necessário para dar conta da visualidade pictórica, cênica do sonho, toda uma tensão entre o visual e o acústico que se prolonga até hoje”.⁸⁴ Os sonhos assim como as escritas hieroglíficas, precisam ser decifrados, com isso, e principalmente a partir de Freud, observamos que

O tópico da decifração é de grande interesse aqui: assim como uma língua morta ou numa escrita em código secreto, o sonho só se abriria para quem pudesse lê-lo a partir de uma chave de decifração. É uma escrita que se oculta, uma escrita secreta. Será que o enigma é decifrável? A secrecidade implica numa mensagem oculta. Será que todo enigma é uma mensagem?⁸⁵

⁸³ REGO. *Traço, letra, escrita*: Freud, Derrida, Lacan, p.18.

⁸⁴ REGO. *Traço, letra, escrita*: Freud, Derrida, Lacan, p.18.

⁸⁵ REGO. *Traço, letra, escrita*: Freud, Derrida, Lacan, p.18.

Ora, se Freud lança uma luz e impõe uma importância singular à noção de enigma, entendemos, com Eneida Maria de Souza, que essa noção, quando aliada à escrita, torna-se problemática, na medida em que

Toda e qualquer questão sobre o enigma torna-se problemática, principalmente se ela recai sobre a origem enigmática de um texto. Como detectar a origem de uma escrita que se constrói sob e sobre enigmas, quando ela é, por todos os lados, devorada? Qual seria a propriedade dessa escrita que se fundamenta nos fantasmas e nas ficções do nascimento, se a separação já vem inscrita em todo nascimento e vice-versa?⁸⁶

Assim, podemos pensar a escrita, quer seja de um romance quer seja a do sonho, como sugere Jacques Derrida, em *A farmácia de Platão*, ou seja, partindo do raciocínio segundo o qual

(...) um texto só é um texto se ele oculta ao primeiro olhar, ao primeiro encontro, a lei de sua composição e a regra de seu jogo. Um texto permanece, aliás, sempre imperceptível. A lei e a regra não se abrigam no inacessível de um segredo, simplesmente elas nunca se entregam, no *presente*, a nada que se possa nomear rigorosamente uma percepção.⁸⁷

Na esteira do que vimos discutindo sobre da relação entre o sonho e a escrita e, mais precisamente, a força que ambos adquirem para evocar imagens, talvez pudéssemos pensar com César Guimarães, quando registra que

Se o texto literário — com suas imagens construídas por meio dos signos lingüísticos — pode ser aproximado da linguagem do pensamento dos sonhos, portanto, não é em virtude de constituírem os relatos fábulas ou conjuntos narrativos que funcionam *como* o sonho, e, sim, porque no interior mesmo da escritura há um processo intersemiótico reunindo signos icônicos e signos simbólicos, e que pode ser comparado ao trabalho dos sonhos.⁸⁸

Se Freud empregou a noção de hieróglifo para discutir a escrita dos sonhos, Denis Diderot, por outro lado, utilizou-se desse mesmo conceito para realizar uma discussão mais ampla acerca da comparação entre as artes. Observamos, então, que Diderot empenha-se no trabalho de comparar a Pintura, a Música e a Poesia, ao longo de sua “*Carta sobre os surdos-mudos: para o uso dos que ouvem e falam*”. A imagem que Diderot toma como

⁸⁶ SOUZA. “O enigma em rei Édipo”. In: _____. *Traço crítico*, p.61.

⁸⁷ DERRIDA. *A farmácia de Platão*, p.7.

ponto de partida para a comparação é a de uma mulher moribunda. Para ele, o poeta representa-la-á da seguinte forma:

*Illa graves oculos conata attollere, rursus
Déficit. Infixum stridet sub pectore vulnus
Ter sese attollens cubitoque innixa levavit.
Ter revoluta toro est, oculisque errantibus alto
Quoesivit coelo lucem, ingemuitque repert.*⁸⁹

Em seguida Diderot mostra como um músico retrataria a mesma cena, para, *a posteriori*, descrever o processo empreendido pelo pintor, que faz com que as coisas serem mais impressionantes, pois,

(...) não tendo o pintor senão um momento para reunir tantos sintomas letais quanto o poeta, ele pode, em contrapartida, fazer com que esses sejam mais impressionantes. O pintor mostra a coisa mesma; as expressões do músico e do poeta são apenas hieróglifos.⁹⁰

Notamos, então, uma semelhança entre a postura de Diderot e as de Leonardo Da Vinci e Jean Baptiste Dubos. Pois, os hieróglifos de Diderot corresponderiam aos “Signos Artificiais” de Dubos e Da Vinci. Diderot acreditava que

(...) o discurso não é mais apenas um encadeamento de termos enérgicos que expõem o pensamento com força e nobreza, mas que é além disso *um tecido de hieróglifos* entrelaçados uns sobre os outros que o pintam. Eu poderia dizer nesse sentido que toda poesia é emblemática.⁹¹

Em Diderot, a noção de hieróglifo ainda trazia características dos tratados de Estética do Renascimento, ou seja, de uma escrita marcada tanto pelo mistério como pela universalidade da mensagem. Vemos, nesse sentido, que o hieróglifo, para Diderot, ainda carrega alguns resquícios da estética barroca, ainda que harmonize-se, em certa medida, com os ideais Iluministas, pois

⁸⁸ GUIMARÃES. *Imagens da memória*, p.36.

⁸⁹ *Eneida*, de Vergílio. “Ela tentou erguer os seus pesados olhos. De novo não conseguiu. Encravada no seu peito, a ferida chia. Três vezes, alçando-se apoiada sobre o cotovelo, ergueu-se. Três vezes revirou-se no leito, buscou com os olhos vacilantes no alto céu a luz e gemeu quando a encontrou”. Tradução de João Angelo de Oliva Neto do Latim feita especialmente para DIDEROT. *Carta sobre os surdos-mudos*: para uso dos que ouvem e falam.

⁹⁰ DIDEROT. *Carta sobre os surdos-mudos*: para o uso dos que ouvem e falam, p.60.

Em vez do ínfimo visado pela linguagem intuitiva, ou da clareza e precisão racionais da linguagem simbólica do Iluminismo, na alegoria barroca há, como Benjamin escreveu, um “precipício entre o ser imagético e o significar”. O hieróglifo era valorizado no Barroco justamente devido à sua face enigmática, como uma imagem opaca que punha em questão tanto a totalidade orgânica, como a imediatez da simples comunicação.⁹²

Logo, as mensagens partiam do particular para o universal e, mais ainda, a recepção dessa escrita era marcada por um trabalho de decifração. Decifração das imagens e da escrita, tal qual em Freud. É Diderot novamente quem observa: “demando um prazer puro e sem penas; eu volto as costas a um pintor que não me propõe senão um emblema, um enigma a ser decifrado”.⁹³ Mais tarde Lessing voltará a essa característica das obras de arte de se apresentarem enquanto enigmas à espera de um espectador/leitor que tente desvendá-las.

A linguagem da poesia é descrita, então, como um tecido de hieróglifos, conseqüentemente, haveria a necessidade de decifração, ou, de tradução desses hieróglifos. Nesse sentido, observamos que Diderot já anuncia alguns preceitos acerca da tradução intersemiótica, pois, a via comparatista entre as artes permitiria um conhecimento acerca da mecânica de cada uma delas, pois, “toda a arte de imitação possuindo seus hieróglifos particulares, eu gostaria que um espírito instruído e delicado se dispusesse a compará-las entre si”.⁹⁴ O que pretende Diderot é observar como o escritor, o pintor restituem a mesma *imagem*, ou seja, na esteira da *imitação* da natureza, Diderot interessa-se pela forma

⁹¹ DIDEROT *apud* SELIGMANN-SILVA. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enérgeia e a tradição *ut pictura poesis*”. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.38.

⁹² SELIGMANN-SILVA. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enérgeia e a tradição *ut pictura poesis*”. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.38. Ainda de acordo com Marcio Seligman-Silva, “os hieróglifos, no sentido que Diderot atribui a esse termo, teriam sido introduzidos na linguagem num período *posterior* à instituição da linguagem, já que para ele a primeira linguagem era instrumental, marcada pela *facilité*; foi construída com base numa *adequação* ao aparelho fonético do homem e não segundo uma relação de semelhança com o objeto representado. A linguagem poética seria fruto de uma *motivação* dos seus signos (estabelecimento de uma relação de analogia com o denotado) que deve ser compreendida no sentido de uma aproximação com os ‘signos naturais’, tal como essa teoria dos signos naturais em oposição aos artificiais havia sido reavivada por Dubos”. Mais adiante, Seligmann pontua que “a linguagem da poesia, na medida em que é descrita como um tecido de hieróglifos, como um jogo entre imagem acústica e semântica, ela constituiria, também para Diderot, o intraduzível por excelência”. SELIGMANN-SILVA. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enérgeia e a tradição *ut pictura poesis*”. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.38-39.

⁹³ DIDEROT *apud* SELIGMANN-SILVA. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enérgeia e a tradição *ut pictura poesis*”. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.67.

⁹⁴ DIDEROT *apud* SELIGMANN-SILVA. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enérgeia e a tradição *ut pictura poesis*”. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.67.

como os diferentes códigos empregados pelas diversas artes são capazes de transpor, de realizar a *imitação*.

Ocorre, então, que Diderot e Freud abrem, ainda que de maneira não-intencional, o caminho para que Roland Barthes possa propor sua teoria sobre os hieróglifos, na medida em que estes, aliados às discussões acerca da força da letra, terão lugar no livro em que, sob nossa perspectiva, a correspondência e a comparação entre as artes (que Barthes chamará, também, de textos) irão apresentar-se de maneira singular. Assim, nos ensaios críticos que compõem *O óbvio e o obtuso*, mais precisamente naqueles em que a reflexão sobre a Letra impõe-se com mais intensidade, observamos que subjaz também uma teoria sobre o hieróglifo, pois, o que Barthes faz, quando toma como objeto de análise as obras de André Massin, Cy Twombly, Massin e vários outros, é estabelecer uma relação entre o gesto da escrita (que não esta não esteja circunscrita apenas à escrita de um texto literário) e a caligrafia, os hieróglifos, ou seja, Barthes volta-se para aqueles textos nos quais podemos observar o casamento entre a escrita e a pintura. Podemos pensar, então, no próprio gesto criativo, uma vez que,

(...) desde que a humanidade pratica a escrita manual, exceção feita à impressão, o trajeto da mão — e não a percepção visual de sua obra — é o ato fundamental pelo qual as letras são definidas, estudadas, classificadas: esse ato dirigido é o que se chama, em paleografia, o *ductus*: a mão conduz o traço (de cima para baixo, da esquerda para a direita, virando, apoiando, interrompendo etc.); evidentemente, é na escrita ideológica que o ductus é mais importante: rigorosamente codificado, permite classificar os caracteres de acordo com o número e a direção das pinceladas, cria a própria possibilidade do dicionário para uma escritura sem alfabeto.⁹⁵

Retomando Freud, uma vez mais, observamos que este “destaca o jogo imagético, posicional da letra que, muito mais que servir a uma linguagem conceitual racional, serve para cingir um espaço transicional entre objeto e sua representação simbólica”.⁹⁶ A análise que Lacan faz sobre *A interpretação dos sonhos*, de Freud, irá nos interessar para a reflexão interartística, na medida em que ressalta os laços existente entre escrita, desenho e imagem e é esta a relação que podemos propor tendo a atenção voltada à obra de Virginia Woolf. Assim, sobre o texto freudiano, Jacques Lacan pontuará que:

⁹⁵ BARTHES. “Cy Twombly ou Non multa sed multum”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.143.

⁹⁶ MAURANO. “O barroco e o enigma: uma dimensão da escrita”. In: COSTA & RINALDI (Orgs.). *Escrita e psicanálise*, p.29.

A primeira cláusula articulada desde o capítulo liminar, porque a exposição não pode tolerar o atraso, é que o sonho é um enigma em imagens. E Freud ao estipular que é preciso entendê-lo como eu disse mais acima, ao pé da letra. O que depende da instância no sonho dessa mesma estrutura literante (em outros termos fonemática) onde se articula e se analisa o significante no discurso. Tais as figuras não naturais do barco sobre o teto ou do homem de cabeça de vírgula expressamente evocadas por Freud, as imagens de um sonho só devem ser consideradas pelo seu valor de significante, isto é, por aquilo que elas permitem soletrar do “provérbio” proposto pelo enigma do sonho. Essa estrutura de linguagem que torna possível a operação da leitura está na origem da *significância do sonho*, da *Traumdeutung*.⁹⁷

Ao se questionar sobre o “sentido” que a letra desempenharia em seu texto, Lacan, então, registrará “Mas esta letra, como se deve considerá-la aqui? Muito simplesmente, ao pé da letra” e complementar, afirmando que “nós designamos por letra esse suporte material que o discurso concreto empresta à linguagem”.⁹⁸ Apesar de considerarmos que a definição de letra empregada por Lacan neste texto seja um pouco limitadora, veremos, que, posteriormente e, mais precisamente no texto “Lituraterra”, ele ampliará essa conceituação de forma a atestar, por meio da letra, o casamento entre palavra e imagem. Essa atitude lacaniana estará em sintonia com a reflexão empreendida por Roland Barthes em seus últimos textos, principalmente nos ensaios críticos reunidos em *O óbvio e o obtuso* e *O império dos signos*, uma vez que lemos em Lacan a seguinte passagem que, facilmente, poderia figurar naqueles dois livros de Barthes:

Decisiva é somente a condição litoral, e esta só funcionou na volta, por ser, literalmente, que o Japão fizera de sua letra o tantinho de excesso que era a conta certa para que eu o sentisse, uma vez que, afinal, eu já tinha dito que é disso que sua língua eminentemente se afeta.

Sem dúvida, esse excesso prende-se ao que a arte veicula dele: eu diria, ao fato de que a pintura demonstra aí seu casamento com a letra, muito precisamente sob a forma de caligrafia.⁹⁹

Assim, quando afirmamos a possibilidade de nos voltar à psicanálise como uma via possível para a reflexão centrada na relação entre palavra e imagem mediada pela letra, é porque aquele campo disciplinar apresenta um conceito de letra não mais circunscrito apenas à sua origem filológica, menos ainda pelo traço fônico, mas, o conceito de letra amplia-se de tal forma que passa a ser interesse de um grande número de pesquisadores, dentre os quais, destacam-se os psicanalistas, pintores, escritores, grafistas, enfim, sujeitos que, por meio das mais diferentes vias, ligam-se à imagem. Diante disso e recorrendo à psicanálise, vemos que

⁹⁷ LACAN. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*, p.240-241.

⁹⁸ LACAN. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*, p.240-241.

⁹⁹ LACAN. “Lituraterra”. In: _____. *Outros escritos*, p.20.

tanto Freud quanto Lacan chamarão a atenção para o fato de o valor significante da imagem, modulado pela letra, remeter-nos ao jogo decifratório dos hieróglifos do Egito. Assim,

Freud consegue se orientar em certos empregos do significante nesta escrita, que se apagam na nossa, como o emprego de determinativo, acrescentando o expoente de uma figura categórica à figuração literal de um termo verbal, mas é para melhor nos conduzir ao fato de que nós nos encontramos na escrita onde mesmo o pretenso “ideograma” é uma letra.¹⁰⁰

Na esteira do raciocínio freudiano, a partir do qual o sonho torna-se um entre-lugar para se pensar a relação entre letra e desenho (considerando a íntima relação que ambos mantêm com o traço), podemos pensar, então, com Michel Foucault, que, ao analisar a tela de René Magritte intitulada “L’art de la conversation”, tecerá um comentário que pode ser associado ao que estamos discutindo sobre da relação entre letra, imagem e sonho, pois, na tela em questão, formam em sua base um conjunto de letras a partir das quais deciframos com facilidade a palavra RÊVE (sonho na língua francesa), disso decorre a seguinte observação do teórico francês, “é no sonho que os homens, enfim reduzidos ao silêncio, comunicam com a significação das coisas, e deixam-se penetrar por essas palavras enigmáticas, insistentes, que vêm de outro lugar”;¹⁰¹ diante disso, vemos que, por meio dos sonhos, o homem torna-se capaz de compor uma palavra – “uma palavra estável que nada poderá apagar; ora, essa palavra designa a mais fugidia das imagens”.¹⁰²

Freud, em *A interpretação dos sonhos*, irá utilizar, para melhor discorrer sobre o processo decifratório que advém dos sonhos, o termo latino *rébus*. De acordo com o dicionário Houaiss, o *rébus* é “o ideograma no estágio em que deixa de significar diretamente o objeto que representa para indicar o fonograma correspondente ao nome deste objeto”, ou, ainda, “o *rébus* é um enigma figurado que consiste em exprimir palavras ou frases por meio de figuras ou sinais, cujos nomes produzem quase os mesmos sons que as palavras ou frases representam”. O que nos interessa aqui é a segunda definição¹⁰³ de *rébus*, entendido como

¹⁰⁰ LACAN. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*, p.241

¹⁰¹ FOUCAULT. “Isto não é um cachimbo”. In: MOTA (Org.). *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p.258.

¹⁰² FOUCAULT. “Isto não é um cachimbo”. In: MOTA (Org.). *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, p.258.

¹⁰³ De acordo com Cláudia de Moraes Rego, a primeira acepção de *rébus* “descreve o procedimento que é pensado como a origem da fonetização dos pictogramas. Momento crucial da escrita, onde o figurativo se despoja de seu significado e passa a ser usado como significante sonoro. Sua primeira ocorrência teria sido na escrita sumeriana; neste caso um pictograma foi usado foneticamente para escrever um nome próprio”. REGO. *Traço, letra, escrita: Freud, Lacan, Derrida*, p.86.

um jogo linguístico, um enigma a ser decifrado. Passemos, agora, à passagem freudiana na qual vemos a referência ao *rébus*:

Suponhamos que eu tenha um enigma de figuras, ou rébus diante de mim. Ele representa uma casa com um barco no seu telhado, uma única letra do alfabeto, a figura de um homem a correr cuja cabeça se fez desaparecer por encanto e assim por diante. Agora eu poderia ser levado erroneamente a levantar objeções e a declarar que o quadro como um todo e as suas partes componentes não fazem sentido. Um barco nada tem a fazer no telhado de uma casa e um homem sem cabeça não pode correr. Ademais, o homem é maior que a casa e, se todo o quadro se destinar a representar uma paisagem, as letras do alfabeto nele estão fora do lugar, visto que tais objetos não ocorrem na natureza. Mas evidentemente, só podemos formar um julgamento adequado do rébus se pusermos de lado críticas tais como essas de toda a composição e de suas partes e se, em lugar disso, tentarmos substituir cada elemento separado por alguma sílaba ou palavra que possa ser representada por aquele elemento de alguma maneira ou de outra. As palavras que juntamos desta forma não deixam mais de fazer sentido mas podem formar uma frase poética da maior beleza e significado. Um sonho é um enigma de figuras desta espécie e nossos antecessores no campo da interpretação cometeram o erro de tratar o rebus como uma composição pictórica e, como tal, ela lhes pareceu sem sentido e destituída de valor.¹⁰⁴

Jacques Lacan também participa das discussões acerca da *Letra*, dois textos do psicanalista francês são singulares: “A instância da Letra no Inconsciente ou a Razão desde Freud” e “Lituraterra”. Do primeiro texto, podemos recorrer, para nossa análise, à conceituação que Lacan faz sobre esses dois processos que nos toca de muito perto: a metonímia e a metáfora. A discussão mais detalhada desses dois processos impõe-se com força no âmbito dessa tese, na medida em que elas corresponderão, no plano da página, a expedientes empregados pelos pintores na superfície da tela. Assim, a primeira caracteriza-se, basicamente, pelo deslocamento do significante, e, a segunda tem na condensação destes sua marca registrada. Além disso, podemos entender a metonímia como a parte sendo tomada pelo todo, ou seja,

Da qual reteremos somente o exemplo que ali se dava: trinta velas. Pois a inquietude que ele provocava em nós pelo fato de a palavra barco ai se ocultar, pareceria desdobrar sua presença por ter podido, no próprio repisar desse exemplo, tomar seu sentido figurado, - velava menos essas ilustres velas que a definição que elas deviam ilustrar.¹⁰⁵

Mais adiante, Lacan complementarará seu raciocínio registrando que a metonímia é um processo a partir do qual

¹⁰⁴ FREUD *apud* REGO. *Traço, letra, escrita*: Freud, Lacan, Derrida, p.110.

A parte tomada pelo todo, dizíamos nós, com efeito, se a coisa deve ser tida como real, não nos dá a mínima idéia do que se deve entender como importância da frota que essas trinta velas entretanto deveriam deixar avaliar: que um navio possua apenas uma vela é com efeito o caso menos comum.

Pelo que se vê que a conexão do navio e da vela não está em outro lugar senão no significante, e que é na palavra por palavra dessa conexão que se apóia a metonímia.¹⁰⁶

O outro processo ao qual Lacan se volta é a metáfora, este abrirá o caminho para uma reflexão interartística, pois, em Lacan, lemos que

(...) a poesia moderna e a escola surrealista nos fizeram aqui dar um grande passo, demonstrando que toda conjunção de dois significantes seria equivalente a constituir a metáfora, se a condição de maior disparidade das imagens significadas não fosse exigida para a produção da centelha poética, em outras palavras, para que a criação metafórica se realize.¹⁰⁷

Lacan, finaliza seu raciocínio observando que

A centelha criadora da metáfora não jorra da apresentação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela jorra entre dois significantes dos quais um substitui o outro tomando-lhe o lugar na cadeia significante, o significado oculto permanecendo presente pela sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia.¹⁰⁸

Dentre os processos analisados por Lacan, o estudo sobre a metáfora ganha especial interesse no âmbito dessa tese, pois, se de um lado o seu conceito esteve, durante muito tempo, associado ao texto escrito, à Literatura, podemos agora pensar na ampliação desse conceito de forma a incluir a pintura. Diante disso, aproximamo-nos da análise realizada por Donald Davidson, quando, ao pensar o caráter paradoxal da metáfora, registrará que

Supor que ela possa ser eficiente apenas transportando uma mensagem codificada é como acreditar que uma piada ou um sonho expressa algo que um intérprete talentoso pode expressar novamente em simples prosa. Uma piada ou um sonho ou uma metáfora pode, *como um quadro ou uma pancada na cabeça*, fazer-nos considerar um fato qualquer — porém, não por representar, ou expressar o fato.¹⁰⁹

¹⁰⁵ LACAN. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*, p.236.

¹⁰⁶ LACAN. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*, p.236.

¹⁰⁷ LACAN. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*, p.237.

¹⁰⁸ LACAN. “A instância da letra no inconsciente ou a razão desde Freud”. In: _____. *Escritos*, p.236.

¹⁰⁹ DAVIDSON *apud* RAMOS. “Dos dons naturais ao paradoxo da percepção”. In: _____. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*, p.53. Grifo nosso.

Maria Luiza Ramos reforçará que

(...) essa “pancada na cabeça” corresponde justamente ao *insight*, a um determinado tipo de escolha, que se dá de modo inconsciente, no momento em que, situando-se o falante no nível das relações locais, em que se encontram armazenados os sentidos ditos literais, que são os do nosso universo lingüístico, intui ele uma expressão que não faz parte desse estado de coisas.¹¹⁰

Ampliando a análise empreendida pela crítica brasileira e, mais precisamente, pensando em termos de comparação interartística, podemos pensar na substituição do termo “falante”, discutido acima, pelo termo receptor/leitor, pois, este pode também colocar-se diante das metáforas, não apenas verbais, mas, agora, também, visuais. Ou, mais ainda, coloca-se diante de um jogo de metáforas, quando ocorre o deslizamento de um a outro campo, ou seja, do literário ao pictórico e vice-versa. Pensamos, então, que o que vimos discutindo sobre a questão da metáfora, pode ser sintetizado pelas palavras de Ernst Hans Gombrich, quando explicita que

A possibilidade da metáfora decorre da infinita elasticidade da mente humana; atesta sua capacidade de perceber e assimilar que experiências novas são modificações de outras mais antigas, a aptidão de descobrir equivalências nos fenômenos mais disparatados e de substituir um por outro qualquer. Sem esse processo constante da substituição, não seriam possíveis a linguagem, nem a arte, nem mesmo a vida civilizada.¹¹¹

Assim, a discussão que empreendemos sobre a metáfora irá ao encontro da associação que Roland Barthes faz desta com a Letra; nesta empreitada, o teórico francês tomará como ponto de partida o livro de Massin, *Lettre et image*, de acordo com Barthes, as letras de nosso alfabeto estabelecem uma relação metafórica com *algo mais além* da letra, já que vemos, agora, “o mundo inteiro incorporar-se à letra, a letra torna-se imagem na tela do mundo”.¹¹² Barthes não deixa de mencionar a noção de diagrama, proposta por Roman Jakobson, ou seja, “uma espécie de analogia mínima, uma relação simplesmente proporcional, e não exaustivamente analogia, entre a letra e o mundo, como, em geral, os caligramas ou

¹¹⁰ RAMOS. “Dos dons naturais ao paradoxo da percepção”. In: _____. *Interfaces: literatura, mito, inconsciente, cognição*, p.53-54.

¹¹¹ GOMBRICH. “Metáforas visuais de valor na arte”. In: _____. *Meditações sobre um cavalinho de pau*, p.14.

¹¹² BARTHES. “O espírito da letra”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.94.

poemas em forma de objetos”.¹¹³ Para finalizar essa parte de seu raciocínio, Barthes registrará que

(...) é evidente que, à força de extra-vagâncias, de extra-versões, de migrações e de associações, a letra já não é, a letra não é a origem da imagem: *toda metáfora é inoriginada*, do momento em que se passa do enunciado à enunciação, da palavra à escrita; a relação analógica é circular, sem preexcelência; os termos de que se apodera são flutuantes: nos signos propostos, quem *começa?* o homem ou a letra?¹¹⁴

Podemos afirmar, então, que este é o momento em que a força da *letra* entra em ação na elaboração do texto literário, já que a letra, empregada pelos escritores, tem, assim como a imagem, sua origem no *traço*. A letra tornou-se, sobretudo a partir do cubismo sintético com Georges Braque e Pablo Picasso, interesse não apenas de escritores, mas também de pintores, já que estes passaram a perceber o caráter “pictórico” da letra, acabando por inseri-las em suas telas, ora como pinturas ora como colagens, confrontando-as, ao mesmo tempo com as linhas, as figuras do quadro ou ainda com as formas. Podemos observar que

A letra se integra à pintura na época do cubismo dito analítico, por volta de 1911, com Georges Braque e Pablo Picasso. Esses artistas a utilizaram enquanto signo com dupla função formal e informativa. Na estrutura de suas obras, a letra ocupa um lugar dentro da representação como pintura ou em forma de colagem, a introdução da letra na pintura cubista se explicaria por fatores de ordem formal: no momento em que os pintores se afastam de uma concepção de pintura baseada no sistema analógico de figuração de perspectiva, no momento em que a descontinuidade sistemática do contorno das formas tende a fazê-las desaparecer ou confundir-se com o “continente espacial”, o emprego da letra se justifica, ou por uma vontade de reintegrar o objeto no quadro (como um ‘retorno ao real’), ou — numa perspectiva mais ampla — como uma maneira de fundar um novo sistema pictural, baseado no abandono dos meios tradicionais de representação.¹¹⁵

Com a atenção voltada, principalmente, às Artes Plásticas, cumpre ressaltar que muitos são os críticos que sustentam ser a colagem uma das características principais da arte moderna e contemporânea. Arthur Danto, por exemplo, em seu famoso texto sobre o fim da arte¹¹⁶, observará que Max Ernest havia salientado que a colagem “é o encontro de duas realidades distantes em um plano estranho a ambas”¹¹⁷. A análise que Danto faz da

¹¹³ BARTHES. “O espírito da letra”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.94-95.

¹¹⁴ BARTHES. “O espírito da letra”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.94-95.

¹¹⁵ ARBEX. “Um triplo mecanismo”. In: VAZ & CASA NOVA (Orgs.). *Estação imagem*, p.46.

¹¹⁶ Cf. DANTO. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*.

¹¹⁷ ERNEST *apud* DANTO. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.7.

observação de Ernest contribui para a reflexão interartística, pois, para o crítico de arte americano:

A diferença é que não mais existe um plano estranho a realidades artísticas distantes uma da outra. Isso porque a percepção básica do espírito contemporâneo foi formada no princípio de um museu em que toda arte tem seu devido lugar, onde não há critério *a priori* sobre que aparência esta arte deva ter, e onde não há nenhuma narrativa à qual o conteúdo do museu tenha de se ajustar completamente.¹¹⁸

Vemos, então, que a arte do século XX, tomando como ponto de partida “Un coup de dè”, de Mallarmé e pelos *papier-collés*, de Picasso e Braque, pode ser vista como uma tentativa de reatar os vínculos existentes entre escrita e imagem, na medida em que,

(...) na busca da origem do fenômeno, deparamo-nos, na história da escrita, com um momento em que se torna quase impossível separar escrita e desenho, tal a maneira como eles se relacionam. A imagem pintada, desenhada ou gravada pode ser considerada uma forma de escrita, e é também um veículo gráfico, que comunica através de formas.¹¹⁹

A letra, detentora de um poder de evocar símbolos, pode dotar a obra literária, impressa na página em branco, de uma dupla competência para realizar-se enquanto imagem. A letra poderá figurar na página enquanto imagem, com seus traços, suas voltas e seus contornos e a poesia concreta está a mostrar essa eficácia da letra, mas pode, também, evocar as imagens em nossos espíritos, liberar “incessantemente uma profusão de símbolos”, pensamos, então, que “cada traço faz parte de um pensamento e deve nos fazer pensar. Objetos, palavras; tudo é signo, tudo é inscrito/escrito para que se possa pensar”,¹²⁰ assim, por meio do traço, tanto o *graphos verbal* quanto o *graphos* não-verbal encontram-se sob o mesmo regime de signos, todavia, devemos conscientizar-nos que “nunca encontraremos o sentido desses traços, dessas letras tornadas palavras, frases, enquanto dentro de uma genealogia ou semiologia que se fixa e se fecha na significação”.¹²¹

O que advém, também, a partir do fato de a letra tornar-se “material” tanto dos escritores como também dos pintores, é a própria problemática que envolve a questão do

¹¹⁸ DANTO. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p.7.

¹¹⁹ VENEROSO. “A letra como imagem, a imagem da letra”. In: NAZÁRIO & FRANCA (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*, p.50.

¹²⁰ CASA NOVA. “Antonin Artaud: o assassinato da magia – esboço de um estudo de desenhos”. In: VAZ & CASA NOVA(Orgs.). *Estação imagem*, p.97.

“material” quando da comparação interartística. Observamos, entretanto, que, quando falamos em “materiais” em arte, este termo dá-se a ler por um duplo viés. Inicialmente, ele pode ser lido como aquilo que antecedeu a “execução” da obra de arte, ou seja, os sentimentos, as convicções, as crenças, as aspirações, tudo aquilo que estava trancado dentro da “memória” do artista, mas que, por meio do gesto criativo, harmonizam-se e ordenam-se para resultarem na “obra” em si.

O termo “material” também pode estar relacionado aos materiais físicos empregados pelos artistas para que a sua obra “exista”, já que a arte depende, de certa forma, do elemento físico para realizar-se ou constituir-se. Sendo assim, aqueles estudiosos que se dispuserem a seguir pelos caminhos dos estudos crítico-comparativos entre as artes, deveriam atentar para esse caráter singular de cada arte, pois, ainda que consideremos ser os sentimentos, as crenças, as convicções parecidos, entre pintores, escritores, escultores, músicos, etc, entretanto devemos ver que, por outro lado, “a obra de arte não é uma figura somente espiritual e interna mas é um objeto físico, uma realidade sensível, uma coisa entre coisas”.¹²²

O crítico deverá, então, observar como os sentimentos se “traduzem” ou são transpostos para o campo físico. O pintor o faz por meio das cores, das simetrias, das linhas, o músico através do ar posto em vibração, o escritor por meio das palavras. Conseqüentemente, devemos considerar, também, os elementos que separam as artes (e os diferentes materiais seriam alguns desses elementos) para podermos falar em correspondência – ou seja, aquilo que apesar de diferente as une. Étienne Souriau considera o estudo da diversidade dos materiais usados uma ideia tentadora e necessária, porque:

A diversidade é importante e bem visível na arte. O escultor empurra o cinzel no mármore com o martelo. O pintor dispõe as massas multicolores na tela estendida com o pincel ou com a faca. O músico faz vibrar o ar com palhetas ou tábuas de madeira acionadas sob as cordas. O dançarino dispõe os membros em atitudes diversas graças ao jogo dos músculos. Diríamos que vontades comparáveis fazem com que um mesmo espírito lute contra diversas matérias. E essa luta do espírito contra a matéria é certamente um aspecto importante da arte.¹²³

¹²¹ CASA NOVA. “Antonin Artaud: o assassinato da magia – esboço de um estudo de desenhos”. In: VAZ & CASA NOVA (Orgs.). *Estação imagem*, p.97.

¹²² PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.151.

¹²³ SOURIAU. *A correspondência das artes: elementos de estética comparada*, p.81.

A classificação das artes através da diversidade de materiais deve ser considerada sob um outro ângulo: alguns materiais não são exclusivos de uma única arte. Tomemos como exemplo a escultura, que, além de utilizar materiais como o bronze, o cobre e o mármore, faz uso da pedra, que também é material do arquiteto e do litógrafo. Os metais, que também podem ser utilizados pela escultura, são facilmente empregados pelos músicos, quando transformados em instrumentos musicais para colocar o ar em vibração. Até mesmo o ar que é utilizado pelos músicos não pode ser considerado material exclusivo dessa arte; em pintura, por exemplo, não podemos esquecer que encontramos facilmente trabalhos enquadrados em uma “perspectiva aérea”.

Assim, observamos que os diferentes materiais utilizados pelas diferentes artes, longe de serem apenas sinônimos de “fronteiras” e “limites” intransponíveis entre artes distintas, podem servir como estímulos aos artistas a pesquisar e realizar obras que se situariam em um *locus* fronteiro. Concordamos, dessa forma, com o esteta Jan Mukarovsky, quando observa que:

O papel do material na arte, e nas artes plásticas, não consiste em vigiar severamente as fronteiras que separam as artes mas sim em estimular a fantasia da arte, mediante as suas características limitadoras e reguladoras, para uma mútua oposição frutuosa e, bem entendido, também, para a conformação.¹²⁴

Uma parada no caminho. Uma pergunta. E a literatura? Falamos que o pintor trabalha com as cores, o escultor com o mármore, os metais, as madeiras e as diferentes pedras. O músico com o ar posto em vibração. E qual seria o material utilizado pelo escritor? a tinta e o papel – como sugere Souriau? Vemos, entretanto que a palavra, a língua e por conseguinte a linguagem são o material do escritor, que poderá explorá-las de diversas formas para poder “dar forma” ou “corporificar” seu discurso. Esta corporificação transformar-se-á nos seus personagens, enredos, conflitos, espaços, entre outros.

¹²⁴ MUKAROVISKY. “As artes plásticas”. In: _____. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*, p.265.

A literatura, por apresentar um caráter físico menos evidente que a pintura (tela, cores) e a escultura (mármore, ferro, barro), poderá evocar com maior facilidade o ar, a água, ou qualquer outro elemento material, uma vez que não recorrerá materialmente a nenhum deles, a não ser à tinta e ao papel. Devemos, atentar para a forma com a qual cada artista lida com esses materiais; é certo que eles possuem suas próprias preferências, o que os levariam a adotar, uns as cores, outros o cobre ou o mármore em suas criações. Há ainda os que se valem do ar posto em vibração, ou da palavra. Logo, o trabalho empreendido pelos artistas de “lidar” com esses diferentes materiais, ou, de trabalhá-los até que adquiram a sua forma final, também deverá ser considerado como importante para os estudos comparativos entre as artes.

Devemos observar que elementos físicos constituem as obras de arte, o mármore, as cores, o cobre, a palavra, adquirem um novo fim ao serem tocados pelas mãos dos artistas. Abandonam seus lugares de objetos utilitários e tornam-se objetos artísticos. Entretanto, tais materiais ainda carregam consigo algumas regras e alguns obstáculos que poetas, pintores e escultores devem observar para transformá-los em obras de arte, pois, como observa Fayga Ostrower:

(...) cada materialidade abrange certas possibilidades de ação e outras tantas impossibilidades. Se as vemos como limitadoras para o curso criador, devem ser reconhecidas também como orientadoras, pois dentro das delimitações, através delas, é que surgem sugestões para se prosseguir um trabalho e mesmo ampliá-lo em direções novas.¹²⁵

Há, por conseguinte, uma interdependência entre os elementos de determinada matéria com os propósitos do artista. Assim, se o artista elege uma matéria em detrimento de outras é, talvez, porque saiba transitar e trabalhar melhor dentro dos limites específicos do material eleito, pois, seguindo a linha de raciocínio iniciado por Fayga Ostrower poderíamos afirmar que os diferentes materiais também impõem suas regras aos artistas, ou seja, cada matéria exigiria comportamentos e disciplinas específicos.

¹²⁵ OSTROWER. *Criatividade e processos de criação*, p.32.

Os materiais adotados pelos artistas possuem, então, uma *constituição natural* que deverá ser respeitada por eles. Assim, concordamos com Luigi Pareyson, quando afirma que:

(...) as palavras têm uma relação estrutural entre som e significado; os sons são ondas sonoras que se propagam de um certo modo e têm, entre si, relações mensuráveis; a visão das cores obedece a certas leis que traduzem determinadas aproximações e determinadas divisões em determinadas percepções; o mármore tem uma determinada consistência que lhe permite resistir ou lascrar-se conforme o modo pelo qual é esculpido.¹²⁶

Os diferentes gêneros artísticos também impõem aos artistas suas regras específicas. Tomemos como exemplo as palavras de Akira Kurosawa acerca das diferenças entre as escritas de um romance e as de um roteiro, pois, ainda que ambos possuam, *a priori*, a palavra como “matéria”, aquele permitiria uma maior liberdade do que este, sobretudo, porque o roteiro será transposto, *a posteriori*, para a tela do cinema. Kurosawa observa que “um romance e um roteiro são coisas inteiramente diferentes. A liberdade que o romance nos dá para realizar uma descrição psicológica é particularmente difícil de ser transposta num roteiro, sem que utilizemos a narrativa”.¹²⁷

Dessa *encenação narrativa* empreendida por alguns diretores de cinema, destaca-se o trabalho de Marguerite Duras, que, insatisfeita com algumas adaptações feitas de seus romances para a tela cinematográfica, lançou-se ao trabalho de dirigir algumas versões de seus livros. Muitos, entretanto, não consideram o trabalho durasiano como “cinema”, pois, quando a escritora operacionaliza a transição do livro para a tela (cinema), parece que ela não observa as exigências e os limites deste gênero artístico.

Em Marguerite Duras, “a essência do cinema” reside na possibilidade de se encenar diferentes vozes narradoras, que, por sua vez, “são moduladas e se harmonizam” como instrumentos que compõem uma orquestra. Eis, então, porque Duras chama seus filmes de “filmes de vozes”, pois, o texto literário aparecerá *oralizado*, tanto na narração como nos diálogos do filme. Assim, mesmo lidando com os materiais do cinema, luz, câmera, trilhas sonoras, os textos de Marguerite Duras, ainda que adaptados, possuem uma estreita interdependência com seus livros, pois estes

¹²⁶ PAREYSON. *Os problemas da estética*, p.159.

¹²⁷ KUROSAWA *apud* SALLES. *Gesto inacabado: processo de criação artística*, p.69.

apresentam, “uma narrativa múltipla e movente, que se atualiza nos diálogos entre as personagens, que reaparecem como as ‘vozes narradoras dos filmes’”.¹²⁸

Devemos, ao iniciar um estudo crítico-comparativo entre as diferentes artes, atentar para a questão dos diferentes materiais utilizados por elas, já que esta questão pode simultaneamente unir ou separar as artes em geral. Observamos, então, que alguns filósofos, dentre os quais podemos citar Susanne K. Langer, ao aterem-se à reflexão interartística irão observar que as artes configuram-se como diferentes tipos de linguagem e fazem parte da semiologia humana. Langer aponta para os princípios estruturais comuns, próprios da visada semiótica,

(...) se levamos tão longe e tão minuciosamente quanto possível as diferenças entre as artes, chegaremos a um ponto além do qual não se podem mais fazer distinções. É o ponto onde os recursos estruturais mais profundos – imagens ambivalentes, forças entrecruzadas, grandes ritmos e seus análogos com detalhes, variações, congruências, em resumo: todos os recursos organizadores – revelam os princípios de forma dinâmica que aprendemos com a natureza tão espontaneamente como aprendemos nossa língua com os membros mais velhos de nossa família. Esses princípios aparecem numa arte após outra, organizando toda obra que consegue alcançar forma orgânica, vitalidade de forma ou expressividade, que é aquilo a que nos referimos quando falamos da significância em arte.¹²⁹

Para Langer, com relação às artes, importa menos as técnicas e os meios materiais usados por cada uma das artes, mas, sim, aquilo a que a filósofa denominará “ilusão” ou “aparição primária”, ou seja, “uma dimensão especial da experiência, uma imagem particular da realidade, que é uma criação mental, não encontrada no mundo exterior”.¹³⁰ Em *Sentimento e forma*, Langer coloca em segundo plano a questão dos materiais quando da comparação interartística em nome de uma “Forma Significante” – expressão esta colhida do crítico de arte, Clive Bell. Vemos então que,

(...) quanto mais a gente reflete sobre a significação da arte em geral, tanto mais certamente surge por si mesma a hipótese de que a unidade fundamental das artes, frequentemente afirmada, reside não tanto nos paralelos entre seus respectivos elementos ou nas analogias entre suas técnicas, quanto na singularidade de sua importância característica, o significado da significação, em relação a cada uma e a qualquer delas. A “Forma Significante” (que realmente tem significação) é a essência de toda arte; é isso que queremos dizer ao chamarmos de qualquer coisa de artística.¹³¹

¹²⁸ MELLO. *O cinema de Marguerite Duras e a destruição do texto*, p.24.

¹²⁹ LANGER *apud* OLIVEIRA. *Literatura e música*, p.29.

¹³⁰ OLIVEIRA. *Literatura e música*, p.29.

¹³¹ LANGER. *Sentimento e forma*, p.25.

É interessante observarmos que Langer apoia-se em Bell, um dos mais importantes membros do Grupo de Bloomsbury, para redigir sua teoria sobre a comparação entre as artes. Nesse sentido, registramos que as discussões sobre a “Forma Significante”, expressão cunhada por Clive Bell, esteve sempre presente no interior do Grupo de Bloomsbury, tendo sido, inclusive, objeto de análise de outro crítico de arte, Roger Fry. Com isso, pensamos que Virginia Woolf também deve ter empreendido algumas reflexões sobre esse assunto, pois, notamos em sua obra e não apenas nos romances, uma preocupação com a arte ou as artes, ou melhor, a maneira como essa “Forma Significante” era materializada pelos diversos artistas e como os receptores iriam acolhê-la.

Ao iniciarmos essa seção, que se voltou às palavras associativas entre Literatura e Pintura proclamadas por Simônides de Ceós, pretendemos observar a relação entre o binômio palavra/imagem calcada na letra e no traço. Vimos, como isso, que tanto no plano verbal quanto no plano pictórico a questão da imagem (sua formação e configuração) impunha-se com mais intensidade. Disso decorre, então, a necessidade de lançarmos mão de uma reflexão centrada na questão da imagem, na medida em que esta pode tornar-se ponto de convergência e/ou de divergência entre Literatura e Pintura.

A IMAGEM EM QUESTÃO

Começemos com uma citação:

Au-delà de ses multiples registres de lecture e de contextualisation, ce qui est fondamentalement en jeu dans un questionnement de la notion d’image dans l’art et sa capacité de fonctionner como medium c’est-à-dire en tant que support d’un processus de signification. Comme le langage mais autrement wur lui, l’image articule une surface sensible que sollicite notre perception et ne cesse d’être stimulé par elle et une profondeur que, par contraste, l’on qualifierait volontiers de conceptuelle.¹³²

¹³² MORIZOT. *Interfaces: texte et image*, p.92

Da passagem acima, colhida de Jacques Morizot, sublinhamos a ideia, segundo a qual a imagem apresenta uma capacidade de funcionar como um meio (ou um *media*) que daria suporte a um processo de significação artística e, mais ainda, articulada à linguagem, ambas empreenderiam uma interface, um entrelaçamento, que convoca nossa percepção e nossos sentidos. Cada imagem, uma estação. Cada estação, uma imagem a ser sentida/vista/imaginada. Pensamos, então, que no percurso da reflexão interartística, o processo de produção de sentidos no qual a imagem encontra-se inserida, pode ocorrer nas mais diversas artes, não apenas naquelas intituladas “Artes Visuais”, mas pode incluir a Literatura, a Música e a Dança, entre outras. Se, anteriormente, nos lançamos a uma reflexão que se voltava ao poder da letra em constituir-se enquanto imagem, pretendemos, agora, colocar no palco de nossas discussões o próprio conceito de imagem, uma vez que, tomando como ponto de partida o binômio palavra/imagem, veremos o quanto a tradição logocêntrica sempre buscou uma hierarquização, que atestaria a superioridade da palavra sobre a imagem, apesar de terem ocorrido, ao longo da história da arte, momentos em que se pretendia estabelecer a superioridade da imagem sobre a palavra.

Observamos, então, que, ao longo da pesquisa interartística e, mais precisamente, na comparação entre Literatura e Pintura, a análise pode centrar-se na imagem enquanto elemento de mediação entre uma e outra arte, posto que, ambas podem, de alguma maneira, tornar-se objeto da visão (e as afirmações de Simônides de Ceós e Horácio estão aí para comprovar), uma vez que o ponto de convergência entre Literatura e Pintura dá-se na imagem, ou melhor, a partir da imagem, assim, a visão pode ser construída com palavras tanto quanto com tintas. Pensamos, então, com Valdevino de Oliveira que

A Poesia, por exemplo, se desenha na página, tanto chamando a atenção para a sua materialidade física quanto para as idéias que a conformam. Se manifestadora de formas, estas se mostram significativamente variadas; se portadora de conteúdo, este se manifesta por algum aspecto de visualidade. Igualmente se dá com a Pintura. Abstrata e desrealizada a um tempo, surge figurativizando o mundo, a outro, ou, ainda, transpondo os limites miméticos, faz o observador ver o que nem sempre os olhos apanham.¹³³

Quer seja evocada pela página, quer seja pela tela, a imagem estará no centro das pesquisas interartísticas. Nesse sentido, pensamos que a reflexão acerca da imagem e, mais

¹³³ OLIVEIRA. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*, p.33.

precisamente, acerca da relação palavra e imagem coaduna-se com uma postura crítica que aponta para duas vertentes, podemos procurar

(...) nas estratégias de exposição textual e de leitura visual, a inscrição de um observador implícito. A hipótese subjacente dessa proposta é a de que as conseqüências históricas das novas condições representativas se revelam sobretudo na inscrição do observador, que constitui o principal ponto de mudança na experiência fenomenológica do mundo, isto é, na mudança da relação entre subjetividade, experiência e realidade. Assim, uma pesquisa que pretende orientar-se pelo impacto direto das novas tecnologias inovadoras (do cinema, da televisão, do vídeo e da visualidade digital) na literatura contemporânea pode, na tradução textual destas mudanças, registrar as alterações nas formas culturais de representação.¹³⁴

Há, ainda, outro aspecto a ser considerado na intrínseca relação entre palavra e imagem e consiste, basicamente, em

(...) desligar a imagem que o texto produz da visão empírica e da dimensão óptica, e, a partir desse desligamento, trabalhar o texto como condição de possibilidade da visualização, ou seja, indicar no texto visões e audições que não são necessariamente equivalentes ao mundo visual, mas que constituem condições do visível.¹³⁵

Logo, conscientizamo-nos de que a própria conceituação do termo *imagem* aponta para uma multiplicidade de caminhos, vemos então, que, assim como seu parceiro no binômio texto/imagem,

Le terme d'*image* lui-même, qui n'est pas moins réducteur que celui de *texte* en son acception courante, appelle un examen plus détaillé. Nous savons tous empiriquement ce qu'est une image: ce savoir pratique suffit à nos besoins ordinaires, en sort que dans un ensemble donné d'objets, nous sommes en mesure de reconnaître et de classer les images. En fait, la difficulté reside moins dans le concept d'image que dans les concepts connexes qui permettent de le penser.¹³⁶

Ao raciocínio proposto por Bernard Vouilloux sobre as dificuldades que podem aparecer no momento em que empreendemos uma reflexão sobre o termo imagem, podemos associar as palavras de um outro teórico francês, Jacques Morizot, quando também busca discutir esse caráter múltiplo e variado do conceito de imagem. Para Morizot:

¹³⁴ SCHOLLHMAMER. *Além do visível* – o olhar da literatura, p.19.

¹³⁵ SCHOLLHMAMER. *Além do visível* – o olhar da literatura, p.19

¹³⁶ VOUILLOUX. “Texte et image ou verbal et visuel?”. In: In. LOUVEL & SCEPI (Orgs). *Texte et image: nouveaux problèmes*, p.18.

