



# miguilim

revista eletrônica do netlli

volume 5, número 3, set-dez 2016

## A REPRESENTAÇÃO PLURIPESSOAL DA CONSCIÊNCIA EM VIRGINIA WOOLF NA OBRA RUMO AO FAROL, SEGUNDO ERICH AUERBACH



## THE PLURIPERSONAL REPRESENTATION OF CONSCIOUSNESS IN VIRGINIA WOOLF 'S " TO THE LIGHTHOUSE", ACCORDING TO ERICH AUERBACH

Lívia Maria Costa SOUSA  
Universidade Federal da Bahia, Brasil

[RESUMO](#) | [INDEXAÇÃO](#) | [TEXTO](#) | [REFERÊNCIAS](#) | [CITAR ESTE ARTIGO](#) | [O AUTOR](#)  
RECEBIDO EM 16/01/2017 • APROVADO EM 28/03/2017

---

### Abstract

---

This article is intended to reflect upon modern realism and its pluripersonal and subjective representation in the narrative prose *To the lighthouse* (1927), written by the London writer Virginia Woolf. The main reference to our considerations is Erich Auerbach's last chapter in *Mimesis* (1976), entitled "The brown sock".

---

### Resumo

---

Este ensaio tem por objetivo refletir sobre o realismo moderno e sua representação pluripessoal e subjetiva na prosa narrativa *Rumo ao farol* (1927), da escritora londrina Virginia Woolf, tendo como principal referência as considerações tecidas por Erich Auerbach no último capítulo da sua obra *Mimesis* (1976), cujo título é “A meia marrom”.

---

## Entradas para indexação

---

**KEYWORDS:** Representation. Stream of consciousness. Virginia Woolf. Erich Auerbach.

**PALAVRAS-CHAVE:** Representação. Fluxo de consciência. Virginia Woolf. Erich Auerbach.

---

## Texto integral

---

Quando se pensa nos processos modernos de prosa narrativa, em especial no método de foco narrativo chamado fluxo de consciência, é quase instintivo pensarmos em Virginia Woolf. Uma das principais inovadoras da prosa inglesa do século XX, Virginia Woolf publica seu primeiro romance modernista em 1915, *The Voyage out*, mas é reconhecida como escritora dez anos depois, com o livro *Mrs Dalloway*; depois, no ano de 1928, com a obra *Orlando* firmou a sua reputação, recebendo reconhecimento da crítica literária. Em 1922, no entanto, consoante a seu marido, o também escritor Leonard Woolf, desenvolveu uma editora própria onde publicaria suas obras. Esse fato fomentou o seu estilo próprio a ter mais liberdade, baseado, sobretudo, no fluxo de consciência e no tempo psicológico, culminando na publicação do livro *O quarto de Jacob*, primeiro título publicado pela editora dos Woolf.

*To the lighthouse* ou *Rumo ao farol*, título objeto desta apreciação, é uma prosa narrativa publicada em 1927, como já dito, de autoria da escritora londrina Virginia Woolf. Nessa obra, em que a representação pluripessoal da consciência se dá de maneira intensa, conta-se em dois dias, separados por dez anos, a história de Sr.<sup>a</sup> Ramsay – personagem central da narrativa –, com sua família e amigos numa casa de praia na Grã-Bretanha.

O livro é dividido em três capítulos, no primeiro, “A janela”, acontece a primeira cena da história, na casa de veraneio da família, momentos anteriores à primeira guerra (1914), em que a Sr.<sup>a</sup> Ramsay – mãe de oito filhos – e seu marido,

um intelectual de méritos, recebem, dentre outros, William Bankes e a pintora Lily Briscoe. A tão aprazível casa fica próxima a um farol, o qual o filho caçula de Sr.<sup>a</sup> Ramsay, James Ramsay, deseja ardentemente conhecer, porém, apesar da sugestão da mãe de ir ao farol no dia seguinte, o pai da criança, Sr. Ramsay, frustra as expectativas do garoto ao informar que o tempo do próximo dia estaria inapto para a visita ansiada.

