

## A CONFIGURAÇÃO DO TEMPO E DA MEMÓRIA NO ROMANCE E NA ADAPTAÇÃO FÍLMICA DE *TO THE LIGHTHOUSE*

Rosângela Neres Araújo da SILVA<sup>1</sup>

### Resumo:

A adaptação de categorias subjetivas da literatura para o cinema tem mostrado grande investimento nas construções simbólicas da linguagem plástica, fornecendo subsídios à recriação poética de esferas temáticas e temporais. Tal recriação, segundo Chatman (1990), faz-se possível através dos filtros que mantêm a subjetividade necessária à adaptação dos processos de percepção interior. Neste sentido, nossa pesquisa apresenta os resultados do estudo comparado entre o romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, e a adaptação fílmica homônima, de Colin Gregg, objetivando a análise da construção das estruturas temporais, em ambas as narrativas, e a investigação dos efeitos de sentido decorrentes do diálogo entre os meios. Para tanto, subsidiados nas bases críticas e teórico-metodológicas de Hutcheon (2011), Ricoeur (2010), Martin (2007), Draaisma (2005), Bergson (2006), Hussey (2000), Marcus (1997), dentre outros estudiosos, mostramos a construção das estratégias que interferem significativamente na configuração do tempo e da memória, seus dados subjetivos e sua representação simbólica. Constatamos, então, que o processo de materialização da memória, na adaptação de *To the Lighthouse*, faz-se sobretudo através de elementos simbólicos relacionados à duração da percepção interior, quando acionada a partir de um estímulo sensorial, proporcionando ao espectador a possibilidade de complementação dos dados temporais e a construção de significados.

**Palavras-chave:** Virginia Woolf. Tempo e memória. Adaptação.

### Abstract:

The adaptation of subjective categories from literature to cinema has shown large investment in symbolic elements on the plastic language, offering subsidies to a poetical recreation of thematic and temporal spheres. This recreation, according to Chatman (1990), is possible through the filters that maintain the necessary subjectivity to the adaptation of interior perception processes. In this way, our research presents the results of a comparative study between the novel *To the Lighthouse*, by Virginia Woolf, and its homonymous filmic adaptation, by Colin Gregg, aiming the construction of temporal structures analysis, in both narratives, and the meaning effects investigation resulting from the dialogue between the medias. For that, anchored on the critical, theoretical and methodological studies by Hutcheon (2011), Ricoeur (2010), Martin (2007), Draaisma (2005), Bergson (2006), Hussey (2000), Marcus (1997), among other authors, we show the strategies construction that interfere on time and memory configuration significantly, their subjective constraints and symbolic representation. We observe that memory materialization process, on the novel adaptation, is mainly made of symbolic elements related to the interior perception duration, when accessed through a sensorial stimulus,

---

<sup>1</sup> Professora da Universidade Estadual da Paraíba. Doutora em Letras - Literatura e Cinema

bringing to spectator the possibility of the temporal constraints contemplation and its meaning construction.

**Keywords:** Virginia Woolf. Time and memory. Adaptation.

A narrativa de *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, desconstrói o paradigma do tempo cronológico, como o conhecemos. Apresenta-nos dois dias separados por uma passagem que compreende um longo período de dez anos. Formalmente, o romance divide-se em três partes: *The Window*, *Time Passes* e *The Lighthouse*. A primeira parte divide-se em dezenove seções, nas quais as personagens nos são apresentadas, durante um dia de verão, na casa dos Ramsays, e constitui-se da densidade psicológica que os narradores seletivos múltiplos nos transmitem. *Time Passes* desenvolve-se em dez curtas seções que, não coincidentemente, equivalem ao período de dez anos em que a família Ramsay deixa a casa, numa narrativa de intensa dinamicidade e subjetividade. *The Lighthouse*, por sua vez, compõe-se de treze seções que concretizam a viagem de James, Cam e Mr. Ramsay ao Farol, ao mesmo tempo em que Lily Briscoe finaliza seu quadro.

A complexidade existente na relação entre passado-presente-futuro que permeia a narrativa tornou-se uma característica preponderante na obra de Virginia Woolf. O título do romance, *To the Lighthouse*, exhibe tanto a referência ao sentimento elegíaco (passado) dos verões nas Ilhas Hébridais, como uma dedicatória, quanto a mobilidade, o vislumbre da viagem ao Farol almejada pelo filho mais novo dos Ramsays, James, e um índice representativo de tempo futuro.