Image: terme à la fois simple et multiforme, inépuisable, qui s'applique aussi bien à un objet matériel (tableau) qu'à une empreinte sensorielle (visuelle ou sonore) ou à une représentation mentale, voire à une simple configuration moins aisée à spécifier. Elle a été successivement investie par la pluralité des médiums artistiques et à chaque fois bouleversée par leurs innovations techniques: de la mise en place de l'espace perspectif aux mécanismes d'automatisation de la prise de vues qui culminent dans la photographie, le cinéma et la télévision, puis à la invention de l'image de synthèse qui s'émancipe de tout intermédiaire photonique et n'est donc le produit de rien d'autre que des instructions algorithmiques qui la sous-tendent; à l'inverse, elle s'émancipe de son histoire pour se faire l'écho d'éternels débats ontologiques et retraverse les champs disciplinaires les plus dissemblables pour laisser apparaître ce qu'on n'aurait jamais pensé pouvoir leur être commun.¹³⁷

Mais adiante, Morizot registrará que

L'image est cette entité paradoxale qui conjoint des aspects en première apparence antinomiques: diaphane, presque irréelle, elle est pourtant d'une densité incontestable, d'une opacité surprenante; pure extériorité indifférente et en même temps centre de projection efficace qui associe aux aspects visuels la contribution des autres sens et la contamination du langage et des autres systèmes symboliques.¹³⁸

Pretendemos discutir, nesta parte de nosso trabalho, a questão da imagem como mediadora da relação entre Literatura e Pintura, na medida em que ambas estão intimamente relacionadas ao poder de evocar imagens e de constituírem-se enquanto tal. Observaremos que, com certa frequência, o poder da Pintura de evocar imagens é visto como dotado de maior eficácia, sobretudo em decorrência da relação desta arte com a visão, um dos mais importantes dos sentidos. Tal atitude pode ser encontrada, dentre outros, em Leonardo da Vinci, que, em seus escritos, não se cansa de atestar a superioridade da Pintura sobre as demais artes (e não apenas a Literatura), embasando-se na relação entre a visão e a pintura. Seguindo pela linha de raciocínio proposta por Leonardo da Vinci, observamos que a Pintura estava intimamente relacionada à visão, que era, à época, o mais importante dos sentidos. Da Vinci, por exemplo, pergunta-se:

Quem não preferiria perder a audição, o olfato e o tato em lugar da vista? Mas, por quê? Porque quem perdeu a visão é como aquele que arrancado do mundo não pode vê-lo mais, nem a nenhuma de suas coisas, tornando, assim, a vida irmã da morte.¹³⁹

Retomando a afirmação de Simônides de Ceós, podemos observar que o poeta grego abre, ainda que de maneira não intencional, o caminho para uma série de estudos acerca

¹³⁷ MORIZOT. *Qu'est-ce qu'une image?*, p.91.

¹³⁸ MORIZOT. *Qu'est-ce qu'une image?*, p.91.

do poder da imagem, não apenas para os estudos interartes, mas, também, sobre o papel que a *imagem* desempenha em nossa sociedade. Nesse sentido, é significativa a referência aos eventos realizados por Adauto Novaes e que foram publicados, posteriormente, em forma de livro, os quais, de formas as mais diversas, procuraram discutir a questão do “olhar” e que, por si só, já nos remete à questão da imagem. Mais recentemente, não podemos abster-nos de tecer uma reflexão detalhada sobre a imagem, principalmente, se considerarmos que estamos, hoje, inseridos, de uma forma ou de outra, numa sociedade do espetáculo. Dito de outro modo, encontramos-nos diante de uma situação na qual a relação “entre literatura e imagem já não se limita ao encontro singular da obra literária com a obra visual, mas deve ser vista na perspectiva mais ampla dos estudos das visibilidades, da cultura visual e do desenvolvimento tecnológico de novas formas de representação visual”.¹⁴⁰ François Lecercle, ao discorrer acerca da correspondência entre Literatura e Pintura pelo viés da Literatura Comparada, assim sintetiza a relação, produtiva para aqueles estudos, entre palavra e imagem, pois, para o crítico francês,

La fin du XX^e siècle est une époque d'intenses spéculations sur l'image, sous influence évidente des nouvelles Technologies et du cortège de phantasmes qu'elles engendrent. L'âge de la reproduction mécanique des images est révolu: advient, avec l'Internet, celui de leur prolifération et de leur dissémination incontrôlables. L'inquiétude sur l'effect pernicieux de la consommation télévisuelle est déjà ancienne: plus récent – ou du moins plus audible – est le désarroi devant un tournant de civilisation qui annoncerait le déclin définitif de l'imprimé.¹⁴¹

Para Novaes,

Vivemos na sociedade do espetáculo e das imagens, diz o senso comum. Um pensamento mais exigente diria que isso não é nenhuma novidade e que o homem sempre viveu de imagens e pelas imagens. E não poderia ser de outra maneira: o próprio corpo é uma imagem que tem a capacidade de modificar as imagens que estão ao seu redor, da mesma maneira que as imagens exteriores exercem influência sobre a imagem do corpo, como observa Bergson. As imagens não são, portanto, apenas, nem mesmo principalmente, um objeto de contemplação do olho e do espírito. É através delas que o olhar se realiza em nós com o que nos vem de fora; da mesma maneira que é através das imagens do espírito que o homem realiza o que está no mundo. As imagens permitem, pois, este duplo movimento: sair de si e trazer o mundo para dentro de si.¹⁴²

¹³⁹ CARREIRA. *Escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*, p.60.

¹⁴⁰ SCHOLLAMMER. *Além do visível – o olhar da literatura*, p.15.

¹⁴¹ LECERCLE. “Le paradoxe et le symptôme (littérature et peinture)”. In: BESSIÈRE & PAGEAUX. *Perspectives comparatistes*, p. 231.

¹⁴² NOVAES. “A imagem e o espetáculo”. In: _____. *Muito além do espetáculo*, p. 11-12.

Novaes, em seguida, relaciona esse movimento entre a imagem e o olhar ao princípio do pensamento, uma vez que, “sem o pensamento, a imagem do mundo seria apenas um decalque do que acontece no exterior, sem nenhuma intervenção da inteligência”.¹⁴³ A afirmação que Novaes finaliza seu raciocínio sobre a relação entre o pensamento e a imagem pode ser inserida no âmbito das discussões interartísticas, sobretudo quando estas voltam-se para a relação dicotômica entre palavra e imagem, pois, para o crítico brasileiro,

O esforço do pensamento consiste, pois, em decifrar imagens, entender o mundo a partir delas. Traduzir o enigma das imagens é uma forma de reconciliação do espírito com os sentidos. Nesse processo, cada imagem quer tornar-se palavra, *logos*; e cada palavra, imagem. Imaginar é, pois, julgar e pensar.¹⁴⁴

Podemos, então, aliar a passagem acima, colhida de Adauto Novaes àquela proposta por Simônides de Ceós sobre o poder de a palavra tornar-se, ela própria, uma imagem. Uma vez que,

Simónides descubre el nuevo carácter material de la palabra que la escritura determina: palabra = imagen = objeto. El poema se hace objeto, se “cosifica”, a través de la escritura, que le confiere una corporeidad ausente en la palabra hablada. El nacimiento del concepto de imagen como representación mental se origina con el nuevo estatuto físico que la escritura confiere al lenguaje, con el paso de la percepción acústica del discurso a su percepción visual.¹⁴⁵

A relação entre palavra e imagem tem sido, por vezes, conflituosa, na medida em que há, na esteira do raciocínio de Simônides de Ceós, uma forte tendência por parte dos estudiosos, principalmente com o avanço das pesquisas linguísticas, em tentar legitimar uma certa “hierarquia”, segundo a qual, a palavra seria, ela própria, uma imagem. Com isso, a linguagem poética, ao ordenar, na página em branco, as palavras, o faz de tal forma que, pela

¹⁴³ NOVAES. “A imagem e o espetáculo”. In: _____. *Muito além do espetáculo*, p.12.

¹⁴⁴ NOVAES. “A imagem e o espetáculo”. In: _____. *Muito além do espetáculo*, p.12 – 13. A relação entre e imagem e pensamento remonta à época de Aristóteles, uma vez que este sugeriu que todo o processo de pensamento requeria imagens. De acordo com Aristóteles, “Ora, no que concerne à alma pensante, as imagens tomam o lugar das percepções diretas; e, quando a alma afirma ou nega que essas imagens são boas ou más, ela igualmente as evita ou as persegue. Portanto a alma nunca pensa sem uma imagem mental”. Cf. ARISTÓTELES *apud* MANGUEL. *Lendo imagens*, p.21. Antonia Soulez, em texto que pretende discutir as questões relativas ao “estilo”, irá tomar como ponto de partida o raciocínio aristotélico acerca da relação entre imagem, pensamento e alma. A pesquisadora francesa irá reforçar a existência de um elo entre o conceito e a imagem, diante disso, emerge a observação de “que a imagem possa substituir a sensação na alma indica também sua qualidade de signo. Ela tem então o valor de ‘imagem de...’ A imagem tem, pois, sua parte na linguagem. Uma parte pela qual ela contribui para a significação de uma palavra”. SOULEZ. “Distância entre o estilo do ideógrafo conceitual e a literatura”. In: CASTELLO BRANCO & BRANDÃO (Orgs.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*, p.13.

sua disposição e materialidade, a palavra tornar-se-ia ela mesma imagem, por outro, a partir dos recursos linguísticos utilizados na construção do discurso poético, tais como, as metáforas, metonímias, supressões, condensações, a palavra *evocaria* as imagens. Na esteira desse raciocínio, encontra-se, por exemplo, o teórico francês, Maurice Blanchot, quando questiona o poder da linguagem literária de representar imagens. Como se observa nas seguintes perguntas:

Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens ou colocaria a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem — e não uma linguagem figurada — ou ainda imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir da sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa, linguagem que se dirige também à sombra dos acontecimentos, não à sua realidade, e pelo fato de que as palavras que os exprimem não são signos mas imagens, imagens de palavras e palavras onde as coisas se fazem imagem?¹⁴⁶

As palavras de Blanchot, ainda que não tenham sido pronunciadas em um contexto comparativo entre Literatura e Pintura, podem ser empregadas para refletirmos acerca desse poder da Literatura em representar imagens, muito frequentemente associado à Pintura. Na verdade, vemos que, na literatura, a linguagem longe de apenas apresentar imagens, torna-se ela própria uma imagem. Nesse sentido, é ainda Maurice Blanchot quem observa que “pensa-se de bom grado que a poesia é uma linguagem que, mais do que as outras, abriga e legitima as imagens”. Assim, aludimos ao questionamento proposto por W. J. T. Mitchell em *Iconology: image, text and ideology*:

What is an image? What is the difference between images and words? It attempts to understand the traditional answers to these questions in relation to the human interests that give them urgency in particular situations. Why does it matter what an image is? What is at stake in marking off or erasing the differences between images and words? What are the systems of power and canons of value — that is, the ideologies — that inform the answers to these questions and make them matters of polemical dispute rather than purely theoretical interest?¹⁴⁷

Da passagem acima, sublinhamos a existência do binarismo palavra/imagem e, mais ainda, gostaríamos de ressaltar a produtividade, para a comparação entre Literatura e Pintura, de refletirmos mais detalhadamente sobre a relação entre palavra e imagem, ou, ainda, palavra-imagem e imagem-palavra.

¹⁴⁵ GALÍ. *Poesía silenciosa, pintura que habla*, p.170

¹⁴⁶ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.25.

Assim, se estamos, por ora, discutindo a relação existente entre palavra e imagem, cumpre fazermos uma pausa, ao longo de nossos passeios pelos bosques das correspondências interartísticas, para pontuarmos que há, ainda de acordo com Mitchell, várias formas de imagens e que estão, por vezes, sob a égide de disciplinas/ciências bastante distintas, pois,

We speak of pictures, statues, optical illusions, maps, diagrams, dreams, hallucinations, spectacles, projections, poems, patterns, memories, and even ideas as images and the sheer diversity of this list would seem to make any systematic, unified understanding impossible. The second thing that may strike us is that the calling of all these things by the name of “image” does not necessarily mean that they all have something in common. It might be better to begin by think of images as a far-flung family which has migrated in time and space and undergone profound mutations in the process.¹⁴⁸

Jacques Morizot valida o raciocínio de Mitchell mencionado acima, quando, em texto que pretende refletir acerca da questão *Qu'est-ce qu'une image?* destacará a possibilidade de a imagem, sob um ponto de vista descritivo, apresentar-se sob ângulos os mais distintos. Com isso, deparamo-nos com um problema, não apenas para reflexão sobre o conceito de imagem, mas, também, para os estudos interartes, na medida em que, será necessário que, sob a égide de um mesmo termo/conceito, coadunem-se manifestações bastante distintas e, em alguns momentos, antagônicas. Para Morizot,

D'un point de vue descriptif, le monde des images est d'une diversité suprenante, presque inépuisable. Il est question d'images dans des domaines très éloignés et disparates, à propos d'objets qui ne se ressemblent en rien; par exemple, certaines images sont intentionnelles et d'autres non (dessin/reflet) les unes ont une matérialité forte alors que d'autres n'existent que dans l'esprit (tableau/souvenir), certaines relèvent de l'expression plastique, du langage poétique, ou renvoient à la physionomie sonore d'un lieu. Et Il n'est pas rare que nous utilisions de le même genre de formulations pour parler des unes et des autres.¹⁴⁹

Diante dessa multiplicidade de “imagens”, Mitchell propõe, então, cinco divisões para o conceito de imagem, sendo que, cada uma dessas divisões abarcaria, por sua vez, as

¹⁴⁷ MITCHELL. “Introduction – Iconology”. In: *Iconology – image, text and ideology*, p.1.

¹⁴⁸ MITCHELL. *Iconology – image, text and ideology*, p.9.

¹⁴⁹ MORIZOT. *Qu'est-ce qu'une image?*, p.7. Ainda na esteira da tentativa de uma “classificação” das imagens, Morizot registrará que, mesmo no campo das imagens artísticas, o termo imagem corresponderia, então, às atividades distintas. Para Morizot, “on en trouve qui sont fixes ou animées (photographie/film), littérales ou schématisées (empreinte/carte), uniques ou répétables (aquarelle/estampe) analogiques ou numériques (peinture/image de synthèse), purement visuelles ou polysensorielles (à travers de la révolution multimédia), etc”. p.7.

suas manifestações, ou seja, haveria a imagem Gráfica, na qual estariam os quadros, as estátuas e os desenhos, as imagens Ópticas, com os espelhos e projeções; Perceptual, que abarcaria, por sua vez, as aparências, as informações oriundas dos sentidos e as “espécies”, a imagem Mental com os sonhos, memórias, ideias, “fantasmas” e a imagem Verbal, que incluiria as metáforas e descrições. Assim,

Each branch of this family tree designates a type of imagery that is central to the discourse of some intellectual discipline: mental imagery belongs to psychology and epistemology; optical imagery to physics; graphic, scultural, and architatural imagery to the art historian; verbal imagery to the literary critic; perceptual images occupy a kind of border region where physiologists, neurologists, psychologists, art historians, and students of optics find themselves collaborating with philosophers and literary critics.¹⁵⁰

Finalizando esse raciocínio, poderemos observar, então, que

S’interroger sur ce qu’est une image peut mobiliser des savoirs varies et même hétérogènes: théories philosophiques de nature ontologique et esthétique, connaissances optiques, considérations psycho-physiologiques, informations sur les sources et le mode de réalisation, arrière-plan, sócio-historique, contexte de diffusion, etc. mais en toute réflexion sur l’image renvoie en dernière instance à l’expérience du récepteur, en tant qu’il est capable de faire fonctionner, de manière réelle ou illusoire, l’image en tant qu’image et non simplement à titre de document ou de protocole d’expérience.¹⁵¹

Assim, salvaguardando as diferenças entre o material empregado pelo Pintor e pelo Escritor para evocar imagens, constatamos que, enquanto o primeiro pode utilizar-se das “coisas mesmas” e colocá-las diante dos nossos olhos, o escritor produz o mesmo efeito ao utilizar-se, na composição textual, de metáforas, metonímias e outros recursos linguísticos. E assim, a Literatura, ao proporcionar os deslocamentos bem como as condensações daqueles recursos linguísticos, pode “até prescindir da imagem propriamente dita no sentido em que cria imagem com palavra. A imagem verbal, evidenciando o corte entre o signo e o referente, aumenta sua potencialidade de significações”.¹⁵² É significativo o raciocínio proposto por Addison, na medida em que coloca no centro das discussões a questão sobre a validade da imagem mental, pois, o que advém das citações de Ceós e Blanchot, mencionadas anteriormente, é uma crença no forte poder da

¹⁵⁰ MITCHELL. *Iconology – image, text and ideology*, p.9.

¹⁵¹ MORIZOT. *Qu’est-ce qu’une image?*, p.9.

¹⁵² WALTY; FONSECA & CURY. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*, p.51. Para uma discussão mais ampla acerca da imagem verbal, remetemos o leitor ao texto “What is an image?”, de W.J.T. Mitchell.

palavra, não apenas de evocar imagens, mas, de tornar-se ela própria uma imagem. A reflexão de Addison resulta na seguinte afirmação:

Words, when well chosen, have so great force in them that a description of ten gives us more lively ideas than the sight of things themselves. The reader finds a scene drawn in stronger colors and painted more to the life in his imagination by the help of words than by an actual survey of the scene which they describe. In this case the poet seems to get the better of nature; he takes, indeed, the landscape after her but gives it more vigorous touches, heightens its beauty, and so enlivens the whole piece that images which flow from objects themselves appear weak and faint in comparison of those that come from the expressions.¹⁵³

Ressaltamos, todavia, que apesar das afirmações de Addison mencionadas acima serem datadas no século XVIII, elas apontam para uma longa batalha (como quase tudo que diz respeito à comparação entre Literatura e Pintura) entre visual e verbal, entre texto e imagem. O percurso do olhar lançado sobre a História da Arte nos indicará que, a partir do Renascimento, a confiança na analogia entre palavra (Literatura) e imagem foi desafiada, algo que gerou um conflito crescente entre as diversas artes. Acreditamos que Leonardo Da Vinci contribuiu de forma significativa nessa separação e hierarquização artística, outro nome que pode ser associado ao de Da Vinci é o de Leon Alberti, que, em seu tratado renascentista *Da Pintura*, promove uma discussão acerca dos princípios teóricos da perspectiva na discussão sobre a especificidade expressiva da pintura, ao mesmo tempo, Alberti permite o rompimento do equilíbrio e da simetria clássica entre as *Artes Irmãs*. Vemos que Alberti emprega algumas “noções da retórica para a composição do quadro bem articulado, *composito*, sublinhando o papel dos elementos singulares da imagem numa composição hierárquica análoga à subdivisão da frase em sentença, oração subordinada e palavra”.¹⁵⁴ Ou seja, a imagem ainda precisava ser disciplinada pela linguagem,

Alberti enfatizava que a totalidade do quadro deveria submeter-se à centralidade da narrativa – a “história” – como princípio de organização intrínseca do perspectivismo. Ao longo da Idade Média, o domínio da narrativa no interior da pintura dispunha as imagens em seqüência num mesmo quadro; com a invenção do perspectivismo, a “história” começava a ser contada de maneira moderna, os elementos então passaram a ser figurados em função do momento decisiva da ação ou de um gesto significativo.¹⁵⁵

¹⁵³ ADDISON *apud* MITCHELL. “What is an image?”. In. *Iconology – image, text, iconology*, p.23.

¹⁵⁴ SCHOLLHAMER. *Além do visível – o olhar da literatura*, p.13.

¹⁵⁵ SCHOLLHAMER. *Além do visível – o olhar da literatura*, p.13.

Logo, na esteira de se tentar estabelecer uma hierarquia entre palavra e imagem, torna-se significativo observarmos que há, ainda hoje, teóricos que pretendem atestar a supremacia da imagem sobre a palavra, como é o caso, por exemplo, de Patrick Chézaud, que em texto intitulado “L’image pré-texte” pretende destacar a imediatez e a força com que a imagem coloca as coisas diante de nós – tal raciocínio de Chézaud está em harmonia com as ideias desenvolvidas por Leonardo da Vinci ao longo da Renascença, quando, ao colocar em confronto (este talvez seja o termo mais apropriado) a Pintura e a Literatura, atesta a superioridade da primeira, sobretudo por estar diretamente relacionada à visão, o mais importante dos sentidos e, também, por colocar, diante do leitor/espectador, a “coisa” propriamente dita, enquanto que a literatura apenas evocaria, por meio de signos um outro signo. Lemos, em Leonardo da Vinci, a seguinte afirmação:

Existe uma tal proporção entre a imaginação e o efeito, como existe entre a sombra e o corpo que gera a sombra. E a mesma proporção existe entre poesia e pintura porque a poesia usa letras para pôr as coisas na imaginação e a pintura as põe efetivamente diante dos olhos, de modo que o olho recebe as semelhanças como se elas fossem naturais; e a poesia nos dá o que é natural sem essa similitude e [as coisas] não passam para a impressiva pela via da virtude visual como na pintura.¹⁵⁶

Vemos, então, que dentre os argumentos apresentados por Chézaud para atestar a supremacia da imagem em nossa sociedade, chamou-nos a atenção o fato de o teórico e crítico francês apoiar-se na questão do “material” empregado pela literatura para evocar imagens, ou seja,

Contrairement au texte, qui n’est jamais un vrai objet n dehors de son support matériel, qui ne prend de pas sens sans la reconnaissance de son contenu signifiant, l’image occupe le champ visuel à la manière de n’importe quel objet visible. (...) Alors que l’image agit immédiatement sur se récepteurs, le texte n’agit pas en tant qu’objet visible. Pour être converti en objet signifiant, il nécessite une opération perceptive supplémentaire pour que l’on reconnaisse des signifiants et que l’on accède à son sens.¹⁵⁷

Para além da questão do material, ou melhor, ainda na esteira dessa questão, Patrick Chézaud, ao refletir sobre a passagem do texto à imagem como forma privilegiada de transmissão de conhecimentos, registrará, uma vez mais, que

¹⁵⁶ DA VINCI *apud* Seligmann-Silva. “Introdução/intradição: *mimesis*, tradução, enérgeia e a tradição *ut pictura poesis*”. In: LESSING. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*, p.9.

S'il faut entretenir le passage du texte à l'image comme mode de transmission privilégié des connaissances, entraînant par là même la modification de celles-ci, il importe de considérer leur manière d'être présentes. Là encore la capacité de l'image à convoquer les caractéristiques perceptives et les modes de réaction inhérents au visible sont à mettre en avant. La présence physique de l'image dans le champ visuel comme objet établit son fonctionnement "signifiant" et "pragmatique" à la inverse de celui des textes.¹⁵⁸

Entretanto, não podemos crer que o fim de toda obra literária circunscreva-se apenas a representar imagens; talvez a obra literária seja esse espaço em que a linguagem, que agora já abandonou seu caráter de representação fiel do real, associada à força da letra, torna-se, ela própria, uma imagem.

Entendemos que a comparação interartística, principalmente aquela encarnada no diálogo entre literatura e pintura, pode tomar a questão da imagem como ponto de convergência tanto quanto de divergência entre aquelas diferentes artes. Assim, cumpre discutir o que seja uma imagem em pintura e em literatura, para, em seguida, pensar as analogias, os elementos que ligam e aqueles que separam as artes. Na esteira dessa perspectiva, muito nos harmonizamos com o raciocínio proposto por Ana Cláudia de Oliveria, quando, ao discorrer sobre a caracterização da pintura, observar que:

Muito mais do que "representar" idéias, coisas, objetos, sentimentos, sensações, percepções, uma pintura é organizada para ser "imagem" diante de nosso olhar e, por esse modo de existência presentificante, desencadear efeitos de sentido de diferentes ordens. Para tanto, estão materializadas no corpo físico da composição, as qualidades que provocam esses efeitos. Estamos no domínio da *qualitas* sensível das matérias, das formas e do cromatismo que transportam, nas suas articulações visuais em determinada topologia, os sentidos convocados para a pintura fazer-se vista e significada, não apenas com o que dá a ver, mas também pelo que dá a sentir com os demais sentidos e até com o corpo todo, atuantes conjuntos com o olho.¹⁵⁹

Ana Cláudia Oliveira procurou, na passagem acima, tecer uma reflexão acerca da imagem mediada pela pintura, todavia, como nosso propósito nessa tese é o de estabelecer e analisar a relação entre a pintura – Impressionista e Pós-Impressionista – e a obra de Virginia Woolf, podemos, por outro lado, nos perguntar sobre o que seria uma imagem em Literatura. Inicialmente, denominamos imagem

¹⁵⁷ CHÉZAUD. "L'image pré-texte". In: LOUVEL & SCEPI (Orgs.). *Texte et image: nouveaux problèmes*, p.56.

¹⁵⁸ CHÉZAUD. "L'image pré-texte". In: LOUVEL & SCEPI (Orgs.). *Texte et image: nouveaux problèmes*, p.58.

¹⁵⁹ OLIVEIRA. "As semiões pictóricas". In: _____. *Semiótica plástica*, p.117.

(...) ao enunciado ou conjunto de enunciados no qual os signos lingüísticos estão dispostos de modo a ressaltar os traços sensíveis daquilo que constitui o objeto do discurso. Encontramos aqui aquela estrada da escrita que, diante de um espaço repleto de objetos, procura criar um equivalente verbal enchendo a página de palavras.¹⁶⁰

Todavia, podemos estender o raciocínio sobre a imagem *em* Literatura, de maneira a ir ao encontro de uma concepção que permitisse pensar que

O conjunto de enunciados que formam uma imagem é, antes, um bloco de sensações, perceptos, afectos, paisagens e rostos, visões e devires. No trabalho da arte ou da literatura — escrevem Deleuze e Guattari — o que se conserva não é o material — seja o signo lingüístico, a pedra ou a cor —, o que se conserva em si é o percepto ou o afecto.

Após conceituarmos a imagem, tanto em Pintura quanto em Literatura, cumpre agora pensar a justaposição dessas duas vertentes. Para isso, nos voltamos a Philippe Hamon, que, em seu livro *Imageries*, pontua que:

(...) entre a imagem literária (para ler) e a imagem em duas dimensões (para ver) as diferenças de estatuto são, para os semioticistas, radicais. A imagem para ver (uma foto, uma pintura, um diagrama, um mapa, uma maquete) é analógica, contínua, simultânea, motivada, funciona por mais ou menos semelhança com a coisa representada, e pede para ser reconhecida por um espectador, enquanto que a imagem para ler (por exemplo, uma metáfora, uma comparação) é feita de signos discretos, lineares, descontínuos, funcionando por diferenças internas no interior de um sistema, e pede para ser compreendida por um leitor.¹⁶¹

Retomando a passagem de Hamon, entendemos que, como nosso propósito nesta tese é refletir sobre a relação estabelecida entre o romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf e as pinturas Impressionistas e Pós-impressionistas, e, mais ainda, na esteira das discussões anteriores, quando a imagem ocupou lugar de destaque, sentimo-nos tomado por um desejo de propor uma reflexão voltada para a imagem e sua leitura, esteja a imagem disposta numa tela ou numa página.

LENDO IMAGENS OU A IMAGEM COMO NARRATIVA

¹⁶⁰ GUIMARÃES. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*, p.60.

¹⁶¹ HAMON *apud* CASA NOVA. “Namoro modernista”. In: _____. *Fricções: traço, olho e letra*, p.60.

Nas seções anteriores, procuramos refletir acerca da relação entre palavra e imagem, tomando como ponto de partida os estudos interartes. Assim, percebemos que a questão da imagem e sua materialização, tanto na superfície da tela quanto na superfície da página, sempre esteve no centro de nossas reflexões. Com isso, entendemos que há, agora, uma necessidade de aprender a “ler” essas imagens e, mais ainda, em decorrência dessa “leitura”, podem surgir as relações inter e trans-textuais, que nós, leitores, iremos estabelecer, pois, como bem questiona Alberto Manguel:

(...) qualquer imagem pode ser lida? Ou, pelo menos, podemos criar uma leitura para qualquer imagem? E, se for assim, toda imagem encerra uma cifra simplesmente porque ela parece a nós, seus espectadores, um sistema auto-suficiente de signos e de regras qualquer imagem admite tradução em uma linguagem compreensível, revelando ao espectador aquilo que podemos chamar de Narrativa da imagem, com N maiúsculo?¹⁶²

Assim, ao nos lançarmos ao trabalho de “ler” as imagens — de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas —, deparamo-nos com o próprio questionamento sobre o emprego do verbo “ler”, na medida em que este sempre esteve diretamente relacionado à leitura do texto literário. Todavia, podemos pensar que, se

Lemos uma carta, um poema, um livro; o que significa ler um desenho, um quadro, um afresco? Pois se o termo leituras aplica imediatamente a livro, será que o mesmo ocorre em relação a quadro? Se, *lato senso*, falamos de leitura a propósito de quadro, impõe-se questionar a validade e a legitimidade dessa extensão.¹⁶³

Vemos, então, que, de um lado, a página escrita configura-se enquanto leitura, por outro lado, apresenta-se enquanto “quadro e visão; o legível e o visível têm fronteiras e lugares comuns, superposições parciais e imbricações incertas”¹⁶⁴, com isso, é interessante retomarmos o raciocínio proposto na seção intitulada “Nas bordas da letra: palavra, traço e imagem”, na qual destacamos o fato de a literatura não apenas evocar imagens, mas, também, constituir-se ela própria uma imagem, que se dará a ler agora. Todavia, como empreendemos, nessa tese, uma pesquisa que se volta à reflexão interartística, principalmente aquela encarnada na relação entre Literatura e Pintura, devemos considerar, também, a leitura de

¹⁶² MANGUEL. *Lendo imagens*, p.21.

¹⁶³ MARIN. “Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin”. In: _____. *Sublime Poussin*, p.19.

¹⁶⁴ MARIN. “Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin”. In: _____. *Sublime Poussin*, p.19.

imagens que não estejam materializadas, apenas, na superfície da página, mas, nesse gesto de leitura, acabamos por atribuir às imagens o caráter temporal das narrativas, pois, “ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), atribuímos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável”.¹⁶⁵

Assim, diante do fato de as imagens colocarem em ação a elaboração de uma narrativa (ou, pelo menos, a tentativa de se estabelecer uma), acreditamos que

Construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do auto-reflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir sua justeza dão origem à própria narrativa.¹⁶⁶

É bem verdade, também, que, a partir da segunda metade do século XVIII, ocorre uma mudança nas concepções de Denis Diderot. Tais mudanças estão, em grande parte, relacionadas a uma nova empreitada iniciada por Diderot: ele passa a escrever¹⁶⁷ para os *Salons* parisienses, ou seja, as grandes exposições de Pintura. Mais tarde, Charles Baudelaire também se destacará como um dos críticos desses *Salons*.¹⁶⁸

Diderot problematiza uma reflexão centrada no sujeito, acrescenta inovações às telas descritas, e mais ainda, não apresenta todos os elementos presentes no quadro, mas, fixa-se em alguns deles e assim procede à criação de uma “história” para apresentar o quadro, convidando o leitor a “passear pela tela”. Consequentemente, ele

¹⁶⁵ MANGUEL. *Lendo imagens*, p.27.

¹⁶⁶ MANGUEL. *Lendo imagens*, p.28.

¹⁶⁷ Ortega y Gasset acusa Denis Diderot de ter criado um gênero híbrido literato-crítico de arte, que ao se voltar para as análises de diferentes artes, procediam ao transporte de postulados estéticos de uma arte para outra, diluindo, por vezes, as fronteiras entre elas. Ortega y Gasset afirma: “Cada arte é necessária; consiste em expressar por ela o que a humanidade não pode nem poderia jamais expressar de outra forma. A crítica literária sempre desorientou os pintores, principalmente desde que Diderot criou o gênero híbrido literato-crítico de arte, como se a facilidade para se transladar o conteúdo de uma obra estética para outro tipo de formas expressivas não fosse a acusação mais grave contra ela”. ORTEGA Y GASSET. *Adão no paraíso e outros ensaios*, p.26.

¹⁶⁸ Interessante observarmos a importância desses *Salons* na história da pintura, pois, eles não apenas ditavam os conceitos do que era a arte, como também, tinham legitimidade para excluir aqueles que não se adequavam àquelas exigências. No Salon de 1863, por exemplo, houve a recusa em expor os trabalhos de Manet e de outros impressionistas, o que levou Napoleão III a expor essas obras não admitidas em um outro setor do Palácio da Indústria, local onde, desde 1º de Maio de 1863 estava acontecendo a exposição “oficial”. A exposição das obras impressionistas ficou conhecida como o *Salon des Refusés* (Salão dos Recusados), onde expuseram Manet, Pissarro, Cézanne, entre outros. Cf. SERULLAZ. *O impressionismo*.

opõe-se à perspectiva clássica, para a qual havia um ponto de vista único e que guiaria o leitor durante a “leitura” do quadro. Em Diderot essa perspectiva cai por terra, já que, agora, ele mostra que o quadro também apresenta inúmeros pontos de vista. Ou seja, podemos pensar, em um primeiro momento, que “o reconhecimento das categorias e das figuras plásticas informa sobre o modo de existência da forma plástica, tal qual se acha subjacente à sua manifestação em superfície e em superfícies”¹⁶⁹. Durante um longo período, acreditou-se que a leitura dos elementos plásticos dispostos na superfície da página deveria seguir uma “linearidade”, ao pintor caberia a função de estabelecer um *trajeto de leitura*, ora, hoje vemos que essa ideia não se sustenta mais, pois,

Para dar conta da leitura das superfícies construídas, a hipótese — à primeira vista sedutora e geralmente aceita no presente — consiste em postular a linearidade da leitura — que pode ser identificada com o percurso efetuado pelo olhar no processo da percepção: bastaria filmar os movimentos que os olhos efetuam durante a exploração de um quadro para que toda uma sintaxe — ou, pelo menos, sua sintagmática — nos seja revelada.¹⁷⁰

Entendemos que, por mais tentadora que seja, a imposição de uma linearidade para o reconhecimento dos elementos plásticos dispostos na superfície da tela não é uma atitude concludente e coerente, pois, mesmo diante do pressuposto de uma leitura *linear contínua*,

(...) pode-se muito bem, mesmo admitindo o princípio, considerar que ela se acha limitada a percursos parciais (impostos, por exemplo, por desvios de contrastes), prevendo-se ao mesmo tempo “saltos anafóricos”, cuja função seria a de conectar entre si diferentes percursos; pode-se, sobretudo, mesmo reservando um lugar para leitura orientada, levar em conta a possibilidade já reconhecida, de *apreensões simultâneas* dos termos, de apreensões de dispositivos dotados de organizações categóricas.¹⁷¹

Nos textos produzidos para os *Salões*, vemos que a prática adotada por Denis Diderot difere-se da postura assumida nos seus primeiros escritos, porque, lá, via-se uma forte crença no elemento espacial da pintura, excluindo desta arte a presença de qualquer elemento temporal. Agora, ao convidar o leitor/espectador a passear pela tela, não exigindo que sejam obedecidos certos caminhos e propiciando voltas, sempre que o espectador julgar necessário, Diderot introduz o elemento temporal ao quadro.

¹⁶⁹ GREIMAS. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In: OLIVEIRA (Org). *Semiótica plástica*, p.89.

¹⁷⁰ GREIMAS. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In: OLIVEIRA (Org). *Semiótica plástica*, p.91.

¹⁷¹ GREIMAS. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In: OLIVEIRA (Org). *Semiótica plástica*, p.91.

Passemos a um exemplo mais claro: a crítica feita ao quadro *La Jeune Fille qui Pleure son Oiseau Mort*, de Greuze. Nesse quadro vê-se uma moça triste contemplando um pássaro morto. O que faz Diderot? Ele cria uma história, um “enredo” para o quadro, dialogando com a moça representada na tela. Ele inicia seu “diálogo” com perguntas sobre origem da tristeza da moça. Diderot responde às questões feitas a sua suposta interlocutora, criando um contexto dramático, em que pode ser lida uma história voltada para a dor da moça.

A história criada por Diderot é a seguinte: o pássaro havia sido dado a ela por um namorado, que teria, por sua vez, seduzido a moça. Logo, podemos vislumbrar a cena da sedução, bem como a rápida saída do rapaz, a chegada da mãe da moça, os choros e os lamentos, e as palavras de consolo dirigidas a ela pelo crítico. Este termina desejando ter sido ele o sedutor. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, “nesse ponto, quando fala do próprio desejo, o autor já introduziu no quadro a temporalidade e a dramatização, por meio da história”.¹⁷² Se a Pintura era até então considerada uma arte espacial, assim como a escultura, agora ela ganha novos “ares” com a crítica de Diderot, pois ele mostra que a Pintura também implica elementos temporais.

Pensamos, então, com Solange Ribeiro de Oliveira, quando observa que o texto de Diderot já “antecipava algumas pontos da semiótica moderna”, pois ele põe em discussão questões relativas à leitura do quadro, uma vez que, o que Diderot faz é mostrar a imprevisibilidade e a variedade de leituras que podem advir de um quadro, entendido, agora, como um texto já pronto, mas que quer ainda se “constituir”, processo que só aconteceria no ato de “leitura” empreendida pelo espectador/leitor. Advém, então, dessa reflexão de Diderot, que o espectador/leitor passa a gozar de uma certa liberdade de interpretação, pois, a partir da imagem de uma jovem triste pela morte de um pássaro, ele cria toda uma história de amor e acaba por introduzir-se, também, como personagem daquele quadro, ao mostrar que gostaria de ter sido o sedutor.

Sob outra perspectiva, podemos registrar que Diderot, em decorrência da necessidade de escrever para os salões parisienses, frequenta o ateliê de muitos pintores.

¹⁷² OLIVEIRA. “*Ut pictura poesis*: o fio de uma tradição”. In: _____. *Literatura & artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.18.

Diante disso, coloca-se diante da descoberta de uma outra linguagem, ou seja, uma outra maneira de falar sobre a pintura, mais técnica e específica. Com isso, haverá na crítica exercida por Diderot uma divisão com relação à análise dos quadros, de um lado, aquela crítica “ideal”, de acordo com a tradição, por outro lado, veremos surgir uma crítica mais “técnica”, advinda do contato com os artistas, na qual aparece uma reflexão mais centrada no próprio “fazer” do artista, sancionada com o auxílio de uma axiologia pictural bastante complexa. Logo,

Embora pratique — como exigem seus correspondentes — uma abordagem *figurativa*, Diderot reserva um lugar não menos importante à abordagem *plástica* dos mesmos objetos: após recortar o quadro em objetos “denomináveis”, após reuni-los em grupo e em cenas, numa palavra, interpretar o que o pintor quis “nos dizer”, ele passa à outra coisa e, examinando atentamente os traços que o pincel deixou na tela, procura compreender o que o pintor quis “fazer”, sem jamais conseguir — nem mesmo tentar — aproximar os dois pontos de vista. (...) Isso mostra quão verdadeira é a afirmação segundo a qual um objeto semiótico, em vez de um dado, não é senão o resultado de uma leitura que o constrói.¹⁷³

Vemos, então, que essa possibilidade de leitura, aberta por Diderot, será muito frequente na análise das obras, quando da comparação interartística, na medida em que, o conhecimento *apenas* de uma das artes colocadas em diálogo poderá resultar em analogias confusas e metáforas imprecisas. Outro fato que emerge da atitude de Diderot é a necessidade de uma dupla competência quando da pesquisa interartística, que permitirá condições mais aprofundadas para relacionar as diferentes artes. Com isso, veremos abrir-se diante de nós a possibilidade de movimentarmos num e noutro terreno com igual eficácia. De acordo com Tania Franco Carvalhal:

A exigência de uma dupla competência acarreta, sem dúvida, alguns inconvenientes. Antes de tudo, o da dupla especialização, que ocasiona uma dispersão de esforços que seriam concentrados em apenas uma área. Mas tem também suas vantagens: do enriquecimento metodológico, dos contrastes, das analogias que tornam possíveis essas relações.¹⁷⁴

HORÁCIO: *UT PICTURA POESIS*, O INÍCIO DE UMA TRADIÇÃO

¹⁷³ GREIMAS. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In: OLIVEIRA (Org.). *Semiótica plástica*, p.83.

¹⁷⁴ CARVALHAL. “Comparatismo e interdisciplinaridade”. In: _____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*, p.46-47.

A poesia é como pintura (*ut pictura poesis*)

Horácio

Desde que fora enunciada, a expressão horaciana, *ut pictura poesis* (A poesia é como pintura), tem sido empregada como um preceito estético, um *topos*, a partir do qual, propõe-se a comparação entre a Poesia e as Artes Plásticas. Com Horácio, instaura-se, de forma mais sistemática, a prática de comparação entre as diferentes artes, pois os críticos amparando-se nas palavras de Horácio procurarão discutir a relação entre as artes irmãs, quer seja para aproximá-las quer seja para distanciá-las. Nesse sentido, pensamos, inclusive, que a própria questão do *paragone* das artes, tão comum à época de Alberti e Da Vinci, não poderá ser considerada fora de um contexto reflexivo aberto pelo *ut pictura poesis* horaciano. Aliás, entendemos que, ao nos colocarmos diante do *ut pictura poesis*, estaremos, não apenas diante de um *topos*, mais ou menos definido da História da Arte ou da Estética, tampouco estaríamos diante de uma simples questão temática, segundo a qual analisar-se-ia a forma por meio da qual determinadas obras literárias ou pictóricas iam buscar fonte de inspiração e motivos em outras artes. Acreditamos, todavia, que, para além dessas questões, o *ut pictura poesis* aponta para uma discussão e re-definição dos sistemas artísticos de um modo geral, na medida em que, ao centrar-se na representação do real – tanto pela Literatura quanto pela Pintura – potencializa as discussões acerca da *Mimesis*, questão esta nodal para os estudos literários e, inclusive, para a estética. Assim, dessas discussões abertas pelo *ut pictura poesis* não podem desvencilhar-se nem os artistas muito menos os estudiosos.

Se, em um primeiro momento as palavras de Horácio foram empregadas para comparar a Pintura à Literatura, ao longo dos séculos e dos diferentes movimentos artísticos, o adágio horaciano passou a designar toda uma série de estudos comparativos entre as diferentes artes, não apenas circunscritos às analogias entre Pintura e Literatura, mas, agora, entre Literatura e Música, Pintura e Música, Literatura e Cinema, entre outros. Nesse sentido, devemos observar que os estudos das relações entre Literatura e Música receberam uma rubrica específica: *ut musica poesis* ou em alguns casos *ut musica pictura*. A primeira expressão é utilizada para comparar a Literatura à Música, enquanto que a segunda expressão é frequentemente usada com o propósito de se associar a Música à Pintura. Essas mudanças das palavras de Horácio foram

sugeridas por Jon de Green. Segundo Solange Ribeiro de Oliveira, o autor, ao cunhar aquelas duas expressões, pretendia, com a primeira, indicar “a supremacia das aproximações entre a música e a poesia” próprias do período romântico, enquanto que a segunda expressão, usada na fase moderna, “privilegia as relações entre a música e as artes plásticas, num momento em que estas, como sempre aconteceu com a música, tendem a favorecer a abstração”.¹⁷⁵

Horácio inicia, então, uma tradição de comparações entre Literatura e Pintura, apresentada sob a rubrica *ut pictura poesis* (Poesia é como pintura). Recentemente, a tradição *ut pictura poesis* ganhou com a Semiótica e a Literatura Comparada novas ferramentas e formas de abordagem.¹⁷⁶ Lembramos ainda que a expressão cunhada por Horácio “renasce nos nossos dias, como disciplina acadêmica. Denominada, precisamente, *A Literatura e as Outras Artes*, é ministrada em universidades como a de Indiana, nos EUA”,¹⁷⁷ aparecendo, inclusive, como tópicos específicos em Congressos Internacionais como os da MLA (*Modern Language Association of América*), IACL (*International Association of Comparative Literature*) e ainda nos recentes congressos da ABRALIC (*Associação Brasileira de Literatura Comparada*). Veremos, em seguida, os rumos que as palavras horacianas tomaram durante o curso dos diferentes movimentos artísticos. Tentaremos, ainda, mostrar que a tradição *ut pictura poesis* tem contribuído com os estudos de Literatura, ao proporcionar paralelos entre a Literatura e as demais artes, enfatizando os pontos em que as diferentes artes convergem e em que elas divergem, considerando questões outras, como as fontes, o estilo, os temas e o efeito das obras de arte sobre o espectador e o leitor.

Todavia, devemos registrar que, inicialmente, as palavras de Horácio foram empregadas com um outro propósito, pois, quando o poeta, na *Arte Poética*, comparou a

¹⁷⁵ OLIVEIRA. *Literatura e música*, p.25.

¹⁷⁶ Cf. “*Ut pictura poesis*: o fio de uma tradição”; “*Ut pictura poesis* e a Semiótica: um encontro” e “*Ut pictura poesis* e a Crítica Contemporânea” In: OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, ou ainda, GONÇALVES. *Laokoon revisitado*; OLIVEIRA. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*.

¹⁷⁷ OLIVEIRA. “*Ut pictura poesis* e a semiótica”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.40.

Poesia à Pintura, tal atitude fora adotada no sentido de aconselhar três jovens poetas da família dos Pisões¹⁷⁸ com relação à escrita de um poema. Assim, Horácio ressalta que:

Poesia é como pintura: uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre.¹⁷⁹

Essa passagem fora retomada inúmeras vezes ao longo da história com o propósito de se salientar uma maior dificuldade de recepção de um texto do que de um quadro, assim como, de um maior valor que assumiria aquele com relação a este. Os críticos partiam da idéia, segundo a qual, em relação a um quadro, bastaria contemplá-lo, já as letras, dispostas na página em branco, exigiriam não apenas contemplação, mas, principalmente revolveriam o espírito e a mente, pois seria necessário entender o que significam (como se a um quadro também não fosse necessário correr atrás de seu significado). Assim, o tom das reflexões baseava-se na distinção entre os signos naturais, utilizados pela pintura, e os signos arbitrários, utilizados pela Poesia. Com isso, instaura-se a supremacia desta sobre a Pintura, pois, enquanto que a imagem encarnada pela pintura,

(...) sólo representa una efigie humana, el poema puede representar también lo inimaginable, o sea, un pensamiento, mientras que un cuadro sólo lo logra mediante un símbolo; el poema está realizado con un material que no resiste mucho y que deja más libertad que un cuadro; también excita e ilusiona al receptor, más facilmente, mediante efectos acústicos, y no como un cuadro, que sólo se dirige al sentido de la vista exigiendo una intensa impresión visual.¹⁸⁰

Ou, ainda como bem observa Jacques Amount

En efecto, cuando el autor latino enunciaba esta ley, proponía sobre todo al poeta que buscara conseguir con sus versos efectos tan asombrosos como los que obtenía la pintura: dicho de otro modo, proponía el ideal de una poesía hecha de imágenes fulgurantes, inesperadas, lo suficientemente fuertes como para provocar verdaderas

¹⁷⁸ Nesse sentido, cumpre salientar que a famosa expressão horaciana encontra-se em *Epístola aos Pisões*, texto no qual Horácio erige uma série de conselhos aos jovens poetas, no sentido de obterem êxito quando da escrita de um poema. Assim, apesar de haver, à época de Horácio, uma tendência a acreditar que, com relação à poesia, o talento, o *ingenium* seria mais importante que a técnica, a *ars*, Horácio vai contra essa corrente ao postular que o talento lírico não tem precisa, necessariamente, excluir a lucidez racional e o controle técnico. Assim, vemos, então, que, para Horácio, “El sí que puede enseñar a los aspirantes a poeta dónde extraer la materia y el aparajate formal y de dónde alimentar la formación intelectual; puede explicar qué honra y qué ofende al *decorum*; y puede también mostrar a dónde conduce una elección correcta y a dónde otra equivocada. Principio y fuente de una buena escritura literaria es la instrucción, la *sapientia*”. Cf. LOMBARDO. *La estética antigua*, p.209.

¹⁷⁹ HORÁCIO. “Arte poética”. In: BRANDÃO (Ed.). *A poética clássica: Aristóteles, Horácio, Longino*, p.65.

¹⁸⁰ MARKIEWICZ. “‘*Ut pictura poesis*’: historia del topos y del problema”. In: MONEGAL (Org.). *Literatura y pintura*, p.53.

“visiones” o, en términos más sobrios, establecía para el poeta la tarea de crear verdaderos cuadros, de producir lo que la retórica denomina hipotiposis y que consiste en poner con vivacidad e inmediatez en el espíritu del oyente aquello de lo que se habla.¹⁸¹

Com efeito, pensando em termos da tradição do *ut pictura poesis*, podemos observar que,

En su version más general, el significado de esta fórmula se reduciría a la tesis de que la poesía, al igual que las otras artes, produce, mediante un lenguaje natural, representaciones visuales. En la mayoría de los casos se tenía en cuenta la pintura y las artes plásticas en general; tales representaciones visuales, propias de la poesía, se caracterizaban como imaginarias, visuales o plurisensoriales, a diferencia de las representaciones sólo visuales provocadas por las artes plásticas.¹⁸²

Neste ponto, ressaltamos que há algumas divergências com relação ao pensamento horaciano, na medida em que, de um lado, há aqueles que acreditam que, ao cunhar a expressão *ut pictura poesis*, Horácio estava tomando a pintura como modelo de inspiração para a poesia, ou, a supremacia daquela sobre esta, na medida em que caberia ao poeta basear-se na tarefa empreendida pelo pintor, ou seja, ao comparar a poesia à pintura,

(...) a frase cria um privilégio em favor das artes da imagem, com as quais são relacionadas as artes da linguagem. Ao retomarem a frase de Horácio, os teóricos do Renascimento inverteram o sentido da comparação: a poesia tornou-se o termo comparativo e a pintura o termo comparado. *Ut pictura poesis erit* tornou-se, para eles, *tu poesis pictura*, a pintura é como a poesia, o quadro é como um poema. E esse foi o sentido, ou melhor, essa inversão de sentido, que a tradição conservou.¹⁸³

Assim, podemos pensar, de um lado, que Horácio “semble contester la suprématie installée de la poesie en lui trouvant des mérites qu’elle pourrait emprunter à la peinture”.¹⁸⁴ Nesse sentido, registramos que, tanto a pintura quanto a música eram vistas, até então, sob a égide de um raciocínio proveniente da Antiguidade Grega, a partir do qual, ambas apenas ganhavam relevo e importância no âmbito da Tragédia, ou seja, no âmbito da representação cênica das paixões humanas. Todavia, a partir da comparação horaciana, ambas as artes ganham uma autonomia que permitirá, então, a comparação e, diante disso, “le rapprochement

¹⁸¹ AUMONT. *La estética hoy*, p.106.

¹⁸² MARKIEWICZ. “‘*Ut pictura poesis*’: historia del topos y del problema”. In: MONEGAL (Org.). *Literatura y pintura*, p.52.