A Sr.<sup>a</sup> Ramsay, apesar das movimentações de filhos, marido e amigos, acredita que há um silêncio perturbador na casa, e isso a incomoda. É como se o silêncio só pudesse ser rompido se ela fizesse a tal visita ao farol; no entanto, mesmo quando o leitor é convidado a ver o farol pelas lentes de outro personagem, o silêncio dilacerador não é quebrado. Na segunda breve parte, “O tempo passa”, as coisas naturalmente mudam, as complexidades da família urgem e a casa de veraneio, com a ausência de pessoas, paulatinamente, degrada-se. Na última seção, “O Farol”, desta vez passada a guerra, a família regressa à ilha do Farol, passeio prometido e adiado há anos, mas a sem a enigmática Sr.<sup>a</sup> Ramsey, que morre durante a guerra. A diluição do silêncio ansiado por Sr.<sup>a</sup> Ramsay não acontece, pelo contrário, esse fica ainda mais inquietante, agora pelas digressões de Lily Briscoe e James, filho caçula dos Ramsey.

Universalmente conhecida pela sua representação subjetiva, a escritora inglesa utiliza em suas obras um subjetivismo pluripessoal e a técnica literária *fluxo de consciência*, de modo a reproduzir o conteúdo da consciência e evocar possibilidades que até então não existiam no campo formal, delegando, por exemplo, a si própria o artifício da dúvida em relação aos seus personagens, hesitando em revelar a verdade que os circunscreve, como se estes tivessem uma vida que independe do autor – esse mecanismo é, portanto, um posicionamento do escritor diante da realidade do mundo que representa (AUERBACH, 1946, p. 482-483). Essa forma estilística – i. e., o fluxo de consciência, mecanismo também utilizado por outros escritores contemporâneos, como James Joyce, por exemplo – ,trata-se “da especialização de um determinado modo de foco narrativo, definido como uma apresentação idealmente exata, não analisada, do que se passa na consciência de um ou mais personagens” (CARVALHO, 1981, p. 51). É um termo criado pelo psicólogo William James, na tentativa de expressar o ato contínuo dos

processos mentais, indicando que a consciência não é fragmentada em vários pedaços consecutivos, mas é, em realidade, um fluxo contínuo, cuja representação tem sido almejada por alguns ficcionistas. Como aponta Alfredo Carvalho:



Em psicologia o termo “consciência” é aplicado em sentido abrangente, incluindo os processos subjacentes aos plenamente conscientes. Sendo a sua definição difícil, Ledger Wood cita a explicação circunstancial de Ladd: “Tudo aquilo que somos quando estamos acordados em contraste com o que somos quando mergulhados em sono profundo e sem sonhos, isto significa consciente”. (CARVALHO, 1981, p. 52.)

Embora as denominações “fluxo de consciência” e “monólogo interior” tenham sido usadas como sinônimas, estudiosos como Scholes e Kellogg (1976, p. 177) pontuam que a primeira expressão se refere antes a um termo psicológico (apesar de não a descartarem no uso da crítica literária), enquanto a segunda é realmente um termo literário, “sinônimo de solilóquio não falado” (CARVALHO, 1981, p. 52). O monólogo interior, segundo esses autores, é a apresentação direta e imediata dos pensamentos não falados de um personagem, porém sem a intervenção do narrador. Acrescentam ainda que, ao encontrarmos esses dois métodos de representação em autores famosos como James Joyce e Virginia Woolf, não mais tecemos diferenciações acerca das duas coisas, no entanto, o monólogo interior remonta à literatura homérica, sendo, portanto, assaz antigo (CARVALHO, 1981, p. 54). Em contrapartida, na contemporaneidade, muitos críticos têm usado “monólogo interior” e “fluxo de consciência” quase indiscriminadamente (como estados de consciência não verbais), embora críticos como Robert Scholes (1976) e Alfredo Carvalho (1981) concordem que dentro das classificações de monólogo interior (livre ou orientado), pode não existir fluxo de consciência, contudo, por outro lado, pode haver fluxo de consciência sem que haja monólogo interior propriamente dito.