Gay (2006, p. 100) aponta para o *status* visionário atribuído à narrativa que também representa um índice da dualidade passado-presente. Existem distinções consideráveis nas observações feitas por Lily Briscoe com relação à tela que está pintando. A linha central que desenha no centro do quadro e, conseqüentemente, no fim da narrativa, separa dois tempos distintos permeados por diferentes maneiras de ela interpretar a memória dos verões nas Ilhas Hébridais.

Isso nos leva a entender o romance como um todo temporal, um *continuum* indistinto de temporalidades (BERGSON, 2006, p. 24). Mrs. Ramsay, a protagonista, representa a subjetividade que traduz a narrativa em um componente temporal metafórico, adensado por impressões pessoais, culturais e sociológicas acerca de vários elementos do cotidiano.

Observamos, assim, que é em torno de Mrs. Ramsay que a carga espacial e a expressão psicológica das personagens são construídas. Segundo Hussey (2000, p. 42-43), os ecos e fragmentos de impressões e visões oferecidos pelos personagens filtram e descrevem as características da protagonista. A característica iminentemente visual, adensada sobretudo por referências intrínsecas ao olhar, também nos leva a relacionar os personagens-filtro ao ângulo de visão tomado pelo cinema. Os modos de olhar produzirão oscilações pertinentes entre temporalidades específicas, por isso, a nossa impressão de que a maioria das observações feitas por Lily Briscoe fazem referência ao passado.

A característica fílmica de *To the Lighthouse* encontra-se em vários elementos distribuídos no romance tais como: a tela de Lily; as referências ao olhar subsidiadas pela repetição do termo *vision* que, neste caso, também se configura-se *continuum* de temporalidades (referente ao termo da visão presentificada e o olhar futuro, a

previsibilidade de fatos e acontecimentos); a escuridão que se esgueira por entre as frestas das janelas e portas e cômodos para guardar as memórias da família Ramsay e, depois, a luz que tem por função revelar essas memórias, criando o efeito de opacidade e transparência característica do cinema (XAVIER, 2005, p. 30); a simultaneidade de ações construídas a partir de uma mesma situação também encontra-se presente no romance.

As imagens presentes em *The Window* estão revestidas de lirismo, isto é, constituem-se da apreensão subjetiva dos personagens-filtro, fazendo com que as impressões de Mrs. Ramsay sejam vistas como momentos capazes de perdurar. Assim, ao tratarmos de *The Window*, estamos tratando de Mrs. Ramsay. A mesma coisa acontece com *The Lighthouse*, terceira parte do romance, em que a perspectiva narrativa se volta para Mr. Ramsay, o patriarca. Observamos, então, uma narrativa poética que eterniza dois momentos: um privado, de experiências internas; o outro, público, de imagens relacionadas ao mundo exterior.

As “transições de perspectiva narrativa”, termo utilizado por Mepham (1993, p. 33-44) para explicar as constantes interferências da subjetividade na realidade objetiva, vão construindo um texto que emerge da fusão entre espaços ficcionais externos e internos. Dessa maneira, na medida em que a perspectiva interna é moldada por um evento externo, somos remetidos ao processo da livre associação, como se esses estímulos externos constituíssem uma espécie de “gatilho” da subjetividade. Virginia Woolf cria uma cadeia de eventos que necessariamente não se prendem uns aos outros, mas, como surgem de associações próximas, delimitam a conexão entre os acontecimentos.

Relevante é a constatação de que o excesso de senso comum, de experiências e percepções relativas ao momento, expressas pelos personagens-filtros, é o que enriquece a narrativa, pois, em se tratando do tempo interior e sua impossibilidade de mensuração, esse momento pode estender-se a um denso e demorado fluxo de consciência. Hussey (2000, p. 43) aponta para o fato de que um curto espaço de tempo pode estar impregnado de pensamentos e sentimentos, que um único momento pode estar impregnado de memórias. Ecos e fragmentos de experiência vivida acrescentam, a esses momentos, um significado de permanência, de retenção, fazendo com que sejam eternizados.