¹⁸³ LICHTENSTEIN. “Apresentação”. In.: _____. *A pintura – textos essenciais*, o paralelo das artes, p.10-11.

¹⁸⁴ LESCOURRET. *Introduction à l’esthétique*, p.176.

de la poésie et de la peinture sert à individualiser chaque art et vise souvent à établir la supériorité de l'un sur l'autre".¹⁸⁵

Horácio, em seguida, ainda na mesma *Epistola aos Pisões* chama a atenção para o fato de que apesar de poetas e pintores possuírem certa liberdade, com relação aos seus respectivos ofícios, eles deveriam também preocupar-se com aspectos quer da pintura quer da poesia que, se não fossem observados, poderiam pôr a “obra” toda a perder, logo, a questão da unidade entre as partes deveria ser observada tanto pelo poeta como pelo pintor. Horácio, em sua *Ars Poética*, centra-se em alguns pontos básicos da poética clássica, tais como: os atributos do poeta; o imperativo do modelo apropriado; os ideais estéticos e pragmáticos; a necessidade de unidade, harmonia e proporção dentro da obra. Além disso, havia, no poeta latino, uma preocupação mais pontual relativa à poesia dramática, traduzidas pelas questões da versificação, número de atores, uso do coro e música.

Horácio, para demonstrar o que pode acontecer com um quadro ou com um poema que não observasse a unidade na obra, sugere a seguinte situação:

Suponhamos que um pintor entendesse de ligar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo, ajuntar membros de toda procedência e cobri-los de penas variegadas, de sorte que a figura, de uma mulher formosa em cima, acabasse num hediondo peixe preto; entrados para ver o quadro, meus amigos, vocês conteriam o riso? Creiam-me, Pisões, bem parecido com um quadro assim seria um livro onde se fantasiassem formas sem consistência, quais sonhos de enfermo, de maneira que o pé e a cabeça não se combinassem num ser uno.¹⁸⁶

Ora, vemos que as observações de Horácio sobre a unidade em Pintura e em Literatura podem ser aplicadas às obras de arte que tinham como modelo a representação fiel da Natureza, as artes clássicas, por exemplo. Entretanto, nós não podemos aplicá-las com tanta propriedade aos diferentes movimentos da arte moderna, sobretudo, à pintura abstrata ou não-figurativa, pois, há uma certa crise e discussão acerca das estruturas da arte. Todavia, notamos que a não aceitação do quadro proposto pelo poeta latino devido à falta da “unidade”, leva-nos a atestar, sobretudo tendo os olhos voltados para movimentos como o Surrealismo, o Cubismo e o Dadaísmo, que cada obra de arte apresenta uma lógica interna, que comanda a sua composição. Neste

¹⁸⁵ LESCOURRET. *Introduction à l'esthétique*, p.176 – 177.

¹⁸⁶ HORÁCIO. “Arte poética”. In: BRANDÃO (Ed.). *A poética clássica*: Aristóteles, Horácio, Longino, p.55.

ponto, retomar a reflexão de Roger Fry proposta em “Um ensaio de estética”, quando registra que

Um dos principais aspectos da ordem numa obra de arte é a unidade; algum tipo de unidade é indispensável para a nossa contemplação tranquila da obra de arte como um todo, pois se não houver unidade não poderemos contemplá-la em sua inteireza, pois acabamos passando ao largo dela na busca de outros elementos para completar a unidade.¹⁸⁷

Mais adiante, o crítico de arte britânico continua sua reflexão sobre a questão da representação nas artes plásticas e acentua, inclusive, a íntima relação existente entre a representação e a necessidade de unidade de uma obra de arte. Todavia, a unidade proclamada por Fry (e veremos no terceiro capítulo, quando da análise da obra de Virginia Woolf que ela também estará, na construção de *Passeio ao farol*, preocupada em manter certa unidade em seu livro) muito se difere daquela exigida por Horácio, pois, para Fry

Parece igualmente provável que nossa apreciação da unidade do desenho pictórico seja de dois tipos. Estamos tão habituados a considerar apenas a unidade que resulta do equilíbrio de várias atrações apresentadas simultaneamente ao olhar num quadro emoldurado que nos esquecemos da possibilidade de outras formas pictóricas. (...) Na literatura e na música, evidentemente, estamos habituados com essa unidade sucessiva, que tem seu papel nas artes figurativas. Ela depende de as formas nos serem apresentadas em tal seqüência que cada elemento sucessivo manifeste uma relação harmoniosa e fundamental com os precedentes. Minha sugestão é a de que nosso sentimento de unidade pictórica, ao contemplarmos desenhos, é em grande parte dessa natureza; quando o desenho é bom, sentimos que cada modulação da linha percebida por nosso olhar confere ordem e variedade a nossas sensações. Um desenho assim pode ser quase inteiramente desprovido daquele equilíbrio geométrico que estamos acostumados a esperar nos quadros, e ao mesmo tempo eles possuem um extraordinário grau de unidade.¹⁸⁸

Consequentemente, deve-se considerar a ordem dos componentes dispostos ao longo das obras, sejam elas literárias ou pictóricas. Com isso, observa-se que

La presunción de que las representaciones del artista corresponden a unidades que se pueden localizar en el mundo en lugar de a disposiciones imposibles de elementos reales es una defensa de Horacio de la consigna de realismo. El artista debe ser sensible a la relación existente entre el tema y lo que en realidad existe.¹⁸⁹

¹⁸⁷ FRY. “Um ensaio de estética”. In: _____. *Visão e forma*, p.65.

¹⁸⁸ FRY. “Um ensaio de estética”. In: _____. *Visão e forma*, p.66.

¹⁸⁹ STEINER. “La analogia entre la pintura y la literatura”. In: MONEGAL (Org.). *Literatura y pintura*, p.35.

A exigência de Horácio, de que o artista – tanto o poeta quanto o pintor – tenha como ponto de partida a realidade, aponta para uma problemática que dominou, por longo tempo, as discussões antigas e modernas acerca da correspondência das artes – a *Mimesis*, considerando que, para o poeta latino, tanto a Poesia quanto a Pintura têm como tema a realidade existente e são, de certa forma, limitadas em sua adequação mimética a essa realidade. Vemos, então, que passa a existir uma estreita e íntima conexão entre a correspondência das artes e a questão da verossimilhança. Horácio contribui com as discussões abertas por Aristóteles com relação à representação, pois, entendemos que o emprego, por parte do poeta latino, do termo “representar” seria um homônimo ao “imitar” aristotélico¹⁹⁰, pois, como bem ressalta Dryden “la poesía, como la pintura, tiene un fin, que es dar placer; y la imitacion de la naturaleza es el médio general de alcanzar este fin”.¹⁹¹

DA MIMESIS À SEMIOSES

Como pretendemos mostrar anteriormente, o adágio horaciano do *ut pictura poesis* abre-se para a possibilidade de uma reflexão centrada na questão da *mimesis*. Diante dessa observação, pretendemos, agora, propor uma discussão que procure observar a passagem da *mimesis* a *semioses*. Essa reflexão impõe-se, nesta tese, com uma dupla força, pois, se de um lado, toda arte, e, mais precisamente, a Literatura e as Artes Plásticas sempre tiveram que enfrentar o problema da representação, seja para segui-la seja para afastar-se dela, por outro lado, vemos que essa questão também ocupou espaço tanto no legado crítico quanto no legado ficcional de Virginia Woolf, pois, na esteira das discussões estéticas decorrentes da introdução do Pós-Impressionismo na Inglaterra, a problemática da *mimesis* e da *semiosis* irá

¹⁹⁰ Nesse ponto, podemos fazer uma ressalva com relação à etimologia da palavra *mimesis* e o emprego dos termos *imitar* e *representar*, pois, de acordo com Maria Ozomar Ramos Squeff, “da análise etimológica de *mimesis*, em seus vínculos com as idéias de engano e ilusão, destaco o significado original de ‘representação’, ‘imitação’ e, em especial – a partir de sua raiz indo-européia – o sentido de ‘mudança’, ‘transformação’ que o termo conota. A tradução latina, *imitatio*, e suas sucessivas derivações em outras línguas, sofreu acentuado desgaste através da história e passou a significar, principalmente, reprodução, cópia de algo. O termo ‘representação’ tem se revelado como menos comprometido, de modo a poder traduzir, com os devidos complementos restritivos (posto que há outras formas de representação), o sentido original do termo grego. Acentua-se na formação mimética a característica de ser *re-representação* de algo, isto é, um modo de trazer algo à presença do sujeito, por outro meio que não pelo próprio objeto visado, o que implicado transformação. Trata-se de uma segunda presença que, de algum modo, replica a presença primitiva do objeto ou de algum de seus aspectos”. SQUEFF, “Mimesis na arte: limites da crítica”. In: ZIELINSKY (Org.). *Fronteiras – arte, crítica e outros ensaios*, p.106-107.

convocar os artistas, críticos de arte e filósofos em torno desse tema. Poderíamos, iniciar, então, voltando-nos à Mimesis, na medida em que esta,

Foi questionada pela teoria literária que insistiu na autonomia da literatura em relação à realidade, ao referente, ao mundo, e defendeu a tese do primado da forma sobre o fundo, da expressão sobre o conteúdo, do significante sobre o significado, da significação sobre a representação, ou ainda, da *sèmiosis* sobre a *mimèsis*.¹⁹²

Nesse contexto, tanto a Poesia quanto a Pintura tomam como ponto de partida a realidade – o real – assim, ao raciocínio horaciano sobre a representatividade poética ou pictórica podemos associar a reflexão aberta por Jan Mukarovsky, quando afirma que a “capacidad de expresar los fenómenos de la realidad externa mediante signos conectados en una contextura continua”¹⁹³ une a Literatura e a Pintura sob qualquer situação de desenvolvimento. Para reforçar esse caráter mimético tanto de uma como de outra arte, Mukarovsky salientará que a Música, a Escultura e a Arquitetura não apresentam aquela “contextura continua” da qual são dotadas a Literatura e a Pintura, pois, em ambos os casos, “aunque la expresión de una realidad externa en la literatura o la pintura sea sólo virtual, es sin embargo esencial para ellas”.¹⁹⁴

Pensamos que, apesar de a Literatura e a Pintura tomarem como ponto de partida o Real, a representação tanto no plano da página quanto no plano da tela não prova a existência do objeto.¹⁹⁵ Assim, a referência à existência ou não do objeto representado tornou-se questão nodal não apenas para os estudos literários, mas, principalmente, tornou-se objeto de interesse da estética e semiótica modernas e, também, dos estudos comparativos entre as artes. Neste ponto, podemos estender nossa reflexão no sentido de esclarecer acerca da utilização da palavra objeto, uma vez que não se pode confundir *objeto* com *coisa*, sobretudo porque a noção de objeto é muito mais complexa e não pode, de forma alguma, ser confundida com o que quer que possamos entender por coisa. Diante disso, optamos por recorrer à semiótica de Peirce para forjarmos uma reflexão acerca do *objeto*, pois, em vários

¹⁹¹ DRYDEN *apud* STEINER. “La analogia entre la pintura y la literatura”. In: MONEGAL (Org.). *Literatura y pintura*, p.32.

¹⁹² COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.97.

¹⁹³ MUKAROVISKY *apud* STEINER. “La analogia entre la pintura y la literatura”. In: MONEGAL (Org.). *Literatura y pintura*, p.35.

¹⁹⁴ STEINER. “La analogia entre la pintura y la literatura”. In: MONEGAL (Org.). *Literatura y pintura*, p.35.

¹⁹⁵ Sobre essa questão Cf. Nelson Goodman, *Linguagens da arte – uma abordagem a uma teoria dos signos*.

momentos de nosso trabalho, sobretudo quando tocamos na questão da representação, aquele termo será bastante frequente. Duas passagens de Peirce são elucidativas:

A palavra Signo será usada para denotar um Objeto perceptível, apenas imaginável ou mesmo insuscetível de ser imaginado em um determinado sentido — a palavra “cabo” que é um signo, não é imaginável, pois não é *essa palavra mesma* que pode ser inscrita no papel ou pronunciada, mas apenas um dos aspectos que pode revestir; trata-se da mesmíssima palavra quando escrita e quando pronunciada, mas é uma palavra quando significa “posto de hierarquia militar”, outra quando significa “ponta de terra que entra pelo mar” e terceira quando se refere a “parte por onde se segura objeto ou instrumento”. [...] Um Signo pode ter mais de um Objeto. Assim a sentença “Caim matou Abel”, que é um Signo, refere-se pelo menos tanto a Abel quanto a Caim, ainda que não a encaremos como deveríamos encará-la, isto é, como tendo “um assassinio” na qualidade de terceiro Objeto. O conjunto de objetos pode ser visto como compondo um Objeto complexo. No que se segue (e muitas vezes depois), os signos serão considerados como tendo apenas um Objeto, no intuito de reduzir as dificuldades de estudo.

Os Objetos — pois um Signo pode ter qualquer número deles — podem ser uma coisa singular existente e conhecida ou coisa que se acredita tenha anteriormente existido ou coisa que se espera venha a existir ou uma coleção dessas coisas ou uma qualidade ou uma relação ou fato conhecido cujo Objeto singular pode ser uma coleção ou conjunto de partes ou pode revestir algum outro modo de ser, tal como algum ato permitido, cujo ser não impede que sua negação seja igualmente verdadeira ou algo de natureza geral, desejado, exigido ou invariavelmente encontrado sob certas circunstâncias comuns.¹⁹⁶

Podemos pensar, por exemplo, que tanto Simônides quanto Horácio, ao compararem a Poesia à Pintura, apontam para o fato de que ambas tomam como ponto de partida o real e, então, o que as diferenciaria seria a forma como ambas representam esse mesmo real. Com isso, podemos ressaltar que a arte poderá ser realista, surreal, abstrata, documental, etc, mas ela nunca estará desvinculada da realidade empírica. Assim, vemos que “les choses de l’art commencent souvent au rebours des choses de la vie. La vie commence par une naissance, une œuvre peut commencer sous l’empire de la destruction”.¹⁹⁷

Vemos, então, que a arte e, mais precisamente a Literatura e a Pintura, não se contentam simplesmente em estar presente no mundo real, a arte, então,

(...) significa também uma maneira de representar o mundo, de figurar um universo simbólico ligado à nossa sensibilidade, à nossa intuição, ao nosso imaginário, aos nossos fantasmas. É este seu lado abstrato. Em suma, a arte ancora-se na realidade sem ser plenamente real, desfraldando um mundo ilusório no qual, frequentemente – mas não sempre – julgamos que seria melhor viver do que viver na vida cotidiana.¹⁹⁸

¹⁹⁶ PEIRCE *apud* SANTAELLA. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*, p.48.

¹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN. *Génie du non-lieu*, p.9.

¹⁹⁸ JIMENEZ. *O que é estética*, p.10.

Assim, é diante de uma dupla falta que nasce a literatura, pois, como bem demonstrou Leyla Perrone-Moisés, em um primeiro momento há uma falta sentida no mundo em que vivemos, que não é satisfatório. Esta falta sentida no real tentará ser suprida pela linguagem, aí reside a outra falta pela qual nasce a Literatura, na medida em que esta é um sistema que também opera em falso¹⁹⁹.

As palavras de Jimenez, citadas acima, apontam para uma característica muito importante não apenas relativa à arte, mas, ao próprio homem, a tendência própria deste em imitar, inclusive, seus pares. Logo, entendemos que

El hombre es un animal de imitación, un animal mimético: tenemos una *tendencia espontánea* a reproducir algo que nuestros sentidos nos dan a percibir, y esta tendencia, este instinto o pulsión es tan fuerte que no tiene significación de objeto, como lo subraya la observación a las cosas displacenteras o feas, cuya imagen puede considerarse bella.²⁰⁰

Como já afirmamos anteriormente, podemos entender, até certo ponto, que a *Epístola aos Pisões*, de Horácio, participa de uma discussão acerca da *Mimesis* aberta, sobretudo pela *Poética*, de Aristóteles, na medida em que este entende que o homem, quase que por necessidade, apresenta uma tendência à imitação. A arte seria, segundo a visão aristotélica, uma atualização dessa pulsão mimética apresentada pelo homem na imitação das ações humanas. Com isso, vemos que

(...) la *mimesis* de Aristóteles es distinta que la del espejo platónico: si hay algo que el animal humano no puede prescindir de imitar es él mismo o, más exactamente, su comportamiento en sociedad. La imitación, y más allá, la actividad que se conoce como “arte”, es por tanto un juego que obedece a reglas, tan necesario como otros para la cohesión de la ciudad porque proporciona la ocasión de encuentros entre ciudadanos, y porque, al reproducir las acciones humanas, permite describirlas de otra manera, enfocarlas en todos sus aspectos (comprendidos los virtuales y los imposibles), y por tanto pensarlos de manera completa.²⁰¹

¹⁹⁹ Neste ponto, não podemos deixar de mencionar um texto de Jacques Lacan intitulado “Televisão”, no qual o psicanalista francês irá atentar para o fato de a linguagem ser um sistema que opera em falso, pois, para Lacan, “Digo sempre a verdade: não toda, porque dizê-la toda não se consegue. Dizê-la toda é impossível, materialmente faltam as palavras. É justamente por esse impossível que a verdade provém do real. (...) Falhado, portanto, mas por isso mesmo bem-sucedido em relação a um erro, ou melhor dizendo, a um erro”. LACAN. *Televisão*, p.11. A passagem lacaniana irá ao encontro do raciocínio de Leyla Perrone-Moisés acerca da criação do texto literário e, mais precisamente, sobre o nascimento da Literatura. Dessa forma, vemos que o psicanalista francês tanto quanto a crítica brasileira apontam para o fato de a língua ser um sistema que opera em falso.

Longe de pretendermos, no âmbito dessa tese, fazer um estudo detalhado da obra aristotélica, o que queremos mostrar que a sua teoria acerca da *Mimesis* encontrará em Horácio um importante continuador e, com isso, poderemos trazê-la para a reflexão sobre a correspondência entre as artes. Nesse sentido, acreditamos que uma das questões latentes à nossa tese é a importância exercida pela “estética” pós-impressionista na obra de Virginia Woolf e perguntamo-nos sobre a forma como, partindo de um ideal estético, esse ideal seja figurado ou *transfigurado* tanto na página quanto na tela. Assim, a aproximação entre a Literatura e a Pintura baseada nos preceitos de imitação fora defendida, entre outros, por Kant, quando observa que

Se puede justificar de hecho de unir el arte de la imagen y de la forma al gesto del lenguaje (por analogía) alegando que el espíritu del artista, gracias a estas figuras, da una expresión física de lo que ha pensado y de la manera en que lo ha pensado y en que hace hablar a la cosa misma, en cierto modo miméticamente: es un juego muy habitual de nuestra imaginación que supone un alma en las cosas inanimadas, adecuada a su forma y que a través de ésta se expresa.²⁰²

As palavras de Kant contribuem para a discussão que propomos aqui, na medida em que corroboram a relação entre poesia e pintura como base em uma prática mimética, que tomaria como ponto de partida o real – este pode ser apreendido, de um lado, a partir de paradigmas religioso ou científico e, por outro lado, pode ser apreendido também em sua aparência sensível ou transfigurada imagetivamente. Observamos, então, que mimetizar o real sempre foi uma das tarefas da arte. Todavia, não queremos, aqui, compactuar com a teoria que procurava definir o termo “arte” centrada, exclusivamente, na imitação, ou, como denomina George Dickie “la théorie de l’imitation”, pois, de acordo com o autor, esta “se concentrait sur une propriété relationnelle manifeste des œuvres d’art, à savoir la relation entre l’art et le sujet traité”,²⁰³ mais adiante, Dickie ressaltará que “le développement de l’art non figuratif a montré que l’imitation n’est même pas toujours une concomitante de l’art, et encore moins une propriété essentielle”.²⁰⁴

Seguindo o raciocínio aberto pelas palavras de Dickie, podemos pensar, então, que, tanto no plano da estética como no plano dos estudos comparativos entre as artes,

²⁰⁰ AUMONT. *La estética hoy*, p.196.

²⁰¹ AUMONT. *La estética hoy*, p.196.

²⁰² KANT *apud* AUMONT. *La estética hoy*, p.198.

²⁰³ DICKIE. “Definir l’art”. In: GENETTE (Org.). *Esthétique et poétique*, p.10.

²⁰⁴ DICKIE. “Definir l’art”. In: GENETTE (Org.). *Esthétique et poétique*, p.10.

instaura-se uma problemática relativa à representação. De um lado, podemos registrar que a noção/ideia de mimesis foi, ao longo dos séculos, reduzida à simples noção de cópia ou representação/figuração mais ou menos fiel do mundo empírico. Todavia, essa noção de mimesis começou a ser combatida pelos artistas, a partir do momento em que a arte começa a se afastar do ideal realista ou da arte figurativa de um modo geral. Assim,

Quando a obra de arte começa a libertar-se da tarefa de registrar, de representar, a realidade exterior a ela mesma e volta-se para seus próprios elementos constitutivos, buscando realizar-se como objeto autônomo e auto-reflexivo, a negação do caráter mimético como essencial à arte domina progressivamente o pensamento filosófico.²⁰⁵

Nesse contexto, podemos recorrer a Giulio C. Argan quando registra que o fato que separa “nitidamente, com um autêntico salto qualitativo, a arte do nosso século de toda a arte do passado, pelo menos na área da cultura ocidental, é a passagem do carácter figurativo ao não figurativo, ou como é corrente dizer-se, à abstracção”.²⁰⁶ Pensamos que a pintura abstrata coloca em discussão, de maneira singular, menos a questão da figurativização, mas sim, seu próprio *médium* pictórico, ou seja, o objetivo da arte abstrata é tornar “(...) visível não a relação entre o objeto pictórico e as coisas do mundo, mas as possibilidades de codificação de seu próprio código, a sua realidade plástica”.²⁰⁷ Com isso, assistimos, por parte dos pintores, à uma reflexão mais sistemática de seu ofício, de seu trabalho, reflexão esta que será transposta para a superfície da tela, ou melhor, a reflexão sobre a pintura será, agora, tema para os pintores. Diante disso, veremos que

(...) os pintores se lançam numa busca não mais de recobrir a tela através das ilusões óticas para, por exemplo, conseguir na sua inerente bidimensionalidade, a tridimensionalidade do mundo natural, mas de descobri-la na sua planitude, plano sob plano, plano no plano.²⁰⁸

Com isso, se anteriormente pensava-se na pintura como espelho a representar o real, essa ideia não é mais sustentada, principalmente se pensarmos na arte moderna e na pintura denominada abstrata, na medida em que estarão dispostas na tela as reflexões sobre questões técnicas, tais como, a estruturação geométrica e a estruturação cromática,

²⁰⁵ SQUEFF, “Mimesis na arte: limites da crítica”. In: ZIELINSKY (Org.). *Fronteiras – arte, crítica e outros ensaios*, p.100.

²⁰⁶ ARGAN. *Arte e crítica de arte*, p.105.

²⁰⁷ OLIVEIRA. “As semioses pictóricas”. In: _____. *Semiótica plástica*, p.117.

²⁰⁸ OLIVEIRA. “As semioses pictóricas”. In: _____. *Semiótica plástica*, p.117.

responsáveis por fazer leitor/espectador a ver em perspectiva e em profundidade. Acontecerá, então, de a pintura sensibilizar

(...) o olho a perceber na dimensão de sua materialidade — seus suportes, suas pinceladas, as granulações das tintas, a inserção de outros componentes na composição dessas, o gesto de inscrição ou não do pintor, enfim, nos constituintes de sua corporeidade física — o que até então não era visível. Diante dessa pintura, o olho é forçado a encontrar por si mesmo, pelo sensível, um tratamento processual do visível através do qual ele elabora a sua significação, que, de uma vez por todas, é fruto de sua re-construção.²⁰⁹

As Artes Plásticas livram-se dessa dependência com relação à representação do objeto, mas podem ser lidas também como um prenúncio daquilo à que viria se tornar, nos nossos dias, a arte abstrata, pois, os artistas deram-se conta dessa dependência, passando a se questionar acerca do figurativo e do não-figurativo, e constataram que “a presença ou ausência de uma imagem reconhecível não tem mais nada a ver com o valor na pintura ou na escultura do que a presença de um *libretto* tem a ver com o valor da música”.²¹⁰ Essa afirmação lembra-nos um comentário de Wassily Kandinsky, que, certo dia, ao chegar em casa, viu na parede

(...) um quadro de extraordinária beleza, brilhando com uma luz interior. Fiquei paralisado, depois me aproximei desse quadro-mistério onde só via formas e cores e cujo teor me era incompreensível. Encontrei rapidamente a chave do mistério: era um quadro meu, que tinha sido dependurado ao contrário. (...) Soube, então, expressamente que os “objetos” eram prejudiciais a minha pintura.²¹¹

As artes em geral libertaram-se, de certa forma, da dependência da representação do objeto, tanto na pintura quanto na literatura. Pode-se dizer, inclusive, que tudo se passa como se o abandono, compactuado pelas diferentes artes, da representação do objeto, tivesse liberado em cada uma delas um potencial de originalidade artística que não teria ocorrido sem essa liberação coletiva, posto que, ao desvencilhar-se da representação fiel do real, a arte desloca seu foco de atenção menos para os fins e muito mais para seus próprios meios. Com isso,

²⁰⁹ OLIVEIRA. “As semioses pictóricas”. In: _____. *Semiótica plástica*, p.117.

²¹⁰ GREENBERG. “Abstrato, figurativo e assim por diante”. In: _____. *Arte e cultura*, p.144.

²¹¹ KANDINSKY *apud* COMPAGNON. Os cinco paradoxos da modernidade, p.66.

Avec Kandinsky et Mondrian, la peinture cessait d'être "au service" d'une *mimèsis* et passait d'une fonction "representative" à une fonction "presentative", mais elle ne faisait de la sorte que s'émanciper, et donc s'accomplir glorieusement en se recentrant, comme le proclamera à peu près Clement Greenberg, sur son "essence" – ce qui suppose que l'essence d'un art consiste dans ses moyens plutôt que dans sa fin.²¹²

Nesse sentido, pode-se evocar a epígrafe de *Água viva*, de Clarice Lispector, que sintetiza o sentimento da necessidade de libertar-se da dependência do objeto. A epígrafe é de Michel Seuphor:

Tinha que existir uma pintura totalmente livre da dependência da figura — o objeto — que, como a música, não ilustra coisa alguma, não conta uma história e não lança um mito. Tal pintura contenta-se em evocar os reinos incommunicáveis do espírito, onde o sonho se torna pensamento, onde o traço se torna existência.²¹³

A epígrafe de *Água viva* pode ser tomada aqui como um comentário sobre todas as manifestações da arte moderna e mais precisamente das artes não figurativas, que tendiam para o abstracionismo, pois, estas são marcadas por essa liberdade frente à representação do objeto. Por outro lado, a Literatura também se desvencilha da necessidade (ou imposição) de representação fiel do real, para voltar-se a si mesma. Com isso, distanciando-se da tradição de fundo realista, o que vemos, hoje, é que a própria linguagem é colocada em cena, o que resulta em textos que, longe de procurarem "representar o real" voltam-se para a discussão acerca da linguagem. Em outras palavras,

(...) é exatamente a linguagem, tornando-se, por sua vez, a protagonista dessa festa um pouco misteriosa, que se substitui ao real, como se fosse necessário, ainda assim, um real. E, na verdade, salvo se reduzirmos toda a linguagem a onomatopéias, em que sentido ela pode copiar? Tudo o que a linguagem pode imitar é a linguagem: isso parece evidente.²¹⁴

Ou seja, hoje

(...) é fácil perceber uma nova evocação da realidade nas tendências expressivas da literatura e das artes, que procuram criar efeitos de realidade na transgressão nos limites representativos do realismo histórico. Tanto na literatura quanto nas artes visuais, assistimos a uma preocupação de se colocar a referencialidade na ordem do dia, abrindo caminho para um novo tipo de realismo que, em vez de seguir o cânone

²¹² GENETTE. "L'art en question". In: *Figures V*, p.243.

²¹³ SEUPHOR. In: LISPECTOR. *Água viva*. Epígrafe.

²¹⁴ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.97.

mimético do realismo histórico, nos moldes do cientificismo positivista, procura realizar o aspecto performático da linguagem literária, destacando o efeito afetivo da questão representativa.²¹⁵

A passagem acima corrobora, uma vez mais, a ideia de Genette segundo a qual os meios, para a arte moderna e contemporânea, são tão importantes quanto os fins. Acreditamos, então, que essa mudança no paradigma artístico, no sentido de centrar-se nos meios de cada arte, caminha em direção ao abandono da mimesis e ao encontro da semiose. Em outras palavras, se as diferentes artes voltam-se agora à reflexão sobre si mesmas, promovendo discussões técnicas e metodológicas, com isso haverá trocas e intercâmbios entre artes distintas, vemos, contudo, que essa correspondência interartística manifesta-se, não apenas no plano teórico, mas, principalmente, de forma prática.

A reflexão, ao longo da pesquisa interartística, que vise a analisar os caminhos percorridos pela Literatura e pela Pintura de uma tradição mimética a um produtivo processo de semiose, ou seja, um processo ou uma rede de significação, no qual se entrecruzam diferentes linguagens, sujeitos, meios e materiais, deve considerar, então, as batalhas que ambas as artes travaram em nome dessa nova situação. Se a literatura, de um lado, precisou desvencilhar-se da forma narrativa do romance tradicional, no qual o enredo desempenhava papel central, a pintura, por outro lado, travou uma acirrada batalha no sentido de libertar-se dos ditames da ilusão da terceira dimensão, por meio da perspectiva. Assim,

Tendo como procedimento próprio a analogia, alguns ingredientes, tais como a simultaneidade dos elementos e a concomitância da apresentação visual, fizeram-lhe cristalizar os estatutos de uma arte espacial. Mas quanto mais a pintura foi se distanciando da fotografia e se impondo como *linguagem*, mais foi se definindo como uma forma de manifestação capaz de trazer na sua esfera de sentidos a temporalidade. Isso não significa que a arte plástica clássica já não contivesse em suas relações planares as marcas do tempo. Porém, é com a arte moderna, descompromissada com a normatização mimética, que os filamentos do tempo vão-se plasmar de modo mais intenso, mais eficaz, pela própria evolução de linguagem.²¹⁶

A passagem acima pode ser tomada como uma emblemática da Arte Moderna, no sentido em que aponta, de um lado, para a libertação mimética sofrida pela pintura, análoga àquela empreendida pela literatura, por outro lado, a afirmação de Aguinaldo Gonçalves traz para o plano da discussão a antiga oposição entre Literatura e Pintura baseada,

²¹⁵ COMPAGNON. *O demônio da teoria*, p.97.

principalmente, na idéia de que esta seria uma arte do Espaço, enquanto aquela estaria relacionada ao tempo. Tal noção norteou, durante muito tempo, as pesquisas interartísticas, tendo sido, inclusive, empregada para melhor se atestar a divisão entre as artes. Todavia, ao recorrer, não apenas às Artes Modernas, mas, também, aos próprios escritos dos artistas, vemos que essa divisão não se sustenta mais, na medida em que a Literatura pode ser, também, uma arte do espaço e, por outro lado, a Pintura pode relacionar-se ao Tempo. Para melhor exemplificarmos esse estado de obliteração de limites no qual se encontra inserida a Arte Moderna, podemos recorrer a Paul Klee que, com lucidez teórica posiciona-se diante das teses defendidas por Lessing em *Laokoon ou sobre os limites da poesia e da pintura*, principalmente quando este escritor germânico radicaliza as determinações entre tempo e espaço na poesia e na pintura, respectivamente –, assim se pronuncia Klee:

Todo acontecimento descansa no movimento. No *Laokoon*, Lessing confere suma importância à diferença entre arte do tempo e arte do espaço. Porém, observando melhor, isso não é mais que uma sábia ilusão. O espaço também é uma ilusão temporal. A fator tempo intervém tão logo um ponto entre em movimento e se converta em linha. O mesmo ocorre quando uma linha engendra, ao deslocar-se, uma superfície. O mesmo se dá a respeito do movimento que leva das superfícies aos espaços. Por acaso . . . um quadro nasce de modo súbito? ... O espectador percorre de uma só vez toda a obra? (Muitas vezes sim, ah!)... No universo o movimento se dá a tudo, previamente. A “paz na terra” é uma acidental detenção do movimento da matéria . . . Também no espectador, a principal atividade é temporal. O olho se constrói, pois, de modo que a cavidade ocular se sustente de trechos sucessivos. Para ajustar-se a um novo fragmento, deve abandonar o fragmento anterior.

A obra plástica apresenta o profano inconveniente de não se saber por onde começar, porém o aficionado possui a vantagem de poder variar de modo abundante a ordem de leitura e tomar consciência, assim, da multiplicidade de suas significações.²¹⁷

Assim, a nossa atitude de recorrer à reflexão teórica de Paul Klee para discutir a divisão entre artes temporais e as artes espaciais harmoniza-se, de certa maneira, com a análise que Michel Foucault faz deste pintor, pois, como bem assinala o filósofo francês, Klee é um dos mais férteis representantes do princípio da conjunção entre a representação plástica (que implica semelhança) e representação linguística (que implica diferença) dos tempos modernos. Pensamos, então, que Paul Klee, assim como Virginia Woolf, revitaliza uma dialética em que se inter-relacionam ato criador, obra e decodificação, de maneira a ampliar o universo artístico dentro de um grau de compreensão não dos limites, mas da especificidade de cada arte, atestando, dessa forma, a mobilidade entre as fronteiras interartísticas. Logo,

²¹⁶ GONÇALVES. *O museu movente*, p.31-32.

Conduzidas por essa idéia de mobilidade, as posições do pintor, escritas tantos anos atrás, já subvertiam, sabiamente, argumentações de alguns críticos da atualidade que ainda se mantêm numa postura antiquada ao tratarem tais questões. O seu pensamento nos atinge como portas que se abrem, como espaços que podem ser compostos na direção do novo. São aberturas que não podem ser confundidas com facilidades; pelo contrário, abrem-se portas para o desamparo, quer do pintor quer do poeta ou do músico, para a difícil e até mesmo dolorosa viagem da criação.²¹⁸

Podemos, inclusive, complementar as palavras de Aguinaldo José Gonçalves e pontuar que, hoje, a viagem pela criação implica uma viagem pelos processos de significação também, a arte moderna volta-se agora a um incessante trabalho de semioses, onde os signos se intercambiam, se modificam, se permitem ver em metamorfose. Esse é, então, o percurso que tínhamos em mente quando intitulamos essa parte de nosso trabalho “Da Mimesis à Semioses”. Encontramo-nos, então, diante de um movimento, complexo, que

(...) diz respeito à apropriação, pela literatura, dos procedimentos inerentes a outros sistemas de significação e atua, dessa forma, no âmago das transformações ocorridas na história dos formas literárias. Não se trata de mera adaptação do poético ou do ficcional para outras linguagens. Trata-se, agora, da própria alteração da linguagem poética ou ficcional a partir do contato com sistemas signícos aparentemente distantes. Em lugar da tradução de uma integridade significativa para outra, o que se tem é a própria literatura deixando-se banhar pelo universo não-verbal e, com isso, fazendo a crítica de sua própria linguagem.²¹⁹

Ora, ao estendermos a passagem acima ao projeto literário de Virginia Woolf, veremos o quanto a escritora inglesa deixou sua *literatura* banhar-se pelas ondas dos outros sistemas semióticos, dentre os quais, destacam-se, o cinema, o teatro, a música e *last but not least*, a Pintura. Neste ponto, recorreremos ao título de um dos ensaios de Virginia Woolf “O Leitor Comum”, para registrar que Virginia Woolf fora uma voraz leitora dos clássicos e dos modernos, leitora dos maiores e dos menores, soube imprimir a mesma argúcia crítica à leitura dos outros sistemas semióticos, como da pintura, da música, do teatro e do cinema. A escritora inglesa parece ter compreendido a profunda homologia que se estabelece entre os vários sistemas, fazendo que convergissem para o *meio* expressivo de que se valeu: a literatura. Nesse sentido, acreditamos que o contato com outros sistemas semióticos permitiu a Virginia Woolf ampliar e modificar os procedimentos expressivos que lhe são próprios, na

²¹⁷ KLEE *apud* GONÇALVES. *O museu movente*, p.32.

²¹⁸ GONÇALVES. *O museu movente*, p.33.

²¹⁹ DUARTE. “Literatura e outros sistemas semióticos”. In: VASCONCELOS & COELHO (Orgs.). *1000 rastros rápidos* – cultura e milênio, p.56.

produção de uma arte verbal, capaz de dialogar, o tempo todo, com as demais artes, no fluxo ininterrupto de sua narrativa. Aqui, recorremos, ao verbete *Texte*, escrito por Roland Barthes para a *Encyclopédie Universalis*, que de forma precisa traduz o trabalho com a linguagem empreendido por Virginia Woolf. De acordo com Barthes,

Le texte et une pratique signifiante, privilégiée par la sémiologie parce que le travail par quoi se produit la rencontre du sujet et de la langue y est exemplaire: c'est la "fonction" du texte que de "théâtraliser" en quelque sorte ce travail. Qu'est-ce qu'une *pratique signifiante*?²²⁰

O que gostaríamos de ressaltar, tendo a atenção voltada para a reflexão barthesiana, é o fato de o texto ser entendido como uma prática significante, com isso, pensamos que, no processo de significação, outros signos, para além dos signos verbais, serão colocados em ação. O que vemos, então, é que no processo de produção textual – e a noção de texto com a qual operamos ao longo desse trabalho não está circunscrita apenas ao texto escrito – os diferentes sistemas semióticos²²¹ irão trabalhar em conjunto, nesse sentido, entendemos que as artes, em geral, estarão em um nível semiótico, que é “o nível de axiomatização (da formalização) dos sistemas significantes”²²², como sugere Julia Kristeva.²²³

A arte moderna, que agora já abandonou seu caráter mimético do real, tem, no intercâmbio entre os diferentes sistemas significantes, sua marca registrada. Essas trocas estarão transsubstanciadas, entre outras, na obra de ficção de Virginia Woolf, assim, estudá-las e analisá-las nos trará, não apenas uma maior compreensão acerca da obra da autora, mas, também, do fenômeno estético como um todo.

²²⁰ BARTHES. “Texte”. In: *Encyclopédie Universalis*, p.998.

²²¹ Vale aqui registrar a passagem na qual Julia Kristeva pretende discorrer acerca do papel a ser desempenhado pela Semiótica, pois, de acordo com a crítica e teórica francesa “num movimento decisivo de auto-análise, o discurso (científico) orienta-se, hoje, para as linguagens para extrair seus (delas/dele) modelos. Em outros termos, já que a prática social (isto é, a economia, os costumes, a *arte* etc.) é considerada um sistema significante *estruturado como uma linguagem*, toda prática pode ser cientificamente estudada enquanto modelo secundário em relação à língua natural, delada sobre essa língua e modelando-a. É nesse ponto exatamente que a semiótica se articula, ou melhor, atualmente se procura”. KRISTEVA. “A semiótica, ciência crítica e/ou crítica da ciência”. In: _____. *Introdução à semântica*, p.31.

²²² KRISTEVA. “A semiótica, ciência crítica e/ou crítica da ciência”. In: _____. *Introdução à semântica*, p.33.

²²³ Não podemos deixar de mencionar que em seu texto, Julia Kristeva remete-nos a uma passagem de J. Greimas para melhor compreendermos o conceito de semiológico, pois, de acordo com o lingüista francês, “poder-se-ia dizer que o semiológico constitui uma espécie de significante que, tomado por um estágio anagógico qualquer, articula o significado simbólico e o constitui em redes de significações diferenciadas”. GREIMAS *apud* KRISTEVA. “A semiótica, ciência crítica e/ou crítica da ciência”. In: _____. *Introdução à semântica*, p.33.

CAPÍTULO II

O DIÁLOGO ENTRE AS ARTES: UM IMPERATIVO CRÍTICO NA

OBRA DE VIRGINIA WOOLF

(...) Talvez seja uma sorte Bloomsbury ter um som agradável que lembra jardins antigos e passeios solitários em locais rústicos; de outra forma, como se poderia suportá-lo?

Vanessa Bell.

2 PAISAGENS ESTÉTICAS, ARTÍSTICAS E CULTURAIS: VIRGINIA WOOLF E O GRUPO DE BLOOMSBURY

Gostaríamos de retomar, no âmbito deste capítulo, o título do livro *Politiques de L'Amitie*, de Jacques Derrida, e, com isso, apontar para o caminho que pretendemos seguir a partir de agora, pois, ao voltarmos nossa atenção a Virginia Woolf, notamos a importância, para a compreensão de sua obra, de considerarmos a relação que a escritora inglesa manteve, ao longo de toda sua vida, com o Grupo de Bloomsbury²²⁴, grupo do qual ela não apenas fazia parte mas era também dos membros mais ativos e importantes. Malcolm Bradbury, ao discorrer acerca da obra tanto ficcional quanto ensaística de Virginia Woolf, registra a importância que fora, para a escritora, o livre acesso à biblioteca de seu pai Leslie Stephen, fato este que lhe proporcionou apurados senso crítico e erudição. Além disso, para o crítico americano, Woolf fazia parte

(...) de uma comunidade literária e intelectual que foi talvez a que mais se aproximou, na Inglaterra dos primeiros quarenta anos deste século, de uma *intelligentsia* como as da Europa continental, embora tivesse uma caráter acentuadamente britânico e um tanto imperial. Trata-se do grupo de amigos e colegas de Cambridge que vieram a ser conhecidos como “o grupo de Bloomsbury”, do qual Virginia Woolf era um dos centros.²²⁵

Assim, reconhecemos que resultarão significativos para a elaboração do projeto estético woolfiano a *amizade* estabelecida, não apenas com os escritores, mas, principalmente,

²²⁴ De acordo com Emma Gori, o termo *Bloomsbury* “foi utilizado pela primeira vez por *lady* MacCarthy, mas com apenas um significado topográfico; em uma carta ela chama, em tom de brincadeira, os componentes do grupo de *the Bloomsberries* (a desinência do termo lembra em inglês um punhado de frutas vivamente coloridas e suculentas), distinguindo dessa forma um distrito londrino — precisamente Bloomsbury — do distrito de Chelsea, onde viviam e sempre viveram ‘pessoas de gostos refinados’, os chamados *high-brows*. Na verdade, Chelsea foi sempre a residência de pintores famosos e refúgio dos apaixonados e dos estudiosos de arte”. Cf. GORI. “Um lobby pacifista e elitista: o Grupo de Bloomsbury”. In: De Masi. *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*, p.131.

²²⁵ BRADBURY. “Virginia Woolf”. In: _____. *O mundo moderno: dez grades escritores*, p.201.

com os pintores e críticos de arte, dentre os quais, destacavam-se Roger Fry, de quem Virginia Woolf escreverá uma biografia em 1940, Clive Bell, seu cunhado, Vanessa Bell, sua irmã e Duncan Grant. O papel desempenhado pelos pintores, não apenas no interior daquele Grupo, mas, também, no próprio contexto histórico e artístico no qual estavam imersos, reforçará a idéia, segundo a qual, para o Grupo de Bloomsbury, “the art of painting was at least as important as the art of writing”.²²⁶

A relação entre Roger Fry e Virginia Woolf assume uma significativa importância quando da análise da obra desta escritora, uma vez que, Roger Fry fora o responsável pela introdução do Pós-Impressionismo na Inglaterra, tendo, inclusive, sido o “criador” deste termo.²²⁷ Em *Bloomsbury: a house of lions*, lemos a seguinte passagem explicativa acerca do surgimento da expressão “Pós-impressionismo”:

Roger wanted to speak of these particular painters as “expressionists” — as distinct from “impressionists.” Urged by the press to explain, Roger said, “Oh, let’s call them Post-Impressionists; at any rate, they came after the Impressionists.” The final title was “Manet and the Pos-Impressionists”.

A emblemática passagem a partir da qual Fry “cria” o termo “pós-impressionismo”, apesar de significativa, apresenta, se pensarmos em um sentido *histórico*, uma incoerência, como o fizeram críticos como, por exemplo, Walter Sickert e Jacques Blanche, que atentaram para o fato de Cézanne, um dos pintores incluídos na primeira exposição²²⁸, ser contemporâneo dos Impressionistas. A análise, seja da literatura seja da pintura, centrada em uma visada histórica e diacrônica pode incorrer, como neste caso, em certas crises relativas à tentativa de classificação de um e outro artistas, pois, o que Fry pretendia, ao aliar o nome de Cézanne aos Pós-Impressionistas e, com isso, desvinculá-lo do rótulo de impressionista, era apontar para o fato de que o pintor francês não pintava como Claude Monet ou Camille Pissaro, mas que se aproximava, a partir de sua técnica, muito mais ao realismo de Edouard Manet e pertenceria, então, à tradição criativa Pós-Impressionista.

²²⁶ ROSENBAUM. *The Bloomsbury group: a collection of memoirs, commentary and criticism*, p.iv.

²²⁷ EDEL. *Bloomsbury: a house of lions*, p.163.

²²⁸ Cumpre registrar, nesse sentido, que a exposição fora composta por vinte e um Cézannes, trinta e sete Gauguins, vinte Van Goghs, alguns dos fauvistas, dentro os quais, estavam, Vlaminck, Rouault, Derain, Friesz, Picasso, Matisse e Maurice Denis. Cf. EDEL. “Vision and design”. In: _____. *Bloomsbury: a house of lions*, p.163.

Não nos causa estranhamento, então, que Virginia Woolf, ao travar contato, a partir de 1910, com artistas tais como Van Gogh, Cézanne, Picasso, Matisse, Pissaro entre outros, tal contato se verá refletido, assim como as luzes de um farol, em sua produção literária, ensaística e crítica, fato este que corrobora a ideia de que, as amizades literárias, artísticas e filosóficas, com as quais Virginia Woolf conviveu ao longo de toda a sua vida, forneceram-lhe materiais que seriam empregados, mais tarde, na construção de seu projeto estético. Pensamos, por outro lado, que a atitude de Virginia Woolf frente ao Grupo de Bloomsbury fora marcada por um antagonismo, pois, se de um lado, a escritora, sempre que necessário, saía em defesa do “Grupo”. Ao longo de toda sua vida, Virginia Woolf defendeu o Grupo de Bloomsbury, como amigos e pensadores de seu tempo. Nesse sentido, podemos recorrer a duas cartas nas quais Virginia Woolf se posiciona com relação ao Grupo de Bloomsbury e à afinidade, à amizade que os unia, pois, para a escritora britânica:

(...) if six people with no special start except what their wits give them, can so dominate, there must be so reason in it. . . Where they seem to me to triumph is in having worked out a view of life which was not by any means corrupt or sinister or merely intellectual; rather aesthetic and austere indeed, which still holds, and keeps them dining together, and staying together, after 20 years; and no amount of quarrelling or success, or failure has altered this. Now I do think rather creditable. But tell me, who *is* Bloomsbury in your mind?²²⁹

Observamos, a partir da carta acima, os fortes laços de amizade que uniam os membros do Grupo de Bloomsbury. Apesar da atitude franca e aberta que os membros deste grupo mantinham uns com os outros no que se relacionava, principalmente, à crítica do trabalho de cada um, todavia, quando as críticas provinham dos “outsiders”, ou seja, daqueles que não faziam parte do seletivo Grupo, a atitude dos membros era sair em defesa de seus pares, de seus amigos. Como bem podemos observar em outra carta de Virginia Woolf:

A young man the other day sent me a book in which he perpetually used “Bloomsbury” as a convenient hold all for everything silly, cheap, indecent, conceited and so on. Upon which I wrote to him: All the people I most respect and admire have been what you call “Bloomsbury.” Thus, though you have every right to despise and dislike them, you cant expect me to agree . . . Never come and see me, who live in Bloomsbury, again.²³⁰

Apesar de morar em Bloomsbury e de repetidas vezes sair em defesa de seu Grupo, observamos que a atitude de Virginia Woolf diante deste é no mínimo, contraditória,

²²⁹ WOOLF *apud* LEE. *Virginia Woolf*, p.264 – 265.

na medida em que vemos uma forte tentativa de marcar uma oposição com relação a ele. A biógrafa de Virginia Woolf, Hermione Lee, sugere que pensemos no Grupo de Bloomsbury como uma família, para melhor compreendermos a atitude dualista empreendida por Virginia Woolf, pois,

But though she lived in Bloomsbury, she also defined herself in opposition to it. The model for this dual movement – between a struggle for self-definition and a need to belong – is family life. Bloomsbury was rooted in family, and much of its art (painting, decoration, biography, fiction) was about the family. So while as a group it was instrumental in changing the nature of English family life, it also stayed thickly knit and grown together like the family trees it had sprung together.²³¹

Se pesarmos na ficção de Virginia Woolf, talvez pudéssemos ver em *As ondas*, seu romance *sobre* amizades, uma tentativa de escrever um romance *sobre* Bloomsbury, pois, as seis personagens ou os seis amigos, em meio a chegadas e partidas, passam quase toda a vida juntos, em meio a aflições perdidas, pois, “at the start it isn’t clear whether the children in the novel are siblings or companions. As they grow old, their friendship is hostile, rivalrous, repetitive, intimate through past ties, withdrawn yet knowing, in the manner of family relationship”²³².

Cumpramos ressaltar que, apesar de atermo-nos à relação estabelecida entre Virginia Woolf e o Grupo de Bloomsbury, entendemos, com Andrew Macneillie, que

(...) we need to recognise Woolf’s resistance, her difference, and admit her own trajectory, beyond Bloomsbury. We need to acknowledge in detail her own Project, aesthetic, feminist and otherwise (her historicism and its twin commitment to contemporaneity, as notably in *The Years*, 1937), whether distinct in its particulars from ‘Bloomsbury’ or allied to something we can securely diagnose as Bloomsburyean.²³³

Assim, nesse capítulo que, propositadamente, alude ao livro de Derrida, procuraremos, não apenas discutir a relação de amor e ódio entre os membros do Grupo de Bloomsbury, mas procuraremos, também, situá-los em um contexto histórico (a era

²³⁰ WOOLF *apud* LEE. *Virginia Woolf*, p.265.