Toda essa divagação proposta acerca do método ficcional que utiliza o “fluxo de consciência” serve-nos para analisar essa forma de representação utilizada por Virginia Woolf – e também por muitos outros ficcionistas – na obra *Rumo ao farol*, em que a voz do narrador onipotente é substituída por uma voz vinculada fortemente àquilo que narra, debruçando-se às questiúnculas de suas emoções e à fluidez de seus pensamentos (AUERBACH, 1946, p. 485) diminuindo a

distância entre o que é narrado e a narração, transformando com isso o princípio da causalidade, elemento fundamental da narrativa clássica. Como descreve Ligia Leite (1997), radicaliza-se o monólogo interior no fluxo de consciência, pois que:



O aprofundamento no processo psíquico do personagem-narrador acaba por desmanchar a noção tradicional de personagem, fragmentada agora nessa voz sem rosto que, no limite, é expressão do inconsciente, para além do caráter retratado pelo romance psicológico. (...)

A técnica moderna que começa aí a envolver o narrador na situação narrada, apagando os contornos entre passado e presente, seria causa e, ao mesmo tempo, resultado “do fato de que, conforme a expressão de Virginia Woolf, a vida atual é feita de trevas impenetráveis que não permitem a visão circumspecta do romancista tradicional”. (LEITE, 1997, p. 73.)

Como dito por Auerbach (1976), muitos episódios contados na narrativa, apesar de carecerem de importância, têm seu tempo mais espesso do que o verdadeiramente necessário, isso porque outros elementos são evocados, movimentos que se realizam na consciência tanto nas personagens que participam da ocorrência como dos não partícipes, introduzindo, ademais, acontecimentos secundários, exteriores, de lugares e tempos totalmente díspares.

– *Mas talvez fique bom, pelo menos espero* – disse a Sra. Ramsay impacientemente, ao dar um ponto na meia castanha que tricotava. Se a terminasse nessa mesma noite, e afinal fossem mesmo ao Farol, seria dada ao filho do faroleiro, que estava ameaçado de tuberculose, além de uma pilha de revistas velhas e um pouco de fumo. Tudo que se encontrassem atirado pelo chão, desarrumando a sala e que ninguém quisesse para si, seria dado àquela pobre gente que devia morrer de tédio, sentada ali o dia inteiro, sem nada para fazer a não ser limpar a lâmpada, acender o lume e revolver um pequeno jardim. [...] (WOOLF, 1927, p. 8)

“*E mesmo se amanhã o tempo não tiver bom*”, disse a senhora Ramsay, levantando os olhos para olhar William Bankes e Lily Briscoe que passavam, “*iremos outro dia. E agora,*” pensando que o encanto de Lily eram os seus olhos, chineses, enviesados no rostinho branco franzido, mas só um homem inteligente poderia vê-lo, “*e agora fique de pé, e deixe-me medir a sua perna*”, pois poderiam ir ao farol, apesar de tudo, e ela precisava ver se a meia não precisava ser uma polegada ou duas mais comprida. (*ibidem*, p. 30)

Nos fragmentos acima, por exemplo, percebe-se como os pensamentos e as interlocuções são interrompidos, tanto por elementos externos que evocam novos encadeamentos de pensamentos por parte da personagem quanto por digressões

desenvolvidas por suas próprias ações, enquanto, nesse ínterim, outros pensamentos e divagações pairam na consciência dela e nas demais personagens.

Ainda para exemplificar, no primeiro fragmento, uma resposta da personagem acerca da condição climática do dia posterior, culminou numa série de pensamentos associada àquele fio condutor (que é o fato de ir ou não ao Farol se o tempo permitir). A Sr<sup>a</sup> Ramsay então regressa a sua atividade de tricotar, de modo a finalizar logo o seu trabalho, já que é de sua vontade presentear o faroleiro e seu filho com a meia em confecção, as revistas e o fumo, pois que há chance do filho do faroleiro estar tuberculoso, ademais, o ofício desse pai é entediante e sôfrego... enfim, muitos “parênteses” são abertos durante a narrativa, muitas divagações emergem, como um passeio desenfreado e interminável na consciência do personagem interlocutor (ou não).