Nunes (2003, p. 19), a respeito dos estados de introspecção, afirma que o tempo interior compõe-se de momentos imprecisos, moldados “ao sabor de sentimentos e lembranças”. Vale salientar que os momentos são estágios psíquicos importantes para os personagens-filtros, porque, ao fundi-los, a narrativa ganha densidade e corpo. Há, no romance em questão, uma aparente ausência de ação (em termos objetivos e tangíveis) e é, pois, a carga subjetiva o que mantém o curso narrativo.

Um leitor pouco experiente com o texto woolfiano poderia avaliar a ausência de ação e o foco sobre a realidade interior das personagens, especialmente de Mrs. Ramsay e Lily Briscoe, como um fator irrelevante. Seriam elas somente personagens femininas contando o que estavam pensando? Em um romance com essas características, o leitor é levado à fusão dos momentos psíquicos dessas personagens (o encadeamento das percepções), o que conseqüentemente produz a tensão necessária à manutenção da narrativa.

Como as medidas psíquicas são descoincidentes da realidade temporal objetiva, é necessário encontrar um método para uni-las. *To the Lighthouse* não se constitui de pequenos pedaços de narrativa separados; seu fluxo estabelece o que Bergson (2006, p.51-5) denomina de *continuum*. O *continuum* tem por função estabelecer a simultaneidade entre realidades temporais, para que elas aconteçam dentro do mesmo plano de experiência

vivida. Cada *continuum* simultâneo possui uma *duração*, que concretiza o tempo que cada momento interior possui. A *duração* é definida, então, como memória.

Entendemos que o *continuum*, constituído de instantes, provoca o escoamento simultâneo das realidades temporais, uma vez que, para nós, o tempo objetivo está em constante contato com nossas experiências interiores. A *duração* é o que mantém passado e presente em permanente contato, fazendo com que não possam dissociar-se. Um exemplo muito peculiar desse escoamento pode ser visto na passagem a seguir:

With her foot on the threshold Mrs. Ramsay waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta's arm and left the room, it changed, it shaped itself differently; it had become she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past.<sup>2</sup> (WOOLF, 1992, p. 121).

Se considerarmos que “toda percepção já é memória” (BERGSON, 2006, p.53), concordamos que a transfiguração do momento em passado também possibilita o seu acolhimento em memória. É o que percebemos na segunda parte do romance. A narrativa é dinâmica e nos proporciona a impressão de maior fluidez na passagem do tempo. Não por coincidência, essa parte do romance divide-se em dez seções curtas, carregadas de subjetividade e lirismo, e marcadas pela ausência que caracteriza o enredo. *Time Passes* justapõe, assim, duas realidades temporais distintas.

É relevante perceber como o texto imprime a dinamicidade da passagem do tempo, exatamente como o presente nos passa despercebido. Atemo-nos às lembranças e memórias do passado com maior intensidade do que a nossa experiência cotidiana momentânea. Assim, existe uma preocupação mais acentuada com realidades temporais que, de certo modo, afastam-se do plano do presente imediato. Em sua teorização sobre o tempo, Bergson (2006, p. 157-160) afirma que o ser humano prende-se com mais ênfase ao tempo vivido do que ao tempo real, pois valoriza as experiências, e tais experiências constituem sempre o resultado desse tempo vivido.

Dessa forma, há no plano da vivência humana certa nostalgia com relação ao passado (o tempo vivido), expectativa com o presente (o tempo real) e inferência/suposição com o futuro (o que ainda virá). Como Virginia Woolf pretendia imprimir ao texto um caráter ambivalente (verbal e visual), nossa hipótese parte do princípio de que, enquanto perspectiva, o passado perpassa todo o texto, como eco de experiência vivida. O espraçamento do passado mantém a ausência de Mrs. Ramsay, após sua morte, significativa para o enredo, atribuindo ênfase à subjetividade. *Time Passes* não apenas conta o passado; “mostra”, materializa suas imagens para nós, os leitores, numa sucessão de momentos que são eternizados.