²³¹ LEE. *Virginia Woolf*, p.265.

²³² LEE. *Virginia Woolf*, p.265.

²³³ MCNEILLIE. “Bloomsbury”. In: ROSE & SELLERS (Eds.). *The Cambridge companion to Virginia Woolf*, p. 14.

vitoriana)²³⁴ e artístico (o Modernismo). Apesar de nosso objeto de estudo ser a escritora Virginia Woolf e a análise de sua obra, não poderemos nos abster de refletir acerca da produção dos pintores e críticos de arte que faziam parte do grupo, pois isso nos proporcionará subsídios para estabelecermos as convergências e as divergências entre a obra de Virginia Woolf e a Pintura.

Gostaria de evocar uma citação do *Times Literary Supplement*, de 14 de junho de 1949:

For those too young to have known it, the Bloomsbury world is like the memory of a legendary great-aunt; a clever, witty, rather scandalous great-aunt, who was a brilliant pianist, scholar and needlewoman, who could read six languages and make sauces, who collected epigrams and china and daringly turned her back to charity and good works. The influence of Bloomsbury can still be found in the adulation of France; in the mixture of delicious food with civilized values, and in “saying what you mean”. Religion was covered by a belief in the importance of human relationships, and the belief seems reasonable enough, though one gets the impression that the milk of human kindness was kept in the larder and the tea was usually served with lemon. But Bloomsbury, at least in its own eyes, stood for something more important; it stood for tolerance and intelligence, for seriousness about art and scepticism about the pretensions of the self-important, and it carried on a crusade about the conscious philistinism of the English upper classes.²³⁵

As reflexões que pretendem centrar-se no papel desempenhado por determinados grupos para o desenvolvimento tanto de questões filosóficas, artísticas ou científicas, deparam-se, *grosso modo*, de um lado, com ardorosos defensores, que pretendem, a todo custo, legitimar a importância e relevância desses grupos, por outro lado, há também aqueles que partem para o ataque, numa atitude de desautorizar o discurso filosófico, artístico e/ou científico sustentado por aqueles mesmos grupos. Muitas vezes, o ataque deixa de lado a discussão/crítica séria acerca dos ideais defendidos por esses grupos, para, adotando um radicalismo extremo, atestar a inexistência desses grupos.

²³⁴ De acordo com Monique Nathan, “Virginia Woolf tinha vinte anos quando o século se acabou, e com ele a ‘velha dama de óculos de tartaruga’ que o marcou de ponta a ponta com seu passo solene. A Rainha Vitória morreu em 1901, mas se pode dizer que até 1914 a Inglaterra permaneceu solidamente vitoriana. Somente a partir da Primeira Guerra Mundial despontou à luz do dia a evolução que minou as estruturas e colocou em questão os valores tradicionais da velha Inglaterra”. Cf. NATHAN. *Virginia Woolf*, p.4. Considerando o exposto, ressaltamos a importância, para a compreensão da obra de Virginia Woolf, de pensá-la em seu contexto histórico, na medida em que, as ambivalências e contradições sociais e epistemológicas, próprias daquele momento, se verão transubstanciadas na obra da escritora.

²³⁵ Cf. HOLROYD. “Bloomsbury: the legend and the myth”. In: _____. *Lytton Strachey and the Bloomsbury group: his work, their influence*, p.17.

O Grupo de Bloomsbury, um dos mais representativos para as artes e filosofia da Inglaterra do início do século XX também esteve, desde o princípio, no centro de opiniões – antagônicas e contraditórias, tais opiniões não eram oriundas apenas daqueles que não faziam parte do Grupo, mas, encontravam-se, em alguns casos, no interior do próprio Grupo de Bloomsbury. Podemos registrar, por exemplo, que algumas das personalidades que faziam parte deste Grupo, chegaram, em alguns escritos, a atestar a sua inexistência, em outras palavras, tanto Clive Bell e Vanessa Bell quanto Leonard Woolf procuraram ressaltar que o Grupo de Bloomsbury não existia de forma organizada e sistemática, como poderia sugerir essa rubrica. Em suas memórias, Vanessa Bell registra que “some of those who would become most intimate members of Bloomsbury were still hardly known to the others. When I talk of members I do not mean that there was any sort of club or society”.²³⁶ Apesar do desejo de Vanessa Bell de desacreditar a existência do *Grupo* de forma organizada, podemos recorrer a outro “membro” – Leonard Woolf – que numa atitude análoga à de Vanessa Bell, procurará, em um primeiro momento, negar a constituição organizada de Bloomsbury, mas, em seguida, apontará para os anos em Cambridge como o ponto de partida para a formação do Grupo de Bloomsbury. De acordo com Leonard Woolf,

‘What came to be called Bloomsbury’ by the outside world never existed in the form given to it by the outside world. For ‘Bloomsbury’ was and is currently used as a term – usually of abuse – applied to a largely imagery group of persons with largely imaginary objects and characteristics. I was a member of this group and I was also one of a small number of persons who did in fact eventually form a kind of group of friends who did in fact eventually form a kind of group of friends living in or around that district of London legitimately called Bloomsbury. The term Bloomsbury can legitimately be applied to this group and will be so applied in these pages. Bloomsbury, in this sense, did not exist in 1911 when I returned from Ceylon; it came to existence in the three years 1912 to 1914. We did ourselves use the term of ourselves before it was used by the outside world, for in the 1920s and 1930s, when our own younger generation were growing up and marrying and some of our generation were already dying, we used to talk of ‘Old Bloomsbury’, meaning the original members of our group of friends who between 1911 and 1914 came to live in or around Bloomsbury.²³⁷

²³⁶ BELL. “Notes on Bloomsbury”. In: ROSENBAUM (Ed.). *The Bloomsbury group: a collections of memoirs, commentary and criticism*, p.80.

²³⁷ WOOLF. “Old Bloomsbury”. In: ROSENBAUM (Ed.) *The Bloomsbury group: a collections of memoirs, commentary and criticism*, p.111. Nesse sentido, o raciocínio de Leonard Woolf acerca do “desenvolvimento” harmoniza-se com a reflexão desenvolvida por Vanessa Bell em texto intitulado ‘Notes on Bloomsbury’, uma vez que, de acordo com a pintora, “It was in these years, from 1909 or – 10 to 1914 that there came the great expansion and development of Bloomsbury, that life seemed fullest of interest and promise and expansion of all kinds. Most of members were writers or civil servants, only two in the earlier part of this time, Duncan Grant and myself, were painters. But when Roger Fry came bringing in his train painters both English and French the general attention was more directed to painting and less perhaps to the meaning of good. Other paintings such as Sickert, Spencer Gore, F. Etchells, Henry Lamb and Francis Dodd, who were often in our company and on the friendliest terms with everyone, without belonging to Bloomsbury, helped to encourage talk about the visual arts. And then came the great excitement of the Post-Impressionist exhibition in 1910-11 which caused even more

Mais adiante, Leonard Woolf registrará que os componentes do ‘Old Bloomsbury’ eram:

The three Stephens: Vanessa, married to Clive Bell, Virginia, Who married Leonard Woolf, and Adrian, who married Karen Costello; Lytton Strachey; Clive Bell, Leonard Woolf; Maynard Keynes; Duncan Grant; E.M. Foster (who will be referred to this book as Morgan Forster or Morgan); Saxon Sydney-Turner; Roger Fry. Desmond MacCarthy and his wife Molly, though they actually lived in Chelsea, were always regarded by us as members of Old Bloomsbury.²³⁸

A análise detalhada acerca da primeira “formação” do Grupo de Bloomsbury aponta para o fato deste ter-se constituído como uma extensão, ou melhor, a continuidade de uma relação de amizade que se iniciara em Cambridge. Robert Shone, em texto no qual procura analisar a formação artística de Vanessa Bell, discorre sobre a formação *primeira*, do Grupo de Bloomsbury e que tem, em Cambridge, seu núcleo irradiador. De acordo com Shone,

Clive went up to Trinity College, Cambridge, in the autumn of 1899 and within a month or so he met Thoby Stephen (whom he called his ‘first’ real friend), Leonard Woolf and Lytton Strachey – all introduced to him by Saxon Sydney Turner – the remarkable nucleus of what was to become Bloomsbury.²³⁹

Vemos, então, que a formação do Grupo, ainda em Cambridge, deu-se, sobretudo, firmando-se principalmente nos fortes laços de amizade. A amizade, por sinal, constitui-se elemento basilar para o Grupo e, com isso, pensamos que, para além de qualquer tentativa de se propor um ideal estético ou um princípio filosófico que fosse comum a todo o Grupo, a reflexão acerca do Grupo de Bloomsbury deve considerar a questão da *amizade*, em todos os

dismay and disapproval than Bloomsbury itself. How full of life those days seemed. Everything was brim full of interest and ideas and it certainly was for many of us ‘very heaven’ to be alive”. Cf. BELL. “Notes on Bloomsbury”. In: ROSENBAUM (Ed.). *The Bloomsbury group: a collections of memoirs, commentary and criticism*, p.82. Optamos pela transcrição dessa passagem na medida em que aponta para alguns questões sobre o Grupo de Bloomsbury que consideramos significativas, em um primeiro momento, vemos, em Vanessa Bell, uma tendência bastante bloomsburiana, se, em um primeiro momento, a pintora nega a existência do grupo, mais adiante ela irá tecer considerações acerca de seu desenvolvimento e expansão. Todavia, no âmbito desta tese, ganha relevo e importância as passagens nas quais Vanessa Bell reflete sobre o papel desempenhado por pintores não apenas para o desenvolvimento do grupo, mas, principalmente, para a re-discussão de preceitos estéticos relativos às artes visuais, e, como veremos mais adiante, algumas dessas discussões estéticas, proporcionadas principalmente pelo contato com os pintores franceses, serão transportadas para a obra ficcional de Virginia Woolf.

²³⁸ WOOLF. “Old Bloomsbury”. In: ROSENBAUM (Ed.). *The Bloomsbury group: a collections of memoirs, commentary and criticism*, p.111.

²³⁹ SHONE. *Bloomsbury portraits*, p.23.

sentidos a que este termo aponta, pois, nas palavras do próprio Leonard Woolf que, ao escrever sua auto-biografia, fará a seguinte observação: “Here there are one or two facts about us which I want to insist upon before going on with my narrative. We were and always remained a group of friends. Our roots and the roots of our friendship were in the University of Cambridge”.²⁴⁰ É, então, sob o traçado fino e, por vezes, apenas pontilhado, dos laços de amizade, que devemos ler a relação que os membros do Grupo de Bloomsbury mantinham uns com os outros, o gesto de amizade encarnado por eles caminha ao encontro do raciocínio proposto por Jacques Derrida em, *La Politique de L’Amitié*, “si l’amitié projette son espoir au-delà de la vie..., c’est parce que l’ami est sa ‘propre image idéale’, son autre aoin-même, la même que soi en mieux”.²⁴¹

Podemos complementar o raciocínio de Leonard Woolf com a análise empreendida por Emma Gori, quando observa que

E assim, entre críticas e controvérsias, chega-se à lenda que descreve os “bloomsburyanos” como um clã, um grupo de amigos afeiçoados uns aos outros, arrogantes, insolentes, excêntricos e esnobes. Indubitavelmente, exibem uma alta dose de insolência e esnobismo mas, apesar de tudo, o grupo é composto de indivíduos racionais dotados de uma forte ética pessoal e com um ideal aristocrático. E, na opinião de Edel, vivem em um constante estado de excitação. São intelectuais, têm paixões genuínas e profundas: a amizade, a verdade, o belo, a música e a arte. E mais ainda a leitura: Tolstoi, Dickens, Dostoievski, Flaubert, discutem Freud, estão interessados em experimentações e encontram-se entre os primeiros a defender Joyce e Proust. Amam a filosofia de Moore e a pintura de Cézanne.²⁴²

Emma Gori aponta para alguns temas que estarão no centro das conversas e discussões do Grupo de Bloomsbury. Gostaríamos, aqui, de chamar a atenção para o fato de que, apesar do Grupo de Bloomsbury manter em sua pauta de discussões temas tão importantes para a filosofia e para as artes, tais como o *Principia Ethica*, de G.E. Moore, ou, ainda, as teorias estéticas advindas do surgimento da estética pós-impressionista, não havia, no Grupo, assunto que fosse tabu, ou, que não valesse a pena ser discutido. Recorremos a Vanessa Bell, que em ‘Notes on Bloomsbury’, registra:

What *did* we talk about? The only true answer can be anything that came into our heads. Of course the young man from Cambridge were full of the ‘meaning of

²⁴⁰ WOOLF. *Beginning again*, p.23.

²⁴¹ DERRIDA. *Politique de L’Amitié*, p.20.

²⁴² GORI. “Um lobby pacifista e elitista: o Grupo de Bloomsbury”. In: DE MASI (Org.). *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*, p.133.

good'. I had never read their prophet G.E. Moore, nor I think had Virginia, but that didn't prevent one from trying to find out what one thought about good or anything else. The young men were perhaps not clear enough in their own heads to mind trying to get clearer by discussion with young women who might possibly see things from a different angle.²⁴³

A passagem acima aponta, ainda, para uma outra questão, também muito importante quando pensamos na formação do Grupo de Bloomsbury, pois, como vemos, este toma forma a partir dos laços de amizade travados na época de Cambridge, esta realidade, todavia, excluía a existência de mulheres. Assim, é com grande sentimento de surpresa e até mesmo de apreensão, que aqueles amigos reunidos em torno de Thoby Stephen, foram apresentados às irmãs deste – Vanessa e Virginia Stephen. Pode-se dizer, inclusive, que a participação delas foi, no início, bastante tímida, todavia, com a morte de Thoby Stephen em _____ e, em seguida, o casamento de Vanessa Stephen e Clive Bell, pode-se dizer que Bloomsbury passou a ter dois núcleos, um na residência dos Bell e outro, nas dos dois Stephens – Adrian e Virginia. Michael Holroyd traça com bastante precisão essa atmosfera bastante patriarcal na qual formou-se o Grupo de Bloomsbury, pois, de acordo com o crítico britânico,

The group of friends surrounding Strachey, Leonard Woolf and Thoby Stephen were in a sense the original source of Bloomsbury. To most of them, any girl (who was not also a sister) might, for all they knew, have been a species of creature belonging to some other planet; and when Thoby had first introduced them to Vanessa and Virginia – shy and alarming in their long white Victorian dresses with lace collars and cuffs, their large hats, delicately balancing parasols and looking as if they had stepped out of some romantic painting Watts or Burne-Jones – this Double apparition took away their breath.²⁴⁴

Considerando essa estrutura patriarcal, na qual apenas os homens tinham direito à reflexão e, por outro lado, a grande influência que a era vitoriana ainda exercia sobre as pessoas²⁴⁵, podemos supor que haveria, em Bloomsbury, assuntos que poderiam ser

²⁴³ BELL. "Notes on Bloomsbury". In: ROSENBAUM (Ed.). *The Bloomsbury group: a collection of memoirs commentary and criticism*, p.77..

²⁴⁴ HOLROYD. *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group: his work, their influence*, p.20.

²⁴⁵ É interessante registrarmos que houve, também, por parte dos membros do Grupo de Bloomsbury uma tentativa, ainda quando em Cambridge, de lutar contra a era vitoriana. Nesse sentido, nos apoiamos nos escritos autobiográficos de Leonard Woolf, quando registra que "when in the grim, grey, rainy January days of 1901 Queen Victoria lay dying, we already felt that we were living in an era of incipient revolt and that we ourselves were morthally involved in this revolt against a social system and code of conduct and morality which, for convenience sake, may be referred to the bourgeois Victorianism". Leonardo Woolf cita, como precursores dessa revolução, Bernard Shaw, Samuel Butler e Swinburne, pois, na concepção de Woolf: "we were passionately on the side of these champions of freedom of speech and freedom of thought, of commom-sense and reason. We felt that, with them as our leaders, we were struggling against a religious and moral code of cant and hypocrisy

considerados tabus, sobretudo se levarmos em consideração que havia, à época, uma forte repressão sexual. Porém, vemos que essa atitude não se concretizara em Bloomsbury, pois, como nos mostra Vanessa Bell, uma vez mais,

When it is said that we did not hesitate to talk of anything, it must be understood that this was literally true. If you could say what you liked about art, sex, or religion you could also talk freely and very likely dully about the ordinary doings of daily life. There was very little self-consciousness I think in those early gatherings; but life was exciting, terrible and amusing and we had to explore it, thankful that one could do so freely.²⁴⁶

Um episódio narrado por Virginia Woolf pode esclarecer-nos melhor a maneira como os pudores e reservas do passado caíram por terra no seio do Grupo de Bloomsbury. De acordo com Virginia Woolf:

Era uma noite de primavera. Vanessa e eu estávamos sentadas na sala de estar. A sala mudara muito desde 1904. A época Sargent-Furse terminara. Surgira a época Augustus John. O seu Pyramus enchia uma parede inteira. O retrato de meu pai e minha mãe feito por Watts ficava no andar de baixo, se é que ficava. Clive escondera todas as caixas de fósforo porque seu azul e amarela não combinavam com as cores predominantes. A qualquer momento Clive podia entrar e eu começaria a discutir – amigável e impessoalmente no começo, logo estaríamos nos insultando aos berros, andando de um lado para o outro no aposento. Vanessa ficava sentada, quieta, fazendo qualquer coisa misteriosa com sua agulha ou sua tesoura. Ela falava de maneira egoísta, excitada, sobre meus próprios problemas, certamente. Súbito a porta abriu-se e apareceu no umbral a longa e sinistra figura do Sr. Lytton Strachey. Ele apontou com o dedo uma nódoa no vestido branco de Vanessa. “Sêmen?”, disse ele.

Pode-se realmente dizer uma palavra dessas?, pensei & explodimos em risadas. Com essa palavra todas as barreiras de reticência e reserva caíram. Uma torrente do fluido sagrado parecia nos inundar. Sexo permeava nossas conversas. A palavra sodomita estava sempre presente em nossos lábios. Discutíamos a cópula com a mesma excitação e franqueza com que havíamos discutido a natureza do bem. É estranho pensar como tínhamos sido reticentes, e reservados, e por quanto tempo.²⁴⁷

Nesse sentido, vemos que, na medida em que quase todos os membros do Grupo foram estudantes de Cambridge, não puderam fugir, pelo menos no princípio, à influência do *Principia Ethica*, de G. E. Moore. Assim, parece-nos que sobre Bloomsbury ecoava a famosa e temida pergunta elaborada por Moore – “O que você quer exatamente dizer com isso?” –

which produced and condoned such social crimes and judicial murders as the condemnation of Dreyfus”. WOOLF. “Cambridge friends and influences”. In: ROSENBAUM (Ed.). *The Bloomsbury group: a collection of memoirs commentary and criticism*, p.106.

²⁴⁶ BELL. “Notes on Bloomsbury”. In: ROSENBAUM (Ed.). *The Bloomsbury group: a collection of memoirs commentary and criticism*, p.79.

²⁴⁷ WOOLF *apud* BELL. *Virginia Woolf: uma biografia*, p.163.

com isso, a partir de Moore, a realidade e a experiência imediata tornam-se matérias de reflexão, pois, para Moore, “el criterio decisivo de realidad es mi experiencia inmediata. Es muy notable el hecho de que este apoyo en la experiencia sea fundamental, no sólo en epistemología, sino también en la teoría del significado”.²⁴⁸

Ora, vemos em Virginia Woolf, inclusive, essa preocupação com a realidade e com a experiência imediata – e que, mais adiante irá transformar-se, também, em uma preocupação com a experiência estética, na medida em que, tanto os Impressionistas quanto os Pós-Impressionistas se voltaram para o questionamento da realidade e das experiências que dela apreendemos. Pensamos, aqui, com Clive Scott, quando registra que “o impressionismo literário é – o que não surpreende – uma questão de técnicas linguísticas, a tentativa de fazer da linguagem o ato perceptivo, em lugar de ser uma análise do ato, de fazer dela uma atividade da experiência, em vez de uma descrição da atividade”,²⁴⁹ complementando esse raciocínio, pode-se dizer que o impressionismo, quer seja na superfície da página quer seja na superfície da tela, irá exigir que olhemos a realidade sem preconceitos.

Virginia Woolf e E.M. Foster compartilharão com G.E. Moore a reflexão acerca do realismo filosófico, pois, em seu famoso ensaio “Refutação do Idealismo”, Moore empreende uma análise da experiência, de maneira que resultará na tese segundo a qual “en cualquier experiencia podemos distinguir el objeto de esa experiencia respecto de la experiencia misma. Además, y de manera más importante, el objeto es (al menos en la experiencia directa) sólo eso: un objeto, una parte de la realidad objetiva, no una mera representación de uno objeto real”.²⁵⁰

E assim, Moore, à maneira de Wittgenstein, irá declarar que não há nenhuma realidade independente por detrás dos fenômenos, pois, estes *são* a própria realidade, ou, pelo menos, uma parte dela, logo, haveria “en la experiencia inmediata una zona intermedia real entre la conciencia y la realidad. En la experiencia inmediata los objetos (ingredientes de la realidad) no sólo se representan en la conciencia. Ellos impactam de un modo directo sobre

²⁴⁸ HINTIKKA. “El viaje más largo. La búsqueda de la realidad como tema común en Bloomsbury”. In: _____. *El viaje filosófico más largo: de Aristóteles a Virginia Woolf*, p.246.

²⁴⁹ SCOTT. “Simbolismo, decadência e impressionismo”. In: BRADBURY & MACFARLANE (Orgs.). *Modernismo: guia geral*, p. 179.

²⁵⁰ HINTIKKA. “El viaje más largo. La búsqueda de la realidad como tema común en Bloomsbury”. In: _____. *El viaje filosófico más largo: de Aristóteles a Virginia Woolf*, p.248.

mi conciencia”.²⁵¹ Deparamo-nos, neste ponto, com dois temas muito caros à prosa de ficção de Virginia Woolf – o questionamento da consciência e o da realidade, pois, “la novelística de Virginia Woolf exhibe siempre la necesidad que Ella tenía de una unión con aquello que a veces llamaba ‘realidad’”.²⁵²

O que decorre da análise mais detalhada acerca da influência de Moore sobre o Grupo de Bloomsbury é que, ao colocar em pauta a reflexão calcada na Realidade (e que mais adiante veremos não se tratar de um realismo ingênuo) e, com isso, relacioná-la à consciência e à experiência, acaba-se, de certa forma, por erigir uma reflexão centrada, também, na experiência estética. Em Bloomsbury, “el objetivo real no es la experiencia por mor de la experiencia, sino por el hecho de que los verdaderos objetos estéticos tenían que aparecer en la experiencia, como se tuvieron que probar su existencia a través de su impacto sobre nuestra experiencia”.²⁵³ Jeanne Schulkind, em texto no qual analisa os escritos autobiográficos de Virginia Woolf – e que aparecem em uma coletânea intitulada *Momentos de vida* – registra que, para Virginia Woolf, uma experiência só começava a parecer real após ter escrito sobre ela, somente neste momento sua importância era reconhecida.²⁵⁴ Assim, a

²⁵¹ HINTIKKA. “El viaje más largo. La búsqueda de la realidad como tema común en Bloomsbury”. In: _____. *El viaje filosófico más largo: de Aristóteles a Virginia Woolf*, p.248.

²⁵² NAREMORE *apud* HINTIKKA. “El viaje más largo. La búsqueda de la realidad como tema común en Bloomsbury”. In: _____. *El viaje filosófico más largo: de Aristóteles a Virginia Woolf*, p.250.

²⁵³ HINTIKKA. “El viaje más largo. La búsqueda de la realidad como tema común en Bloomsbury”. In: _____. *El viaje filosófico más largo: de Aristóteles a Virginia Woolf*, p.250 – 251.

²⁵⁴ Cf. SCHULKIND. “Introdução”. In: WOOLF. *Momentos de vida*, p.27. Dentro dessa pauta, reportamo-nos ao texto “Um esboço do passado”, no qual a própria Virginia Woolf irá discorrer sobre a relação entre realidade e escrita. Vejamos a seguinte passagem: “E então, sem nenhuma razão aparente, houve de repente um choque violento; algo aconteceu com tanta violência que nunca mais pude esquecer-lo. Vou enumerar alguns exemplos. O primeiro: eu estava lutando com Thoby na grama. Estávamos esmurrando um ao outro. No momento exato em que ergui minha mão para socá-lo, pensei: por que machucar outra pessoa? Deixei minha mão cair no mesmo instante, e fiquei parada, deixei que ele batesse em mim. Lembro-me da sensação. Foi um sentimento de tristeza desesperançada. Era como se eu me tivesse dado conta de algo terrível; e de minha própria impotência. Escapuli, sentindo-me horrivelmente deprimida. O segundo, foi também no jardim em St. Ives. Eu estava olhando o canteiro de flores junto à porta da frente; ‘Isso é o todo’, eu disse. Estava olhando uma planta com uma grande folhagem; e de repente ficou claro que a própria flor era uma parte da terra; que um anel envolvia aquilo que era a flor; e essa era a verdadeira flor; parte terra, parte flor. Foi um pensamento que guardei comigo, julgando provável que ele me fosse ser muito útil mais tarde”. Mais adiante, ainda no mesmo texto, Virginia Woolf irá nos fornecer uma reflexão sobre a importância desses “choques” não apenas para sua vida, mas, principalmente, para seu método ficcional, na medida em que, nas palavras da escritora inglesa, “só sei que muitos desses momentos incomuns traziam consigo um horror singular e um colapso físico; pareciam dominantes; e eu passiva. Isso indica que, à medida que vamos envelhecendo, adquirimos maior capacidade de dar explicações racionais; e que essas explicações neutralizam a força da paulada. Acho que isso é verdade, porque, embora eu ainda me caracterize por receber esses choques repentinos, eles agora são sempre bem-vindos; passada a primeira surpresa, sempre sinto instantaneamente que eles são bastante valiosos. E assim, chego à conclusão de que o que faz de mim uma escritora é a capacidade de receber choques. Arrisco-me até a afirmar que, no meu caso, o choque é imediatamente seguido do desejo de explicá-lo. Sinto que recebi um golpe; mas não é, como eu pensava quando criança, simplesmente um golpe de um inimigo escondido por trás do algodão cru da vida diária; é um sinal de que há alguma coisa real por trás das aparências; *eu a torno real colocando-a em palavras.*

reflexão de G.E. Moore que se tornara o manifesto de Bloomsbury, pode ser lida na seguinte passagem:

As coisas mais importantes, e de longe, que conhecemos ou podemos conhecer são certos estados de consciência que podem ser descritos, a grosso modo, como o prazer das relações humanas e a satisfação dos objetos de beleza. [...] É somente com essas duas coisas [...] que as pessoas podem se justificar no exercício do dever público ou privado. [...] Elas são a razão de ser da virtude; são elas que constituem o fim último, razoável das atividades humanas e o único critério de progresso social.²⁵⁵

Podemos dizer que Moore aliava a um idealismo de forma mais ou menos mística o método escolástico de Russel (não podemos nos esquecer que, quase ao mesmo tempo que Moore publica o seu *Principia Ethica*, Bertrand Russel publica o *Principia Mathematica*), com isso, Moore abre o espírito à verdade e à virtude. No que será seguido por Roger Fry, que proporcionará essa abertura e liberdade à arte. É importante registrar que, apesar da grande influência de Moore sobre os membros do Grupo de Bloomsbury, principalmente sobre aqueles formados na tradição de Cambridge, não podemos incorrer no erro da generalização e afirmar que *todos* os membros do grupo fossem mooristas, pois, como bem observa Clive Bell

‘Moorism’ was the peculiarity the Bloomsberries have in common. I should think there was G. E. Moore; also the influence of his *Principia Ethica* on some of us was immense – on some, but not all, nor perhaps on most. Four of us certainly were freed by Moore from the spell of an ugly doctrine in which we had been reared: he delivered us from Utilitarianism. What is more you can discover easily enough traces of Moorist ethics in the writings of Strachey and Keynes and, I suppose, in mine. But not all these friends were Moorists. Roger Fry, for instance, whose authority was quite as great as that of Lytton Strachey, was definitely anti-Moorist. So, in a later generation, was Frances Marshall who, beside being a beauty and an accomplished ballroom dancer, was a philosopher. (...) I doubt whether the either of the Miss Stephens gave much thought to all the important distinction between ‘Good on the whole’ and “Good as a whole”.²⁵⁶

Leonard Woolf, ao analisar os anos em Cambridge e as influências recebidas por aqueles jovens estudantes, também discorre sobre o papel desempenhado por G.E. Moore na liberação intelectual, artística (é de se registrar que o moorismo, em certa medida, ao proporcionar uma revisão dos conceitos filosóficos, não deixou de fazer o mesmo na esfera

É somente colocando-a em palavras que eu a totalizo; essa totalidade significa que ela perdeu o poder de me machucar; dá-me um grande prazer”. Cf. WOOLF. “Um esboço do passado”. In: _____. *Momentos de vida*, p.83-84. Grifo nosso.

²⁵⁵ MOORE apud NATHAN. *Virginia Woolf*, p.17-18.

estética e artística) e filosófica a que eles se submeteram, para Leonard Woolf, a influência de Moore e seu livro sobre os jovens de Cambridge advém

(...) from the fact that they suddenly removed from our eyes an obscuring accumulation of scales, cobwebs, and curtains, revealing for the first time to us, so it seemed, the nature of truth and reality, of good and evil and character and conduct, substituting for the religious and philosophical nightmares, delusions, hallucinations, in which Jehovah, Christ, and St Paul, Plato, Kant, and Hegel had entangled us, the fresh air and pure light of plain common-sense.²⁵⁷

Quando afirmamos, acima, que as teses de Moore proporcionaram mudanças não apenas nos campos filosóficos e epistemológicos, mas, também, nos campos estéticos e artísticos, é porque pensamos, principalmente, na forma como os artistas (aqui inclusos não apenas os escritores, mas, também, os pintores) e críticos de artes absorveram as ideias moorianas, no sentido de propor uma reflexão centrada, basicamente, na experiência estética. Nesse sentido, observamos que

The other principle on which Moore's ideas were founded was the principle of organic unit. Things mean, in as far as they connect. (Forster's 'only connect' has its source here.) In other words, meaning was relative. Beauty, consciousness, intimacy: all became concepts subject to redefinition, because they could no longer be seen to exist on the basis of preconceived ideas about conduct and morality. Contemplation of beauty was good in and for itself; affection was a good, for its own sake – if it was genuine. The search for truth took on new styles of enquired and travelled in new philosophical directions. Bloomsbury took up these philosophical ideas and related them to its emerging ideas about art.²⁵⁸

Tomemos, como ponto de partida para se pensar a transposição de uma epistemologia de Bloomsbury para uma estética de Bloomsbury, um texto sobre estética de Moore intitulado *Sunday Essay*:

Por lo tanto, trataría de definir lo bello como aquello en relación con lo cual se tiene una emoción específica, cuya naturaleza sólo puede ser descubierta mediante la inspección de uno mismo cada vez que uno diga que un objeto es bello y al encontrar aquello que así se quiere decir. Pero también tengo que sostener que esta emoción no es sólo la propia y algo que fuera posible adscribir a cualquier objeto, sino que algunos objetos son por su misma naturaleza más capaces que otros de

²⁵⁶ BELL. "Bloomsbury". In: ROSENBAUM. *The Bloomsbury group: a collection of memoirs commentary and criticism*, p.88-89.

²⁵⁷ WOOLF. "Cambridge friends and influences". In: ROSENBAUM (Ed.). *The Bloomsbury group: a collection of memoirs commentary and criticism*, p.104.

²⁵⁸ ROE. "The impact of post-impressionism". In: ROE & SELLERS (Orgs.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, p.166.

estimularla. Cuando alguien dice que un rojo particular es bello, quiere decir que siente una emoción agradable mientras lo contempla; y esa emoción lo convierte de manera inmediata en un objeto diferente: ya no es más ese rojo particular, sólo distinguible mediante notas intelectuales; ya no se da sólo como un objeto de conocimiento, sino que se *da* realmente como un objeto de sentimiento.²⁵⁹

O que observamos, a partir da passagem acima, é que a reflexão acerca da beleza empreendida por Moore fora satisfatória apenas para ele mesmo, na medida em que, para o filósofo britânico, a experiência da beleza (do belo) era uma experiência de alguma entidade objetiva. Nesse sentido, observamos que Moore dá continuidade a uma tradição para qual haveria uma íntima e intrínseca relação entre o objeto estético e a questão do belo, da beleza. Como podemos observar, entre outros, com a leitura histórica empreendida por Jacques Amount, em *La estética hoy*. Para o teórico francês, a palavra *estética*, assim como os termos *arte* e *crítica*, passou por uma evolução considerável desde o seu surgimento, na medida em que, como acontece com quase todas as palavras carregadas de uma história, é difícil dar-lhe um sentido único e firme. Assim,

Decir que algo no és muy estético significa sin equívoco que es más bien feo; a la inversa, lo que se hace por interés ‘estético’ se confunde a menudo con el embellecimiento, o a veces con una investigación de lo decorativo. En las terminologías disciplinares académicas o no, la estética es un discurso, no sobre tal o cual valor o calidad (lo bello, lo feo) sino sobre el arte.²⁶⁰

Durante muito tempo, pensando no sistema universitário francês, a estética esteve relacionada à filosofia e era considerada como um ramo da filosofia da arte. Não pretendemos, aqui, traçar uma história da estética, queremos, sim, mostrar o quão frágil era a concepção de estética proposta por G.E. Moore, na medida em que relaciona esta disciplina/ciência exclusivamente ao belo e à beleza. Ora, como vimos, o belo é sim uma das preocupações da estética, todavia, podemos pensar numa vertente tríplice para as reflexões estéticas; dessa forma, temos,

(...) uno para aplicar a lo bello; el otro, al arte. Y además un tercero, que quizá no sea más que la prolongación del segundo y que consiste en considerar de manera singularizada (“una” estética, como un discurso particular, en general prescriptivo), a propósito del arte; hay, pues, estéticas de la pintura, la música, el cine, estéticas clásicas, románticas, modernas, estéticas conservadoras y otras que preconizan la ruptura; estéticas oficiales, y estéticas marginales o rebeldes. Todas tienen este punto

²⁵⁹ MOORE *apud* HINTIKKA. “El viaje más largo. La búsqueda de la realidad como tema común en Bloomsbury”. In: _____. *El viaje filosófico más largo*: de Aristóteles a Virginia Woolf, p.256.

²⁶⁰ AMOUNT. *La estética hoy*, p.59.

en común, el de definir y al mismo tiempo regular la práctica y la apreciación de un arte dado.²⁶¹

Ocorre, dessa forma, que podemos reconhecer a problemática do raciocínio de G.E. Moore com relação à estética, na medida em que acaba por associá-la quase que exclusivamente à noção do belo, o que vemos, a partir de Jacques Amount, ser bastante improdutivo. Aliás, é este teórico quem nos aponta os inúmeros desdobramentos da palavra estética. É, então, dentro desse espírito de múltiplas abordagens e interpretações que podemos pensar, inclusive, que apesar de termos proposto, anteriormente, a idéia de uma “estética” de Bloomsbury, devemos considerar que esta, em momento algum, foi homogênea, pois, como veremos, dois dos maiores críticos de arte que faziam parte do Grupo – Clive Bell e Roger Fry – apresentaram momentos divergentes em suas teorias. As dissonâncias ocorreram, também, no momento em que Virginia Woolf, em seu trabalho com o ficcional, com a Literatura, tenta “transpor” as ideias estéticas defendidas por Roger Fry, uma vez que estas voltavam-se, basicamente, às Artes Plásticas. Assim, em uma atitude própria da modernidade, dos artistas modernos, vemos que Virginia Woolf, ao travar contato com outra arte – neste caso as Artes Plásticas, apropria-se dos conhecimentos adquiridos com esse contato para promover mudanças e novas experiências em sua seara. Nesse sentido, é inegável a importância de Roger Fry não apenas no interior do Grupo de Bloomsbury (pensamos, também, na importância que este crítico teve para o modernismo inglês, na medida em que foi o introdutor, em Londres, da pintura francesa pós-impressionista) mas, principalmente, para Virginia Woolf, uma vez que Fry fora quem despertara a escritora inglesa para a arte da pintura, arte esta que ela sentia tão próxima da sua. Além disso, eles tiveram, em conjunto, intermináveis conversas sobre o papel do artista, a unidade das artes e a natureza da emoção estética.

Assim, na esteira da reflexão interartística que empreendemos nessa tese, impõe-se com singular força, a análise da produtiva relação de *amizade* estabelecida entre Roger Fry e Virginia Woolf. O interesse que um exercia sobre o outro pode ser verificado, por exemplo, na leitura mais acurada das cartas trocadas entre ambos, nas quais ocorrem passagens em que Roger Fry afirma sentir-se, ao escrever para Virginia Woolf, como Sargent ao mostrar um esboço a Velázquez. Por outro lado, Mrs Woolf sempre aprendia com Fry, como podemos observar na seguinte passagem:

²⁶¹ AMOUNT. *La estética hoy*, p.59.

I dined with Roger & met Clive. . . taking a splendid flight above personalities, we discussed literature & aesthetics.

“D’you know, Clive, I’ve made out a little more about the thing which is essential to all art: you see, all art is representative. You say the word tree, & you see a tree. Very weel. Now every word has an aura. Poetry combines the different aura’s in a sequence —” That was something like it. I said one could, & certainly did, write with phrases, not only words; but that didn’t help things on much. Roger asked me if I founded my writing upon texture or upon structure; I connected structure with plot, & therefore said “texture.” Then we discussed the meaning of structure & texture in painting and in writing. Then we discussed Shakespeare, & Roger said Giotto excited him Just as much. This went on till I made myself go precisely at 10. . . I liked it all very much (the talk I mean). Much no doubt is perfectly vague, not to be taken seriously, but the atmosphere puts ideas into one’s head, & instead of having to curtail them, or expatiate, one can speak them straight out & be understood — indeed disagreed with.²⁶²

A passagem acima pode ser tomada como o corolário do que vimos discutindo neste segundo capítulo, quando nos voltamos para a relação estabelecida entre Virginia Woolf e os membros do Grupo de Bloomsbury, principalmente, com os pintores (Vanessa Bell, Duncan Grant e Dora Carrington) e críticos de arte (Roger Fry e Duncan Grant), pois, como bem podemos perceber, o caráter de reflexão e discussão, de trocas teóricas e metodológicas entre representantes tanto da Pintura quanto da Literatura, nesse ponto, entendemos que esse diálogo torna-se produtivo (principalmente quando pensamos na produção literária, crítica e ensaística de Virginia Woolf) na medida em que caminha em direção a uma ampliação do conhecimento do fenômeno estético como um todo. Se Clive Bell, cunhado de Virginia, fora tão importante para ela, principalmente nas suas primeiras tentativas como escritora, sobretudo com a expressão cunhada pelo crítico sobre a “forma significante”, Virginia Woolf será, mais tarde, fortemente influenciada por Roger Fry. Como veremos, uma característica que será constante em toda a vida de Virginia Woolf, será a excitação quando da escrita de seus livros e, mais ainda, a opinião de seus amigos. Ela irá, de um lado, submeter-se à opinião e críticas de seus amigos, todavia, nem sempre estas serão bem-vindas. Além disso, Virginia Woolf, quando da escrita de seus livros, não apenas discutia com seus amigos de Bloomsbury, mas, também, lia fragmentos para eles e submetia seus manuscritos à leitura.

Diante disso, pensamos no papel desempenhado, entre outros, por Clive Bell nos anos em que Virginia Woolf ensaiava os primeiros passos como escritora.²⁶³ Anos mais

²⁶² WOOLF *apud* LEE. *Virginia Woolf*, p.285.

²⁶³ Sabe-se que Clive Bell fora um dos primeiros a ler os manuscritos do primeiro romance de Virginia Woolf – *A viagem* (*The Voyage out*), as observações propostas por ele, foram seriamente consideradas pela escritora,

tarde, Clive dividirá com Roger Fry a atenção e o interesse de Virginia Woolf. A partir da análise, não apenas da obra ficcional da autora, mas, também, de seus diários e cartas, observamos que há uma harmonia maior entre as ideias estéticas defendidas por Fry e aquelas com as quais Virginia se debatia. Com isso, entendemos que a correspondência entre as artes, disseminada nos romances woolfianos, ora de modo explícito – como em *Passeio ao farol* – ora de maneira implícita – como, por exemplo, em *O quarto de Jacob* e em *As ondas* – deve muito ao contato com Roger Fry. Longe de pretendermos propor uma análise calcada na “aplicabilidade” das teorias de Fry nos romances de Virginia Woolf, o que queremos é observar as convergências e as divergências do pensamento estético daqueles dois artistas. Virginia Woolf escreve em seu diário:

Não vejo como posso pôr as três ou quatro horas de conversa com Roger no resto desta página (e tenho parar para ir ler Viola Meynell); a conversa incidiu sobre toda a sorte de coisas; envelhecer, solidão; religião; moral; a Nessa; o Duncan; a literatura francesa; a educação; os judeus; o casamento e a *Lisístrata*. De vez em quando lia uma citação do livro de Proust (de que já não lembro o nome).²⁶⁴

As discussões travadas entre Virginia Woolf e Roger Fry podiam iniciar nos mais diversos assuntos e acabavam, quase sempre, desaguando em uma reflexão voltada para as preocupações estéticas. Tal atitude traduz de maneira singular o espírito de Bloomsbury – a saber, o diálogo, a troca, na medida em que pode ser estendida aos membros do Grupo e seus

quando da reescrita do livro. É importante ressaltar que a relação entre Clive Bell e Virginia Woolf fora marcada por grandes tensões ao longo da vida da escritora, pois, se, no início ocorreu um flerte entre ambos, este se dissipara quando do casamento de Virginia com Leonard Woolf. Todavia, é importante registrar que, em suas primeiras tentativas como escritora, Clive Bell desempenhou um papel de destaque, principalmente se considerarmos que o conceito de “forma significativa”, cunhado pelo crítico britânico será motivo de reflexão a Virginia Woolf. Por outro lado, percebemos que, à medida em que vai amadurecendo – pessoal e intelectualmente – Virginia Woolf irá afastar-se, aos poucos, do pensamento de Clive Bell. Um exemplo da tensão que marcará o relacionamento entre Virginia e Clive, pode ser retirado dos anos em que Virginia Woolf estava finalizando a escrita de seu primeiro romance. Em 06 de maio de 1908, ela escreve a Clive “vejo tudo o que você diz sobre a minha frouxidão – as grandes lacunas em todas as minhas frases, reborbadas de conjunções – e verbosidade – e ênfase. Se eu tivesse tido bons fundamentos de grego, poderia hoje estar fazendo coisa melhor”. Em 23 de agosto, como resposta a uma carta em que a escritora afirma estar reavaliando sua “visão” sobre a arte de escrever, Clive Bell afirmará: “suponho que é muito deleitável entregar-se à fantasia com esse trabalho e rebatizando seus personagens uma vez a cada 15 dias, mas a forma, que eu com prazer acredito ter detectado debaixo daqueles planejamentos frouxos das primeiras 100 páginas, era uma coisa dura, sólida, que não poderá ser burilada sem tirar lascas”. Em 28 de agosto ela irá responder a carta de Bell da seguinte maneira: “não consigo ver porque você tem que ‘rebotar’ comigo, pois a meu ver mudar nomes é a ocupação mais trivial, e estou consciente de que a única coisa que importa é algo que a gente não consegue controlar, nem eu. (Acho que deveria ser ‘tampoco’). É muito importante para mim que minha concepção seja sólida, mas ao mesmo tempo é quase impessoal. Pretendo parar na minha escrivania nesse outono, e trabalhar feito um cão, ou convidar pessoas para virem aqui e darem uma pitada. Mas, como sabe, conto imensamente com o seu encorajamento”. Todas as citações de cartas, mencionadas anteriormente, foram extraídas de Heine. “Revisões de Virginia Woolf de *A viagem*”. In: WOOLF. *A viagem*, p.350-351.

²⁶⁴ WOOLF. *Diário* – primeiro volume: 1975 – 1926, p.89.

habituais encontros. Podemos pensar, por exemplo, nas discussões suscitadas a partir das telas *Pommes*, de Cézanne e *Cheval au Pâturage*, de Delacroix, que haviam sido adquiridas por Maynard Keynes em um leilão em Paris. Virginia Woolf assim descreve esse primeiro contato com as duas telas:

(...) de lá fomos a Gordon Square; onde se apresentou primeiro o novo Delacroix, e depois o Cézanne. Há seis maçãs no quadro de Cézanne. O que seis maçãs podem não ser?, comecei eu a pensar cá para comigo. Há a relação entre elas, e a cor, e a solidez. Para o Roger e a Nessa, para além disso havia uma questão muito mais intrincada. Era uma questão de se saber se era tinta pura ou misturada; se era pura, qual a cor: esmeralda ou verde; e depois as camadas de tinta; e o tempo que lhe levou, e como o alterou, e porquê, e quando o pintou. . . . Levámo-lo para a sala contígua e, santo Deus! Como ofuscou os quadros que lá estavam, como se se pusesse uma jóia verdadeira junto de jóias falsas; as telas dos outros pareciam ter sido esborratadas com uma fina camada de tinta de muito má qualidade. As maçãs ficaram realmente muito mais vermelhas e mais redondas e mais verdes. Desconfio que há uma poção com propriedades muito misteriosas naquele quadro.²⁶⁵

Essas conversas demonstram o quão importante era para Virginia Woolf o contato com Roger Fry, Vanessa Bell, Duncan Grant, uma vez que as preocupações desses artistas com relação à pintura, serão transportadas e disseminadas nos romances woolfianos. Ressalta-se, contudo, que a atitude contemplativa e reflexiva que Virginia Woolf assumia diante das telas, difere da posição daqueles que tinham na pintura sua seara, pois, como podemos observar, na passagem acima, enquanto que para Roger e Vanessa a atitude contemplativa incluía também preocupações mais técnicas, como, por exemplo, as questões das cores e das tintas utilizadas na tela de Cézanne, tal preocupação não exerce grande influência em Virginia, que, por outro lado, parte das telas para forjar uma reflexão sobre o estético, sobre a arte em geral e, conseqüentemente, sobre a literatura. Na verdade, vemos que Virginia Woolf assume, repetidas vezes, uma atitude crítico-comparativa entre Literatura e Pintura, como se pode observar no fragmento abaixo, que se apresenta como uma posição da escritora diante dos pós-impressionistas:

I hear a great deal about pictures. I dont think them so good as books. But why all the Duchesses are insulted by the pos-impressionists, a modest sample set of painters, innocent even of idencency, I cant conceive. However, one mustn't say that they are like other pictures, only better, because that makes everyone angry.²⁶⁶

²⁶⁵ WOOLF. *Diário* – primeiro volume: 1915 - 1926, p.89.

²⁶⁶ WOOLF *apud* LEE. *Virginia Woolf*, p.286.

Assim, a análise da obra da escritora inglesa que pretende voltar-se à vertente interartística deverá considerar a importância da amizade entre Virginia Woolf e Roger Fry, pois, para além das similitudes entre a teoria estética de Fry²⁶⁷ e certas técnicas empregadas por Woolf, observamos que há, também, entre os dois, opiniões – ora convergentes, ora divergentes – e problemas comuns. Considerando esta última questão, nos deparamos com uma problemática que vai unir, ainda mais, Fry e Woolf – que seja, a da representação. Logo, entendemos, com Allen McLaurin, para quem:

The connection between art and ‘life’ is a continuing problem for all artists even if they do not consciously agonise over it in a theoretical way. It is characteristic of self-conscious artists, however, that they face the problem explicitly, and this is certainly the case Virginia Woolf and Roger Fry, who were both constantly preoccupied with the problems involved in the idea of representation, and it is this area that the discussion of their views often centres.²⁶⁸

Se, de um lado, Virginia Woolf manteve a questão da representação na pauta de suas preocupações estéticas, o mesmo podemos dizer de Roger Fry. O que observamos, em um e outro caso, é que a atitude de ambos frente a essa problemática não obedecerá a uma linearidade. Ocorrerão mudanças na atitude tanto de Woolf quanto de Fry. Pensamos, por exemplo, que Virginia Woolf, em seu romance de estréia – *A viagem* – ensaiava, timidamente, os primeiros passos em direção ao ataque ao romantismo e ao realismo tão em voga à época. Consequentemente,

The main theme of *The Voyage Out* is traditional enough: the journey of a young girl from a sheltered childhood to adult awareness. It is a psychological Voyage, into dreams and “the subconscious”, but also an exploration of the world outside European culture, stimulated by a dissatisfaction with ‘the enormous accumulations of carved Stone, stained glass, and rich brown painting which they offered to the tourist’. (...) The theme is not developed; like many of the ideas in the novel is loosely thrown in. This is more or less true of the novel as a whole, which contains many ideas and hints which point the way to Virginia Woolf’s future development, but which here remain unconnected.²⁶⁹

²⁶⁷ Mesmo tendo empregado, em vários momentos ao longo dessa tese, a expressão “teoria estética” ou ainda a “estética” de Roger Fry, harmonizamo-nos com o raciocínio de Robert Kudielka quando chama a atenção para o fato de Fry não ter pretendido, em sua carreira, erigir um tratado estético. O que, sob nosso ponto de vista, o torna, ainda mais, o anti-moore. Vemos, então, que Roger Fry “deliberadamente evitou transformar sua estética em um sistema, e o esforço de convencimento *à la* Ruskin não combinava com seu estilo. Sua força de persuasão parece brotar de uma extraordinária capacidade de analisar e reconstruir imaginativamente, por assim dizer, a tessitura específica de uma obra de arte. No entanto, o único juízo pelo qual ele se distinguiu como uma figura crucial da crítica de arte moderna tem a ousadia e a eficácia de um edito”. KUDIÉLA. “Roger Fry e a estética de seu tempo”. In: FRY. *Visão e forma*, p.11.

²⁶⁸ MCLAURIN. *Virginia Woolf – the echoes enslaved*, p.17.