O narrador da obra, por sua vez, sempre se apresenta duvidoso, desconfiado, tecendo conjecturas e olhares incontinentes, ninguém sabe nada com precisão (AUERBACH, 1946, p. 479). Em outras palavras, o narrador de fatos objetivos está totalmente desaparecido, pois que praticamente tudo que se é dito é por meio da consciência das personagens, o que se sabe não é fruto da percepção objetiva de Virginia Woolf, mas o que sente e pensa a Sr<sup>a</sup> Ramsay, assim como o Sr. Ramsay também só é “conhecido” pelo leitor com a ajuda da análise de outros personagens. Os fatos, os acontecimentos podem até, em certa medida, ser descritos objetivamente, mas com total deferência à interpretação a ser feita; o narrador olha seus personagens com total flexibilidade e dúvida; procura, tão incerto como o é ao próprio leitor, como se as personagens vivessem por conta própria. Isso é, de acordo com Auerbach (1946), um posicionamento do escritor diante da realidade do mundo que representa e, no caso de Virginia Woolf, não somente na obra em enfoque. O artifício estilístico empregado é, portanto e como já dito, o da representação pluripessoal do fluxo de consciência, em que as ações, as situações, os fatos, o perfil das personagens não são dados com segurança, como em uma narrativa objetiva, cujos escritores tudo sabem sobre os seus personagens e lhes dão diretriz, como bem o fizeram Zolá, Goethe, Balzac e muitos outros (AUERBACH, 1946, p. 482). Nas narrativas objetivas, as representações subjetivas também aconteciam, mas eram construídas por monólogos orientados, solilóquio,

descrição por autor onisciente, etc., com sentenças introduzidas por “sentiu nesse instante que...”, “pareceu-lhe que” ou expressões equivalentes, sem, no entanto, dar vazão aos “jogos da consciência”, como asseverou Auerbach (1946, p. 483). O que nos leva a afirmar que há em Virginia uma representação *pluripessoal* da consciência é o seu estilo de ir além da subjetividade de um sujeito fragmentado e suas impressões conscientes, mas a presença de muitos sujeitos coparticipantes, plurais, que vão e vêm na sua ficção, seja por elementos externos que os evocam ou digressões causadas por lembranças, registros inconsciente, intercalações de terceiros, etc. Essa “intenção de realidade autêntica e objetiva mediante muitas impressões subjetivas” – ainda segundo Auerbach – “é essencial para o processo moderno que estamos considerando”, diferentemente, inclusive, do “subjetivismo unipessoal”, (p. 488) em que só se considera realidade a fala e a visão de um único ser, embora se saiba, do ponto de vista histórico-literário, que a representação pluripessoal é uma derivação da unipessoal; em Proust, por exemplo, essas duas formas já foram empregadas.

Outro elemento estilístico que caminha ao lado da representação pluripessoal da consciência é o trato com o tempo, pois que muitos fatos – que a priori parecem principais – são narrados com certa brevidade, mas as suas interrupções são marcadas por muitas outras digressões, que ganham projeção temporal inesperado pelo leitor.

A representação daquilo que acontece na consciência de Sr<sup>a</sup> Ramsay durante a medição (mais precisamente, entre a primeira admoestação distraída e a segunda, acerba, a James), encaixa temporalmente no processo periférico e é apenas sua representação que requer mais segundos, ou talvez até mais minutos, do que a medição: porque o caminho percorrido pela consciência é completado, por vezes, muito mais rapidamente do que a linguagem é capaz de reproduzir, pressupondo-se que se queira ser compreendido por um terceiro, e é isto o que aqui se tenciona. O que ocorre dentro de Sr.<sup>a</sup> Ramsay não tem em si nada de enigmático; são as representações, por assim dizer normais, que surgem de sua vida cotidiana – o seu segredo está por baixo delas, e só no instante do salto da janela aberta para as palavras da criada suíça, acontece algo que levanta um pouco o véu; no conjunto, porém, este reflexo da consciência é muito mais facilmente compreensível do que aquilo que outros escritores (por ex., James Joyce) nos oferecem em casos análogos. Contudo, por mais simples e corriqueiras que sejam as séries de

representações que surgem na consciência de Sr.<sup>a</sup> Ramsay, tanto mais essenciais são elas, simultaneamente. (AUERBACH, 1976, p. 484.)