Deleuze (2007, p.103) utiliza o termo “cristais de tempo” para caracterizar o passado como tempo vivido, explicando que a cristalização do passado permite que ele seja acessado continuamente, mas que ocupe sempre o estado de experiência vivida. Dessa forma, sua interferência no presente consiste em explicar situações e eventos, e não se caracterizar como tempo real. Duas realidades temporais perpassam a narrativa, a lembrança dos Ramsays que vai se cristalizando como memória e outra que é presente,

<sup>2</sup> Com o pé na soleira a Sra. Ramsay esperou mais um pouco, em uma cena que se desvanecia enquanto ela a contemplava; e então, assim que se moveu e tomou o braço de Minta, deixando a sala, a cena se modificou, moldando-se diferentemente; sabia ela que já se tinha tornado, dando uma última espiada sobre o próprio ombro, passado. (Tradução nossa)

representada entre colchetes. Os colchetes simbolizam um parêntese no processo de “luto” da casa das Ilhas Hébridias, para que duas narrativas pudessem coexistir no mesmo espaço-tempo. Na medida em que a memória de Mrs. Ramsay vai se eternizando, os Ramsays vão vivenciando novas experiências.

Utilizando-se da técnica de projeção de imagens característica do cinema, os reflexos de Mrs. Ramsay são expostos nos cômodos da casa. A luz do Farol projeta esses reflexos para “os seres que invadem a casa”, questionando-nos sobre as pessoas e as experiências nela vividas. Os “invasores” que descobrem os móveis, o papel de parede, os objetos, as fotografias, são representados pelo próprio tempo que passa, dinamicamente, para que os Ramsays vivam suas experiências presentes e a memória de Mrs. Ramsay se cristalice como passado.

A memória eternizada de Mrs. Ramsay consolida-se através das duas porções de tempo que se confrontam, produzindo o apaziguamento de duas inquietudes: o passeio ao Farol e o término do quadro de Lily; somos colocados frente ao entendimento de duas naturezas distintas: Mr. e Mrs. Ramsay; frente a dois estados emocionais: Mrs. Ramsay e Lily Briscoe. Constituída de treze seções, a terceira e última parte do romance apresenta os conflitos de situações, eventos e personalidades desveladas em *The Window*. A narrativa continua na manhã da chegada de Lily Briscoe às Ilhas Hébridias, com o anseio de finalizar seu quadro. James, Cam e Mr. Ramsay decidem empreender uma viagem ao Farol. A casa está repleta de lembranças de Mrs. Ramsay. Lily sente o espaço vazio, como se não mais reconhecesse o lugar.

Marcus (1997, p. 108-9) argumenta que *The Lighthouse* é uma espécie de negociação com o passado. As primeiras inquietações de Lily ao retornar à casa que para ela agora está “vazia” representa o estado de melancolia usual por que passa o sujeito, depois de seu estágio de luto. A rejeição do que permanece depois que algo importante fora perdido, o sentimento de inconformidade com a perda e de incompatibilidade com o que permaneceu, mas que se prende ou diz respeito diretamente ao objeto perdido, simbolizam o sentimento de melancolia, que dificulta o desprendimento com o passado.

Para se desprender da memória de Mrs. Ramsay, Lily precisa encontrar o equilíbrio entre o passado que para ela foi experiência e aprendizado, e o presente de novas possibilidades a serem vividas. Precisa decidir sozinha sobre a vida, sem a interferência dos julgamentos de Mrs. Ramsay, e estar satisfeita com suas decisões. Precisa compreender que a diferença entre Mrs. e Mr. Ramsay era o que os mantinha como família.

O tempo nesse estágio da narrativa é simbólico, apresentando as metáforas que condicionam o presente, o passado e a permanência de Mrs. Ramsay na casa e na lembrança de todos. Há uma presentificação insistente da protagonista já ausente, como se ela já não fosse memória. A negociação com o passado se dá a partir do momento em que a ausência se configura em memória, podendo ser acionada a partir de estímulos do presente: objetos, imagens, epifanias.

Beer (1996, p. 72) equipara o quadro de Lily, por exemplo, à própria estrutura de *To the Lighthouse*, “dois blocos unidos por uma passagem”, porque o quadro possui “duas massas que precisavam se unir”. Falta-lhe a “passagem”, a ponte, que foi para a própria Virginia Woolf a solução estética inovadora na constituição do romance. Neste sentido, a

pintura também cumpre a função de trazer à tona uma estrutura de *mise en abyme*<sup>3</sup>. Além disso, o quadro representa a simultaneidade de temporalidades, a necessidade de coexistência entre experiências de tempo vivido e o presente.