²⁶⁹ MCLAURIN. *Virginia Woolf – the echoes enslaved*, p.19. Gostaríamos de sublinhar que, neste romance de estréia, pouco explorado pelos estudiosos da obra de Virginia Woolf, pode-se notar, em certa medida, uma

Com isso, observamos uma mudança considerável na escrita woolfiana, sobretudo nos romances publicados após *O Quarto de Jacob*, onde se observa o desenvolvimento de uma escrita que, aos poucos, deixa de ser centrada numa história, naquilo que era contado. Ao abandonar a história, a narrativa moderna, principalmente aquela exemplificada pelos romances de Virginia Woolf, impõe seu requisito liminar de habilidade, de talento, de astúcia no seu processo de montagem e desmontagem. Uma passagem de Virginia Woolf é significativa para melhor entendermos a questão da liberdade narrativa almejada pela escritora:

Se o escritor fosse um homem livre e não um escravo, se pudesse escrever sobre o que bem entendesse e não sobre o que lhe é imposto, se pudesse fundamentar sua obra em seus próprios sentimentos e não nas convenções, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem trama amorosa, nem catástrofe no estilo convencional — nem sequer, talvez, um único botão costurado à maneira dos alfaiates de Bond Street. A vida não é uma série de luzes de cabriolé dispostas simetricamente, e sim um halo luminoso, um invólucro translúcido que nos cerca do início da consciência até o fim. Não caberia ao romancista exprimir este espírito cambiante, desconhecido e de contornos indefinidos, quaisquer que sejam suas aberrações e sua complexidade, com o mínimo possível de elementos extrínsecos?²⁷⁰

Com a publicação de *O quarto de Jacob*, em 27 de outubro de 1922, Virginia Woolf começa a abandonar os tradicionais modelos ficcionais, centrados no desenrolar de uma “história” ou de um “enredo” e caminha em direção à uma escrita que a levaria a ocupar um lugar de destaque no panorama da Literatura Mundial. Verificando as anotações feitas por Virginia Woolf, em seus diários, percebemos que a escritora estivera desde o início preocupada com a opinião da crítica com relação a *O quarto de Jacob*, como se pode observar na seguinte passagem extraída do *Diário*: “Ora o que irão eles dizer do *Jacob*? Que é uma loucura, suponho; uma rapsódia desconexa; sei lá. Confiarei a minha opinião a este livro quando o reler”.²⁷¹ Contudo, os críticos, bem como os leitores, mostraram-se entusiasmados, o que a levou a sentir-se mais tranquila e satisfeita. Passadas a ansiedade e a apreensão que tomavam conta da escritora sempre que publicava um novo livro, e, mais ainda, depois de tomar

relação com o a estética surrealista, na medida em que, haverá, no romance de Virginia Woolf, uma volta aos estados oníricos.

²⁷⁰ WOOLF *apud* BRADBURY. “Virginia Woolf”. In: _____. *O mundo moderno: dez grandes escritores*, p.202-203.

²⁷¹ WOOLF. *Diário: primeiro volume 1915 – 1926*, p.277.

conhecimento das críticas publicadas sobre seu novo romance, Virginia Woolf, em 13 de novembro de 1922, registra em seu Diário:

As críticas agora são favoráveis e absolutamente contraditórias, como é costume. Agora sou perfeitamente capaz de escrever sem me preocupar com a impressão que posso causar; e por isto se vê que o meu burburinho já passou. Mas no fim de contas estou perfeitamente satisfeita; mais, acho eu, do que nunca.²⁷²

Aliás, Desmond MacCarthy, amigo e sócio de Roger Fry, expressa-se da seguinte maneira com relação ao desenvolvimento da “teoria estética” de Fry:

That there was such a thing as a purely aesthetic response, and the reward of discovering it and of fixing attention on it, inestimable, was the fundamental postulate of his criticism. He firmly believed this. But he was too much a philosopher, too much of an intellectual, not to know that it was in part an act of faith. What he kept trying to do was to make us analyse our experiences, in order to discard from them what was irrelevant to this peculiar thrill, this separate joy in contemplation, though irrelevant might be itself delightful. About the degree to which the content of a Picture for the imagination, the meanings of a poem or a statue or a drowing, might enter into this peculiar experience, or heighten it in an ancillary way, he seems to have held different views at different times. It would be most interesting to trace the curve of his opinion on this vital matter in his works. My own impression is that latterly he was inclined to attribute more importance to imaginative content. But at whatever stage one happens to read him the great benefit one derives is the same: we are forced to inquire into the sources of our pleasure, the nature of our interest in a particular work of art. Does it spring from what is visible or from what is suggested, from the eye or from the imagination? Of from what is presented to the eye alone, can we trace the means by which the miracle of pleasure is effected? Or if there is a hitch in the communication of that delight, to what part of the work then is that hitch due?²⁷³

A crença na qual o artista não descreve uma realidade objetiva é compartilhada por Virginia Woolf e sua crítica aos escritores materialistas e por Roger Fry com seu ataque aos pintores “ilusionistas”. Assim, tanto a arte de Sargent quanto a de Bennet são “falsas”, porque pretendem ser algo que nunca poderão ser, a saber, uma cópia fiel do mundo real. Logo, de acordo com Fry,

Our emotional reactions are not, I say, about sensations. This may at first sight appear paradoxical, because the arts seem to be peculiarly preoccupied with agreeable sensations, with relatively pure colours and pure sounds. But it is not difficult to see that, however valuable a predisposing and accompanying condition of esthetic apprehension such agreeably pure sensation may be, they are not essential, nor have we any difficulty in distinguishing between our response to

²⁷² WOOLF. *Diário*: primeiro volume 1915 – 1926, p.294-295.

²⁷³ MACCARTHY *apud* MCLAURIN. *Virginia Woolf – the echoes enslaved*, p.18.

sensations and our response to works of art. Those responses to sensation may be very rich and complex and tinged with emotion, but they are distinct.²⁷⁴

Vemos, dessa forma, que tanto Woolf quanto Fry participam, cada qual a seu modo, da discussão teórica empreendida pela semiótica peirceana, na medida em que, ao pensar a questão da representação enquanto cópia fiel do real, eles caminham em direção a uma reflexão que questiona, inclusive, a própria noção de real. Essa prática, no campo do estético, já havia sido anunciada pela filosofia de G.E. Moore, como vimos anteriormente. Assim, pensando em termos de comparação interartística, observamos que a problemática da representação pode ser tomada como um ponto de aproximação, mas, também, de distanciamento entre as diferentes artes. É o que nos mostra, por exemplo, Maria Adélia Menegazzo, quando registra que:

A representação vista como imitação da realidade, posta em dúvida por escritores e artistas e a busca de uma nova linguagem para as artes que as revelassem enquanto Arte estão na base do impulso para o *novo* do modernismo, que será levado a efeito pelas poéticas de vanguarda no início do século XX. Em nenhum outro momento as artes se encontraram em relação tão estreita umas com as outras; uma relação não mais de submissão, mas de influência mútua.²⁷⁵

Na esteira do que pretendemos discutir, neste capítulo, a saber, a composição de uma paisagem estética, cultural e artística que se harmoniza com Virginia Woolf e o Grupo de Bloomsbury, observamos o quão significativo é o raciocínio de Maria Adélia Menegazzo, sobretudo porque aponta para o fato de a representação, entendida como a imitação da realidade, ter estado na pauta das discussões entre os artistas e pensadores do início do século XX. Logo, o grupo de Bloomsbury, considerado a *intelligensa* do modernismo inglês, também participou dessas discussões. Assim, se nos anos de Cambridge eles foram fortemente influenciados pelo modernismo, o que resultou, entre outras coisas, na rediscussão acerca da experiência imediata e, por conseguinte, uma rediscussão sobre o real e sobre a experiência estética, vemos que o papel desempenhado por Roger Fry e Clive Bell no interior do grupo proporcionou uma ampliação acerca das discussões propostas, originalmente, por G.E. Moore. A experiência estética passa a ser debatida de uma maneira em que começa a procurar um denominador comum entre as diversas artes e esse denominador comum recai sobre a questão da representação.

²⁷⁴ FRY *apud* MCLAURIN. *Virginia Woolf – the echoes enslaved*, p.18.

²⁷⁵ MENEGAZZO. *A poética do recorte*, p. 48-49.

Observamos que a expressão “Forma Significante”, cunhada por Clive Bell, fora de grande importância e produtividade para as reflexões estéticas realizadas no interior do Grupo de Bloomsbury. Para Bell, a “Forma Significante”, ou seja, aquilo que realmente tem significação, é a essência de toda arte. Ainda de acordo com o raciocínio de Bell, haveria emoções estéticas que são apenas despertadas pelos objetos de artes e, mais ainda, todas as obras de arte ou objetos que despertam essas emoções estéticas teriam um ponto em comum, a isto Clive Bell chamará de “Forma Significante”. Apesar de tentadora, essa ideia de Bell será colocada em discussão e, muitas vezes, atacada por seus críticos. Além disso, observa-se que o próprio Fry não concordava plenamente com a teoria de Bell. Nesse sentido, podemos recorrer à análise do raciocínio de Bell, para melhor compreendermos sua teoria estética e as transformações pelas quais passou no interior do Grupo de Bloomsbury.

O ponto de partida para todos os sistemas da estética tem de ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar. Aos objectos que provocam tal emoção chamamos obras de arte. Qualquer pessoa sensível concorda que há uma emoção peculiar provocada pelas obras de arte. Não quero dizer, claro, que todas as obras de arte provocam a mesma emoção. Pelo contrário, cada obra de arte produz uma diferente emoção. Mas todas essas emoções são reconhecivelmente do mesmo tipo; de qualquer maneira, esta é, até agora, a melhor opinião. Que existe um tipo particular de emoção provocado por obras de arte visual e que essa emoção é provocada por todos os tipos de arte visual, por pinturas, esculturas, edifícios, peças de cerâmica, gravuras, têxteis, etc., etc., não é disputado, penso eu, por ninguém capaz de sentir. Esta emoção é chamada emoção estética, e se pudermos descobrir alguma qualidade comum e peculiar a todos os objectos que a provocam, teremos resolvido o que considero ser o problema central da estética. Teremos descoberto a qualidade essencial numa obra de arte, a qualidade que distingue as obras de arte de outras classes de objectos.²⁷⁶

Mais adiante, o texto de Bell alcança seu ponto maior, ao apresentar-nos a teoria acerca da “Forma Significante”. Assim,

(...) ou todas as obras de arte visual têm alguma qualidade comum, ou quando falamos de "obras de arte" estamos a desconversar. Cada pessoa fala de "arte", fazendo uma classificação mental pela qual distingue a classe das "obras de arte" de todas as outras classes. Qual é a justificação para essa classificação? Qual é a qualidade comum e peculiar a todos os membros dessa classe? Seja ela qual for, não há dúvida que se encontra muitas vezes acompanhada por outras qualidades; mas estas são casuais — aquela é essencial. Tem de haver uma qualquer qualidade sem a qual uma obra de arte não existe; na posse da qual nenhuma obra é, no mínimo, destituída de valor. Que qualidade é essa? Que qualidade é partilhada por todos os objectos que provocam as nossas emoções estéticas? Que qualidade é comum à

²⁷⁶ BELL. “Emoção estética e forma significante”. Disponível em http://aartedepensar.com/leit_clivebell.html. acesso em: 11/11/2009.

Santa Sofia e às janelas de Chartres, à escultura mexicana, a uma tijela persa, aos tapetes chineses, aos frescos de Giotto em Pádua, e às obras-primas de Poussin, Piero della Francesca e Cézanne? Só uma resposta parece possível — forma significativa. Em cada uma, linhas e cores combinadas de uma maneira particular, certas formas e relações de formas, estimulam as nossas emoções estéticas. Estas relações e combinações de linhas e cores, estas formas esteticamente tocantes, chamo-as "Forma Significante"; e a "Forma Significante" é a tal qualidade comum a todas as obras de arte visual.²⁷⁷

A teoria de Clive Bell, ao trabalhar com a idéia de “Forma Significante”, que atestaria uma unidade entre as obras de arte ou, ainda, entre os objetos artísticos, deságua numa discussão muito cara, não apenas aos artistas modernos, mas, também, para Virginia Woolf e Roger Fry – a questão da representação. Para Bell, a representação não é, em si, de todo má, na medida em que uma forma realista pode ser tão significativa, enquanto parte do desenho, como uma forma abstrata. Ou seja, “se uma forma representativa tem valor, é como forma, não como representação. O elemento representativo numa obra de arte pode ou não ser prejudicial; é sempre irrelevante”.

A partir de agora, pretendemos observar a maneira como Virginia Woolf, no trabalho com o ficcional, participa das discussões e reflexões acerca da arte empreendidas pelos artistas, filósofos e críticos de arte de seu tempo. Com isso, veremos disseminados na obra de Virginia Woolf uma produtiva correspondência interartística, seja de maneira explícita, como em *Passeio ao farol*, seja de maneira implícita, como em *As ondas*.

UM PASSEIO PELAS ARTES NA OBRA DE VIRGINIA WOOLF

A leitura mais apurada do projeto literário empreendido por Virginia Woolf leva-nos a constatar as fortes relações, ora de convergência ora de divergência, estabelecidas entre a ficção da autora e as diferentes artes, dentre as quais destacam-se o teatro, o cinema, a música e a pintura. Cientes da impossibilidade de abordarmos, no âmbito desta tese, de todas as obras de Virginia Woolf nas quais vemos traduzida a correspondência entre as artes, optamos por eleger um *corpus*, que pudesse se configurar como um “núcleo duro”, para usar

²⁷⁷ BELL. “Emoção estética e forma significativa”. Disponível em http://aartedepensar.com/leit_clivebell.html. acesso em: 11/11/2009.

uma expressão de Roland Barthes em *O Grau Zero da Escritura*, do projeto estético de Virginia Woolf. Seguindo por essa linha de raciocínio, somos levados pelas ondas woolfianas a dois de seus mais significativos romances – *Passeio ao farol* e *As Ondas*. A nossa viagem, por entre as águas da correspondência entre Literatura e Pintura, tomará como ponto de partida aqueles dois romances woolfianos para, sempre que necessário, navegar por outros mares, outros portos e outros textos da escritora. Observamos, então, que os textos woolfianos sempre tiveram como imperativo crítico a correlação entre a literatura e as demais artes, poderíamos citar “os efeitos cinematográficos em *Jacob’s Room*, a figura emblemática da dramaturga Miss La Trobe em *Between the Acts* e as constantes referências à arte e aos efeitos sinestésicos em *The Waves*”.²⁷⁸

Vemos que, em Virginia Woolf, o texto literário abre-se para constantes e profícuos diálogos com outros tipos de textos, sejam eles pictóricos, musicais ou cinematográficos. A escritora conscientiza-se de que a Literatura, ou melhor, o texto literário, pode vir a se tornar um palco no qual se encenam e se correlacionam diferentes tipos de textos. E assim, nesse jogo inter-textual, temos a Literatura num “interfaceamento” com a Pintura e com a Música, outras vezes com o Cinema e com o Teatro.

A atitude de Virginia Woolf de estabelecer e evidenciar a correspondência da literatura com as diferentes artes pode ser notada de forma mais clara nos romances publicados a partir de 1922, ou seja, nos romances que sucedem *O quarto de Jacob*. De fato, o ano de 22 não fora importante apenas para o modernismo brasileiro, mas para o mundo em geral e, como não poderia deixar de ser, para Mrs Woolf também. Em *O Mundo Moderno: dez grandes escritores*, Malcolm Bradbury chama a atenção para os acontecimentos que marcaram aquele ano:

1922 — o ano em que T.S. Eliot publicou *A terra estéril*, James Joyce lançou *Ulisses* e Marcel Proust morreu — foi, sem dúvida, um ano de grande importância para o modernismo. Foi também em 1922 que Virginia Woolf publicou seu terceiro romance, *O quarto de Jacob*, a obra mais experimental que lançara até então, o livro que segundo ela, ‘descobri como começar (aos quarenta anos) a dizer algo com a minha própria voz’.²⁷⁹

²⁷⁸ OLIVEIRA. “A arte como conhecimento: *To the lighthouse*, de Virginia Woolf?”. In: *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p130.

Com a publicação de *O quarto de Jacob*, em 27 de outubro de 1922, Virginia Woolf começa a abandonar os tradicionais modelos ficcionais, centrados no desenrolar de uma “história” ou de um “enredo” e caminha em direção à uma escrita que a levaria a ocupar um lugar de destaque no panorama da Literatura Mundial. Verificando as anotações feitas por Virginia Woolf, em seus diários, percebemos que a escritora estivera desde o início preocupada com a opinião da crítica com relação a *O quarto de Jacob*, como se pode observar na seguinte passagem extraída do *Diário*: “Ora o que *irão* eles dizer do *Jacob*? Que é uma loucura, suponho; uma rapsódia desconexa; sei lá. Confiarei a minha opinião a este livro quando o reler”.²⁸⁰ Contudo, os críticos, bem como os leitores, mostraram-se entusiasmados, o que a levou a sentir-se mais tranquila e satisfeita. Passadas a ansiedade e a apreensão que tomavam conta da escritora sempre que publicava um novo livro, e, mais ainda, depois de tomar conhecimento das críticas publicadas sobre seu novo romance, Virginia Woolf, em 13 de novembro de 1922, registra em seu Diário:

As críticas agora são favoráveis e absolutamente contraditórias, como é costume. Agora sou perfeitamente capaz de escrever sem me preocupar com a impressão que posso causar; e por isto se vê que o meu burburinho já passou. Mas no fim de contas estou perfeitamente satisfeita; mais, acho eu, do que nunca.²⁸¹

Dentre os críticos que se manifestaram acerca de *O quarto de Jacob*, podemos citar o comentário feito por T. S. Elliot, tomado aqui como exemplo da favorável opinião crítica da época. T.S. Elliot acredita que a escritora começa a se libertar dos compromissos com o romance tradicional, dando maior espaço ao seu talento original: “ parece-me que construiu uma ponte sobre certa lacuna que existia entre seus outros romances e a prosa experimental de *Monday or Tuesday*, conseguindo um efeito notável”.²⁸² A crítica de T. S Elliot poderia ser aliada às opiniões de Solange Ribeiro de Oliveira, quando afirma, com propriedade, que em *O quarto de Jacob*, Virginia Woolf:

(...) forgoes the conventional plot and the traditional narrative technique. By often placing herself within the characters' minds and moving from one to another, she

²⁷⁹ BRADBURY. “Virginia Woolf”. In. _____. *O mundo moderno: dez grandes escritores*, p.197.

²⁸⁰ WOOLF. *Diário*: primeiro volume 1915 – 1926, p.277.

²⁸¹ WOOLF. *Diário*: primeiro volume 1915 – 1926, p.294-295.

²⁸² ELLIOT *apud* BELL. *Virginia Woolf: uma biografia*, p.371..

pours out a fragmentary view of human pain, love and death, in a world she sees as no longer endowed with solid beliefs and universally accepted values.²⁸³

Logo, o projeto literário empreendido por Virginia Woolf, após a publicação de *O quarto de Jacob*, caminha em direção à uma narrativa em que elementos literários são justapostos e às vezes contrapostos a elementos pictóricos, musicais e cinematográficos. Assim sendo, a leitura da obra woolfiana que não estiver pautada no estabelecimento de elos entre o texto literário e as técnicas empregadas, tanto pela pintura quanto pela música ou pelo cinema, terá, no mínimo, comprometidas a interpretação e a compreensão da escrita de Virginia Woolf, já que, em grande parte, o conhecimento de métodos e técnicas de outras artes, assim como as luzes de um farol, quando lançadas sobre a narrativa woolfiana, poderão “iluminar” a compreensão e interpretação da obra. Dessa forma, podemos observar que técnicas e métodos de outras artes aparecem frequentemente “disseminados” ao longo dos romances de Virginia Woolf; logo, o leitor deverá apresentar, no mínimo, uma dupla competência que o permita ler os elementos que sejam próprios do texto literário bem como dos textos pictóricos, musicais e cinematográficos, pois, só assim poderá ver também em quais pontos esses textos convergem e em quais divergem.

Vemos, dessa forma, que os romances woolfianos são dotados de uma “hibridação textual”,²⁸⁴ que os permite abrirem-se para a possibilidade de trânsito entre os diferentes espaços e/ou textos, sejam eles espaços literários, sejam espaços cinematográficos ou pictóricos. Podemos afirmar, então, que obras como *O quarto de Jacob*, *Passeio ao farol*, *As ondas* e *Entre os atos*, todos de Virginia Woolf, permitem que situemos nossas reflexões em um *entre-lugar* artístico, ou seja, um lugar “entre” as diferentes artes, diferentes linguagens, mídias, saberes e poderes. Acreditamos, que este *entre-lugar*²⁸⁵ seja o melhor ponto para fixarmos as nossas reflexões acerca da arte,

²⁸³ OLIVEIRA. *Virginia Woolf's silver globe*, p.15.

²⁸⁴ Sobre a expressão “hibridação textual”, Cf. BERWANGER. “O ideário simbolista: literatura e música”. In: MARQUES & BITTENCOURT. *Limiares críticos*, p.215-225. Maria Luiza Berwanger atenta para a necessidade de se verificar, em textos que estabelecem um jogo inter-discursivo com outras artes, “até que ponto a hibridação textual poderia elucidar a dimensão poética de uma determinada produção literária, modelada pela prática da transposição criadora”.

²⁸⁵ O conceito de *entre-lugar* fora inicialmente formulado por Silviano Santiago, ao escrever acerca do *entre-lugar* do discurso crítico latino-americano. Ressaltamos então, que, de Silviano Santiago interessa-nos, muito mais, a idéia de um lugar “entre”, ou seja, um lugar de reflexão que não se volte para um lado e exclua o outro, mas sim, que mantenha-se, sempre que possível, no limiar desses dois lugares. O texto de Silviano Santiago ao qual fazemos menção é “O *entre-lugar* do discurso latino-americano”, no qual, após demonstrar as diferenças de posições assumidas pela crítica literária latino-americana, que estava dividida entre aqueles que se voltavam

não apenas a literária, mas a arte em geral, uma vez que aí, nesse lugar “entre”, podem ser estabelecidas diferentes redes de relações, correspondências e intersecções entre as diversas artes, sem que, com isso, uma delas seja considerada principal ou mais importante do que a outra.

Nesse sentido, torna-se interessante observarmos que, como nosso propósito primeiro é o de ver e analisar as intrínsecas relações entre literatura e pintura presentes nos romances *Passeio ao farol* e *As Ondas*, de Virginia Woolf, talvez seja mais produtivo *fixar* nossa reflexão em um *entre-lugar*, que, salvaguardando as semelhanças e as diferenças entre as artes, não privilegie nem a pintura nem a literatura, mas que, ao contrário, se fixe nos lugares e nas fronteiras onde aquelas artes mais se aproximam e onde elas dialogam entre si.

Os estudos analógicos entre as diferentes artes, ao fixarem suas reflexões em um *entre-lugar* artístico, fazem que haja uma diluição de lugares fixos para o saber bem como para os discursos. Ressaltamos, entretanto, que, apesar dessa diluição, as fronteiras entre as artes e/ou entre os discursos existem, cabendo, agora, ao estudioso estabelecer uma ponte que proporcione o trânsito entre um e outro discurso ou entre uma e outra arte. Os estudos de Literatura Comparada, por exemplo, têm na prática interdisciplinar, que vem construindo essas pontes entre as diferentes disciplinas, sua marca registrada, pois, como observa Henry Remak, devemos conceber a Literatura Comparada,

(...) menos como uma matéria independente, que deve a todo custo estabelecer suas próprias e inflexíveis leis, do que como uma disciplina auxiliar extremamente necessária, um elo entre segmentos menores de literatura paroquial, uma ponte entre áreas da criatividade humana organicamente relacionadas, mas fisicamente separadas.²⁸⁶

exclusivamente aos modelos europeus, de um lado e de outro, aqueles que eram marcados por um nacionalismo exacerbado e viam no interior dos “trópicos” o melhor lugar para se fixar um discurso crítico. Santiago não elege nenhum desses modelos como principal e acaba então por afirmar: “fiquei com os dois e com a condição de viver e pensar os dois. Paradoxalmente, nem o lugar-comum dos nacionalismos brabos, nem o lugar fetiche do aristocrata saber europeu. Lugar-comum e lugar-fetiche imaginei o entre-lugar e a solidariedade latino-americana. Inventei o entre-lugar do discurso latino-americano que já tinha sido inaugurado pelos nossos melhores escritores”. Cf. SANTIAGO. “O entre-lugar do discurso latino-americano”. In: *Uma literatura nos trópicos*.

²⁸⁶ REMAK. “Literatura comparada: definição e função”. In: COUTINHO & CARVALHAL (Orgs.). *Literatura comparada: textos fundadores*, p.180.

Respeitando as especificidades de cada “esfera da expressão humana”, aludimos ao artigo sobre *O quarto de Jacob*, de Winifred Holtby, no qual esse ensaísta contrapõe o texto woolfiano à sua possível transposição ou “tradução” para o cinema. Holtby chama a atenção para o fato de “as emoções das personagens serem sugeridas sobretudo pelos gestos descritos, lembrando imagens em movimento, como num filme”.²⁸⁷ O raciocínio de Holtby resulta na seguinte análise do romance woolfiano:

Em *Jacob’s Room*, a Sra Woolf elaborou, pela primeira vez, um romance completo com seus novos instrumentos, e escolheu para ele as técnicas cinematográficas experimentadas em *Kew Gardens*. Quase qualquer página do livro poderia ser transferida imediatamente para um filme. A história trata sobretudo dos sinais externos de emoção, até pensamentos e lembranças assumem uma qualidade pictórica. Algumas vezes, na verdade, a ação se transfere para o confuso crepúsculo no interior da mente; mas de um modo geral, é indicado pelas posições e gestos cambiantes das personagens. Betty Flanders chora, acaricia o gato Topaz, escreve cartas; Jacob boceja, espreguiça-se, lê; Florinda cobre-se com a capa, para esconder os sinais da gravidez. É o romance de um diretor de cinema.²⁸⁸

As possibilidades de leituras abertas pelos romances de Virginia Woolf são inúmeras, conseqüentemente, tivemos que privilegiar nesta tese um *corpus* específico. Logo, a leitura empreendida a partir de agora, será feita com o propósito de delinear e analisar o papel que a literatura e a pintura ocupam como constituintes da narração de *Passeio ao farol* e de *As Ondas*.

²⁸⁷ OLIVEIRA. “*Ut pictura poesis*: o fio de uma tradição”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.24.

²⁸⁸ HOLTBY *apud* OLIVEIRA. “*Ut pictura poesis*: o fio de uma tradição”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.24.

CAPÍTULO III

LITERATURA E PINTURA: AS INTER-RELAÇÕES EM

PASSEIO AO FAROL

(...) talvez fosse melhor não ver quadros: eles apenas nos tornavam desalentadoramente insatisfeitos com nosso próprio trabalho.

Virginia Woolf

3 Literatura e Pintura: as inter-relações em *Passeio ao farol*

No capítulo anterior, procuramos evidenciar o caráter inter-artístico presente em alguns romances de Virginia Woolf. Nas obras da escritora, há uma constante tentativa de abertura do texto literário para profícuos diálogos com as outras artes. Em *O Quarto de Jacob* nota-se uma estreita relação da literatura com o cinema, possibilitando a “adaptação” para o cinema de quase todos os capítulos do romance. *As Ondas*, por outro lado, abre-se para o diálogo com a música, já que as seis personagens aparecem como seis temas musicais, ou melhor, como seis instrumentos musicais. Marguerite Yourcenar, tradutora desse romance para o francês, observou que:

AS ONDAS é um livro com seis personagens ou melhor, seis instrumentos musicais, pois consiste unicamente de monólogos interiores cujas curvas se sucedem, se entrecruzam, com a firmeza de um desenho que lembra *A Arte da Fuga*, de Bach. Nesta narrativa musical, os breves pensamentos da infância, as rápidas reflexões sobre os momentos de juventude e companheirismo confiante parecem os *allegros* das sinfonias de Mozart, abrindo, cada vez mais, espaço para os lentos andantes dos imensos solilóquios sobre a experiência, a solidão e a maturidade.²⁸⁹

Notamos, também, em *As ondas*, uma forte influência do impressionismo, já que o movimento das ondas, que abre cada um dos capítulos, é visto sob diferentes momentos do dia, desde o raiar do sol até o seu desaparecimento no horizonte. Esta atitude fora frequentemente adotada pelos pintores impressionistas, que buscavam pintar os objetos em diferentes momentos do dia, utilizando-se, em vários casos, dos constantes movimentos da luz. Poderíamos citar, como exemplo, a série da Catedral de Rouen, feita por Claude Monet. Há, ainda, em *As ondas*, uma forte presença da natureza e do mar, o que nos remete a alguns dos temas impressionistas.

Entretanto, é *Passeio ao farol*, quinto romance publicado por Virginia Woolf, que oferece um interesse singular para o estudo das relações estabelecidas entre a literatura e as artes plásticas, uma vez que o romance está diretamente relacionado com a criação artística empreendida por uma das protagonistas: a pintora Lily Briscoe. A narrativa do romance está dividida em três partes (A Janela; O tempo passa e O farol) e poderia ser resumida da seguinte forma:

(...) toda a ação tem lugar numa só tarde e num só fim de dia, quando a família Ramsay e seus amigos estão passando as férias nas ilhas Hébridais (em lugar de Escócia, leia-se Cornualha); na parte final, numa só manhã, muitos anos depois da Primeira Guerra, quando os sobreviventes se reúnem de novo na casa onde passavam as férias e que estava há muito abandonada. Entre essas duas partes, dá-se uma fantasmagórica aceleração do tempo, (...) nas quais os acontecimentos humanos, casamentos, nascimentos, destruição e mortes no campo de batalha, ocorrem somente em referências passageiras ou entre parênteses, tão fundamental é a cena, o ritmo, como se fosse um sonho.²⁹⁰

De fato, *Passeio ao farol* é considerado por muitos críticos como o ápice da carreira de Virginia Woolf enquanto romancista. É ainda o romance preferido da maioria dos leitores de Virginia Woolf. John Lehmann, biógrafo da escritora, observa que *Passeio ao farol* “tem a mesma beleza de linguagem, a mesma rapidez e a mesma leveza de narração de *Mrs Dalloway*, a mesma abundância deslumbrante de imagens poéticas que iluminam profundamente e não são apenas meras decorações”,²⁹¹ coroando esta atmosfera simbólico-poética, encontramos a beleza do mar e do céu, e, ainda, a presença distante do próprio farol.

Estudando os diários de Virginia Woolf, com o propósito de encontrar algumas informações que pudessem nos auxiliar na compreensão da construção textual de *Passeio ao farol*, encontramos anotações acerca da elaboração e concepção deste romance. De fato, uma das primeiras menções feitas por Virginia Woolf em seu diário sobre *Passeio ao farol* é: “Aqui concebo minha história – mas estou sempre a conceber histórias, agora. Contos – cenas – por exemplo: ‘O Velho’ (uma personagem a partir de L. S.).²⁹² Tal afirmação feita em 6 de janeiro de 1926 vem confirmar a ideia inicial de que, em 17 de outubro de 1924, ao escrever no mesmo diário “Já estou a ver o Velho”, a escritora já estava pensando em transformar seu pai em personagem de um novo romance. Em 14 de maio de 1925, por exemplo, a escritora anotou no seu diário:

Agora estou a fazer todos os possíveis por parar com o jornalismo e avançar para *To the Lighthouse*. Vai ser bastante curto, vai ter o caráter do pai por inteiro; e o da

²⁸⁹ WOOLF. *As ondas*. (Contracapa).

²⁹⁰ LEHMANN. *Virginia Woolf*, p.56.

²⁹¹ LEHMANN. *Virginia Woolf*, p.58-59.

²⁹² WOOLF. *Diário*. Primeiro volume: 1915-1926, p.364.

mãe; St. Ives; e a infância; e todas as coisas do costume que tento incluir — a vida, a morte, etc..²⁹³

Constatamos, então, que as primeiras anotações feitas por Virginia Woolf sobre *Passeio ao farol* trariam seu pai como personagem principal. Entretanto, o que se percebe após uma primeira leitura da obra é que a figura da mãe é mais presente, senão em quase todo o livro, mas principalmente no primeiro capítulo. Com a morte da Sra Ramsay, parece – nos que sua figura vai perdendo um pouco a força, mas sem que isso implique o desaparecimento total da narrativa, pois, no último capítulo, depois de já terem se passado dez anos, encontramos a pintora Lily Briscoe a atestar a forte influência da Sra Ramsay sobre as pessoas e os objetos.

Apesar de adotarmos ao longo deste trabalho a designação “romance” quando nos referimos a *Passeio ao farol*, esta não era uma nomenclatura que muito agradava Virginia Woolf, já que, durante a escrita desse “romance”, a escritora registrou em seu diário: “(Mas enquanto tento escrever estou a imaginar *To the Lighthouse* — vai-se ouvir sempre o mar. tenho a idéia de que hei-de inventar um novo nome para os meus livros, que suplante ‘romance’”,²⁹⁴ a escritora sugere então que elegia seria um termo mais apropriado para nos referirmos aos seus romances. Do trecho transcrito acima, vemos que, em Virginia Woolf, já começa a aparecer uma imagem muito utilizada pelos pintores impressionistas: o mar. Realmente, a escritora parece seguir à risca o propósito de fazer o barulho do mar ecoar ao longo de todo o romance, conferindo, assim, ao texto literário uma certa “sonoridade” ou “musicalidade”, que se fará presente desde as primeiras até as últimas linhas do romance.

Não nos causa estranhamento, então, que Mario Praz, no livro *Literatura e artes visuais*, observe que *Passeio ao farol* possa ser visto como exemplo de uma aplicação bem sucedida da técnica musical à literatura. Praz cita o crítico Harold Fromm, para quem o romance poderia facilmente ser relacionado a uma sinfonia de Franck ou Chausson e até mesmo a um Wagner. É ainda Fromm quem observa que *Passeio ao farol* é “essencialmente uma experiência musical e não comunica idéias; comunica um significado que transcende a significação”.²⁹⁵ Virginia Woolf adotara

²⁹³ WOOLF. *Diário*: primeiro volume: 1915 – 1926, p.372-373.

²⁹⁴ WOOLF. *Diário*: primeiro volume 1915 – 1926, p.379.

²⁹⁵ FROMM *apud* PRAZ. *Literatura e artes visuais*, p.197.

alguns recursos musicais na elaboração de *Passeio ao farol*, já que os três capítulos do romance, tomados como um todo ou, ainda, os movimentos externos em constante mutação remetem-nos às sinfonias de Franck ou Chausson, os quais empregavam temas semelhantes aos de Virginia Woolf, a saber “o movimento interno contrastando violentamente com os externos, não só na extensão, mas por sua preocupação com a Natureza impessoal, em contraposição à Realidade psicológica”.²⁹⁶

Apesar de serem observáveis possíveis relações entre o romance woolfiano e a música, optamos por privilegiar em nossa análise a sua intrínseca relação com a pintura. Esta ocupa lugar central no decorrer do romance, posto que, não se pode, em um primeiro momento, ignorar a presença de uma pintora como uma das personagens centrais e que está a todo o tempo refletindo acerca da composição do seu quadro, fazendo que *Passeio ao farol* se torne um comentário acerca da arte de pintar, incluindo aqui preocupações técnicas, como, por exemplo, a utilização das cores, a necessidade de se manter a unidade, o equilíbrio das massas e também a oposição claro/escuro. Há, no decorrer da narrativa, inúmeras passagens nas quais encontramos a pintora-personagem preocupada com o “volume, as cores e as linhas” de seu quadro. Ou ainda, constatamos que Lily adianta um preceito da arte pós-impressionista quando observa que “sob a cor havia a forma”.²⁹⁷ Sendo assim, em alguns momentos de nossa leitura, veremos que os comentários da personagem-pintora Lily Briscoe, acerca das técnicas do pintor, podem ser aplicadas às técnicas do escritor, uma vez que este também preocupa-se com questões de unidade e equilíbrio, dentre outras.

Virginia Woolf sabia que a inserção de uma pintora como uma das protagonistas de seu novo romance, não poderia ser visto como algo “aleatório” ou “incidental”, ou seja, a escritora reconheceu que, em algumas passagens, ela abordaria alguns temas relativos à Pintura, ainda que esta não fosse a sua “seara”. Vemos, por exemplo, que em carta à pintora Vanessa Bell, sua irmã, Virginia escreve “talvez você estimule o senso literário em mim, tal como diz que eu estímulo seu senso para a pintura. Deus! Como você vai rir dos trechos sobre pintura no *Lighthouse!*”.²⁹⁸

²⁹⁶ FROMM *apud* PRAZ. *Literatura e artes visuais*, p.197.

²⁹⁷ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.23.

²⁹⁸ WOOLF *apud* BELL. *Virginia Woolf: uma biografia*, p.412.

Nota-se, então, que Virginia Woolf colheu muito material sobre pintura ao longo das discussões realizadas em reuniões do Grupo de Bloomsbury, pois, como afirma Vanessa Bell, “no que se refere à pintura de retratos você me parece uma artista suprema”. Seis dias após o recebimento desta carta de sua irmã, Virginia Woolf recebe uma carta do amigo e também crítico de arte, Roger Fry, que lhe fala: “Vanessa e eu pensamos que você passa intocada e triunfante, embora talvez um pouco ofegante e ansiosa”²⁹⁹ no que se refere à pintura e, em especial, à pintora-personagem Lily Briscoe.

Notamos, então, que *Passeio ao farol* pode ser lido como um exemplo de **Künstlerroman**, pois, além de possuir um enredo que nos remete a alguns movimentos das artes plásticas, como, por exemplo o impressionismo e o cubismo, tem-se naquele romance, uma pintora como personagem principal que está, ao longo do romance, refletindo sobre como equilibrar as duas massas do seu quadro. Nesse sentido, vemos, em Lily Briscoe, a pintora-personagem de *Passeio ao farol*, a tentativa de Virginia Woolf de, por meio de sua ficção, contribuir para a discussão teórica acerca do artista moderno, na medida em que, muito mais que reflexões sobre a arte da pintura, o que vemos, ao longo do romance woolfiano, é uma reflexão voltada ao fazer artístico e estético, entendemos, então, que de certa maneira, Virginia Woolf corrobora a afirmação de Etienne Souriau de que “A arte são todas as artes”.

A noção de **Künstlerroman** que adotamos, aproxima-se menos da noção proposta por J. Cuddon, que define o **Künstlerroman** como “um romance que mostra o desenvolvimento do artista da infância à maturidade ou idade posterior”.³⁰⁰ Consequentemente, vemos que esta noção aproxima o Künstlerroman ao Bildungsroman, ou, o romance de formação; a diferença entre ambos é que no caso do Künstlerroman a personagem principal seria um artista. Acreditamos ser essa definição de J. Cuddon pouco satisfatória; assim, a noção de Künstlerroman que se adotará neste trabalho aproxima-se muito mais da definição dada por Ulrich Weisstein, ou seja, um romance “onde problemas estéticos e técnicos, próprios de uma arte, se integram estruturalmente com o enredo, e onde soluções artísticas conduzem à soluções de problemas também

²⁹⁹ Cf. BELL. *Virginia Woolf: uma biografia*, p.414.

³⁰⁰ CUDDON *apud* OLIVEIRA. “Introdução”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.5.

no plano humano”.³⁰¹ Recentemente, Nancy Maria Mendes realizou estudo acerca da *Recherche* proustiana, buscando estabelecer ligações entre o texto de Marcel Proust e algumas telas de Frans Hals, Rembrandt e Vermeer, resultando, desta forma, na confirmação de que a pintura apresenta-se como parte integrante do romance, oferecendo-se à leitura como qualquer outro elemento do romance.³⁰²

O enredo de *Passeio ao farol* pode ser resumido nas figuras da Sra. Ramsay e da pintora Lily Briscoe, com a primeira sendo retratada pela segunda; assim, ao longo do livro nos deparamos com a pintora a refletir e a buscar soluções para problemas técnicos que a afligiam – problemas estes de, por exemplo, como equilibrar as duas massas nos cantos do quadro e ainda assim manter a unidade.³⁰³ Tal preocupação com a unidade também foi sentida por Virginia Woolf no momento da escrita do romance, pois, um intervalo de dez anos separa o primeiro do terceiro capítulo.

Analisando os diários da escritora, notamos que o problema de quebra da unidade e a necessidade de equilíbrio entre as partes da obra, também fora enfrentado por Virginia, já que um intervalo de dez anos separa o primeiro capítulo do terceiro. Poder-se-ia afirmar que Lily Briscoe torna-se símbolo do artista moderno, o qual depara-se, durante o processo criativo, com a necessidade de manter a unidade dentre as partes da sua obra, quer ela seja literária, quer seja pictórica ou cinematográfica.

Sendo assim, talvez devêssemos evocar um comentário de Roger Fry acerca da unidade necessária às obras de arte, sobretudo, porque o comentário do crítico de arte britânico e também pintor, amigo íntimo de Virginia Woolf, poderia ter partido

³⁰¹ WEISSTEIN *apud* OLIVEIRA. “Introdução”. In: *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.5. Uma análise mais detalhada de alguns exemplos de künstlerroman na literatura contemporânea pode ser encontrada no excelente livro de Solange Ribeiro de Oliveira, *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, no qual a autora, não apenas discute o conceito de künstlerroman, mas, analisa alguns romances que são considerados künstlerroman, dentre eles, destacam-se *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf; *O quarto fechado*, de Lya Luft; *A paixão segundo G.H.*, de Clarice Lispector e ainda, *Reflexos do Baile*, de Antonio Callado. Cf. OLIVEIRA. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*.

³⁰² Cf. MENDES. *Uma galeria de pintores holandeses no romance proustiano*.

³⁰³ No capítulo intitulado “A Sra Ramsay: esboço para um possível retrato” mostraremos que a solução encontrada por Lily Briscoe para um problema de ordem técnica corresponde à solução também no plano pessoal.

facilmente da mente em constante “ebulição” da pintora-personagem de *Passeio ao farol*. Fry observa que:

One chief aspect of order in a work of art is unity: unity of some kind is necessary for our restful contemplation of the work of art as a whole, since if it lacks unity we cannot contemplate it in its entirety, but we shall pass outside it to other things necessary to complete its unity.

In a picture this unity is due to a balancing of the attractions of the eye about the central line of the picture. The result of this balance of attractions is that the eye rests willingly within the bounds of the picture.³⁰⁴

A escritora inglesa também esteve preocupada em manter a unidade do romance, pois há um grande intervalo entre o primeiro e o terceiro capítulo. Virginia Woolf leva vinte e cinco dias para escrever o segundo capítulo do livro, que recebe o título de “O Tempo passa”. A atitude adotada por Virginia Woolf é a de *dissolver* e *diluir* as noções exatas de tempo cronológico, e assim fazer “com que o sentido do real, de certa forma, se esgote, e passe a vigorar um atmosfera em que o fantástico faz desses dez anos como que um devaneio vivido entre a noite de ‘The Window’ e a manhã de ‘The Lighthouse’”.³⁰⁵

Para que houvesse, então, este efeito “fantasmagórico”, a narradora emprega uma técnica comum aos impressionistas: a exclusão das personagens da cena, inserindo elementos da natureza, como o mar, o vento e também as luzes do farol, assim sendo, a narradora faz uso, nessa segunda parte, de imagens como, por exemplo, “uma fina chuva tamborilando no telhado”, “a tênue brisa subia a escada” ou ainda em “quando caía a noite, o feixe de luz que vinha do Farol, que pousava com tanta autoridade sobre o tapete na escuridão, ressaltando seus desenhos, agora se misturava ao luar”. Notamos, então, que Virginia Woolf procurou seguir o esboço que fizera durante a escrita de “O tempo passa”. Esse esboço encontra-se nas notas da versão inglesa de *Passeio ao farol*, onde podemos ler a intenção da escritora de inserir nesse capítulo:

Ten Chapters
Now the question of ten years.
The Seasons.

³⁰⁴ FRY. “An essay in aesthetics”. In: NAYLOR (Ed.). *Bloomsbury: the artists, authors and designers by themselves*, p.59.

³⁰⁵ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema*”. In: PASOLD (Ed.). *Virginia Woolf*, p.67.

The Skull
 The gradual dissolution of everything
 This is to be contrasted with the permanence of – what?
 Sun, moon & stars.
 Hopeless gulfs of misery.
 Cruelty.
 The War.
 Change. Oblivion. Human vitality. Old woman
 Cleaning up.
 (...)
 The devouringness of nature.
 But all the time, this passes, accumulates.
 Darkness.
 The welter of winds and waves
 What then is the medium through wh. we regard human
 beings?
 Tears.³⁰⁶

A partir da leitura desse esboço de “O tempo passa”, vemos que Virginia Woolf também preocupou-se com a questão da unidade, como observamos em “agora a questão dos dez anos”, afirmação que denuncia um obstáculo que deveria ser transposto pela escritora. Vemos ainda que houve, de fato, no segundo capítulo, a inserção das estações, de elementos da natureza, a passagem de tempo e sua ação corrosiva sobre as pessoas e os objetos. Elegemos as passagens abaixo para evidenciar essa atitude woolfiana:

As folhas do outono brilham com a luz amarelada da lua, com a luz das luas da colheita — a luz que abranda o esforço do trabalho, suaviza o restolho e faz a onda revolta rebentar na praia.
 (...) Noite após noite, verão e inverno, o tormento das tempestades e a sagitada tranqüilidade do bom tempo reinavam sem interrupção. Se houvesse alguém para se pôr à escuta, ouviria, nos quartos do andar superior da casa vazia, apenas um gigantesco caos riscado de raios ribombando e girando, enquanto os ventos e as ondas se divertiam como massas amorfas de leviatãs cujos cenhos não eram sulcados pelo menor traço de inteligência. Montavam uma sobre a outra, arremessavam-se e mergulhavam, na escuridão ou na claridade (pois dias e noites, meses e anos passavam indistintamente unidos).³⁰⁷

Com isso, temos a sensação, no final da leitura do segundo capítulo, de que a casa está habitada por “fantasmas”, principalmente o “fantasma” da Sra Ramsay, pois, é no segundo capítulo que ficamos sabendo de sua morte: “(O Sr. Ramsay, andando aos tropeções no corredor, esticou os braços, certa manhã, mas, como a Sra. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, esticou os braços e eles continuaram

³⁰⁶ Cf. WOOLF *apud* LEE. “Notes”. In: WOOLF. *To the lighthouse*, p.251.

³⁰⁷ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.129 e 136.

vazios.)”.³⁰⁸ Interessante observarmos, ainda, que na versão inglesa, ao se referir à casa dos Ramsays, a narradora afirma que a casa estava habitada por “certain airs”, ou seja, por certos ares. Esses ares, parece-nos, estão “esperando, ansiosos, a ruína total da casa desabitada”.³⁰⁹

Ao final da escrita de “O tempo passa”, apesar das dificuldades encontradas, Virginia Woolf percebe que a ameaça de quebra de unidade de seu trabalho havia sido evitada, pois, como afirma em setembro de 1926:

The lyric portions of *To the lighthouse* are collected in the 10-year lapse and don't interfere with the text so much as usual. I feel as if it fetched its circle pretty completely this time; and I don't feel sure what the stock criticism will be.³¹⁰

Passeio ao farol: aspectos impressionistas

Em *Passeio ao farol* os elos de intermediação entre Literatura e Pintura são estabelecidos não apenas porque há uma pintora como uma das personagens centrais, mas, principalmente, porque percebemos em quase todas as páginas da narrativa, que paralela ou concomitantemente ao enredo ficcional, existe uma “técnica” das artes plásticas que influencia e sustenta o enredo. Notamos que o romance de Virginia Woolf estabelece uma íntima relação com os movimentos Impressionistas e Pós-Impressionistas, uma vez que a multiplicidade dos pontos de vista, a simplificação da forma, a intensificação das cores, as inúmeras impressões que as personagens apresentam uma das outras remetem-nos, ora ao Impressionismo, ora ao Pós-Impressionismo.

O termo “Impressionismo” fora cunhado, inicialmente, por Louis Leroy, artista e crítico de arte, responsável pela crítica da primeira exposição coletiva desses

³⁰⁸ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.130.

³⁰⁹ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD (Ed.). *Revista Ilha do desterro - Virginia Woolf*, p.67.

³¹⁰ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD (Ed.). *Revista Ilha do desterro - Virginia Woolf*, p.69.

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

Independente da origem do nome, Monet, ao chamar a sua pintura do sol nascente de ‘*Impressão*’, estava se explicando ao público. Estava dizendo que o quadro não era simplesmente uma imagem de uma enseada, mas o efeito da cena sobre o olhar de um observador-artista.³¹¹

Assim, o termo “impressão” torna-se um solo fértil para que os pintores desenvolvam suas obras, sobretudo porque os artistas passaram a opor suas impressões pessoais ao pensamento e observação analíticos, “à fantasia e à memória como fontes tradicionais da arte”, pois, essas fontes eram comumente vistas como imposições das academias, ou ainda, como “representantes” de uma ilusão na vida pessoal tanto quanto no plano social. Com isso, vemos tornarem-se frequentes, quando associados aos artistas impressionistas e, principalmente, à estética impressionista, o emprego dos conceitos de “impressão” e “sensação”. Logo,

O termo “sensação”, assim como “impressão”, passou a ser aplicado não somente a percepções de uma única e surpreente nota de cor, ao contrário do matiz conhecido e identificador do objeto, mas também de uma cena inteira. Tinha-se a “sensação” de um lugar, de uma pessoa, uma obra de arte, um meio, até mesmo de uma situação da vida., como uma qualidade não verbal única, uma essência distintiva que parecia permear o todo complexo que podia ser sentida por uma intuição imediata. A sensação era o fundamento de um sentimento do todo obseador receptivo, um efeito desse todo percebido diretamente no humor e na sensibilidade.³¹²

Os impressionistas partiram, então, para uma destruição de “todas as convenções de representação próprias do ‘ofício’ pictórico (perspectiva, claro-escuro, tema, composição, etc.) e afirmam a arte como visualidade pura, reprodução imediata das sensações visuais”.³¹³ Ou, complementando esse raciocínio relativo à experiência visual, percebemos que esta

(...) consiste não apenas de cores, luzes, sombras e formas sempre cambiantes. Mais claramente, percebemos e reagimos a objetos como entidades reconhecíveis, mesmo

³¹¹ SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.35.