Como bem pontua Auerbach (1976), Virginia Woolf participa de um processo moderno de narrativa, composto por três novas características: a primeira é o desencadeamento de processos da consciência a partir de um motivo causal; a segunda é uma reprodução natural desses processos da consciência sem nenhum objetivo determinado; a terceira e última é a montagem da diferenciação entre “tempo exterior” e “tempo interior”. Todas essas três características trazem em comum a nova posição do escritor, que, “embora ordene e utilize o material do real, isto não mais acontece de forma racional e nem com vistas a levar planejadamente a um fim um contexto de acontecimentos exteriores” (AUERBACH, 1946, p. 485). Em Virginia Woolf, de maneira especial, os acontecimentos exteriores funcionam como ensejo para se desencadear e interpretar os interiores, enquanto que em casos anteriores de narrativa e até mesmo atuais, os movimentos internos serviam de “preparação e fundamentação” para que se realizassem acontecimentos exteriores necessários. No século XX, muitos ficcionistas utilizam desses recursos explorados nas obras da escritora londrina, brotados de associações que ocorrem nos confins da psique, assim, de acordo com Donaldo Schüller:

Os avanços da psicanálise indicam aos ficcionistas do nosso século recursos derivados de associações que ocorrem nas regiões profundas da psique. Daí procede a técnica que recebeu o nome de fluir da consciência. (...) A associação de ideias por semelhança, oposição ou aleatoriamente é o princípio que rege o fluir da consciência. Esta, por não se concentrar, desloca-se com rapidez de um objeto a outro. Os conteúdos, presentes só no momento que passa, não estão sujeitos a relógios ou outros recursos empregados para medir o tempo. Lembranças recentes e remotas misturam-se com impressões no mesmo grau de presença. O texto se fragmenta em segmentos curtos, longe da articulação do período, fruto da atenta elaboração racional. (SCHÜLLER, 1989, p. 56.)

Para exemplificar, no segundo fragmento, em que a Sr.<sup>a</sup> Ramsay, ao proferir algumas palavras sobre a ida ao farol, distrai-se por conta de dois lapsos de consciência que pausam sua frase: a imagem de William Bankes e os olhos achinesados de Lily Briscoe, que nem todos os homens perceberiam, para, por fim,



concluir a sua sentença “iremos outro dia”. Assim, um pensamento encadeia o outro sucessivamente a partir de elementos casuais; em outras palavras, as atividades externas, seja o ato de medir a meia, enunciar uma conjectura, ou ainda levantar os olhos, etc., são ações que culminarão em movimentos internos que aparentam ser periféricos, mas que darão oportunidade a variadas digressões temporais e divagações que muito mais denunciarão os personagens, dando ao leitor maior possibilidade de interpretação, o que, como já foi discutido, não será denunciado pela participação sempre incontingente e subjetiva do narrador.

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas suas profundidades temporais. É como se um texto aparentemente simples manifestasse o seu verdadeiro conteúdo só no seu comentário, ou como se um tema musical simples o fizesse apenas na sua interpretação. Com isso, fica também nítida a estreita relação entre o tratamento do tempo e a “representação da consciência pluripessoal”. (AUERBACH, 1946, p. 485.)

Auerbach afirma que as representações da consciência não estão aprisionadas à presença do acontecimento exterior, pelo qual foram liberadas, pois que Virginia Woolf usa a técnica de retirar do fato (medir a meia, por exemplo) o encadeamento das percepções interiores. No entanto, a medição da meia é uma ocasião como qualquer outra, nela não repousam necessariamente as impressões suscitadas na consciência. Os escritores modernos, desse modo, preferem esgotar acontecimentos cotidianos, durante horas ou dias – como já fizeram Proust, James Joyce e a própria Virginia Woolf – do que exaurir elementos externos, representando de maneira cronologicamente perfeita um percurso exterior, por não desejar dar à vida uma disciplina, uma previsão, que ela mesma não oferece.