O passeio ao Farol é também um símbolo da negociação entre passado e presente. James, já adulto, dilui as experiências passadas e o anseio da viagem ao Farol, na concretização da viagem, apaziguando temporalidades anteriormente dissonantes. O investimento simbólico desencadeia a composição da elegia, uma vez que a viagem ao Farol é ao mesmo tempo um símbolo do passado e um índice do presente (memória das férias nas Ilhas e a expedição de James finalmente concretizada). Os Ramsays retomam as lembranças de Mrs. Ramsay e, ao mesmo tempo, vivem o presente sem ela.

Composicionalmente, a adaptação fílmica homônima de 1983, dirigida por Colin Gregg, mantém um forte e significativo diálogo com o romance. Identificamos as duas partes principais unidas por uma breve passagem narrativa, com forte investimento sonoro, representando *Time Passes*. Os personagens também são os mesmos, salvo algumas modificações na relação e na interação que mantêm uns com os outros. Antes dos créditos iniciais, o filme antecipa o dado simbólico que norteará a narrativa: a viagem ao Farol.

Na narrativa fílmica, a construção do dado simbólico é importantíssima para a caracterização das estruturas de temporalidade. Isso ocorre porque a percepção interior lida com múltiplas variações e estágios temporais distintos, originando muita discussão quando observada na ficção fílmica. O cinema reconhece a tripla noção temporal a saber: *o tempo da projeção*, que diz respeito à duração (em minutos) do filme; *o tempo da ação*, que implica duração narrativa (diegética) do objeto fílmico; e *o tempo da percepção*, referente à impressão de duração intuitiva do espectador (MARTIN, 2007, p. 213). Desse modo, o cinema possibilitou o “controle” do tempo, acelerando-o, retardando-o, invertendo-o e, em alguns casos, até mesmo subvertendo-o e corrompendo-o.

Entretanto, a adaptação fílmica de narrativas construída sob a percepção interior, como é o caso de *To the Lighthouse*, é um processo complexo, pois requer habilidades e técnicas especiais. Segundo Chatman (1980, p. 194), a adaptação de fluxos da consciência e de monólogos interiores é infrequente ou ainda encontra-se relacionada a técnicas comumente utilizadas e típicas da sintaxe do cinema, como, por exemplo, as vozes em *off*<sup>4</sup>.

Martin (2007, p. 216) faz referência a dois elementos importantes na composição da percepção interior no cinema: as metáforas e símbolos. Esses elementos fazem com que cenas distintas, agrupadas simultaneamente, produzam a construção de sentidos, levando o espectador à inferência da temporalidade em questão.

Um primeiro exemplo referencial à passagem do tempo, na adaptação de *To the Lighthouse*, ocorre na cena em que Mrs. Ramsay (Caroline) se olha no espelho. Essa imagem é simbólica em vários aspectos: materializa uma percepção interior, o fluxo da consciência da personagem, desencadeado por um estímulo exterior (o enquadramento do rosto da personagem em primeiro plano e o *travelling* da câmera para frente indicam o deslocamento para o pensamento); mostra a mulher frente à ação do tempo sobre todas as coisas, alterando-as.

---

<sup>3</sup> Termo francês utilizado pela primeira vez pelo escritor André Gide para denominar as narrativas que contêm outras narrativas em seu interior (narrativas encaixadas). Este recurso pode ser conferido em artes como a pintura, a literatura e o cinema. (WALKER, 1990).

<sup>4</sup> O monólogo interior de um personagem que aparece na tela é ouvido, sem que ele esteja falando no momento da elocução, ou o comentário de outro personagem ou “narrador” pertencentes ou não à ação (MARTIN, 2007, p. 251).

A mesma referência à ação do tempo é observada na cena em que Mr. Ramsay (Michael) expõe sua incapacidade para o trabalho intelectual. Apesar de, nesta cena, o ângulo de filmagem (*plongée* e *contra-plongée*) caracterizar com precisão a posição em que ambos os personagens se encontram, socialmente e culturalmente, vemos que Mr. Ramsay tem consciência da passagem do tempo com a mesma intensidade que a esposa. A diferença entre ambos reside no contraste de focos: ela, a beleza; ele, o intelecto. Nessa mesma sequência narrativa, Mr. Ramsay critica o excesso de subjetividade nas avaliações que Mrs. Ramsay faz da vida e suas situações.