³¹² SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.36.

³¹³ ARGAN. *Arte e crítica de arte*, p.55.

quando aparecem turvos ou incompletos. Os tipos diferentes de objetos para os quais olhamos, assim como suas qualidades individuais – isolado e contínuo, próximo e distante, exclusivo e repetido, pequeno e grande, estável e móvel –, sugerem possibilidades diferentes na arte. A representação habitual do céu, mar, campo, floresta e deserto, do dia e da noite, do clima e das estações, das plantas e dos animais, foi a base de uma série de formas e cores na tela, menos provável numa arte que representava somente o corpo humano.³¹⁴

Por conseguinte, o Impressionismo tornou-se um movimento que visava, acima de tudo, a traduzir as impressões dos artistas, representando os objetos de acordo com as impressões suscitadas. Essa atitude vem confirmar a crença de que, à época dos Impressionistas, “a impressão, com as sensações componentes, era vista como uma experiência primitiva básica, uma ocasião em que somos mais sinceros, sensíveis e capazes de apreender totalidades como valores estéticos”.³¹⁵

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

Passeio ao farol pode ser lido como uma série de telas impressionistas, uma vez que apresenta uma rica percepção das cores, da atmosfera brumosa que envolve toda a ilha naquele dia de tempestade. A escritora não trabalha apenas com os movimentos da luz e da paisagem em constante mutação, mas também, explora as propriedades das cores, como se fosse um pintor. Logo, podemos afirmar que “esta capacidade de perceber os objetos em termos de tintas constitui uma analogia, por si só, e mostra quão intimamente a psicologia da criação artística se ligava, em Virginia Woolf, aos desenvolvimentos das artes visuais”.³¹⁶ Ocorre ao longo do romance um

³¹⁴ SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.28,

³¹⁵ SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.59.

³¹⁶ HAVARD-WILLIAMSES *apud* PRAZ. *Literatura e artes visuais*, p.197.

incessante trabalho com as cores, e, assim, como se fosse um pintor, Virginia Woolf empregará determinadas cores, como, por exemplo, o púrpura, o vermelho, o verde, o azul, o branco, enfim cores freqüentemente empregadas pelos pintores impressionistas. Com isso, em muitas passagens de *Passeio ao farol* nos deparamos com verdadeiras telas impressionistas. O trabalho com as cores e os movimentos da luz, realizado por Virginia Woolf, pode ser notado, dentre outras, na passagem abaixo:

— Esfriou de repente. O sol parece estar menos quente — falou, olhando em redor, pois tudo estava muito *claro*, a grama ainda de um *suave verde* profundo, a casa *cintilando* na sua folhagem com *flores purpúreas* de maracujá, e gralhas lançando gritos cortantes do alto *azul*. Mas alguma coisa *moveu-se*, brilhou, virou uma asa *prateada* no céu. Afinal, era *setembro*, meados de setembro, e *mais de seis horas da tarde*. Assim, caminharam pelo jardim na direção costumeira; passando pela quadra de tênis e pela grama alta, até aquela clareira na espessa sebe protegida por suas hastes de *vermelho* incandescente como brasas de carvão queimando, por entre as quais as *águas azuis* da baía pareciam ainda mais azuis.³¹⁷

Podemos chamar a atenção, ainda, para o fato de Virginia Woolf aproximar a pintora-personagem Lily Briscoe aos pintores impressionistas, porque, não raro, encontramos disseminadas no entrecho da narrativa reflexões realizadas por Lily, as quais traduzem alguns conceitos impressionistas. A pintora sente a necessidade de fazer que as cores de sua tela juntem-se umas às outras, ou seja, a cor e o tom desejados serão obtidos por meio da justaposição de cores distintas. Essa preocupação de Lily com relação às cores pode ser notada no seguinte trecho do romance:

Fitava-a: toda a massa do quadro repousava em equilíbrio nesse peso. Seria lindo e brilhante na superfície, leve e evanescente, com uma cor fundindo-se à outra, como as cores da asa de uma borboleta; mas, embaixo disso, a estrutura deveria ser fixada com pinos de ferro.³¹⁸

Para uma melhor compreensão do emprego das cores por parte dos impressionistas e mais tarde por Virginia Woolf, aludimos ao estudo de Maurice Serullaz acerca da técnica impressionista. O crítico observa que há no impressionismo uma degradação tanto do colorido quanto dos diferentes tons³¹⁹, para que assim seja criada uma atmosfera na qual prevaleçam as nuances e as sombras ao invés dos contornos bem demarcados. Com isso, haverá a exclusão, da paleta impressionista, de

³¹⁷ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.24. Grifo nosso.

³¹⁸ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.173.

cores como preto, marrom, cinza ou “terra”, conseqüentemente, privilegia-se o azul, o branco, o verde, o amarelo, o laranja, o violeta e o vermelho. Essa divisão dos tons é adotada frequentemente, pois exprime também a fragmentação dos reflexos da água, “tema” de muitas das telas impressionistas, entretanto, a divisão dos diferentes tons será empregada na representação de outros elementos da paisagem. Registramos, ainda, algumas teorias impressionistas relativas às propriedades e emprego das cores.

A composição do espectro solar é a seguinte: violeta, índigo, azul, verde, amarelo, laranja, vermelho, ou seja, sete cores; mas, sendo o índigo uma variedade de azul, o número reduz-se na realidade a seis cores. Três delas são as *primárias, fundamentais* ou *geratrizes*: azul, vermelho e amarelo. Três são chamadas *binárias* ou *mistas*: o verde, o violeta e o laranja; estas últimas resultam da mistura de duas cores primárias: azul + amarelo = verde; azul + vermelho = violeta; vermelho + amarelo = laranja.

Cada uma das três cores binárias é a complementar da cor primária que entra na sua composição: o verde é complementar do vermelho, o violeta a complementar do amarelo e o laranja, a do azul.³²⁰

Estabelecidos então esses princípios científicos sobre as cores, há, *a posteriori*, uma reflexão acerca das relações que as cores estabelecem umas com as outras, logo, descobrindo-se que cada cor poderá, junto com a sua complementar, colorir o espaço circundante. Conseqüentemente, a sombra de um objeto acabará colorindo-se com a complementar da cor do objeto, desta forma, um objeto vermelho terá a sua sobra colorida de verde, e esse verde variará de acordo com a coloração do vermelho. Com base nesse raciocínio fora proposta uma “lei do contraste simultâneo”, ou seja:

(...) duas complementares (verde e vermelho, por exemplo) ou duas complementares binárias (violeta e verde) exaltam-se e se tornam-se mais intensas quando são justapostas, ao passo que se aniquilam se forem misturadas pigmentariamente. A cor complementar de cada uma das cores justapostas age, com efeito, sobre a outra cor. No caso de duas complementares, verde e vermelho, por exemplo, a complementar do vermelho – o verde – age sobre o verde e lhe aumenta a intensidade, e a complementar do verde – o vermelho – age do mesmo modo sobre o vermelho. No caso de duas complementares binárias, violeta e verde, por exemplo, a complementar do verde – o vermelho – age sobre o violeta, que se torna mais vermelho, enquanto que a complementar do violeta – o amarelo – age sobre o verde que fica mais amarelo. O violeta e o verde, que contem azul, tornam-se ambos menos azuis: dois coloridos que contêm a mesma cor pura vêem, com efeito, a atenuação desta última quando aqueles são justapostos.³²¹

³¹⁹ Observe-se que Serullaz entende por colorido “a qualidade de uma cor (por exemplo, para os azuis: ultramar, cobalto, da Prússia, cerúleo, etc.) e por *tom* o grau de intensidade de uma cor, do mais carregado ao mais claro, passando cada cor, portanto, por uma série de tons”. Cf. SERULLAZ. *O Impressionismo*, p.9.

³²⁰ HELMHOLTZ & ROOD *apud* SERULLAZ. *O impressionismo*, p.9.

³²¹ HELMHOLTZ & ROOD *apud* SERULLAZ. *O impressionismo*, p.10.

Ou, ainda com relação ao emprego das cores parte dos pintores impressionistas, observamos que

(...) o impressionismo queria exprimir na pintura a maneira como os objetos impressionam nossa visão e atacam nossos sentidos. Representava-os na atmosfera em que a percepção instantânea no-los oferece, sem contornos absolutos, ligados entre si pela luz e ar. Para produzir esse invólucro luminoso, era preciso excluir as cores terrosas, os ocres, os pretos, e utilizar apenas as sete cores do prisma.³²²

No texto literário, essa preocupação com a utilização das cores corresponde não apenas ao emprego das cores, mas também à constante adjetivação e à mistura óptica de diversas cores. Assim, vemos em *Passeio ao farol* uma incidência grande do emprego de cores como, por exemplo, branco, prata, cinza, vermelho, dourado, verde, azul, roxo, multicores, etc. Lembramos, ainda, que muitas vezes ocorre o emprego de adjetivos e substantivos que estejam relacionados às cores elencadas acima. Assim, haverá, por exemplo, a utilização dos substantivos névoa e brisa com o propósito de se evocar a ideia de brancura. Ressaltamos, ainda, que Virginia Woolf emprega também termos e expressões que sugerem luminosidade e escuridão, tais como: noite, dia, claro, escuro, sombrio, brilhar, refletir, cintilar, etc. Esses termos são empregados com o propósito de fornecer um sentido cromático.

Pudemos constatar, então, que além das percepções acerca da cor, da luz, bem como dos elementos da natureza, há, nas páginas dos romances woolfianos, “uma consciência do ser, imerso nos aspectos visuais da natureza, e uma afirmação lírica da alegria do espectador que perambula, de sua profunda satisfação nessa experiência”.³²³ Há, dessa forma, uma aproximação ainda maior entre o romance de Virginia Woolf e as telas impressionistas, haja vista que os pintores impressionistas substituíram o enfoque conceitual da Natureza por um enfoque perceptivo. Ou seja, ao invés de representarem o objeto visto, privilegiava-se a representação das “impressões” e das sensações proporcionadas por esses objetos. Nesse sentido, reconhecemos que “o Sujeito do Impressionismo não é mais o Sujeito da Representação no sentido clássico, ele capta *sensações visuais*. Mas ainda mantém uma relação de caráter poético com a Natureza no ato de transferir para a tela as sensações”.³²⁴

³²² MERLEAU-PONTY. “A dúvida de Cézanne”. In: _____. *O olho e o espírito*, p.126.

³²³ SCHAPIRO. *O impressionismo*, p.287.

³²⁴ DUARTE. “O que Seurat será?”. In: NOVAES (Org.). *O olhar*, p.248-249.

Elegemos uma passagem de *Passeio ao farol* para ilustrar a alegria e o júbilo que tomavam conta das personagens sempre que estas travavam contato com a natureza e até mesmo com certos objetos/símbolos que lhes eram preciosos. Vemos, por exemplo, a alegria da Sra Ramsay quando percebe, à distância, o Farol.

Mas nesse momento deram no cais e, ao ver as casas desvanecendo de ambos os lados e toda a baía estendendo-se diante deles, a Sra Ramsay não pôde deixar de exclamar: — Oh! Que lindo!, pois a imensidão da água azul surgia diante dela; o antigo Farol, distante, austero, no centro; e à direita, tão longe quanto a vista alcançava, diminuindo e declinando em suaves ondulações, as dunas verdes de relva fluida e selvagem, que sempre pareciam correr para algum país lunar, inabitado pelos homens.³²⁵

A outra passagem, que elegemos para ilustrar a transferência realizada entre as personagens do romance de Virginia Woolf e a natureza que as cercam, é a de um passeio realizado por Lily Briscoe e William Bankes, no qual eles são apossados por uma alegria advinda do ato de contemplar os movimentos das ondas e dos barcos que cruzam o mar. Entretanto, ao deslocarem o olhar da paisagem “aquática” e voltarem-se para algumas dunas que avistavam a distância, podemos ver que ambos são tomados por uma tristeza, pois constataram que o quadro da Natureza estava completo, o elemento aquático aqui equilibrava-se com o elemento terra ali. E assim, cientista e pintora,

Os dois permaneceram ali, sorridentes. Ambos sentiram uma alegria em comum, exaltados pelas ondas em movimento; e então, pela corrida cortante e rápida de um barco que, tendo traçado uma curva na baía, parou, estremeceu, deixou tombar a vela, com um instinto natural para completar o quadro, após esse rápido movimento, ambos olharam para as dunas distantes e, em vez de alegria, uma certa tristeza abateu-se sobre eles — em parte porque paisagens distantes parecem ultrapassar de um milhão de anos (pensou Lily) aquele que as observa, e estar em comunhão com o céu que contempla uma terra em completo descanso.³²⁶

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

³²⁵ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.17-18.

³²⁶ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.25.

pintores Impressionistas, na medida em que pode ser associada ao romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, pois os impressionistas

(...) se sentiam atraídos por aquelas situações da vida real em que os indivíduos se deleitam com o que os cerca e, especialmente, com seu impacto visual. Incluía a sensação do sol e do ar — quente, frio, seco, ventoso ou imóvel; as qualidades tácteis da água, areia, solo, relva e rocha; as sensações físicas de andar, remar ou dançar; escutar música, assistir a espetáculos e participar de conversas; e, junto com som e visão, os estímulos ao paladar e olfato no café, na mesa de jantar ou no jardim.³²⁷

Aquele romance de Virginia Woolf apresenta-nos ações simples e corriqueiras, que nada têm de heróico ou histórico: são nos apresentadas ações do dia-a-dia de uma família em férias no campo, assim, encontramos a Sra Ramsay a medir e tecer uma meia marrom, Lily Briscoe pintando uma tela, algumas pessoas passeando pelas montanhas inglesas; entretanto, o que podemos perceber da leitura do romance é que “a trama enfatiza, não tanto esses fatos, mas o impacto deles sobre a mente dos participantes”,³²⁸ com isso, será uma característica marcante de *Passeio ao farol* a utilização do monólogo interior e do fluxo da consciência, que correspondem, no plano da narrativa, ao paradoxo impressionista da interpretação subjetiva do momento presente.

Em “A Meia Marrom”, capítulo de *Mimesis*, Erich Auerbach analisa esse caráter prosaico encontrado na narrativa woolfiana, que abandona a representação de episódios heróicos ou dramáticos. De acordo com Auerbach, uma constante na ficção woolfiana é a extrema importância que a romancista confere às ações corriqueiras, tendência presente, também, em Marcel Proust, Thomas Mann e Gustave Flaubert. Auerbach observa que Virginia Woolf:

³²⁷ SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.32. Nesse sentido, remetemos o leitor ao poema “A voz do mar”, de Konstantinos Kaváfis, citado por Meyer Schapiro como exemplo da atração simultânea do ar, céu e sol sobre os vários sentidos. O poema é:

“O mar entoa para nós uma canção terna,
uma canção composta por tres grandes poetas,
o sol, o ar, o céu.

Entoa com aquela sua voz divina
Quando o verão espalha calma

Como uma toga sobre seus ombros”. Cf. KAVÁFIS *apud* SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.32. Evocamos essa passagem estudada por Schapiro, pois, de certa forma, vemos o quanto o mar figura como tema para os pintores impressionistas e para Virginia Woolf.

³²⁸ OLIVEIRA. “A arte como conhecimento: *To the lighthouse*, de Virginia Woolf”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.129.

(...) se atém a acontecimentos pequenos, insignificantes, escolhidos ao acaso: a medição da meia, um fragmento de conversa com uma criada, um telefonema. Não ocorrem grandes mudanças, momentos cruciais exteriores da vida, ou catástrofes, e, ainda que tais coisas sejam mencionadas em *To the Lighthouse*, isto é feito rapidamente, sem preparação nem contexto, de forma aproximada e, por assim dizer, apenas informacional.³²⁹

Erich Auerbach, ao discorrer acerca da narrativa woolfiana, a partir de um trecho extraído de *Passeio ao farol*, tece comentários que nos auxiliarão a evidenciar os elos de intermediação da narrativa empreendida por Virginia Woolf e o gesto de pintura dos Impressionistas.

A narrativa woolfiana possibilita o questionamento sobre o papel do sujeito dentro narrativa e acaba por minar a existência de um sujeito único, onipresente e onisciente. Auerbach chama a atenção para o fato de que o “essencial para o processo e para o estilo de Virginia Woolf, é que não se trata de *um* sujeito, cujas impressões conscientes são reproduzidas, mas de muitos sujeitos amiúdes cambiantes”.³³⁰ Consequentemente, haverá na narrativa uma multiplicidade de pontos de vista que, descentrando o ponto de vista único e fixo das narrativas tradicionais, acabará por dificultar a identificação da voz narrativa.

Desta forma, seguindo pela linha de raciocínio proposto por Erich Auerbach, vemos que o romance de Virginia Woolf não apresenta um único sujeito que estende seu ponto de vista para as demais personagens, mas, sim, que há uma comunhão entre os diferentes pontos de vistas, apresentados pelas diferentes personagens. Assim, devemos, não apenas tentar descobrir quem fala dentro do romance, mas, também, atentar para o fato de que as informações dadas são, acima de tudo, impressões subjetivas que aqueles sujeitos apresentam uns dos outros.

Logo, observamos que as informações e as impressões fornecidas no primeiro capítulo de *Passeio ao farol* caminham em direção à formação de um “retrato” da Sra. Ramsay, afinal, ficamos sabendo, por meio de uma dessas vozes narrativas, que cinquenta pares de olhos não seriam o suficiente para captar na totalidade a personalidade da Sra Ramsay. Sendo assim, Virginia Woolf, para proporcionar esses

³²⁹ AUERBACH. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis*, p.492.

³³⁰ AUERBACH. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis*, p.483.

inúmeros “pares de olhos”, vai empregar um processo denominado “reflexo múltiplo da consciência”, por meio do qual a realidade será dissolvida em “múltiplos e multívocos reflexos da consciência”, que darão ao leitor “uma sensação de desesperança; apresentase frequentemente algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam”.³³¹

Vemos, então, que Virginia Woolf, ao utilizar o fluxo da consciência em suas narrativas, principalmente em *Mrs Dalloway*, *As ondas* e *Passeio ao farol*, pretenderá, antes de mais nada, revelar os estados psíquicos das personagens, buscando, dessa forma, registrar a existência de uma realidade mais “profunda”, uma realidade que esteja interligada ao íntimo do ser. Logo, concordamos com Robert Humphrey quando observa que a escritora inglesa, ao empregar o fluxo da consciência em seus romances,

(...) queria formular os processos e as possibilidades da compreensão interior da verdade — uma verdade que ela considerava inexprimível; conseqüentemente, só podia ser encontrar esse processo de compreensão em funcionamento a um nível da mente que não é expreso.³³²

Conseqüentemente, para poder registrar esse nível da consciência que caminha para o “inexprimível”, Virginia Woolf não se prenderá à representação de fatos objetivos, externos, mas tentará reproduzir o fluxo da consciência das personagens. Com isso, haverá uma modificação na crença “do mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum”,³³³ pois, em *Passeio ao farol*, vemos esboroadas as noções de tempo e de espaço, que dão lugar ao movimento da consciência das personagens. Logo, a “tentativa de reproduzir este fluxo da consciência — com sua fusão dos níveis temporais — leva à radicalização extrema do monólogo interior”.³³⁴ O romance woolfiano é um exemplo dessa tentativa de reproduzir o fluxo da consciência e que resulta frequentemente no monólogo interior. Adotamos, nesse trabalho, a definição de monólogo interior proposta por Robert Hunphrey em *O fluxo da consciência*, ou seja, “a técnica usada na ficção para representar o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente

³³¹ AUERBACH. “A meia marrom”. In: *Mimesis*, p.495.

³³² HUMPHREY. *O fluxo da consciência*, p.11-12.

³³³ ROSENFELD. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto I*, p.81.

³³⁴ ROSENFELD. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto I*, p.83.

inarticulados, exatamente da maneira como esses processos existem em diversos níveis do controle consciente antes de serem formulados para fala deliberada”.³³⁵

Assim, Virginia Woolf utilizará em *Passeio ao farol* uma técnica denominada monólogo interior indireto, ou seja, há um narrador onisciente apresentando “material não-pronunciado”, como se viesse diretamente da consciência das personagens, além disso, esse narrador onisciente tecerá comentários e descrições que conduzirão o leitor pela consciência das personagens. Na verdade, observamos que a prática do monólogo interior indireto geralmente está ligada à outra prática inerente à ficção do fluxo da consciência: a descrição da consciência das personagens, logo, o autor entrará em cena “como um guia para o leitor. Retém a qualidade fundamental do monólogo interior no sentido de que é direto aquilo que apresenta em matéria de consciência; isto é, vir no idioma e com as particularidades dos processos psíquicos do personagem”.³³⁶

Vemos que tal atitude será adotada em quase todo o romance woolfiano. Dentre as muitas passagens que poderiam exemplificar a forma como essa técnica encontra-se disseminada no texto de Virginia Woolf, selecionamos a seguinte passagem, onde a presença do Sr. Ramsay diante de sua esposa, a Sra Ramsay, durante o jantar, serviu como pretexto para que ela desenvolve-se uma série de pensamentos ligados àquela cena familiar:

Mas o que fiz de minha vida?, pensou a Sra. Ramsay, tomando o seu lugar à cabeceira e olhando todos aqueles pratos que formavam círculos brancos sobre a toalha. (...) Na outra extremidade, estava seu marido, totalmente acabrunhado e carrancudo. Por quê? Não sabia. Não se incomodava. Não podia compreender como algum dia pudera ter tido qualquer sentimento ou afeto por ele. Tinha a sensação de estar além de tudo, fora de tudo, ao servir a sopa, como se houvesse um redemoinho, ali, e podia-se estar dentro ou fora dele. E ela estava fora.
 (...) Arqueando as sobrancelhas diante da discrepância entre o que pensava e o que fazia — servir a sopa — sentiu-se, cada vez mais intensamente, fora desse redemoinho, ou como se a sombra tivesse descido e, ficando a realidade despojada de suas cores, pudesse vê-la com exatidão.³³⁷

A partir da passagem acima podemos considerar que a romancista Virginia Woolf abole as noções de tempo e espaço tradicionais e parte em direção à

³³⁵ HUMPHREY. *O fluxo da consciência*, p.22.

³³⁶ HUMPHREY. *O fluxo da consciência*, p.27.

³³⁷ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.84-85.

reprodução da consciência das personagens, mostrando, então, que “em cada instante, a nossa consciência é uma totalidade que engloba, como atualidade presente, o passado e, além disso, o futuro, como um horizonte de possibilidades e expectativas”.³³⁸ As expectativas acerca do futuro são indicadas desde as primeiras linhas do romance: “— É claro que amanhã fará um dia bonito — disse a Sra. Ramsay. — Mas vocês terão que madrugar — acrescentou”.³³⁹ Essas palavras abrem, não apenas o romance woolfiano, mas atuam também como ponto de partida para todas as reflexões desenvolvidas no decorrer da narrativa, uma vez que as personagens encontram-se na expectativa dessa viagem, que só se realizará no último capítulo. Nesse sentido, tornam-se significativas as palavras de Anatol Rosenfeld, que pontua:

A irrupção, no momento atual, do passado remoto e das imagens obsessivas do futuro não pode ser apenas afirmada como num tratado de psicologia. Ela tem de processar-se no próprio contexto narrativo em cujas estruturas os níveis temporais passam a confundir-se sem demarcação nítida entre passado, presente e futuro.³⁴⁰

É interessante notarmos, então, que a ficção de fluxo da consciência, da qual *Passeio ao farol* é um exemplar representante, aponta incessantemente para o caráter não estático da consciência, que mescla, indistintamente, passado, presente e futuro. Logo, tomamos conhecimento, por meio da narrativa, que a consciência está sempre em movimento. Por conseguinte, ao tentar registrar esse fluxo da consciência, a escritora Virginia Woolf aproxima-se ainda mais dos pintores impressionistas e a sua tentativa de reter na superfície da tela, os movimentos do dia, da luz, da natureza e ainda a tentativa de registrar a passagem do tempo. Assim, percebemos que a consciência poderá mover-se livremente no tempo e no espaço, como de fato acontecerá em *Passeio ao farol* e tantos outros textos de Virginia Woolf, como, por exemplo, a cena inicial de *Noite e Dia*, onde podemos ler um comentário do narrador sobre o movimento da consciência, que não se atém apenas ao momento presente. Ou, nas palavras que abrem o romance:

Era uma tarde de domingo em outubro e, como muitas jovens damas da sua classe, Katherine Hilbery servia o chá. Talvez uma quinta parte da sua mente estivesse ocupada nisso; o restante saltava por cima da frágil barreira de dia que se interpunha

³³⁸ ROSENFELD. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto I*, p.82.

³³⁹ WOOLF. *Passeio ao farol*, p. 9.

³⁴⁰ ROSENFELD. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto I*, p.83.

entre a manhã de segunda-feira e esse ameno momento e brincava com as coisas que a gente faz espontânea e normalmente no curso do dia.³⁴¹

Ou, podemos recorrer às seguintes passagens de *Passeio ao farol*, nas quais vemos uma reflexão por parte de Virginia Woolf sobre a questão temporal e a tentativa de fixar essa preocupação na superfície na página:

Mas, o que é uma noite afinal? Um curto intervalo de tempo, principalmente quando a escuridão se desvanece tão cedo, e tão rápido um galo canta, um pássaro chilreia, ou o verde desmaiado se aviva no seio da onda, como uma folha na primavera. Mas uma noite se sucede à outra. O inverno encerra-as em grande quantidade, e as distribui imparcialmente, equanimemente, com seus dedos infatigáveis. Elas se prolongam; elas escurecem. Algumas guardam nas alturas límpidos planetas — discos de claridade.

(...) As noites agora estão cheias de vento e de destruição; as árvores precipitam-se e se curvam e suas folhas voam desordenadamente até o gramado ficar eivado delas: e elas se amontoam nos bueiros, entopem as calhas e aderem a lugares úmidos. Também o mar fica revoltado e se quebra, e, fosse alguém, imerso no próprio sono, imaginar que poderia encontrar uma resposta para suas dúvidas, ou alguém que compartilhasse de sua solidão, e, afastando as cobertas descesse para andar na areia — nenhuma imagem com aparência de servil e divina presteza viria em seu apoio para dar um sentido à noite e fazer o mundo refletir a amplitude da alma. Desvanece a mão na sua mão; a voz branda em seus ouvidos. Poderia parecer quase inútil perguntar à noite, em meio a tal confusão, o quê? e por quê? e para onde? — perguntas que levam a pessoa adormecida a deixar o leito e buscar uma resposta.³⁴²

Do trecho woolfiano citado acima, ou ainda, das inúmeras passagens de *Passeio ao farol*, nas quais a autora explicita a discrepância entre o tempo presente e o tempo da consciência, podemos constatar que a consciência “não acompanha o rígido avanço de um relógio. Ao invés disso, exige a liberdade de adiantar-se e retroceder, de misturar passado, presente e futuro”,³⁴³ assim sendo, notamos que os processos psíquicos não obedecem a linearidade cronológica, ou, não seguem à risca os ponteiros dos relógios, pois, um mesmo momento na/da consciência pode ser prolongado infinitamente, como pode, também, se passar em um átimo de segundo.

Haveria, dessa forma, uma analogia entre o romance e a pintura moderna; à eliminação do espaço, ou da ilusão do espaço sofrida pela pintura moderna, parece corresponder, no romance, à eliminação da sucessão temporal; a “cronologia, a continuidade temporal foram abaladas, ‘os relógios foram destruídos’. O romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer

³⁴¹ WOOLF. *Noite e dia*, p.5.

³⁴² WOOLF. *Passeio ao farol*, p.129-130.

³⁴³ HUMPHREY. *O fluxo da consciência*, p.45.

a ordem cronológica, fundindo presente, passado e futuro”.³⁴⁴ Assim, a narrativa que se dispuser a representar esses movimentos da consciência acabará colocando em questão as noções de tempo e espaço como formas relativas e subjetivas.

A atitude de Virginia Woolf frente ao texto literário nos remete àquelas empregadas pelos pintores impressionistas, pois, tanto na superfície da página quanto na superfície da tela ocorrerá o desaparecimento de uma realidade objetiva, que possa ser perfeitamente dominada pelo escritor ou pelo pintor; o que se vê, agora, é o surgimento de uma posição adotada pelo escritor, que até então não parecia ser possível, a de um sujeito que “duvida, interroga e procura” alguma coisa, como se o autor conhecesse as personagens tanto quanto o leitor ou as outras personagens se conhecem. Assim, trata-se agora da “posição do escritor diante da realidade que representa”, distanciando da realidade objetiva, procura-se, de certa forma, “reproduzir o vaguear e o jogar da consciência, que se deixa impelir pela mudança das impressões”.³⁴⁵ Consequentemente, haverá uma modificação na estrutura do romance e até mesmo da própria frase, já que esta:

(...) ao acolher o denso tecido das associações com sua carga de emoções, se estende, decompõe e amorfiza ao extremo, confundindo e misturando, como no próprio fluxo da consciência, fragmentos atuais de objetos ou pessoas presentes e agora percebidos com desejos e angústias abarcando o futuro ou ainda experiências vívidas há muito tempo e se impondo talvez com força e realidade maiores do que as percepções reais.³⁴⁶

Acontece, de certa forma, que o romance de Virginia Woolf, tanto quanto as telas impressionistas proporcionam questionamentos acerca daquilo que denominamos “Realidade”, já que “uma mesma realidade se cinde em múltiplas realidades divergentes quando observada sob pontos de vista diferentes”.³⁴⁷ Consequentemente, passamos a indagar qual dessas “realidades” é a verdadeira ou a autêntica, para, *a posteriori*, constatarmos que “todas essas realidades são equivalentes; cada uma é autêntica, consoante o respectivo ponto de vista”.

³⁴⁴ ROSENFELD. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto I*, p.80.

³⁴⁵ AUERBACH. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis*, p.483.

³⁴⁶ ROSENFELD. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/contexto I*, p.83.

³⁴⁷ ORTEGA Y GASSET. “Umás gotas de fenomenologia”. In: _____. *A desumanização da arte*, p.75.

Ocorre, então, no curso da narrativa de *Passeio ao farol*, uma valorização de ações triviais, que apresentam-se envoltas em um certo simbolismo. Assim, “a luta por respostas a problemas básicos de conhecimento, a busca de códigos para lembranças e impressões assumem a importância que vem com uma busca mística”,³⁴⁸ conseqüentemente, em Virginia Woolf as ações — as mais corriqueiras — tornam-se motivo para introspecção. A medição da meia feita pela Sra Ramsay, por exemplo, ocupa grande parte do primeiro capítulo e é o ponto de partida para que as demais personagens reflitam acerca de suas vidas e também de mostrarem suas “impressões” umas das outras. Logo, de um acontecimento isolado, como é o caso da medição da meia, “surtem circunscições do acontecimento e conexões com outros acontecimentos que anteriormente mal foram vislumbrados, nunca vistos, nem considerados — e que são, contudo, decisivos para a nossa vida real”,³⁴⁹ assim, tudo o que é dito ou feito, aparecerá como “reflexo na consciência das personagens do romance”.

Um estudo comparativo entre o romance woolfiano e as artes plásticas que visasse uma aproximação puramente temática, não poderia deixar de evocar as inúmeras similitudes entre *Passeio ao farol* e as telas impressionistas, pois, tanto no romance de Virginia Woolf como em telas de Monet, Manet e Renoir, dentre outros, há a exclusão de temas heróicos, históricos ou míticos, em detrimento de temas que visassem a relação do sujeito com o mundo que o cerca, os objetos e sobretudo a natureza. Não é de se admirar que os impressionistas tenham abandonado os ateliês, partindo frequentemente para o campo ou para vilarejos à beira-mar.³⁵⁰ A própria personagem-pintora de *Passeio ao farol* opta por sair da sala onde a Sra Ramsay se

³⁴⁸ HUMPHREY. *O fluxo da consciência*, p.92.

³⁴⁹ AUERBACH. “A meia marrom”. In: *Mimesis*, p.497.

³⁵⁰ Remetemos o leitor ao estudo feito por Maurice Serullaz acerca dos diferentes períodos na obra de Claude Monet. Serullaz aponta três períodos distintos que demonstram a retirada dos pintores para o campo. O primeiro seria o período de Argenteuil (1872-1878) quando o pintor volta à França através da Holanda e acaba por se instalar em Argenteuil, tal período é marcado, sobretudo, “por uma exuberância de visão, uma sutileza de atmosfera, uma intensidade luminosa, uma evocação ao mesmo tempo realista e poética dos reflexos e das cintilações (o artista mandara construir um barco onde passava horas observando os efeitos luminosos ao longo do Sena)” mais adiante, Serullaz chama a atenção para o fato de que Argenteuil tornara-se o centro do Impressionismo, visto que, acompanhando Monet foram: Renoir, Caillebotte e Edouard Manet. Os outros dois períodos na obra de Claude Monet são: O período de Vetheuil (1878-1881) e o de Giverny (1883-1926), nota-se que em Vetheuil Monet volta-se para a natureza agreste, prestando uma maior atenção nos campos, nas árvores e também na aldeia, os quais “ele traduz em pequenas pinceladas justapostas, muito fragmentadas, as sensações da brisa que faz ondular as searas, tremer as folhagens, enrugam a superfície da água”, vemos, então, que não há a exclusão do elemento aquático, que voltará com maior intensidade no período de Giverny, nas margens do Epte, no Eure. A partir de então, vê-se que Claude Monet realiza inúmeras viagens que fornecem, aqui e ali, material para as suas pinturas. Cf. SEURULLAZ. *O impressionismo*, p57-65. *Passim*.

encontra, para retratá-la do lado de fora da casa e, desta forma, posiciona-se “de pé, na extremidade do gramado”. Lembramos, por exemplo, que:

(...) os impressionistas saíram dos estúdios para pintar no exterior, ao ar livre, abandonando, assim, a cópia da natureza a partir da solução de seus predecessores. A paisagem – campestre ou urbana – passou a ser executada *in loco*, como a viam os olhos do artista em um determinado instante do dia.³⁵¹

Consequentemente, a paisagem, a natureza morta, bem como as ações do cotidiano estão, também, sujeitas aos constantes movimentos da luz, que passa a ser vista como capaz de mudar, quer sejam os seres, quer sejam os objetos a ela expostos. De acordo com Meyer Schapiro, para os impressionistas, o tema era, com frequência, “um estado momentâneo do meio ambiente artificial influenciado pela natureza, ou da natureza modificada pelo homem: o clima instável, com seus momentos agradáveis de luz solar brilhante; a paisagem mudando com a luz e a posição do espectador em movimento”.³⁵² Nesse sentido, não podemos deixar de mencionar o trabalho empreendido por Claude Monet, o impressionista exemplar, que, em meados da década de 1880 e 1890, passou a pintar séries de um mesmo objeto, conforme a mudança da luz. De acordo com Meyer Schapiro, Monet

(...) levava meia dúzia, ou mais, de telas a um local escolhido e começava uma tela diferente a cada meia ou uma hora, retornando para complementar o quadro quando a luz fosse a mesma, com uma resoluta fidelidade a impressão, à qualidade da luz e da atmosfera, e às mudanças sutis que apareciam ao longo do dia. O monte de feno é um dos mais conhecidos desses objetos escolhidos e pintados em séries.³⁵³

As telas impressionistas, bem como o romance de Virginia Woolf, servem para mostrar, ainda, que os seres e os objetos “retratados” passam a incorporar a percepção emotiva do artista com relação à paisagem e à natureza que o cerca, e também, a percepção do mundo ao seu redor, tornando evidente que:

O homem também se mostra na relação com aquilo que o rodeia, nos seus artefatos e no caráter expressivo de todos os signos e marcas que produz. Esses podem ser nobres ou ignóbeis, alegres ou trágicos, passionais ou serenos. Podem ainda suscitar estados de espírito inomináveis, e mesmo assim, portadores de uma enorme força.³⁵⁴

³⁵¹ LÔBO. *O pincel e a pena*, p.169.

³⁵² SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.93.

³⁵³ SCHAPIRO. *Impressionismo*, p.2002.

³⁵⁴ SCHAPIRO. “A dimensão humana da pintura abstrata”. In: _____. *Mondrian*, p.8.

As constantes evocações do passado, sobretudo na última parte do romance, quando a pintora Lily Briscoe, volta à casa dos Ramsays e tenta concluir a sua tela, iniciada há dez anos, sugerem-nos algumas atitudes adotadas por Monet nas suas últimas obras, nas quais “segue o percurso interior da sensação visual, a sua evolução e mutação em estados de almas complexos e ramificados, na sobreposição e associação de *diversos momentos do sentimento e da memória*”.³⁵⁵ Podemos afirmar que Virginia Woolf, ao deslocar para o último capítulo a conclusão da tela de Lily Briscoe, atesta, uma vez mais, que “o tempo passa” e que aos pintores e escritores resta apenas a tentativa de tentar capturar o “instante efêmero”. Mas, será necessário, então:

(...) multiplicar as artimanhas da linguagem pictórica, para tentar deter na tela a passagem ininterrupta do tempo que se revela na incessante itinerância da luz e da sombra, nas marcas que os instantes sempre outros imprimem no corpo multicolorido da natureza: pegadas denunciadoras do fluxo universal, esse rio de águas sempre renovadas. O tema é heraclítico.³⁵⁶

A linguagem pictórica, para tentar registrar a fluidez do tempo, apresenta recursos mais “exíguos” do que a linguagem verbal. O texto literário será constituído por sequências, cesuras, ritmos e passagens, apresentando ao mesmo tempo uma “liquidez” e uma “fluidez” semelhante ao movimento do tempo, que tentam aprisionar. Haveria, então, uma diferença entre o texto verbal e a pintura, já que o texto, ao pousar sobre a folha de papel, não fica aí “encarcerado”, pelo contrário, “ele voa, adeja, por ali ele apenas *passa*”. Na pintura, ao contrário, “o compromisso da linguagem com seu suporte é intrínseco, a espacialidade é fundante: a pintura *está* ali, existe *na tela*”, o olhar poderá, por exemplo, percorrê-la e, por conseguinte, “imprimir-lhe certa animação, atribuir-lhe vetores; mas ela ali permanece, no espaço ela *jaz* e constrói sua poética. Por isso, é extremamente difícil, quase paradoxal, pintar o tempo”.³⁵⁷

No texto literário, o impressionismo implicaria questões de técnicas linguísticas, uma vez que haveria a tentativa “de fazer da linguagem o ato perceptivo, em lugar de ser uma análise do ato, de fazer dela uma atividade da experiência, em

³⁵⁵ ARGAN. *Arte e crítica de arte*, p107. Grifo nosso.

³⁵⁶ PESSANHA. “Bachelard e Monet: o olho e a mão”. In: NOVAES (Org.). *O olhar*, p.159.

³⁵⁷ PESSANHA. “Bachelard e Monet: o olho e a mão”. In: NOVAES. (Org.) *O olhar*, p.160.

vez de uma descrição da atividade”,³⁵⁸ conseqüentemente, as técnicas empregadas, para que surtam tais efeitos no texto, são: a retirada de partículas, de conjunções ou ainda de “instrumentos sintáticos de colocação e hierarquização”. Há ainda, no plano da literatura uma constante tendência à substantivação de verbos tanto quanto de adjetivos, que corresponderia, no da pintura, à sobreposição da cor sobre o objeto.

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

Apenas uma leve brisa, que se desprendia do próprio vento, esgueirando-se por gonzos enferrujados e entalhes encharcados de maresia (pois a casa estava em ruínas), contornava as quinas e penetrava em seu interior. Quase se podia imaginá-la entrando na sala de visitas, curiosa e indagadora, brincando com o papel de parede em frangalhos, e perguntando: ainda resistiriam muito?.³⁵⁹

A brisa que cai sobre a casa do Ramsays vem, uma vez mais, atestar que o tempo passa, e que seu efeito sobre os objetos e as pessoas pode ser devastador, pois, evidencia a instabilidade e as constantes mutações do “mundo real”. E assim, a tela impressionista torna-se “o depósito de um momento no *perpetuum mobile* da existência,

³⁵⁸ SCOTT. “Simbolismo, decadência e impressionismo”. In: BRADBURY & MCFARLANE (Orgs.). *Modernismo: guia geral*, p.179.

³⁵⁹ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.128.

a representação de um equilíbrio instável, precário, no jogo de forças contendoras”.³⁶⁰ Consequentemente, para os impressionistas, “tudo o que é estável e coerente dissolve-se em metamorfoses e assume o caráter do inacabado e do fragmentário”. Essa atmosfera inacabada e fragmentária, das coisas e dos objetos em vias de destruição e ruínas, predomina em quase toda a segunda parte. Como podemos observar em:

A casa fora entregue à destruição e à ruína. Só o facho do Farol entrava nos quartos por um momento, espriando o olhar parado sobre a cama e a parede, na escuridão do inverno, olhando com benevolência o cardo e andorinha, o rato e a palha. (...) Na sala em ruínas, as pessoas que faziam piquenique esquentavam seu chá nas chaleiras; os amantes procurariam abrigo ali, deitando-se nas pranchas gastas; o pastor guardaria seu jantar entre os tijolos, e o mendigo dormiria enrolado no seu casaco para se proteger do frio. O teto já teria caído; urzes e abetos teriam coberto a alameda, o degrau e a janela; teriam crescido com vigor desigual sobre as ruínas da casa. Até que alguém, invadindo o terreno e se perdendo ali, achando entre as urtigas, um atizador ou um caco de porcelana entre os abetos, saberia que um dia aquele lugar fora habitado, que ali existira uma casa.³⁶¹

Podemos recorrer, ainda, à seguinte passagem para observar o efeito fantasmagórico impresso pela escritora à segunda parte do romance.

A mais profunda quietude habitava as salas de jantar, de visitas e a escada. Apenas uma leve brisa, que se desprendia do próprio vento, esgueirando-se por gonzos enferrujados e entalhes escharcados de maresia (pois a casa estava em ruínas), contornava as quinas e penetrava em seu interior. Quase se podia imaginá-la entrando na sala de visitas, curiosa e indagadora, brincando com o papel de paredes em frangalhos, e perguntando: ainda resistiria muito? Quando acabaria de cair? (...) Assim, conduzida por uma luz ao acaso, como de alguma estrela surgida no céu, de um navio à deriva, ou talvez mesmo do Farol, com seu pálido reflexo sobre os degraus e o tapete, a tênue brisa subia a escada e se intometia pelas portas dos quartos. Mas chegando ali, era obrigada a se deter. Tudo o mais pode findar ou perecer — mas o que repousava ali era imutável. E podia-se dizer a essas luzes resvaladiças e a essas lúdicas brisas que sopram e se curvam até mesmo sobre a cama: isso vocês não podem nem tocar, nem destruir. E assim, cansadas e fantasmagóricas, como se tivessem mãos ligeiras como plumas e com sua esvoaçante perseverança, observariam, uma única vez, os olhos fechados e os dedos lassamente entrelaçados, para logo depois, exaustas, recolherem suas vestes e desaparecerem.³⁶²

Em *Passeio ao farol* há duas formas utilizadas para registrar a passagem do tempo: em um primeiro momento, Virginia Woolf trabalha com as constantes mudanças da luz, com indicações às estações dos anos, depois utiliza da imagem de uma brisa ou névoa cobrindo a casa dos Ramsays, o que resulta na ideia de que a casa está completamente abandonada e entregue à ação do tempo. Entretanto, em meio

³⁶⁰ HAUSER. “Naturalismo e impressionismo”. In: _____. *História social da arte e da literatura*, p.897.

³⁶¹ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.140.

a essas imagens cheias de simbolismo e que também demonstram a passagem do tempo, há ainda referências a importantes acontecimentos da vida dos Ramsays. Para Robert Humphrey “o que os parênteses indicam aqui é uma mudança de níveis da consciência; é bem verdade que não se trata de uma mudança extrema, mas, à maneira tipicamente sutil” de Virginia Woolf. As informações que demonstram essas mudanças de níveis de consciência aparecerão ao longo do segundo capítulo e estarão sempre entre parênteses, como podemos observar nas passagens abaixo, que nos informam da morte da Sra. Ramsay e do casamento de sua filha Prue:

(O Sr. Ramsay, andando aos tropeções no corredor, esticou os braços, certa manhã, mas, como a Sra. Ramsay morrera repentinamente na noite anterior, esticou os braços e eles continuaram vazios.)
 (...) (Prue Ramsay, recostada no ombro do pai, se casara em maio. E as pessoas diziam: poderia haver casamento mais adequado? E como estava bonita!, exclamavam).³⁶³

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

(Prue morrera neste verão de uma doença ligada à gravidez — o que era realmente uma tragédia — diziam todos. Ninguém mais do que ela merecia ser feliz.)
 (...) (Uma granada detonou. Vinte ou trinta jovens foram esfaqueados na França, entre eles Andrew Ramsay, que felizmente teve morte instantânea.)
 (...) (O Sr. Carmichael publicou, naquela primavera, um livro de poemas que obteve êxito inesperado. Diziam que a guerra despertara no público o interesse pela poesia.)
 (...) (A mala de Lily Briscoe foi trazida até a casa, tarde, numa noite de setembro. O Sr. Carmichael veio no mesmo trem).³⁶⁴

Pode-se observar, então, que Virginia Woolf, ao inserir essas informações entre parênteses, segue pelo mesmo caminho dos pintores impressionistas rumo à fragmentação da atmosfera. Entretanto, algumas diferenças devem ser salvaguardadas, pois, de um lado, estão os pintores que buscavam a fragmentação por meio da utilização da luz, da cor e da pincelada, já Virginia Woolf, de outro lado, empregará outros recursos para obter a fragmentação atmosférica, ou seja, inserirá, ao longo da narrativa, travessões, informações entre parênteses, seções numeradas entre as partes,

³⁶² WOOLF. *Passeio ao farol*, p.128,

³⁶³ WOOLF. *Passeio ao farol*, p. 130 e 133.

³⁶⁴ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.134;135; 136 e 143.

proporcionará a fragmentação almejada pelos impressionistas. A sexta seção da terceira parte, por exemplo, é a seguinte:

(O filho de Macalister pegou um dos peixes e cortou um pedaço do seu flanco para servir de isca para o anzol. O corpo mutilado — ainda estava vivo — foi de novo atirado ao mar).³⁶⁵

Ou ainda, podemos observar, na passagem abaixo, os expedientes empregados por Virginia Woolf para causar um efeito de fragmentariedade atmosférica na narrativa:

(O mar está sem nenhuma mancha, pensou Lily Briscoe, ainda de pé e estendendo o olhar por toda a baía. O mar estava esticado como seda ao longo da baía. A distância tinha um poder extraordinário; sentia que eles haviam sido tragados, tinham desaparecido para sempre e se integrado a própria natureza das coisas. Tudo estava calmo e tranqüilo. Até mesmo o navio a vapor desaparecera, mas o grosso rolo de fumaça inda pairava no ar e pendia tristemente, como uma bandeira, em despedida).³⁶⁶

O quadro de Lily Briscoe

Constatamos que, em *Passeio ao farol*, uma obra de arte plástica funciona como um elemento central, estruturador. Estamos diante, então, de duas personagens principais: a Senhora Ramsay e a pintora Lily Briscoe, a primeira sendo retratada pela segunda. A pintora-personagem apresenta uma certa timidez com relação aos seus quadros, pois, ao perceber que alguém se aproximava, sua primeira atitude era a de tentar esconder o seu quadro. Mais ainda, Lily não gostava de expor suas telas a ninguém (mostrava-as apenas para William Bankes). Em determinada passagem da narrativa, o cientista William Bankes volta-se ao quadro de Lily Briscoe, nesse momento, ficamos sabendo que a pintora-personagem sentira que “seu quadro fora arrancado dela. Esse homem compartilhara com ela alguma coisa profundamente íntima”,³⁶⁷ pois, para Lily Briscoe seus quadros eram “o resíduo dos seus trinta e três

³⁶⁵ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.182.

³⁶⁶ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.188.

³⁶⁷ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.57.

anos de vida, o repositório de cada um dos seus dias, mesclado a algo muito mais secreto do que tudo que dissera ou mostrara no decorrer de todos esses anos”.³⁶⁸

Lemos nessa atitude da personagem Lily Briscoe uma tentativa desesperada de tentar “adiar” o momento no qual sua tela seria exposta, deixando, assim, de ser exclusivamente dela. O contato de Virginia Woolf com inúmeros pintores proporcionou à escritora “material” suficiente para escrever sobre essa pretensa “timidez”.

O pintor Pablo Picasso também apresentava certa hesitação inicial em revelar telas mal-terminadas, sendo tomado constantemente por uma certa apreensão. Entretanto, a “timidez” de Picasso estava longe daquela apresentada por Braque, que chegava a esperar meses ou anos antes de expor seus quadros a olhares estranhos. Segundo o fotógrafo Gilberte Brassai, que fora amigo de Pablo Picasso por algumas décadas, o pintor espanhol, antes de apresentar suas telas ao espectador, realizava um verdadeiro ritual, escolhendo, separando e enfileirando as telas que seriam expostas. Esse gesto de “apresentação” constituía-se como um momento crucial da criação picassiana, pois, de acordo com Brassai:

É sob o olhar de outrem que sua obra se separa dele, que seu espírito toma consciência do que quis, do que conseguiu fazer. De uma pintura submetida a essa prova sucede-lhe receber o mesmo choque que o espectador, e às vezes o ouvi dizer de uma tela que acabava de mostrar em público: ‘Vejo-a pela primeira vez’.³⁶⁹

Pretendemos, agora, ler o quadro de Lily Briscoe, pois acreditamos que há uma similitude entre as técnicas empregadas tanto pela personagem-pintora, Lily Briscoe, como pela escritora inglesa Virginia Woolf.

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

³⁶⁸ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.55.

³⁶⁹ BRASSAI. *Conversas com Picasso*, p.178.