Considera-se, desse modo, que o processo moderno de narrativa (realismo moderno) por meio do reflexo múltiplo da consciência formou-se, a pouco e pouco, nos períodos da Primeira Guerra Mundial e depois dela, momentos nos quais em que os horizontes de expectativa dos seres humanos, suas vivências, possibilidades de vida, pensamentos, a crise da modernidade, etc., dilataram-se sobremaneira. Alguns críticos, inclusive, ressaltam a confusão de pensamentos que marcou as grandes mudanças que emergiram entre os séculos XVI-XX, deixando vacilantes não somente as visões religiosas, filosóficas, morais e econômicas, mas também os

pensamentos do Iluminismo, a democracia, o liberalismo e o socialismo (AUERBACH, 1946, p. 495). Desse modo, nesse momento de descompasso, desconcerto e insegurança, muitos escritores buscaram um processo de representação em que a “realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência” (ibidem, p. 496) – como bem o fez Virginia Woolf. Auerbach acredita que essa múltipla reflexão da consciência dá ao leitor certo tom de desesperança:

[...] Apresenta-se algo de confuso ou de velado, algo que é inimigo da realidade que representam; não raramente, uma alienação da vontade prática de viver, ou o gosto na representação das suas formas mais cruas; hostilidade à cultura, expressa com os meios estilísticos mais sutis que a cultura criou por vezes, um encarniçado e radical afã de destruição. (AUERBACH, 1976, p. 496.)

Em vista disso, portanto, em *Rumo ao farol*, como em muitas obras da escritora Virginia Woolf – assim como em muitos escritores modernos que optaram por essa forma de representação pluripessoal da consciência –, fatos pequenos, ações aparentemente insignificantes, possivelmente escolhidas ao acaso (um telefonema, um olhar por sobre a janela, uma conversa e uma admoestação ao filho, uma medição de meia, interlocução de terceiros, uma observação ao móvel da casa, uma fala com a criada etc.), sem transformações drásticas nem suspenses, são caminhos estratégicos que ensejam a fluidez do movimento da consciência. Todo o entrecho dá preponderância às representações que acontecem na consciência de Sr.<sup>a</sup> Ramsay e de outros personagens, suscitando, assim, as interpretações que podem ofertar algum sentido ao leitor, em périplo pelo compreender (velado) desse tipo ficção.

---

## Referências

---

- AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de George Bernard Sperber. 2ª Edição revisada. São Paulo: Perspectiva, 1976 (Coleção Estudos – Crítica, 2).
- CARVALHO, A. L. C de. **Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária**. São Paulo: Pioneira, 1981.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- LEITE, Lígia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

SCHÜLER, Donaldo. **Teoria do Romance**. Rio Grande do Sul: Editora Ática, 1999.  
SCHOLES R.; KELLOG R. **The nature of narratives**. Londres, Oxford University Press, 1976.  
WOOLF, Virginia. **Rumo ao farol**. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo, 2003.

---

### Para citar este artigo

---

SOUSA, Livia Maria Costa. A representação pluripessoal da consciência em Virginia Woolf na obra *Rumo ao Farol*, segundo Erich Auerbach. **Miguilim – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 5, n. 3, p. 35-45, set-dez. 2016.

---

### A autora

---

Livia Maria Costa Sousa é graduada em Letras Vernáculas pela Universidade do Estado da Bahia(2014), Campus I, Salvador. Bolsista de Iniciação científica primeiramente pelo PICIN (UNEB) e em seguida pela FAPESB, realizando pesquisas acerca da Literatura Comparada, Literatura Africana de Língua Portuguesa e Estudos Culturais. Atualmente é mestranda em Literatura e Cultura na Universidade Federal da Bahia (2015), além de ser graduanda em Filosofia também pela Universidade Federal da Bahia. Leciona Língua portuguesa e literaturas, trabalha com edição e revisão de livros.