O Sr. Bankes pegou um canivete no bolso e bateu na tela com seu cabo de osso. Que queria dizer com essa forma triangular purpúrea “logo ali”? Perguntou. Era a Sra. Ramsay lendo para James, respondeu ela. Conhecia sua objeção: ninguém diria que aquela mancha era uma forma humana. Mas não tentara fazê-la parecida, disse. Então, por que os colocara no quadro?, perguntou ele. Realmente, por que? Apenas, porque naquele canto era claro, sentia a necessidade de colocar uma sombra no outro. Era simples, óbvio, banal, mas o Sr. Bankes estava interessado. Então, mãe e filho, objetos de veneração universal – e nesse caso a mãe era conhecida por sua beleza –, poderiam ser reduzidos, sem irreverência, a uma mancha purpúrea, ponderou ele.

Mas a pintura não era sobre eles, disse ela. Pelo menos, não no sentido em que ele o entendia. Havia outras formas de reverenciá-los. Com uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo. Se um quadro deve ser uma homenagem como ela achava, o seu tributo se expressava assim. Mãe e filho podiam ser reduzidos a uma sombra, sem irreverência. Uma luz aqui exige uma sombra ali, mais adiante. Ele refletiu interessado. Encarava a tela cientificamente, numa total boa fé. Mas a verdade é que todos os seus preconceitos estavam do outro lado, explicou.³⁷⁰

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

Em primeiro lugar podemos estabelecer uma reflexão acerca da leitura de uma obra de arte, seja ela literária ou pictórica. Quando falamos em leitura, acontece, muitas vezes, de pensarmos na leitura de um livro, entretanto, ao estendemos o termo à leitura de um quadro, podemos questionar a validade e a legitimidade dessa extensão. Reconhecemos, por exemplo, que “uma página escrita é, por um lado, leitura e, por outro, quadro e visão; o legível e o visível têm fronteiras e lugares comuns, superposições parciais e imbricações incertas”.³⁷¹ Com base nesse raciocínio, vemos que o texto literário também apresenta um caráter visual, pois, “a página impressa é visualizada como quadro do mesmo modo que a imagem”.

Acreditamos, tendo os olhos voltados para as observações feitas por Lily acerca de sua tela, que a reflexão sobre o papel da leitura do quadro impõe-se com

³⁷⁰ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.56.

³⁷¹ MARIN. “Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin”. In: _____. *Sublime Poussin*, p.19.

maior intensidade, haja vista que, a leitura desse quadro acontecerá por meio da leitura do texto literário, assim sendo devemos percorrer a narrativa em busca de informações que nos ajudem a visualizar esse quadro imaginário.

Na verdade, concordamos com Louis Marin, quando o semiótico observa que “existe uma hierarquia entre a leitura do texto e a visão da imagem”, pois, de acordo com Marin a leitura do texto domina a visão da imagem, entretanto, “a suplementação da falta da imagem pela leitura é deixada a critério do leitor”.³⁷² O leitor está diante de um quebra-cabeça, o qual deverá montar. As peças desse quebra-cabeça, no caso de *Passeio ao farol*, nos serão fornecidas, basicamente, pela pintora Lily Briscoe, já que esta passa quase todo o romance refletindo sobre problemas técnicos relativos à execução de seu quadro. Todavia, em alguns momentos da narrativa parecemos que a pintora-personagem deixa o leitor ver, contemplar, ler a obra e tentar adivinhar seu sentido mais elevado, utilizando-se das poucas informações fornecidas, pois, o que é a leitura de um quadro, advindo do ficcional ou não, senão a incessante tentativa de “discernir o que no quadro se constitui em signo e enunciar, declarar os significados desses signos”.³⁷³

No capítulo “A Sra. Ramsay: esboço para um possível retrato”, deste trabalho, tentaremos ler/ver o retrato da Sra. Ramsay inscrito tanto na superfície da tela quanto na superfície da página .

Outro autor que aponta para algumas diferenças existentes entre a leitura de um livro e a leitura de um quadro é Alberto Manguel, cujo livro *Lendo Imagens* é de grande importância para os estudos interartísticos. Para o autor, “os quadros se congelam em um instante único: o momento da visão tal como percebida do ponto de vista do espectador”, logo, as imagens ficariam encerradas dentro dos limites da moldura, o que não aconteceria com as imagens evocadas pelos livros, pois, “as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um todo físico”.³⁷⁴ Feitas essas considerações acerca das diferenças entre a

³⁷² MARIN. “Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin”. In: _____. *Sublime Poussin*, p.24.

³⁷³ MARIN. “Ler um quadro em 1639, segundo uma carta de Poussin”. In: _____. *Sublime Poussin*, p.30.

³⁷⁴ MANGUEL. “O espectador comum: a imagem como narrativa”. In: _____. *Lendo imagens*, p.25.

leitura das imagens dispostas em um quadro e aquelas proporcionadas pelos livros, Manguel enfatiza que talvez não seja possível estabelecer um sistema coerente para podermos ler as imagens da mesma forma como possuímos um sistema para ler a escrita, de acordo com o autor:

Talvez, em contraste com um texto escrito no qual o significado dos signos deve ser estabelecido antes que eles possam ser gravados na argila, ou no papel, ou atrás de uma tela eletrônica, o código que nos habilita a ler uma imagem, conquanto impregnado por nossos conhecimentos anteriores, é criado após a imagem se constituir.³⁷⁵

Perguntamos, então, a partir das afirmações de Alberto Manguel, se a pintura seria uma linguagem? Para tentar responder à essa indagação, recorreremos a Roland Barthes que, em ensaio intitulado “A pintura é uma linguagem?”, indaga: “qual a relação entre o quadro e a linguagem que fatalmente nos servimos para lê-lo — isto é, para (implicitamente) escrevê-lo? *Essa relação não constitui o próprio quadro?*”.³⁷⁶ O questionamento barthesiano bem como as afirmações de Manguel vêm nos auxiliar na leitura, não apenas do romance de Virginia Woolf, mas, também, da tela da pintora-personagem Lily Briscoe. Os dois autores apontam para o fato de que cada leitor poderá criar o seu sistema de leitura de uma tela, assim sendo, durante a análise que empreendemos de *Passeio ao farol*, muitas vezes tentaremos uma aproximação entre o romance woolfiano e os movimentos Impressionista e Cubista, outras vezes, nossa análise, ao centrar-se no desenvolvimento do “retrato” da Sra Ramsay empreendido pela pintora Lily, procurará ver os pontos nos quais há uma aproximação entre a imagem que a pintora tenta “fixar” na sua tela e aquela que a escritora Virginia Woolf inscreve nas páginas de seu romance.

Consequentemente, percebemos que as leituras proporcionadas pela tela de Lily são diversas, pois, até mesmo o retrato da Sra. Ramsay pode ser tomado como uma tentativa, por parte de Virginia Woolf, de tentar traçar o retrato de sua mãe, Julia Stephen; desta forma, verificando as diversas interpretações e leituras que a tela de Lily Briscoe proporciona, podemos afirmar que um quadro assemelha-se a uma narrativa, ou seja, “só existe na soma e na organização das leituras que dela se pode fazer: um

³⁷⁵ MANGUEL. “O espectador comum: a imagem como narrativa”. In: _____. *Lendo imagens*, p.33.

³⁷⁶ BARTHES. “A pintura é uma linguagem?”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.136.

quadro nunca é mais do que a sua própria descrição plural”.³⁷⁷ Mais do que isso, constatamos que já não é mais possível conceber a descrição constituinte do quadro como um “estado neutro, literal, denotado”, e assim, partindo da ideia de que a pintora Lily Briscoe opta pela arte não-figurativa ou abstrata para fazer o retrato da Sra. Ramsay, vemos que:

Certamente, a identidade do que está ‘representado’ é incessantemente remetida, o significado sempre deslocado (pois não passa de uma seqüência de nomeações, como um dicionário), a análise sem fim; mas, esse caráter infinito da linguagem constitui, precisamente, o sistema do quadro: a imagem não é a expressão de um código, é a variação de um trabalho de codificação: não é um depósito de um sistema, e sim geração de sistemas.³⁷⁸

Podemos afirmar que “quando lemos imagens — de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas —, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa”.³⁷⁹ Observamos, então, que no caso de *Passeio ao farol* a imagem distendida na tela de Lily nos é apresentada no decorrer da própria narrativa.

Pelos detalhes e explicações fornecidas por Lily Briscoe, podemos afirmar que ela adotou a estética impressionista para retratar a Sra Ramsay e seu filho, sobretudo porque a pintora-personagem fala em “forma triangular purpúrea”, “mancha”, “uma sombra”, “uma luz”. Ou ainda quando afirma que “a pintura não era sobre eles”, mas sim, sobre a forma como ela os via. Neste ponto, vemos que Virginia Woolf, por meio de sua pintora-personagem, coloca em discussão a questão de representação, pois Briscoe, ao abandonar o caráter estritamente mimético da pintura, harmoniza-se à atitude empreendida pelos pós-impressionistas franceses, uma vez que, de acordo com Roger Fry,

A dificuldade oridina-se de uma convicção muito arraigada, por causa de um costume há muito consolidado, de que o objetivo da pintura é a imitação descritivas das formas naturais. Ora, esses artistas não buscam aquilo que pode ser, e sim despertar a convicção de uma realidade nova e definida. Eles não procuram imitar a forma, e sim criar a forma; não tentam imitar a vida, mas sim encontrar um equivalente da vida. Ou seja, querem produzir imagens que, pela clareza de su estrutura lógica e pela unidade homogênea de textura, irão atrair a nossa imaginação desinteressada e contemplativa com algo da mesma vivacidade com que os objetos da vida concreta apelam às nossas atividades práticas. Na verdade, eles não visam a ilusão, e sim a realidade.³⁸⁰

³⁷⁷ BARTHES. “A pintura é uma linguagem?”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.136.

³⁷⁸ BARTHES. “A pintura é uma linguagem?”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.136.

³⁷⁹ MANGUEL. “O espectador comum: a imagem como narrativa”. In: _____. *Lendo imagens*, p.29.

³⁸⁰ FRY. “Os pós-impressionistas franceses”. In: _____. *Visão e forma*, p.258-259.

As cores empregadas por Lily Briscoe remetem-nos àquelas empregadas pelos pintores impressionistas que excluíram de suas paletas os tons negros, cinzentos, marrons ou terras, empregando sempre, cores como os azuis, verdes, amarelos, laranjas, vermelhos e violetas.³⁸¹

Devemos considerar, ainda, que a passagem que abre este primeiro capítulo, simboliza algumas questões ligadas à estética, tais como, “a personalidade do artista, seu confronto com a imagem do cientista, o problema da mimese e da arte abstrata, a leitura interpretativa e ideológica da obra”.³⁸² Consideramos que o quadro de Lily não pode, em um primeiro momento, ser considerado como um exemplo da arte figurativa, pois, ainda que a pintora tivesse como “modelos” a Sra. Ramsay e seu filho, ela não pretende “representá-los” fielmente, mas, sobretudo, os sentimentos evocados pelos dois. O quadro de Lily serve, então, como ponto de partida para refletirmos também sobre o próprio ato de pintar, já que a pintura, desde o impressionismo, “evoca, mais intensamente do que nunca, o artista durante o ato de pintar – seu toque, sua vitalidade e estado de espírito, o drama da decisão no processo de feitura da arte. Aqui o subjetivo torna-se palpável”.³⁸³ Poderíamos, inclusive, com base na atitude de Lily Briscoe frente a seu quadro e aos retratados, registrar o quão importante é o olhar do pintor para a execução e elaboração da obra, pois, entendemos, com Merleau-Ponty, que os pintores possuem um terceiro olho, este

(...) vê o mundo, e o que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, na paleta, a cor que o quadro espera; e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê o quadro dos outros, as respotas outras a outras faltas. (...) Instrumento que se move por si mesmo, meio que inventa seus fins, o olho é *aquilo* que foi sensibilizado por um certo impacto do mundo e o restitui ao visível pelos traços da mão. Não importa a civilização em que surja, e as crenças e os motivos, os pensamentos, as cerimônias que a envolvam, e ainda que pareça votada a outra coisa, de Lascaux até hoje, pura ou impura, figurativa ou não, a pintura jamais celebra outro enigma senão o da visibilidade.³⁸⁴

³⁸¹ Cf. o capítulo “*Passeio ao farol: aspectos impressionistas*” no qual realizamos uma análise mais detalhada de técnicas do impressionismo pictórico presentes no romance woolfiano.

³⁸² OLIVEIRA. “A arte como conhecimento: *To the lighthouse*, de Virginia Woolf”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.130.

³⁸³ SCHAPIRO. “A dimensão humana na pintura abstrata”. In: _____. *Mondrian*, p.10.

³⁸⁴ MERLEAU-PONTY. “O olho e o espírito”. In: _____. *O olho e o espírito*, p.19.

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

Quando sentara ali pela última vez, dez anos atrás, havia um ramo ou uma folha no desenho da toalha, para o qual olhara num momento de revelação. Havia um problema sobre o primeiro plano de um quadro. Mover a árvore para o centro, dissera. E isso ficara remoendo em sua mente todos esses anos. Pintaria esse quadro agora. Onde estariam as suas tintas?, perguntou-se.³⁸⁵

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

Por um momento tremeu no ar, num doloroso mas emocionante êxtase. Por onde começar?, esse era o problema; em que ponto dar o primeiro toque? Uma linha colocada na tela a expunha a inúmeros riscos, a freqüentes e irrevogáveis decisões. Tudo o que na imaginação parecia simples tornava-se, na prática, imediatamente complexo.³⁸⁶

Apesar de ser mais frequente no terceiro capítulo, a constatação de que há uma hiato entre a concepção de uma obra e a sua realização propriamente dita, perpassa todo o romance de Virginia Woolf, pois, desde as páginas iniciais há alusões à dificuldade de expressão encontrada pela personagem-pintora Lily Briscoe. Ressaltamos, por exemplo, que “através de Lily, Virginia aponta também as dificuldades que se apresentam entre a concepção e a realização de uma obra de arte. Tudo que,

³⁸⁵ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.151.

³⁸⁶ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.160-161.

ao ser concebido, parece simples, na prática se torna subitamente complexo”.³⁸⁷ Com base nessa ideia, nos voltamos a *Passeio ao farol* com o propósito de encontrar, disseminadas em suas páginas, reflexões ligadas ao próprio gesto/ato criativo; dentre as muitas passagens, optamos por transcrever o seguinte trecho:

Então, sob a cor havia a forma. Podia ver isso com clareza, imperiosamente, quando olhava: quando pegava no pincel é que tudo mudava. Era nesse vôo momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira de lágrimas, e tornavam a passagem da concepção para o trabalho tão terrível quanto o era a incursão em um corredor escuro para uma criança. (...) E era também nesse momento, dessa forma fria e inconstante, que, quando começava a pintar, pressionavam-na outros pensamentos, sua própria imperfeição, sua insignificância.³⁸⁸

Do trecho acima, notamos que, dissipadas as preocupações e as hesitações iniciais, pode advir um ritmo acelerado e constante de trabalho. A escritora Clarice Lispector, por exemplo, chegava a ficar horas diante da folha branca sem conseguir escrever uma única palavra, outras vezes, debruçava-se sobre um texto até vê-lo acabado.³⁸⁹ A pintora-personagem de *Passeio ao farol* também encontrava seu próprio ritmo de trabalho.

E assim, numa sucessão de pausas e vibrações, conseguiu alcançar um movimento ritmado de dança, como se as pausas fossem uma parte do ritmo, e as vibrações outra, e ambas se relacionassem entre si; assim, pensando ligeira e rapidamente, e riscando, marcava a tela com linhas marrons contínuas e nervosas que, tão logo eram traçadas (sentia-as avultando ali), demarcavam um espaço.³⁹⁰

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

³⁸⁷ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD (Ed.). Revista Ilha do desterro - *Virginia Woolf*, p.86.

³⁸⁸ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.23-24.

³⁸⁹ Cf. BORELLI. *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato.

³⁹⁰ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.160-161.

dos questionamentos da pintora-personagem Lily Briscoe. Voltamo-nos, então, à análise que o crítico de arte britânico faz sobre os elementos que estão relacionados

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

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

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

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

O quinto elemento é o da cor. Que ele produz um efeito emocional direto é evidente no emprego de termos como “alegre”, “apagada”, “melancólica”, em relação às cores.³⁹¹

O encontro entre Lily Briscoe e o Sr. Bankes, no qual ele pede à pintora-personagem que fale sobre a tela que está pintando, ilustra também uma outra característica do pensamento moderno – o confronto entre as artes e as ciências, pois, o cientista Bankes “encarava a tela cientificamente. Numa total boa fé”, colocando de lado, qualquer preconceito relativo à arte não-figurativa ou abstrata. O Sr. Bankes apesar, de entender muito pouco sobre arte, principalmente sobre a arte abstrata encarnada no quadro de Lily, adianta um preceito da semiótica moderna: a pintura não tem como função a simples representação do objeto, mas sobretudo, a “visualização do invisível”. Logo, ainda que não tenha visto naquelas formas redondas e triangulares as figuras da Sra Ramsay e de seu filho James, posto que, ao se analisar o quadro de Lily, o Sr. Bankes observa que “mãe e filho, objetos de veneração universal — e nesse caso a mãe era conhecida por sua beleza —, poderiam ser reduzidos, sem irreverência, a uma mancha púrpura”,³⁹² logo, vemos que o cientista Bankes amou no quadro algo que evocou fatos e sentimentos vividos em sua lua-de-mel passada nas margens do rio Kennet, como podemos notar, exemplarmente, em:

Mas a verdade é que todos os seus preconceitos estavam do outro lado — explicou. O maior quadro que tinha em sua sala de visitas, elogiado por pintores e avaliado

³⁹¹ FRY. “Um ensaio de estética”. In: _____. *Visão e forma*, p.67.

³⁹² WOOLF. *Passeio ao farol*, p.56.

por um preço superior ao que pagara por ele, representava as cerejeiras em flor às margens do Kennet, disse. Passara sua lua-de-mel nas margens do Kennet. Lily deveria ir ver esse quadro. Mas vejamos — e voltou-se, levantando os óculos para fazer um exame científico de sua tela.³⁹³

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

(...) se a literatura e a pintura deixam de ser apreciadas com uma reflexão hierárquica, sendo uma o retrovisor da outra, para considerá-las por mais tempo como objectos simultaneamente solidários e separados, numa palavra: classificados? Por que não se anula a sua diferença (puramente substancial)? Por que não se renuncia à pluralidade das ‘artes’ para melhor se afirmar a pluralidade dos ‘textos’.³⁹⁴

As palavras de Barthes nos mostram que o estudo da tradição *ut pictura poesis* continua presente entre nós e vai passando muito bem, entretanto, deve-se considerar que não se trata mais de estabelecer simples paralelos entre textos e quadros, mas tentar estabelecer a função que algumas “obras de arte” desempenham dentro de um romance. E assim, “percebendo as imagens – linguísticas e plásticas, o leitor participa do processo criador do discurso. No entanto, tendo em vista as dificuldades que este discurso se lhe apresenta pela fragmentação e abstração, reforça-se a necessidade do ‘olhar desconfiado’”,³⁹⁵ reforça-se, também, a necessidade de uma não aceitação da aparência primeira ou do sentido óbvio, do qual nos fala Barthes, ou seja, aquele sentido *que vem à frente*, que corre ao nosso encontro. Devemos então, enquanto sujeitos leitores, prestar atenção no terceiro sentido, no sentido obtuso, tomando obtuso como tudo aquilo *que é velado, de forma arredondada*. Assim, o sentido obtuso parece-nos “maior do que a perpendicular pura, reta, cortante, da

³⁹³ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.56.

³⁹⁴ BARTHES. *S/Z*, p.48.

narrativa, parece-me que o terceiro sentido abre o campo do sentido totalmente, isto é, infinitamente”.³⁹⁶

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

Evocamos, aqui, as palavras finais da narradora/feiticeira de *Água viva*, de Clarice Lispector – “Tudo acaba mas o que te escrevo continua, o que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas”.³⁹⁷ Devemos então, tentar desvendar o enigma da escritura, tanto na superfície da tela quanto na superfície da página, antes que esta, assim como a esfinge, nos devore.

A Sra. Ramsay: esboço para um possível retrato

Em *Passeio ao farol*, uma obra de arte desempenha papel central e estruturador. Encontramos, no primeiro e no terceiro capítulo, a personagem-pintora Lily Briscoe a refletir sobre alguns problemas técnicos e estéticos que envolvem a execução de sua tela. Aliado a essas preocupações técnicas e estéticas, há, ainda, um posicionamento por parte da pintora frente às emoções evocadas pela presença dos retratados, no caso, a Sra. Ramsay e seu filho. Assim, o que pretendemos agora é ler esse retrato da Sra. Ramsay feito por Lily e tentar demonstrar como esse retrato corresponde com o retrato traçado por Virginia Woolf no plano da narrativa.

Na terceira seção do primeiro capítulo de *Passeio ao farol*, encontramos a Sra. Ramsay, uma das protagonistas do romance, a medir uma meia marrom, para ver se estava no tamanho certo para ser mandada para o filho mais novo do faroleiro,

³⁹⁵ MENEGAZZO. *Alquimia do verbo e das tintas nas poéticas de vanguarda*, p.48.

³⁹⁶ BARTHES. “O terceiro sentido”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.47.

pois, caso a viagem ao farol se confirmasse, ela poderia mandar a meia no dia seguinte, no entanto, entre a medição da meia e a chamada de atenção que a Sra. Ramsay dera em seu filho, James, ela ouve alguns gritos, que a levam a olhar pela janela para ver o que estava acontecendo. Nesse momento ela constata que:

Era apenas Lily Briscoe, e estava contente por vê-la; e aquilo não importava. Mas ao ver a moça de pé, na extremidade do gramado, pintando, lembrou-se de que deveria manter a cabeça tanto quanto possível na mesma posição para o quadro de Lily. O quadro de Lily! A Sra. Ramsay sorriu. Com seus pequenos olhos chineses e seu rosto enrugado, ela nunca se casaria; mas era uma criatura independente. A Sra. Ramsay gostava dela por isso, e assim, lembrando-se de sua promessa, inclinou a cabeça.³⁹⁸

Esta é a primeira alusão ao quadro de Lily encontrada no romance. O trecho acima servirá, então, como ponto de partida para algumas discussões que pretendemos propor acerca da figura da Sra. Ramsay representada no quadro. Na verdade, pretendemos ver como é traçado o retrato da Sra. Ramsay no plano da narrativa woolfiana tanto quanto no plano da tela de Lily.

Em um primeiro momento, verificamos que a Sra Ramsay conscientiza-se da necessidade de manter a cabeça inclinada, já que estava posando para a tela de Lily e prometera que manteria a cabeça inclinada. Neste ponto da narrativa de *Passeio ao farol* podemos lançar mão de uma reflexão acerca do próprio ato de posar, pois, a partir do momento no qual a Sra. Ramsay se lembra que está posando para a personagem-pintora, ela parece querer “criar” uma nova imagem para a tela de Lily, assim, é como se a Sra. Ramsay pensasse “ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem”.³⁹⁹

Ao metamorfosear-se em uma outra imagem, a Sra. Ramsay pretende “criar” uma imagem agradável não apenas para os “olhos” de Lily, mas também para que todos aqueles que, mais tarde, se voltarem à tela de Lily, tenham uma “boa” impressão da retratada. Na verdade, acreditamos que a Sra. Ramsay está a todo momento “posando” ao longo de todo o romance, sobretudo, nos momentos que

³⁹⁷ LISPECTOR. *Água viva*, p.97.

³⁹⁸ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.22.

³⁹⁹ BARTHES. *A câmara clara*, p.22.

aparece diante dos filhos, do marido ou dos seus convidados. Talvez, devêssemos observar que apenas quando estava sozinha a Sra. Ramsay parava de “posar” e tornava-se ela mesma, pois, quando estava sozinha “não precisava pensar em ninguém. Podia ser ela mesma quando estava só. E era isso que precisava fazer com frequência: pensar. Bem, nem mesmo pensar. Ficar em silêncio, ficar sozinha”.⁴⁰⁰ Assim, a Sra. Ramsay, quando encontrava-se sozinha, podia perder-se em sonhos e devaneios, podia “retrair-se sem si mesma, no âmago pontiagudo da escuridão, algo invisível para os outros”.

Nesses momentos, acreditamos que a narradora, ao empregar as palavras para traçar o retrato da Sra. Ramsay, leva vantagem em relação à pintora, Lily Briscoe, já que esta utiliza-se de recursos mais exíguos, porque, as cores, as linhas e massas dispostas na superfície da tela, dificilmente poderão captar as nuances da personalidade da “retratada”, pois, a narradora nos dá a saber que em momentos de solidão e retraimento, a Sra. Ramsay encontrava:

(...) a liberdade, a paz, e — o que era mais agradável — o poder da recuperação, de descansar numa plataforma de estabilidade. Nem sempre enquanto indivíduo, é que se encontra esse repouso, dizia-lhe sua experiência (nesse instante executou algo extremamente difícil com suas agulhas), mas enquanto recantos de sombra. Desprendendo-se da personalidade, perdia-se tudo, a agitação, a pressa, o rebuliço; e sempre lhe subia aos lábios uma exclamação de triunfo sobre a vida, quando tudo dentro dela se reunia nessa paz, nesse repouso, nessa eternidade.⁴⁰¹

Assim, notamos que, apenas nos momentos de isolamento poderemos chegar mais próximo do âmago da personalidade da Sra. Ramsay, pois, nesses momentos de frequente monólogo interior⁴⁰² a Sra. Ramsay deixa cair a máscara que envolve todo o seu ser. Outro ponto suscitado pelo ato de “posar” da Sra. Ramsay é que, ao criar uma nova imagem de si, esta tenta “mascarar” ou esconder seu verdadeiro “eu”, disso decorre que muitas vezes, ao longo da narrativa, a pintora Lily observar que “cinquenta pares de olhos não seriam suficientes para açambarcar essa mulher única”,⁴⁰³ ou seja, cinquenta pares de olhos não seriam capazes de captar o que “havia de espiritual, de

⁴⁰⁰ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.65.

⁴⁰¹ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.65-66.

⁴⁰² No capítulo “*Passeio ao farol*: aspectos impressionistas” realizamos uma leitura do romance de Virginia Woolf com o propósito de evidenciar as características impressionistas presentes no romance. Dentre essas características destacam-se o fluxo da consciência e o monólogo interior.

⁴⁰³ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.198.

essencial nela, a ponto de, se encontrassem uma luva no canto do sofá, saberiam, devido a um dedo torcido, que era incontestavelmente dela?”.⁴⁰⁴ Acontecerá, então, de a Sra. Ramsay ser mostrada, ao longo da narrativa, sob diferentes pontos de vista, ora temos a pintora Lily Briscoe a explicitar suas impressões acerca da Sra. Ramsay, outras vezes temos as opiniões do Sr. Ramsay, do botânico William Bankes ou ainda do “ateuzinho” Charles Tansley, todos a registrar suas impressões acerca da Sra. Ramsay.

Talvez, caberia afirmar que amalgamadas todas as impressões, estas caminham em direção à formação de um “retrato” da personalidade da Sra. Ramsay, entretanto, não podemos acreditar que, ao confrontarmos todas as impressões, seremos capazes de vislumbrar a retratada em sua “totalidade”, pois, uma vez mais, a Sra. Ramsay parece dizer, diante da tela de Lily, ou até mesmo, diante de nós: “sou aquele que me julgo, aquele que gostaria que me julgassem”;⁴⁰⁵ a Sra. Ramsay vai criando então uma imagem com a qual ela gostaria de se ver identificada, imitando-se e recriando-se em várias Sra. Ramsay, tornando-se ora um objeto de adoração e veneração, ora um objeto odiado. Logo, as sensações evocadas frente a essas multiplicidades do caráter da Sra. Ramsay, são muitas vezes, de uma certa “inautenticidade”. Aludimos, novamente, às reflexões de Roland Barthes, quando o teórico observa que o ato de posar “representa esse momento muito sutil em que, para dizer a verdade, não sou nem um sujeito nem um objeto, mas antes um sujeito que se sente tornar-se objeto: vivo uma microexperiência da morte (do parêntese): torno-me verdadeiramente espectro”.⁴⁰⁶

Ao se transformar de sujeito em objeto, a Sra. Ramsay, na superfície da página e/ou na superfície da tela, torna-se alvo de leituras e interpretações as mais variadas, sem que, com isso, uma única leitura seja considerada principal ou verdadeira, ou, como questiona o autor de *Lendo imagens*, “se um retrato é um espelho aberto, é possível lê-lo de alguma maneira coerente?”,⁴⁰⁷ talvez a única coerência de leitura possível é aceitar que um retrato pode se apresentar também como um multiplicidade de outros retratos, corpos e faces.

⁴⁰⁴ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.52.

⁴⁰⁵ BARTHES. *A câmara clara*, p.27.

⁴⁰⁶ BARTHES. *A câmara clara*, p.27.

Dessa forma, podemos ler o retrato da Sra. Ramsay como a imagem da figura materna, quer seja a mãe de Virginia Woolf – Julia Stephen – morta quando a escritora tinha apenas 13 anos, quer seja ainda a mãe *ausente* de Lily, pois, a personagem era, até onde pudemos constatar, órfã de mãe, o que resulta, então, na transferência para a Sra. Ramsay da figura materna. Nesse sentido, torna-se oportuno concordar com Maud Mannoni, quando a escritora e psicanalista observa que todo ato criativo visa, de alguma maneira, reatar com a infância desse sujeito produtor da obra de arte, logo, o papel materno é fundamental, uma vez que, se faltar essa presença da mãe, ou da figura materna, poderá sobrevir “*um desamparo impensável*. O espaço de transição da dependência para independência, espaço de onde nasce o desejo, pode ser perturbado se a mãe se encontrar encerrada na escravidão do dever”.⁴⁰⁸

Vemos então que Virginia Woolf fornece-nos, em suas obras da década de 20, a imagem de uma mãe devorada pelos encargos domésticos. Tanto *Mrs Dalloway* quanto *Passeio ao farol* são tentativas de fornecer essa imagem. De fato, neste último romance, a Sra. Ramsay, personagem central, torna-se símbolo da sociedade vitoriana, mãe amorosa e dedicada, esposa que está sempre à sombra do marido, como podemos observar na seguinte passagem:

(...) não gostava, nem por um instante, de sentir-se melhor que o marido. Além do mais, não podia suportar sua própria incerteza quanto à veracidade de suas palavras, ao falar-lhe. As universidades e as pessoas que o procuravam, as conferências e os livros — nem por um instante duvidava da máxima importância de tudo isso; era a sua relação, e o modo como ele se aproximava dela, assim, abertamente, de tal forma que todos podiam ver, que a perturbavam. Pois as pessoas diziam que ele dependia dela, quando deveriam saber que dos dois, era ele o infinitamente mais importante, e que, comparada a ele, o que ela dava ao mundo era desprezível.⁴⁰⁹

Ao fazer da Sra. Ramsay símbolo da era vitoriana, enquanto mãe e esposa, a escritora tenta fixar essa imagem não apenas no decorrer da narrativa, mas também na tela de Lily Briscoe, haja vista que a pintora-personagem opta por retratar uma cena familiar, na qual mãe e filho encontram-se juntos e a mãe está, ainda, lendo um conto fantástico para o seu filho. Ora, a mesma imagem, que a pintora tenta captar na tela em branco, a escritora estampará nas páginas de seu romance, pois, a janela pela

⁴⁰⁷ MANGUEL. “Pablo Picasso: a imagem como violência”. In: _____. *Lendo imagens*, p.205.

⁴⁰⁸ MANNONI. *Elas não sabem o que dizem*: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise, p.25.

⁴⁰⁹ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.43.

qual a pintora-personagem vê a Sra. Ramsay costurando uma meia e lendo para seu filho James, abre-se também para os leitores, para que desta forma tomemos conhecimento da personalidade da Sra. Ramsay. Nesse sentido, concordamos com Thereza M. L. de Castro Faria quando pontua que:

A força e a beleza da representação de Mrs. Ramsay, emoldurada em ‘The Window’, a sua imagem serena, sofrida, toda intuição e amor, deusa de arrebatador encanto, fixada na retina do leitor por onze seções, revelam incontestavelmente, a supremacia da mãe, magnificada e idealizada.⁴¹⁰

Quando Virginia Woolf opta, então, em algumas passagens da narrativa, por centrar-se na descrição do rosto das personagens, tal prática poderia ser tomada como correlata à prática empregada pelos fotógrafos e retratistas, e também, por cineastas, como por exemplo, Luchino Visconti, pois, os rostos descritos/apresentados por Virginia Woolf, parecem-nos “fotos” ou “retratos” das personagens, talvez, o que parece indicar, ainda, a incessante busca woolfiana de tentar reter o momento presente, quebrar a fluidez do tempo e, até mesmo, deter a presença da morte. Na verdade, podemos afirmar com o autor de *Nós os mortos*, que:

(...) o que esses *closes* colocam como questão é o valor do momento, do instante como experiência estética e gnosiológica, entre o desejo de fixar e sua imprevisibilidade, e, por conseguinte, o valor da imagem e do fragmento bem como o valor de toda arte que se funda sobre a fragilidade do performativo, da experiência irrecuperável, irrestituível.⁴¹¹

Chamamos a atenção para o fato de que, na terceira parte de *Passeio ao farol*, intitulada “O Farol”, a Sra. Ramsay, ainda depois de morta, está presente em todos os cantos da casa, na mente das personagens, e sobretudo, no quadro da pintora-personagem, Lily Briscoe, que está absorta pelo trabalho de finalização da tela, tendo, com isso, de lidar com as emoções evocadas pela imagem/retrato da Sra. Ramsay, dotando a narrativa woolfiana de *flashbacks*.

Decorridos dez anos do início de sua tela, Lily Briscoe volta-se novamente a ela, com o propósito de “completá-la”, tendo, desta forma, de encarar novamente a

⁴¹⁰ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD (Ed.). *Revista Ilha do desterro - Virginia Woolf*, p.87.

⁴¹¹ LOPES. *Nós os mortos*, p.21.

“retratada”, ou seja, a Sra. Ramsay. Entretanto, esta não está mais presente – morreu – assim, Lily terá de lidar com as imagens, os sentimentos e as emoções evocadas pela figura da Sra. Ramsay, inscrita na superfície da tela, mas sobretudo, na memória da personagem-pintora.

Assim, em um primeiro momento, a pintora depara-se com a resistência ou incapacidade de “convocar” inteiramente todos os traços da Sra. Ramsay, logo, Lily lembrava-se, ora de uma “região de sua face”, ora de uma parte do nariz, em outros momentos, lembrava-se de alguns aspectos da personalidade da Sra. Ramsay, até mesmo a mudança da posição do sol contribuía para a “evocação” do *ser* ausente. Poderíamos estender a Lily Briscoe as afirmações de Roland Barthes sobre a incapacidade de reconhecer a mãe, em fotografias antigas. O escritor, melancólico, anotou que sempre a reconhecia apenas “por pedaços, ou seja, não alcançava seu ser e, portanto, toda ela me escapava. Não era ela. (...) Eu a teria reconhecido entre milhares de outras mulheres, e no entanto não a ‘recontrava’”.⁴¹² A incapacidade de se reconstruir a totalidade da imagem da Sra. Ramsay vai corresponder, então, à fragmentariedade pela qual ela nos é apresentada ao longo da narrativa de *Passeio ao farol*. Entretanto, o desejo de Lily Briscoe de tentar “recompôr” ou “pintar” um retrato da Sra. Ramsay, após um intervalo de dez anos, denuncia a necessidade de a pintora ter que recorrer à memória para tentar “traçar” aquele retrato, perguntamos; então, com Lucia Castello Branco: “como pintar um rosto, como fazê-lo surgir, delinear-se pela via da memória, e capturá-lo na página em branco como um sujeito não cindido, não fragmentado?”⁴¹³

Ora, como já afirmamos na primeira parte desta tese, o trabalho com a memória implica algumas funções, como, por exemplo, recolher, selecionar e combinar fatos, cenas, sentimentos e emoções, entretanto, podemos afirmar que “em tais operações está implícito reagir e significar. E: *apagar* e *esquecer*”.⁴¹⁴ Assim, se considerarmos essas funções inerentes ao trabalho com a memória, podemos afirmar que o trabalho de Lily Briscoe de tentar “recompôr” o perfil da Sra. Ramsay por meio da memória, ou ainda, a atitude de Roland Barthes diante das fotos de sua mãe e até mesmo a

⁴¹² BARTHES. *A câmara clara*, p.99.

⁴¹³ CASTELO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.103.

incessante busca woolfiana de traçar um retrato de sua mãe, Julia Stephen, todas essas tentativas estão fadadas ao insucesso, pois, o rosto:

(...) apenas grotescamente poderá ser reconstruído, já que a memória jamais capturará o original intacto (assim como a escrita feminina apenas tangencialmente tocará o Real), caminhando antes em direção à construção, à invenção, à grosseira restauração de um rosto marcado, de um corpo retalhado, retrato sempre infiel de um sujeito cindido.⁴¹⁵

Acreditamos, então, que a fotografia, no caso de Barthes, ou o quadro, no caso da personagem Lily Briscoe, tenham, de certa forma, a força de colocar, *a morta*, *a ausente*, novamente em cena, liberando, assim como a caixa de Pandora quando aberta, uma série de sentimentos, sensações, cenas e imagens.

Quando a pintora-personagem de *Passeio ao farol*, Lily Briscoe, volta à tela na qual retrata a Sra. Ramsay, interrompida por dez anos, ela o faz com o propósito de encontrar e “capturar”, na superfície da tela, algo secreto e verdadeiro, algo que fosse exclusivo da “retratada”. Seu trabalho pode ser lido como análogo ao trabalho empreendido por Roland Barthes, que, ao organizar o “arquivo” fotográfico de sua mãe, pretendia encontrar algum traço que fosse exclusivo dela, algo que, ao lançar os olhos sobre, o escritor francês pudesse dizer: eis, então, que aí está, a minha mãe. Em Lily Briscoe tal projeto dá-se a ler com maior intensidade, já que órfã de mãe ela transfere para a Sra. Ramsay o papel de uma mãe que nunca conhecera. Com efeito, observamos que a execução dessa tela ocupou a mente de Lily Briscoe ao longo dos dez anos, nos quais ela manteve-se distante da tela, como podemos constatar em:

(...) e assim, involuntariamente, nos mais diversos momentos, ao andar pela estrada de Bropton, ou ao escovar os cabelos, ela se via pintando esse quadro, passando os olhos por ele, ou tentando desatar esse nó na sua imaginação. Mas havia uma enorme diferença entre conjecturar planos no ar, longe da tela, e efetivamente pegar o pincel e dar o primeiro toque.⁴¹⁶

Vemos, então, que a atitude, tanto de Roland Barthes como de Lily Briscoe de tentar, de certa forma, “exorcizar” o fantasma da mãe, pode ser estendida a Virginia Woolf, porque, de acordo com a escritora, apenas após a escrita de *Passeio ao farol*,

⁴¹⁴ SANTOS. *Modos de saber, modos de adoecer*, p.17.

⁴¹⁵ CASTELLO BRANCO. *A traição de Penélope*, p.103.

ela consegue se livrar do fantasma materno. Observamos que Virginia Woolf, obcecada pela figura da mãe, lança-se, em *Passeio ao farol* a uma escrita que a ajudará a exorcizar o “fantasma” da mãe, que até então vinha acompanhando-na. A escritora inglesa, assim como um “retratista” impressionista, vai delineando e desenhando o retrato de sua mãe, Julia Stephen, jogando ao mesmo tempo com a vida e com a ficção, posto que, de acordo com Maud Mannoni:

Passeio ao farol permitirá a Virginia matar a morte (o anjo da casa). Ela consegue expressar a sua cólera, deixa explodir na ficção as palavras encontradas na violência. Elas terão como efeito uma espécie de “libertação” — libertação de não ser mais acompanhada, na sua vida de mulher, pela invisível presença da mãe de sua infância, a ponto de o som da sua própria voz se perder na voz da mãe. Separar-se da morta é uma tentativa de recuperar-se como sujeito.⁴¹⁷

E assim, partindo da ideia de que “O tempo passa”, ou melhor, “o Tempo elimina a emoção da perda”, evocamos Barthes, uma vez mais, já que suas palavras podem, facilmente, ser associadas à personagem Lily Briscoe, e extensivamente à escritora Virginia Woolf.

Quanto ao resto, tudo permaneceu imóvel. Pois o que perdi não é uma Figura (a Mãe), mas um ser; e não um ser, mas uma *qualidade* (uma alma): não a indispensável, mas a insubstituível. Eu podia viver sem a Mãe (todos vivemos, mais cedo ou mais tarde); mas a vida que me restava seria infalivelmente até o fim *inqualificável* (sem qualidade).⁴¹⁸

Na verdade, podemos afirmar que, na tentativa de captar, na superfície da tela, algo particular da Sra. Ramsay, a pintora Lily Briscoe é levada muitas vezes a refletir acerca da personalidade da retratada, no intuito de conhecê-la melhor, ou seja, com o propósito de descobrir “em que ela era diferente? Que havia de espiritual, de essencial nela, a ponto de, se encontrassem uma luva no canto do sofá, saberiam, devido a um dedo torcido, que era incontestavelmente dela?”.⁴¹⁹ A pintora pretende conhecer melhor a Sra. Ramsay, por meio de um relacionamento mais íntimo com ela, a ponto de saber, através de um único olhar, os sentimentos e os anseios da Sra. Ramsay, como bem podemos perceber na seguinte cena do primeiro capítulo, na qual encontram-se a Sra. Ramsay, Lily Briscoe e Charles Tansley.

⁴¹⁶ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.160.

⁴¹⁷ MANNONI. *Elas não sabem o que dizem*: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise, p.28.

⁴¹⁸ BARTHES. *A câmara clara*, p.113.

(...) na realidade, o que a Sra. Ramsay lhe dizia era: “Estou me afogando, minha querida, num mar de fogo. Se você não aplacar a minha angustiam desse momento com algum bálsamo, se não disser algo agradável a esse jovem aí na frente, minha vida se extinguirá de encontro a algum rochedo. Com efeito, já ouço o rilhar e o roçar de encontro às pedras. Meus nervos estão tensos como cordas de violino. Mais um toque e rebentarão.” Quando a Sra. Ramsay acabou de dizer isso com um único olhar, Lily Briscoe teve, sem dúvida pela centésima quinquagésima vez, de desistir da experiência de descobrir o que aconteceria se a pessoa não fosse amável com o jovem em frente — e foi obrigada a ser amável.⁴²⁰

Vemos, então, que Lily Briscoe caminha em direção ao conhecimento do âmago da Sra. Ramsay, mas não apenas dela, caminha também em direção ao conhecimento das pessoas que fazem parte de seu círculo de amizades. De acordo com Solange Ribeiro de Oliveira, “o conhecimento visado pela pintora é de um tipo de conhecimento: o conhecimento das pessoas, através do relacionamento íntimo com elas”.⁴²¹ Elegemos o trecho seguinte para exemplificar a incessante busca de Lily Briscoe pelo conhecimento através de uma íntima relação com as pessoas, pois, tomamos conhecimento, por meio da narradora que não era apenas o conhecimento que a pintora desejava, mas, também, a unidade, “não inscrições em tabuinhas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida dos homens, mas a intimidade mesma, que é o próprio conhecimento, tal como sentira ao reclinar a cabeça no colo da Sra. Ramsay”.⁴²²

Dessa forma, constatamos que o equilíbrio e a unidade entre formas, cores e massas almejados por Lily no plano artístico, “reflete na verdade a busca do conhecimento, especialmente do auto-conhecimento, e – corolário deste – do conhecimento do outro, espelho e fronteira do eu”.⁴²³ Com efeito, na terceira parte de *Passeio ao farol*, no qual Lily Briscoe termina seu quadro, encontramos, de forma mais explícita, preocupações da pintora-personagem acerca do equilíbrio entre as massas de seu quadro e entremeadas a essas preocupações, encontram-se reflexões sobre a inegável força da Sra. Ramsay, pois, ao evocar uma cena na qual a Sra. Ramsay escrevia

⁴¹⁹ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.52.

⁴²⁰ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.92-93.

⁴²¹ OLIVEIRA. “A arte como conhecimento: *To the lighthouse*, de Virginia Woolf”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.144.

⁴²² WOOLF. *Passeio ao farol*, p.54-55.

⁴²³ OLIVEIRA. “A arte como conhecimento: *To the lighthouse*, de Virginia Woolf”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.131.

algumas cartas, Lily Briscoe lembrou-se de que “aquela mulher sentada ali (...) reduzia tudo à simplicidade; levava ódios e irritações a se desfazerem como farrapos, harmonizava isso com aquilo e depois com isso de novo”,⁴²⁴ assim sendo, notamos que preocupações técnicas caminham juntas à preocupações pessoais, fazendo, então, com que a obra de arte torne-se expressão e elaboração de conhecimento e auto-conhecimento.

Consequentemente, tanto em Lily Briscoe quanto em Virginia Woolf, a obra de arte passa a ser vista não apenas como “um objeto estético, mas como uma atividade de conhecimento”; voltados para esse raciocínio, reiteramos, com base nos diários da escritora bem como nos ensaios autobiográficos de *Momentos de vida*,⁴²⁵ que a escrita de *Passeio ao farol* proporcionou à escritora inglesa a libertação da presença obsessiva de sua mãe. Logo, acreditamos que, em Virginia Woolf, ou, em Lily Briscoe,

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

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

Que estranho caminho para seguir, o da pintura! Cada vez a pessoa de afastava mais e mais, até que, ao final, tinha-se a impressão de estar numa prancha estreita sobre o

⁴²⁴ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.163.

⁴²⁵ Cf. WOOLF. *Momentos de vida*, em especial, os dois primeiros ensaios intitulados “Reminiscências” e “Um esboço do passado”.

mar, completamente sozinha. E, ao mergulhar o pincel na tinta azul, mergulhava também no seu passado que estava ali.⁴²⁶

Esse distanciamento, em *Passeio ao farol*, fora necessário não apenas para que a pintora-personagem terminasse sua tela, mas, também, para que a narradora terminasse a narrativa, pois, a conclusão da tela de Lily coincide com o final do livro, o que, segundo Thereza de Castro Faria “não é por acaso que temos Lily Briscoe a pintar um quadro que tanto se aproxima da divisão estrutural desse romance, terminado ao mesmo tempo que o quadro se completa”,⁴²⁷ como podemos perceber nas últimas linhas do romance:

Olhou os degraus: estavam vazios; olhou a tela: estava indefinida. Então, com uma repentina intensidade, como se pudesse vê-la nitidamente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim — pensou, pousando o pincel, com extremo cansaço —, eu tive a minha visão.⁴²⁸

Vemos, dessa forma, que, não apenas a pintura exige um certo distanciamento daquilo que está sendo retratado, mas, também o exige a literatura, pois, no caso de *Passeio ao farol*, o retrato da Sra. Ramsay que tanto a narradora como a pintora estão realizando, “envolve distanciamento no tempo e também um julgamento mais refletido sobre a personalidade dela, não de todo perfeita, autoritária sob certos aspectos”.⁴²⁹

A passagem final do romance evidencia, uma vez mais, que literatura e pintura estão intrinsecamente relacionadas, pois, o desfecho do romance woolfiano acontece ao mesmo tempo em que ocorre a finalização da tela de Lily Briscoe, possibilitando, dessa forma, que lêssemos a “visão” de Lily como análoga à visão da narradora. Lembramos, por exemplo, que o romance inicia e termina com um sim: “‘Yes, of course, if it’s fine to-morrow,’ said Mrs. Ramsay. ‘But you’ll have to be up with the lark,’ she added”,⁴³⁰ essas são as palavras iniciais do romance e que nos

⁴²⁶ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.174.

⁴²⁷ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD (Ed.). *Revista Ilha do desterro - Virginia Woolf*, p.75

⁴²⁸ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.209.

⁴²⁹ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD (Ed.). *Revista Ilha do desterro - Virginia Woolf*, p.74.

⁴³⁰ WOOLF. *To the lighthouse*, p.7. “Sim, é claro, se o tempo estiver bom amanhã, disse Mrs. Ramsay. Mas vocês terão que levantar com a cotovia, ela acrescentou”. Tradução nossa.

trazem, desde as primeiras linhas, a imagem/retrato da Sra. Ramsay, que será desenvolvida ao longo de todo o romance. Já no último capítulo, mesmo depois de morta, a Sra. Ramsay faz-se presente na tela de Lily Briscoe, que finaliza o romance com as seguintes frases: “Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision”.⁴³¹ Hermione Lee, notável leitora de Virginia Woolf, observa com autoridade que:

This dark book of loss and grief begins and ends with sentences starting ‘Yes’: yes, and a tentative conditional future (‘if it’s fine to-morrow’); yes, and an immediately vanished past (‘I have had my vision’). The ‘yes’ of narrative – something shaped, but liable always to shapelessness – keeps having to be reaffirmed.⁴³²

Quando a pintora Lily Briscoe observa que cinquenta pares de olhos não seriam suficientes para captar a totalidade do ser da Sra. Ramsay, temos uma indicação de que adotará, ao longo do seu trabalho de retratar mãe e filho, alguns preceitos da arte cubista, como, por exemplo, a tentativa de pintar os objetos ou as pessoas sob diferentes ângulos. Na tela de Lily, ela lançará mão de triângulos e círculos para representar a Sra. Ramsay e James, fazendo, desta forma, que a pintura se assemelhe a uma escultura, ou seja, uma escultura que gira, oferecendo simultaneamente seus diferentes aspectos. No plano da narrativa, essa tentativa de mostrar a Sra. Ramsay sob diferentes ângulos corresponde à multiplicidade de pontos de vista. Consequentemente, temos a Sra. Ramsay “retratada” pelo seu marido, pelos convidados William Bankes, Charles Tansley e até mesmo pela pintora Lily Briscoe. O Sr. Bankes, amigo de longa data do marido da Sra. Ramsay e admirador secreto da beleza dela, em certa passagem da narrativa, nos fornece o seguinte perfil da Sra. Ramsay:

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

(...) Ele a imaginava do outro lado da linha, com seu ar grego e o nariz reto. (...) As Graças, reunindo-se, pareciam ter-se dado as mãos em prados floridos de asfódelos para compor esse rosto.

(...) Assim, se pensava apenas em sua beleza, precisava lembrar-se dessa vitalidade, dessa agitação (os operários carregavam tijolos por uma prancha enquanto os olhava), e integrá-las na sua imagem; ou caso se pensasse nela apenas como uma mulher, era preciso dota-la de uma certa excentricidade idiossincrásica; ou supor nela um desejo de se libertar da realidade de sua forma, como se a sua beleza e tudo o

⁴³¹ WOOLF. *To the lighthouse*, p.226.

⁴³² LEE. “Introduction”. In: WOOLF. *To the lighthouse*, p.xl.

que os homens diziam sobre ela a aborrecessem, e ela quisesse ser tão-somente como os outros: insignificante.⁴³³

O ponto de vista apresentado por William Bankes é uma visão idealizada e romantizada da Sra. Ramsay. Lembramos, por exemplo, que o Sr. Bankes ficara viúvo recentemente, logo, há de sua parte a necessidade de transferir os sentimentos que nutria pela esposa para uma outra pessoa. Nesse caso, ele divide-se entre a Sra. Ramsay e a pintora Lily Briscoe. Se, por um lado, a Sra. Ramsay é esposa de um amigo do Sr. Bankes, o que torna platônicos os sentimentos deste, de outro lado, a Srta. Briscoe era bem mais nova do que ele, o que o impedia de nutrir alguma intenção de vir a se casar com a pintora. Entretanto, a Sra. Ramsay, como toda lady vitoriana, adorava arranjar casamentos — certo dia, ao notar que William Bankes passeava com Lily Briscoe, reflete então: “E isso não queria dizer que eles se casariam? Sim, claro! Que idéia memorável! Eles precisam se casar!”⁴³⁴

Outra figura que também nos fornece um “perfil” da Sra. Ramsay é o jovem Charles Tansley, entretanto, este jovem apresenta-se como “representante” da sociedade patriarcal, machista e opressora. Para ele, a Sra. Ramsay é cercada de futilidades e amenidades. Nesse sentido, o retrato traçado por Tansley pretende denunciar uma certa “inferioridade” intelectual das mulheres, preocupadas com chás, conversas banais, a criação dos filhos, ou ainda, preocupadas com as roupas que usariam no jantar. A passagem seguinte representa a opinião de Charles Tansley em relação as mulheres e também em relação a Sra. Ramsay.

Pois não falaria o tipo de bobagens que essa gente desejava ouvir: não ia ser condescendente com essas tolas mulheres. Estivera lendo em seu quarto, e agora que descera, tudo parecia tolo, superficial e insignificante! Por que se vestiam assim? (...) (*As mulheres*) não faziam nada além de falar, falar, falar, comer, comer, comer. A culpa era das mulheres. As mulheres tornavam a civilização insuportável com todo o seu ‘encanto’, toda a sua tolice.⁴³⁵

Talvez, o que tenha assustado Charles Tansley tenha sido também a postura da Sra. Ramsay, que, naquela noite, ao descer para o jantar, mais parecia uma rainha, tão majestosa estava. Toda essa majestade que envolve a anfitriã vai de encontro e chega até mesmo a ferir os sentimentos do Sr. Charles Tansley, que, nascido em uma família pobre, tivera, desde cedo, de trabalhar para garantir o seu sustento e de sua família. Para completar esse primeiro ciclo de impressões acerca da Sra. Ramsay, evocamos uma cena do romance, na qual todos estão reunidos na sala de jantar, à espera da Sra. Ramsay para que assim o jantar seja servido.

E, como uma rainha que, encontrando sua corte reunida no salão, altiva, desce por entre eles, recebe suas homenagens em silêncio e aceita sua devoção e suas reverências prostradas (Paul não mexeu um único músculo e ficou olhando diante de si enquanto ela passava), desceu e cruzou o salão, inclinando ligeiramente a cabeça,

⁴³³ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.34-35.

⁴³⁴ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.73.

⁴³⁵ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.87.

como se aceitasse aquilo que não poderiam pronunciar: a homenagem que prestavam à sua beleza.⁴³⁶

As passagens que evocamos acima servem para evidenciarmos que, no decorrer do romance, não apenas a pintora Lily está ocupada em fazer um retrato da Sra. Ramsay, mas, há também uma mesma preocupação por parte da escritora Virginia Woolf. E assim, tanto a “romancista” quanto a “pintora” adotam algumas técnicas do cubismo, pois, se por um lado, a pintora opta por representar a Sra. Ramsay por meio de cubos, triângulos, ou cilindros, lembrando, assim, a afirmação de Cézanne, “tratar a natureza pelo cilindro, a esfera e o cone”,⁴³⁷ possibilitando, desta forma, com que o objeto seja representado sob diversos ângulos, por outro lado, a escritora vai tentar produzir o mesmo efeito na narrativa. Entretanto, para apresentar as cenas e personagens sob diferentes ângulos, será necessário recorrer à multiplicidade de pontos de vista, sem que, com isso, haja um ponto de vista fixo e único. Com efeito, a narrativa de Virginia Woolf abre-se para o diálogo com técnicas do cubismo, pois, tanto no decorrer do romance quanto na tela de Lily, percebemos que:

Se um certo número de olhos contempla um objeto, temos um mesmo número de imagens desse objeto, se um certo número de mentes o compreende, temos um mesmo número de imagens essenciais... um objeto não tem uma fórmula absoluta; tem muitas tantas quanto forem os planos na região da percepção.⁴³⁸

Desta forma, a realidade na qual o objeto está inserido pode se cindir “em múltiplas realidades divergentes quando observada sob pontos de vista diferentes”.⁴³⁹ Logo, no caso de *Passeio ao farol*, se passarmos a questionar qual das realidades acerca da Sra. Ramsay é a verdadeira, acabaremos por constatar que “todas essas realidades são equivalentes; cada uma é autêntica, consoante o respectivo ponto de vista”. O cubismo, então, ao representar simultaneamente os vários ângulos de um mesmo objeto, ou, no caso da narrativa, uma mesma cena, acabavam por rejeitar as ilusões do espaço tridimensional do renascimento, bem como a existência de um ponto de vista fixo e limitado, com isso, há a representação das cenas e dos objetos em diferentes planos, que estão em constante movimento ajustando-se uns aos outros, por conseguinte “o mundo cubista conhece tanto a mudança quanto a permanência; é uma zona de processo, de prisão, de transição na qual as coisas emergem e são reconhecidas para depois revisar suas feições”.⁴⁴⁰

Lembramos, por exemplo, que quando a pintora Lily Briscoe mostra sua tela para William Banks e este questiona sobre o significado de uma forma triangular púrpura presente na tela, Lily explica que aquilo era a forma que ela achou para representar a Sra. Ramsay lendo para James. Eis uma outra característica própria do Cubismo, que é a destruição do objeto representado. Entretanto, a

⁴³⁶ WOOLF. *Passeio ao farol*, p.83-84.

⁴³⁷ CÉZANNE *apud* GULLAR. *Etapas da arte contemporânea*, p.78.

⁴³⁸ GLEIZES & METZINGER *apud* OLIVEIRA. “Impressionismo e arte abstrata: Reflexos do baile, de Antônio Callado”. In: *Literatura e artes plásticas: o künsterroman na ficção contemporânea*, p.165.

⁴³⁹ ORTEGA Y GASSET. “Umás gotas de fenomenologia”. In: _____. *A desumanização da arte*, p.75.

⁴⁴⁰ SYPHER. “O novo mundo de relações: a fotografia e o cinema”. In: _____. *Do rococó ao cubismo*, p.199.

destruição do objeto proposta pelos cubistas é facilmente associada à técnica empregada por Lily para fazer o retrato da Sra. Ramsay e do filho James, ou seja, a destruição do objeto implica também uma certa relação amorosa com o objeto a ser “destruído” na superfície da tela, há ainda a necessidade de se estudar o objeto ou as cenas. Com base nessa idéia de destruição do objeto que implica uma relação amorosa, acreditamos serem significativas as palavras do pintor Pablo Picasso, que afirma: “Não existe uma coisa chamada arte abstrata. Precisa-se sempre começar com alguma coisa. Depois, pode-se remover todos os vestígios da realidade. De qualquer modo não haverá perigo algum, então, pois a idéia do objeto terá deixado sua marca indelével”.⁴⁴¹ Sendo assim, mesmo que a pintora-personagem tenha substituído a Sra. Ramsay e seu filho James por uma figura triangular, ainda assim, estarão presentes na tela algumas características desses dois “seres”, tornando evidente, então, que “é impossível fazer total abstração (transformar em signo puro) de uma representação do corpo humano”.⁴⁴²

Ainda na esteira das técnicas cubistas empregadas pela escritora, podemos afirmar que a estrutura aproxima-se da fragmentariedade experimentada pelos cubistas. *Passeio ao farol* está dividido em três partes: A Janela; O tempo passa e O Farol. Cada uma dessas partes está dividida em seções. Na primeira parte são encontradas 19 seções, ao passo que a segunda e a terceira parte apresentam 10 e 13 seções respectivamente. Essas seções também variam com relação à extensão, pois, assim como um pintor cubista, que escolhe as proporções das formas geométricas expostas na tela, Virginia Woolf opta por intercalar seções grandes com pequenas seções, ou seja, algumas dessas seções chegam a ocupar páginas inteiras, enquanto que outras não passam de quatro linhas. A fragmentação no plano da estrutura do livro coincide então com a fragmentação empregada por Picasso em *Les demoiselles d'Avignon*, por exemplo. Constatamos que a relação Literatura e Pintura faz-se presente em *Passeio ao farol*, não apenas por que há neste romance uma pintora como protagonista, mas também, porque há algumas técnicas das artes plásticas disseminadas ao longo da narrativa. Dentre os diversos movimentos das artes plásticas, parece-nos que Virginia Woolf se sente mais atraída por alguns aspectos do Impressionismo e do Pós-Impressionismo. Mostramos anteriormente alguns elementos impressionistas empregados por Virginia Woolf, entretanto, vemos que ela empregara também alguns dispositivos técnicos do cubismo, como por exemplo:

(...) a fragmentação dos contornos, *a passage*, de tal modo que a forma se funde ao espaço ao seu redor ou com outras formas; planos e tons que permeiam outros planos e tons; esboços que coincidem que outros esboço e, de repente, reaparecem em novas relações; superfícies que simultaneamente se afastam e se projetam em relação a outras superfícies.⁴⁴³

Frequentemente, Virginia Woolf empregará, em alguns de seus romances, *flashes* que possibilitam e facilitam a movimentação “de um ponto de pensamento ou

⁴⁴¹ PICASSO *apud* SYPHER. “O novo mundo de relações: a fotografia e o cinema”. In: _____. *Do rococó ao cubismo*, p.198.

⁴⁴² BARTHES. “Erté ou ao pé da letra”. In: _____. *O óbvio e o obtuso*, p.99.

⁴⁴³ SYPHER. “O novo mundo de relações: a fotografia e o cinema”. In: _____. *Do rococó ao cubismo*, p.199.

de observação fragmentário para outro, construindo assim sua impressão total, quer seja no diálogo ou na descrição”.⁴⁴⁴ Vemos, por exemplo, que no caso de *Passeio ao farol* essa fragmentação de pontos de pensamento ou de observação corresponderá, no plano da narrativa, à dissolução de um ponto de vista único e fixo em vários pontos de vista que se amalgamam para formar a impressão final da cena. Daí acontecer desse romance ser frequentemente comparado ao movimento Cubista e a sua tentativa de mostrar o objeto sob diferentes ângulos ou pontos de vista. Tal atitude pode ser notada, de forma mais explícita, na tela *Les Demoiselles D’Avignon*, de Pablo Picasso, pois, nessa tela temos a apresentação das figuras ora frontalmente, ora de perfil, “como se Picasso tivesse andado 180 graus em redor do seu modelo e tivesse sintetizado suas sucessivas impressões numa única imagem”.⁴⁴⁵

Com efeito, acreditamos que Virginia Woolf, ao abolir, em *Passeio ao farol*, o ponto de vista único, característico das narrativas tradicionais, aproxima-se mais ainda dos modernos movimentos das artes plásticas, que, por sua vez, aboliram o ponto de vista privilegiado. Assim sendo, “Manet, Monet, Degas, Van Gogh, Cézanne e os movimentos cubistas revelam ao mundo a possibilidade de novos enfoques”.⁴⁴⁶ Dessa forma, podemos entrar no universo da obra de arte, seja a literária, seja a pictórica, por várias entradas, sem que nenhuma seja considerada a “principal”.⁴⁴⁷

Notamos, nesse caso, que as técnicas empregadas por Virginia Woolf aproximam-se às técnicas utilizadas por Pablo Picasso e também por Cézanne, já que este pintor procurava, também, apresentar os objetos sob vários ângulos de perspectiva. Nesse sentido, “a perspectiva da pintura de Cézanne, feita simultaneamente sob vários ângulos em relação ao mesmo objeto, é também observada no romance através da mudança frequente do ponto de vista dentro das seções”.⁴⁴⁸ Consequentemente, haverá no romance woolfiano “indefinições” relativas à identificação da voz narrativa, como bem observou Erich Auerbach em *Mimesis*.⁴⁴⁹ Solange Ribeiro de Oliveira, por outro lado, observa que “a multiplicidade de pontos de vista às vezes dificulta a

⁴⁴⁴ LEHMANN. *Virginia Woolf*, p.49.

⁴⁴⁵ GOLDING. “Cubismo”. In: STANGOS (Org.). *Conceitos da arte moderna*, p.40.

⁴⁴⁶ OLIVEIRA. “A arte como conhecimento: *To the lighthouse*, de Virginia Woolf”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.148.

⁴⁴⁷ Cf. BARTHES. *S/Z*.

⁴⁴⁸ CASTRO FARIA. “*To the lighthouse*: a unidade da obra-prima na cumplicidade da prosa poética com a pintura e o cinema”. In: PASOLD (Ed.). *Revista Ilha do desterro - Virginia Woolf*, p.78.

identificação da voz narrativa do romance, resultando num efeito desestabilizador, próprio do difuso pensamento moderno”.⁴⁵⁰ Observamos, ainda, que, tanto a multiplicidade de pontos de vista de *Passeio ao farol* como a tentativa cubista de representar os vários lados de um objeto, supõem “necessariamente uma fusão de vários momentos no tempo e vários pontos no espaço”. Logo, haverá no romance woolfiano a constante utilização de *flashbacks* que permitirá à voz narrativa, movimentar-se de um ponto no tempo/espaço a outro.

Evocamos a cena inicial de *Passeio ao farol*, na qual o Sr. e a Sra. Ramsay, bem como seu filho James e Charles Tansley estão discutindo acerca do tempo e sobre a possibilidade de irem ou não ao farol no dia seguinte, que nos é apresentada sob diferentes “ângulos”. Logo, percebe-se que, em *Passeio ao farol*, há uma câmera que “passeia” à procura de momentos triviais, apresentando cenas sem uma “linearidade”, ou, ainda, mostrando uma mesma cena sob diferentes perspectivas ou ângulos. A fragmentariedade dos romances de Virginia Woolf e ainda a forma com que a escritora inglesa passa de uma personagem à outra ou de uma cena à outra foram discutidos pela autora de *Virginia Woolf's Silver Globe*, que observou:

People without any significant connexion with the central figures spring up, like men and women incidentally appearing in a street scene of a modern film. The camera surprises them at some unimportant action, takes a snapshot, a few words are jotted down, attempts at a interpretation made and that is all: the scene has no sequence. The reader thus gets a fragmentary, chaotic, sometimes poetic vision of life in a perplexing world.⁴⁵¹

Poderíamos complementar o comentário de Solange Ribeiro de Oliveira e atentar para o fato de que Virginia Woolf inicia, com *O quarto de Jacob*, uma prática que será constante nos seus textos: apresentar as cenas, as pessoas, os objetos e os diálogos de forma fragmentária e sob diferentes ângulos, ainda que, ao passar de uma cena à outra, ou de um ângulo a outro, a unidade pareça ter sido quebrada. Virginia Woolf conscientiza-se de que “apresentar a aparência de um objeto ou de uma cena

⁴⁴⁹ Cf. AUERBACH. “A meia marrom”. In: _____. *Mimesis*.

⁴⁵⁰ OLIVEIRA. “A arte como conhecimento: *To the lighthouse*, de Virginia Woolf”. In: _____. *Literatura e artes plásticas: o künstlerroman na ficção contemporânea*, p.148.

⁴⁵¹ OLIVEIRA. *Virginia Woolf's silver globe*, p.58. Grifo nosso.

num momento único do tempo é excluir a referência muito grande de outros contextos em que ele existe simultaneamente”.⁴⁵²

Vemos que a escritora inglesa passa, com espantosa rapidez, de um pensamento a outro, tornando claro que apesar da fragmentariedade, as cenas caminham em direção à construção de uma “impressão total, quer seja no diálogo ou na descrição”. Os fragmentos (das cenas, das imagens, das pessoas) funcionam, então, como suplemento uns dos outros, assim sendo, “um fragmento enriquece o outro, menos enquanto soma do que em multiplicidades de direções, compondo um quadro, feito por um emaranhado de linhas de dispersão e pontos de concentração”.⁴⁵³

Virginia Woolf, com caneta e papel nas mãos, vai construindo uma narrativa que, como já foi dito, não apresenta mais um enredo, ou quando muito, o enredo torna-se “pretexto para revelar a presença de passados inteiros e mundos inteiros num momento do fluxo da consciência ou subconsciência dos personagens, que não são personagens propriamente ditos e sim aspectos de personagens”.⁴⁵⁴ Dessa forma, apesar de apresentar uma “história”, o que se observa em *Passeio ao farol* é o questionamento sobre a importância da ação para a narrativa, pois, ao abolir o enredo, a escritora inglesa abole também, “todas as transições convencionais de um lugar ou de um tempo a outro. A autora não perde tempo em passar de uma personagem ou de um episódio para outro”.⁴⁵⁵ E assim,

Ora espectador, ora leitor, penetramos o mundo criado através de percepções que nos conduzem a verdadeiras viagens pelo simbólico, pelo imaginário, pelo real do outro. A participação, a interação é sempre conduzida pelo olhar do autor que através da imagem nos desloca para o seu mundo, ou nos recusa.

Ressaltamos, então, que nossa análise de *Passeio ao farol* pretendeu colocar em cena o papel que a correspondência entre Literatura e Pintura ocupa no romance woolfiano. De um lado, vemos que o enredo sofre influência das estéticas impressionista e cubista, pois, percebemos e tentamos demonstrar que paralela ou

⁴⁵² GREENBERG. “A Arte abstrata”. In: FERREIRA & COTRIM (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*, p.65.

⁴⁵³ LOPES. *Nós os mortos*, p.12.

⁴⁵⁴ CARPEAUX. “O espírito de bloomsbury”. In: _____. *As revoltas modernistas na literatura*, p.149-150.

⁴⁵⁵ LEHMANN. *Virginia Woolf*, p.49.

concomitantemente ao enredo ficcional, há técnicas dos movimentos impressionista e cubista que não apenas influenciam mas também sustentam o enredo. De outro lado, as preocupações e reflexões da pintora-personagem sobre problemas técnicos da pintura podem ser estendidas aos problemas do fazer literário e à arte em geral. Assim sendo, *Passeio ao farol* pode ser lido como um comentário *en abîme* sobre a sua própria elaboração, sobre a elaboração de uma pintura, e *last but not least*, sobre a concepção das obras de arte modernas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tudo acaba mas o que escrevo continua, o que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas.

Clarice Lispector

Desde que Simônides de Céos e Horácio realizaram, cada um a seu modo, a comparação entre Literatura e Pintura, muita tinta já correu no papel sobre a correspondência

entre essas duas artes. Ao lançarmos um olhar atento para a História da Arte, com vistas a observar a forma como se davam as práticas comparativas entre as artes, percebemos que uma atitude muito comum era, quando da comparação interartística, estabelecer uma hierarquia e, com isso, tomar uma arte como modelo a ser imitado pelas demais. Durante muitos séculos, a arte que ocupou o topo da escala hierárquica fora a Literatura. Todavia, a partir do Renascimento, passa a ocorrer uma significativa mudança na tradição comparativa entre as artes (*Ut pictura poesis*), na medida em que a Pintura deixa de ser considerada uma arte mecânica e manual e passa a concorrer com a Literatura pelo lugar superior na hierarquia artística. Dá-se, dessa forma, início a uma longa batalha que encontra ecos na contemporaneidade.

O trajeto de pesquisa que empreendemos em nossa tese, intitulada “Literatura e pintura: correspondências interartísticas em *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf, longe de atestar ou legitimar uma hierarquia entre Literatura e Pintura, procurou colocá-las no mesmo patamar para, a partir da ideia de igualdade, pensar os diálogos travados, as trocas metodológicas, os intercâmbios estabelecidos e a apropriação, por uma arte, de práticas já utilizadas pela outra. Nesse sentido, percebemos que a produtividade da pesquisa interartística reside, entre outras coisas, não apenas na tentativa de se encontrar pontos de aproximação entre as artes colocadas em diálogo, mas, também, em observar aqueles nos quais há um distanciamento. E aqui nos deparamos com uma outra atitude que permeou os estudos comparativo entre as artes, ou seja, a obliteração da especificidade de cada uma das artes. Reconhecemos que, seja na reflexão teórica acentuada no primeiro capítulo seja na análise do romance woolfiano levada a cabo no terceiro capítulo da tese, em nenhum momento deixamos de considerar a especificidade das artes colocadas em diálogo, pois, por mais que encontrássemos pontos de similitude entre a ficção woolfiana e a pintura impressionista e pós-impressionista, não podíamos desconsiderar que cada uma dessas artes apresentava expedientes específicos. Assim, conscientizamo-nos desde o início de estarmos diante de dois sistemas semióticos distintos.

Ao considerarmos, então, a especificidade tanto da Literatura quanto da Pintura, sentimos a necessidade de propor uma análise que estivesse calcada em aporte teóricos capazes de dar conta das particularidades daquelas duas artes e, ao mesmo tempo, funcionassem como elos de intermediação. Diante disso, percebemos a produtividade de se convocar para a discussão interartística disciplinas e campos do saber os mais distintos, assim,

recorremos ora à Literatura Comparada, à Teoria Literária e à Semiótica, ora à Crítica de Arte, à Estética e à Psicanálise.

Ao longo de toda a tese e, mais precisamente, no primeiro capítulo, quando a revisão histórica tornou-se mais evidente, percebemos que a reflexão interartística por vezes desaguava em questões nodais e, dentre essas questões, figurava a problemática de e sobre a imagem. Pois o pesquisador, pode erigir uma discussão que tenha como ponto de partida a construção/formação de imagens pelas diversas artes. No nosso caso, optamos por destacar a maneira como Literatura e Pintura trabalham da questão da imagem, diante disso, observamos, novamente, a necessidade de se pensar nos diferentes materiais empregados pelas diversas artes para/na construção de imagens, todavia, ressaltamos que tanto a imagem evocada na superfície da página quanto aquela evocada na superfície da tela tem origem no traço, daí termo-nos voltado à, para que ela nos auxiliasse no estabelecimento de inter-relações entre Literatura e Pintura, via imagem.

O estudo interartístico levado a cabo nesta tese mostrou-nos que, com o advento da semiótica, principalmente, o termo “Texto” deixou de estar relacionado estritamente aos textos verbais e passa a incorporar textos considerados não-verbais, disso decorrer que, tanto a dança, a música, a arquitetura e a pintura passaram a ser consideradas “textos” que exigiriam um percurso de leitura. Logo, verificamos e estabelecemos uma diferenciação entre a leitura de imagens no plano das telas daquelas evocadas no plano da narrativa, pois, há a utilização e emprego de signos distintos, com isso, distintas também serão as formas de leitura.

A expressão *Ut pictura poesis* cunhada por Horácio designou, durante séculos, a tradição da comparação entre Literatura e Pintura, assim, reconhecemos que, embora tenha sido pronunciada de forma incidental, o que o pensamento de Horácio coloca em destaque é a similitude entre duas artes, em princípio díspares e antagônicas. Com isso, o elemento de diferenciação residiria na maneira ou na forma como ambas “representavam” o mundo. Logo, discutir a questão da *mimesis* assumiu singular importância ao longo da tese, na medida em que, não apenas Horácio, mas, também, Virginia Woolf e vários de seus amigos pintores e críticos de arte pertencentes ao Grupo de Bloomsbury erigiam reflexões com base nas discussões acerca da “representação”. Contudo, muito mais que centrar-se unicamente na problemática da *mimesis*, o que fizemos foi salientar o abandono de uma arte puramente mimética para uma arte que, distanciando-se de cópia fiel do real (este, também, já um termo

que nos remete a inúmeros questionamentos) começa a articular em seu interior os mais diversos sistemas semióticos.

É pelo que acabamos de expor, de forma, sucinta, que nossa leitura distancia-se substancialmente de grande parte dos estudos comparativos entre Literatura e Pintura, na medida em que, mesmo tomando como ponto de partida o romance *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf e, conseqüentemente, o texto literário, não procuramos estabelecer uma hierarquia, mas sim, pensar Literatura e Pintura em pé de igualdade. Igualdade, uma vez mais, que não significou o apagamento das especificidades daquelas artes, alias, o que notamos, a partir de todo o percurso teórico realizado no primeiro capítulo, é a importância e a produtividade de se pontuar não apenas os pontos de convergência entre as artes distintas, mas, sobretudo, os de divergências.

Apesar da reflexão interartística ser um elemento norteador de nossa tese, um dos objetivos centrais, aquele obsessivo desejo de pesquisa, era o de refletir sobre a correspondência entre as artes na obra de Virginia Woolf. Diante da impossibilidade de se tentar abarcar nos limites de uma tese todas as relações estabelecidas entre os textos woolfianos e as demais artes, privilegiamos, por uma questão pessoal, a acentuada correspondência com as Artes Plásticas. Para esse propósito, nenhum outro romance woolfiano impõe-se com tanta intensidade quanto *Passeio ao farol*. Na verdade, decorridas a leitura e a análise do romance, observamos que este não é apenas uma reflexão sobre o gesto de escrita e de pintura, mas é, sobretudo, uma pontual reflexão sobre o fenômeno estético como um todo.

Pensar a correspondência entre as artes na obra de Virginia Woolf não poderia estar dissociada da participação da escritora no Grupo de Bloomsbury. Este, pode-se afirmar, fora um dos grupos criativos mais importante do modernismo inglês, na medida em que, dele, fizeram parte não apenas escritores, mas, também, matemáticos, filósofos, economistas, pintores e críticos de arte. Reconhecemos, por exemplo, a importância e influência sobre o grupo das ideias de G.E. Moore. Novamente, nossa leitura crítica afasta-se daquelas realizadas sobre a escritora inglesa, uma vez que, frequentes são os estudos que atestam a representatividade da obra de Moore para o projeto estético woolfiano. Todavia, o que constatamos é que Virginia Woolf harmonizava-se muito mais com o pensamento de Roger Fry, considerado, no interior do Grupo de Bloomsbury, como o anti-moorista por excelência.

Disso decorre de optarmos, em nossa leitura, por evidenciar os diálogos, as trocas e os intercâmbios realizados entre Virginia Woolf e Roger Fry.

Passeio ao farol, quinto romance publicado por Virginia Woolf, abriu-nos para a possibilidade de pensar o texto literário na sua interface com a pintura, pois, a narrativa woolfiana remete-nos à técnicas, metodologias e temas próprios aos movimentos impressionista e pós-impressionista. Observamos, então, que Virginia Woolf, tal qual um pintor, empreendera, em seu romance, um exaustivo trabalho de combinação e justaposição das cores, para que o plano da narrativa correspondesse à fragmentação atmosférica almejada pelos pintores impressionistas. Outro dado importante que observamos foi que à ideia de Cézanne de se tratar a natureza pelo cone e pelo cilindro, corresponderá, na narrativa woolfiana, ao abandono do ponto de vista fixo para que surjam, então, as multiplicidades de pontos de vista sobre o mesmo objeto e/ou cena, fato este que pudemos observar, sobretudo, no retrato da Sra. Ramsay traçado no trecho da narrativa. Ou seja, há inúmeros pontos de vista que contribuem para a formação desse retrato imaginário, sendo que, as opiniões são, frequentemente, antagônicas. No plano da pintura, entendemos que há uma relação entre a maneira como a Sra. Ramsay é retratada ao longo do romance, em que podemos observar seus vários ângulos e a maneira como o pintor espanhol Pablo Picasso dispõe suas moças na famosa tela *Les Femmes d'Alger (O Jovem Ouvreiro)*.

À guisa de conclusão, retomamos as palavras de Clarice Lispector que abrem este texto, pois acreditamos que textos como *Passeio ao farol* e vários outros de Virginia Woolf não se fecham em apenas uma leitura crítica. Os textos de Virginia Woolf aceder a eles por variass entradas, sem que nenhuma seja considerada principal. Cada nova entrada ditará um novo trajeto de leitura, em que veremos disseminados elementos da Pintura, do Teatro, da Música e do Cinema.

E assim, para cada uma das diferentes artes com as quais os romances woolfianos dialogam, uma nova leitura é possível, tornando evidente, então, que o melhor ainda não foi escrito/lido, o melhor está nas entrelinhas.

REFERÊNCIAS

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CORPUS

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

DE VIRGINIA WOOLF

WOOLF, Virginia. *A Casa de Carlyle e outros esboços*. Trad. Carlos Tadeu Galvão. Organização de David Bradshaw. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.

_____. *As ondas*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *A Viagem*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *Contos Completos*. Trad. Leonardo Fróes. Fixação de Textos e notas: Susan Dick. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. *Diário*. Primeiro volume: 1915 – 1926. Trad. Maria José Jorge. Lisboa: Bertrand, 1985.

_____. *Diário*. Segundo volume: 1927 – 1941. Trad. Maria José Jorge. Lisboa: Bertrand, 1987.

_____. *Entre os atos*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. *Flush: memórias de um cão*. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2003.

_____. *Momentos de vida*. Trad. Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

(Org. Introd. e notas de Jeanne Schulkind)

_____. *Mrs. Dalloway*. Trad. Mario Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Noite e dia*. Trad. Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Círculo do Livro, [s.d.].

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

_____. *Objetos Sólidos*. Trad. Hélio Pólvora. São Paulo: Siciliano, 1992.

_____. *O quarto de Jacob*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

_____. *Orlando*. Trad. Cecília Meireles. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. *Os Anos*. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro, 1982.

_____. *Os três guinéus*. Trad. Maria Emilia Ferros Moura. Lisboa: Veja, 1978.

_____. *The essays of Virginia Woolf*. Volume I: 1904 – 1912. London: The Hogarth Press, 1988.

_____. *The essays of Virginia Woolf*. Volume II: 1912 – 1918. London: The Hogarth Press, 1988.

_____. *The essays of Virginia Woolf*. Volume III: 1919 – 1924. London: The Hogarth Press, 1988.

_____. *Uma casa assombrada*. Trad. José Antonio Arantes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro. Nova Fronteira: 1985.

SOBRE VIRGINIA WOOLF

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

BELL, Quentin. *Bloomsbury*. Trad. Suely Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

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

BLOOM, Harold. “Orlando de Virginia Woolf: feminismo como amor à leitura”. In: _____. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.

BRADBURY, Malcolm. “Virginia Woolf”. In: _____. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

CAWS, Mary Ann. *Virginia Woolf*. Woodstock & New York: The Overlock Press, 2004.

CORTANZE, Gerard et al. Dossier Virginia Woolf. *Magazine Littéraire*. Paris. Mar. 1990.

DALGARNO, Emily. *Virginia Woolf and the visible world*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

DESALVO, Louise. “Esse estranho prelúdio: Leonard Woolf, Virginia Woolf e *The Wise Virgins*”. In: _____. *Concebido com maldade: a literatura como vingança na vida e na obra de Virginia e Leonard Woolf, D. H. Lawrence, Djuna Barnes e Henry Miller*. Trad. Alda Porto. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. “O fogo e o pavio: Virginia Woolf & Vita Sackville-West”. In: CHADWICK, Whitney & COURTIVRON, Isabelle de. *Duplas amorosas e criatividade artística*. Trad. Ana Luísa Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1995.

GOMES, Eugenio. Virginia Woolf. In: _____. *Leituras Inglesas: visões comparatistas*. Belo Horizonte: Editora UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000.

HINTIKKA, Jaakko. *El viaje foilosófico más largo – de Aristóteles a Virginia Woolf*. Trad. Marcelo Martín Mendoza Hurtado. Barcelona: Gedisa Editorial, 1998.

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

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Alfred Knopf, 1998.

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

LOBO, Luiza. *Crítica sem juízo: ensaios*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993.

MANNONI, Maud. *Elas não sabem o que dizem: Virginia Woolf, as mulheres e a psicanálise*. Trad. Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.

MARTOCCIA, María & GUTIÉRREZ, Javiera. “Virginia Wolf – as razões”. In: _____. *Corpos frágeis, mulheres poderosas*. Trad. Joana Angélica D’Avila Melo. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

MCLAURIN, Allen. *Virginia Woolf – the echoes enslaved*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973.

NATHAN, Monique. *Virginia Woolf*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. *Virginia Woolf’s silver globe*. Belo Horizonte: [s.e.], 1962.

PASOLD, Bernadete (ed.). *Virginia Woolf – Ilha do Desterro: a Journal of Language and Literature*. Revista de Língua e Literatura, Florianópolis: Ed. UFSC, N.24, 2.trim. 1990.

ROE, Sue & SELLERS, Susan (Orgs.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ROE, Sue. “The impact of post-impressionism”. In: ROE, Sue & SELLERS, Susan (Orgs.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Nas malhas da rede: uma leitura crítico-comparativa de Julio Cortázar e Virginia Woolf*. Campo Grande: Ed. UFMS, 1998.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. “Onze fotos de *Orlando*”. In: _____. *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro, Otti Editor, 1998.

SCHULKIND, Jeanne. “Introdução”. In: WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Trad. Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

SUSSEKIND, Flora. “A Ficção como inventário do tempo: nota sobre Virginia Woolf”. In: *A Voz e a série*. Rio de Janeiro: Sette Letras; Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

GERAL

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. São Paulo: Martins Fontes, s.d.

ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Antonio da Silveira Mendonça. Campinas: Editora da UNICAMP, 1999.

AMOUNT, Jacques. *La estética hoy*. Madrid: Cátedra, 1998.

ARBEX, Márcia. “Um triplo mecanismo”. In: VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera (Orgs.). *Estação imagem – desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

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

BARBOSA, João Alexandre. “O *Laokoon* Revisitado”. In: _____. *Entrelivros*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. *O império dos signos*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

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

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

BESSIÈRE, Jean. “Deux fois le temp retrouvé: Raul Ruiz et Proust. L’idéalisme de la littérature, l’idéalisme du cinéma et le temp de la visitation”. In: COUTINHO, Eduardo F. & BEHAR, Lisa Block de & RODRIGUES, Sara Viola (Orgs.). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal – textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *L’amitié*. Paris: Gallimard, 1971.

_____. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORELLI, Olga. *Clarice Lispector: esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BRADBURY, Malcolm. *O mundo moderno: dez grandes escritores*. Trad. Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

BRADBURY, Malcolm & MCFARLANE, James. *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BRANDÃO, Ruth Silviano. “A encenação da palavra literária”. In: CASTELLO BRACO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literaterras: as bordas do corpo literário*. São Paulo: Annablume, 2005.

BRASSAÏ, Gilberte. *Conversas com Picasso*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. “O espírito de bloomsbury”. In: _____. *As revoltas modernistas na literatura*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, [s.d.].

CARREIRA, Eduardo (Org.). *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da Pintura*. Trad. Eduardo Carreira. Brasília: Editora Universidade de Brasília. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

CARVALHAL, Tania Franco. “Interfaces da Literatura Comparada”. In: SANTOS, Paulo Sérgio Nolasco dos. *Literatura Comparada: interfaces e transições*. Campo Grande: Ed. UFMS, 2001.

_____. *O próprio e o alheio: ensaios de literatura comparada*. São Leopoldo: Ed. UNISINOS, 2003.

CASA NOVA. “Antonin Artaud: o assassinato da magia – esboço de um estudo dos desenhos”. In: VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera (Orgs.). *Estação imagem – desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

CASA NOVA, Vera. *Fricções – traço, olho e letra*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

- _____. *Texturas: ensaios*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002.
- CASA NOVA, Vera. “Viagem do olho, a olho nu”. In: FONSECA, Maria Nazareth; MENDES, Nancy Maria & ANDRADE, Vera Lúcia. *Ensaaios de semiótica*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, v.18-20, 1987-1988.
- CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.
- CHARTIER, Roger. *Inscrever & apagar – cultura escrita e literatura*. Trad. Luzmara Curcino Ferreira. São Paulo: Editora UNESP, 2007.
- CHÉZAUD, Patrick. “L’image pré-texte”. In: LOUVEL, Liliane & SCEPI, Henri. *Texte et image: nouveaux problèmes – Colloque de Cerisy*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- CLUVER, Claus. “Estudos Interartes: introdução crítica”. In: BUESCU, Helena Carvalho; DUARTE, João Ferreira & GUSMAO, Manuel (Orgs.). *A floresta encantada: novos caminhos da literatura comparada*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 2001.
- _____. “Inter Textus/Inter Artes/ Inter Media”. In: ALETRIA: revista de estudos de literatura, v.6, 1998/1999. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG.
- _____. “Intermedialidade e Estudos Interartes”. In: NITRINI, Sandra (Org.). *Literaturas, artes e saberes*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: ABRALIC, 2008.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P.B. Mourão; Consuelo F. Santiago; Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.
- _____. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.
- COSTA, Ana & RINALDI, Dóris (Orgs.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.
- COUTINHO, Eduardo Faria. “Discursos cruzados: comparativismo e historiografia literária”. In. BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). *Tranversões comparatistas – I Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL. Anais...* Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras, 2002.

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

DANTO, Arthur. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e seus limites da história*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *Transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Trad. Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

_____. *La verdad en pintura*. Buenos Aires: Paidós Argentina, 2001.

_____. *Politiques de l'Amitié*. Paris: Galilée, 1994.

DICKIE, George. “Définir l’art”. In: GENETTE, Gérard (Org.). *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

DIDEROT, Denis. *Carta sobre os surdos-mudos: para uso dos que ouvem e falam*. Trad. Magnólia Costa Santos. São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

_____. *Salons*. Paris: Gallimard, 2008.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Devant l’image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1990.

_____. *Génie du non-lieu: air, poussière, empreste, hantise*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2001.

_____. *Gestes d’air et de Pierre: corps, parole, soufflé, image*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005.

_____. *L’image ouverte: motifs de l’incarnation dans les arts visuels*. Paris: Gallimard, 2007.

_____. *L’image survivante – histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. “O anacronismo fabrica a história: sobre a inatualidade de Carl Einstein”. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

DUARTE, Eduardo de Assis. “Literatura e outros sistemas semióticos”. In: VASCONCELOS, Maurício Salles & COELHO, Haydée Ribeiro (Orgs.). *1000 rastros rápidos – cultura e milênio*. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

DUARTE, Paulo Sérgio. “O que Seurat será?”. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

EDEL, Leon. *Bloomsbury: a house of lions*. London: The Hogarth Press, 1979.

FOKKEMA, Douwe. “Is world literature a problem?”. In: COUTINHO, Eduardo F. & BEHAR, Lisa Block de & RODRIGUES, Sara Viola (Orgs.). *Elogio da lucidez: a comparação literária em âmbito universal – textos em homenagem a Tania Franco Carvalhal*. Porto Alegre: Evangraf, 2004.

FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

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

GALÍ, Neus. *Poesía silenciosa, pintura que habla*. De Simónides a Platón: la invención del territorio artístico. Barcelona: El acantilado, 1999.

GENETTE, Gérard. *A obra de arte – volume 1: imanência e transcendência*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GENETTE, Gérard (Org.). *Esthétique et poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

_____. *Figures V*. Paris: Seuil, 2002.

GOLDING, John. “Cubismo”. In: STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos da arte moderna*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

GONÇALVES, José Aguinaldo. *Museu movente: o signo da arte em Marcel Proust*. São Paulo: Ed. UNESP, 2004. 284p.

GOODMAN, Nelson. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Trad. Vítor Moura. Lisboa: Gradiva, 2006.

GORI, Emma. “Um lobby pacifista e elitista: o Grupo de Bloomsbury”. In: DE MASI, Domenico (Org.). *A emoção e a regra: os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950*. Trad. Elia Ferreira Edel. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000.

GREENBERG, Clement. *Arte e cultura – ensaios críticos*. Trad. Otacílio Nunes. São Paulo: Ática, 1989.

_____. “Rumo a um mais novo Laocoonte”. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Orgs.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

GREIMAS, Algirdas Julien. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997.

GULLAR, Ferreira. *Argumentação contra a morte da arte*. Rio de Janeiro: Revan, 2003.
_____. *Etapas da arte contemporânea: do cubismo ao neoconcretismo*. São Paulo: Nobel, 1985.

HAUSER, Arnold. . “Naturalismo e impressionismo”. In: _____. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HOISEL, Evelina. “Os discursos sobre a literatura”. In: COUTINHO, Eduardo Faria (Org.). *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

_____. “Sobre cartografias literárias e culturais”. In: BITTENCOURT, Gilda Neves & MASINA, Léa dos S. & SCHIMIDT, Rita T. (Orgs.). *Geografias literárias e culturais: espaços/temporalidades*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

HOLROYD, Michael. *Lytton Strachey and the Bloomsbury Group: his work their influence*. London: Penguin Books, 1971.

HORÁCIO. Arte poética. In: BRANDÃO, José Ribeiro (Org.). *A poética clássica: Aristóteles, Horácio e Longino*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

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

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

JITRIK, Noé. “Comparatismo y textualidad”. In: BITTENCOURT, Gilda Neves da Silva (Org.). *Tranversões comparatistas – I Colóquio Sul de Literatura Comparada e Encontro do GT de Literatura Comparada da ANPOLL. Anais...* Porto Alegre: UFRGS, Instituto de Letras, PPG/Letras, 2002.

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

KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semiótica*. Trad. Lucia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Inês Oseki-Depré. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

_____. *Televisão*. Trad. Antonio Quinet. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

LANGER, Susanne K. *Sentimento e forma: uma teoria da arte desenvolvida a partir de Filosofia em nova Chave*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho & J. Guinsbrg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

LECERCLE, François. “Le paradoxe et le symptôme (littérature et peinture)”. In: BESSIÈRE, Jean & PAGEAUX, Daniel-Henri (Orgs.). *Perspectives comparatistes*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 1999.

LESCOURRET, Marie-Anne. *Introduction à l'esthétique*. Paris: Champs Université Flammarion, 2002.

LÈVI-SATRAUSS, Claude. *Olhar escutar ler*. Trad. Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Ed.). *A pintura – textos essenciais, o paralelo das artes*. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Ed. 34, 2005.

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

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

LOMBARDO, Giovanni. *La estética antigua*. Trad. Francisco Campillo. Madrid: La balsa de la medusa, 2008.

LOPES, Denilson. *Nós os mortos: melancolia e neo-barroco*. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Trad. Isabel Saint-Aubyn. Lisboa: Edições 70, 2000.

MARKIEWICZ, Henryk. “ ‘*Ut pictura poesis*’: historia del topos y del problema”. In: MONEGAL, Antonio (Org.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/LIBROS, 2000.

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

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

MATTE, Neusa da Silva. *One art, múltiplas formas: tradução como mediação entre poesia e pintura na obra de Elizabeth Bishop*. Porto Alegre: UFRGS, 2006. (Tese de Doutorado).

MAURANO, Denise. “O barroco e o enigma: uma dimensão da escrita”. COSTA, Ana & RINALDI, Dóris (Orgs.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

MCNEILLIE, Andrew. “Bloomsbury”. In: ROE, Sue & SELLERS, Susan (Orgs.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MELLO, Celina Maria Moreira. “O cinema de Marguerite Duras e a destruição do texto”. In: REVISTA ALEEA. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas/Faculdade de Letras da UFRJ, v.1, n.1, jan/jun. 1999.

MENDES, Nancy Maria. *Uma galeria de pintores holandeses no romance proustiano*. São Paulo: Annablume, 2002.

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

_____. *A poética do recorte – estudo de literatura brasileira contemporânea*. Campo Grande: Editora UFMS, 2004.

MITCHELL, W. J. T. *Iconology - Image, text, ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MORIZOT, Jacques. *Interfaces: texte et image – pour prendre du recul vis-à-vis de la sémiotique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2004.

_____. *Qu'est-ce qu'une image?*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 2005.

MOTTA, Manoel Barros da (Org.). *Michel Foucault – Estética: Literatura e Pintura, Música e cinema*. Trad. Ines Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

MÜHLENFELS, Franz Schmitt-Von. “La literatura y las otras artes”. In: SCHMELING, Manfred et al. *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Trad. Ignacio Torres Corredor. Barcelona/Caracas: Editorial Alfa, 1984.

MUKAROVISKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Trad. Manuel Ruas. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.

NANCY, Jean-Luc. *Las musas*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

NAYLOR, Gillian. *Bloomsbury: the artists, authors and designers by themselves*. London: Octopus Group Ltd./Amazon Publishing, 1990.

NAZARIO, Luiz & FRANCA, Patrícia (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

NOVAES, Aduino. “A imagem e o espetáculo”. In: _____. NOVAES, Aduino. (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2005.

NOVAES, Aduino. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. “As semioses pictóricas”. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

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

_____. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Valdevino Soares de. *Poesia e pintura: um diálogo em três dimensões*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP (FEU), 1999.

ORTEGA Y GASSET, José. *Adão no paraíso e outros ensaios de estética*. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2002.

_____. *A desumanização da arte*. Trad. Manoela Agostinho e Teresa Salgado Canhão. São Paulo: Passagens, 1996.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAREYSON, Luigi. *Os problemas de estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. “A Literatura como mediação”. In: VIII Congresso Internacional ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada). *Anais...* Belo Horizonte/UFMG, 2003. CD – ROM.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Flores na escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. “Pensar é estar doente dos olhos”. In: NOVAES, Adauto. (Org.). *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

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

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

RAMOS, Maria Luiza. *Interfaces: Literatura, Mito, Inconsciente, Cognição*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

READ, Herbert. *O sentido da arte*. Trad. E. Jacy Monteiro. São Paulo: IBRASA, 2005.

REGO, Claudia de Moraes. *Traço, letra e escrita – Freud, Derrida, Lacan*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

RIVERA, Tânia. “Guimarães Rosa: a escrita e o avesso da linguagem”. In: COSTA, Ana & RINALDI, Dóris (Orgs.). *Escrita e psicanálise*. Rio de Janeiro: Cia. de Freud: UERJ, Instituto de Psicologia, 2007.

ROSENBAUM, S. P. *The Bloomsbury Group: a collection of memoirs, commentary and criticism*. London: Croom Helm London, 1975.

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

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 1998.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. “Diálogo de signos”. In: GONÇALVES, Gláucia Renate & RAVETTI, Graciela (Org.). *Lugares críticos: línguas, culturas e literatura*. Belo Horizonte: Orobó Edições; Faculdade de Letras da UFMG, 1998.

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999.

_____. *Tais superfícies: estética e semiologia*. Rio de Janeiro, Otti Editor, 1998.

SCHAEFFER, Jean-Marie. “A noção de obra de arte”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

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

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

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. *Além do visível – o olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

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

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, enargeia e a tradição *ut pictura poesis*”. In: LESSING, Gottholm Ephraim. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SERRULAZ, Maurice. *O impressionismo*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.

SILVA, Maria Luiza Berwanger da. “O ideário simbolista: literatura e música”. In: MARQUES, Reinaldo & BITTENCOURT, Gilda Neves. *Limiares críticos: ensaios de literatura comparada*. Belo Horizonte: Autêntica, 1998.

_____. *Paisagens reinventadas: traços franceses no simbolismo sul-rio-grandense*. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.

_____. “Suave convívio: literatura comparada e psicanálise”. In: MASINA, Lea & CARDONI, Vera (Org.). *Literatura Comparada e Psicanálise: interdisciplinaridade e interdiscursividade*. Porto Alegre: Ed. Sagra Luzzato, 2002.

SHONE, Richard. *Bloomsbury portraits: Vanessa Bell, Duncan Grant and their circle*. Oxford: Phaidon, 1976.

SOULEZ, Antonia. “Distância entre o estilo do ideógrafo conceitual e a literatura”. In: CASTELLO BRANCO, Lúcia & BRANDÃO, Ruth Silviano (Orgs.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

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

SOUZA, Eneida Maria de. *Traço crítico*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1993.

SQUEFF, Maria Ozomar Ramos. “Mimesis na arte: os limites da crítica”. In: ZIELINSKY, Mônica (Org.). *Fronteiras: arte, crítica e outros ensaios*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2003.

STEINER, George. *Nenhuma paixão desperdiçada*. Trad. Maria Alice Máximo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

STEINER, Wendy. “La analogia entre la pintura y la literatura”. In: MONEGAL, Antonio (Org.). *Literatura y pintura*. Madrid: Arco/LIBROS, 2000.

STRACHEY, Lytton. *Rainha Vitória*. Trad. Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Record, 2001.

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

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VAZ, Paulo Bernardo. “Imagem ao pé da letra”. In: VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera (Orgs.). *Estação imagem – desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VAZ, Paulo Bernardo & CASA NOVA, Vera (Orgs.). *Estação imagem – desafios*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. “A letra como imagem, a imagem como letra”. In: NAZARIO, Luiz & FRANCA, Patrícia (Orgs.). *Concepções contemporâneas da arte*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005. p.46-67.

VOUILLOUX. “Texte et image ou verbal et visuel?”. In: LOUVEL, Liliane & SCEPI, Henri. *Texte et image: nouveaux problèmes – Colloque de Cerisy*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2005.

WALTY, Ivete; FONSECA, Maria Nazareth Soares & CURY, Maria Zilda Ferreira. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WELLEK, René & WARREN, Austin. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo.
Lisboa: Publicações Europa – América, [s.d.].