A insatisfação de Mr. Ramsay com relação à ausência de criação intelectual correlaciona-se com a inquietação artística de Mr. Carmichael (o poeta) e Lily Briscoe (a pintora). Esses demonstram, em cenas também subjetivas e simbólicas, a insatisfação por suas criações, que parecem não atingir os padrões estéticos pretendidos. A cena em que Mr. Carmichael, não encontrando as palavras exatas para compor, apaga a vela do quarto e, em seguida, rasga o poema, chama nossa atenção para os dilemas do artista frente à obra de arte. Do mesmo modo que as imagens de Lily Briscoe descartando seu quadro, após questionar a ligação entre ele e a realidade, caracterizam a perspectiva criativa do artista.

Nesse sentido, a adaptação é competente em fazer (re)pensar os moldes de construção artística, tanto quanto o faz o romance. As cenas citadas compõem-se de primeiros planos que simbolizam a atmosfera dramática do artista frente a sua incapacidade de encontrar a perfeição de sua arte. Além disso, aproximam o verbal e o visual, na incessante busca pela impressão da realidade.

A reunião de todos os personagens à mesa do jantar, dispostos frente à frente, conduz tanto ao conflito entre as diferenças pessoais, sociais, culturais e ideológicas, quanto remete à compreensão e ao reconhecimento de suas naturezas distintas em convívio. A força dessa dualidade transforma o jantar no principal momento de transição da narrativa para *Time Passes*, fazendo com que as experiências de Mrs. Ramsay comecem a ser passado.

A adaptação capta esse momento de transição e oferece ao espectador a possibilidade de conhecer, em primeiro plano, os anseios dos personagens e suas inquietações com relação às experiências pelas quais passarão após aquele verão. O monólogo interior é amplamente explorado, compartilhado em voz *off*. Aqui, o uso desse recurso é bastante criativo, na medida em que nos ausentamos do tempo-espaço real (representado pelo momento do jantar), no qual existe comunhão e tolerância, e entramos no tempo-espaço subjetivo do pensamento, onde a verdadeira caracterização dos personagens acontece.

Dessa maneira, a passagem para o tempo-espaço psicológico inicia com o monólogo interior de Charles Tansley, ativado a partir dos comentários exagerados de Mr. Carmichael sobre a organização da mesa e a maravilhosa aparência da comida. Ouvimos o pensamento de Tansley e sua crítica ao deslumbramento exagerado com pormenores, uma vez que não valorizava convenções do convívio familiar. O rapaz preocupava-se com a vida acadêmica e intelectual, com a vida pública, por assim dizer, e representava a natureza de Mr. Ramsay quando jovem.

Na mesa do jantar, Tansley percebe o conflito no qual aquela família se encontra, presa às pequenas coisas que lhe dá prazer. Pesa o contraste existente entre o brilhantismo acadêmico de Mr. Ramsay, frente à impossibilidade de seguir adiante em seu trabalho, devido às múltiplas obrigações que acumulou. Decide, então, ainda nesse monólogo, que existem muitas oportunidades fora dali. É por isso que, nem no romance nem no filme, o personagem retorna às Ilhas Hébridais.

Na sequência, segue o monólogo de Lily Briscoe, desencadeado pelo comentário feito por Tansley de que, certamente, não haveria passeio ao Farol, por causa do mau tempo preconizado pela tempestade que se aproximava. Lily vê-lo como um ser miserável e pretencioso, incapaz de tecer um único comentário ao sabor das emoções. Aos olhos da artista, todos os homens são desprovidos de criatividade própria, vivendo à sombra de conceitos, regras e teorias. Então, descobre que a lógica de organização das coisas no mundo talvez tenha algum significado importante, porque seu quadro não consegue captar a aura dos objetos que contempla. Simboliza uma mera reprodução do real.

É interessante que o *insight* de Lily Briscoe nos remeta ao ensaio *The Cinema* e à crítica que Virginia Woolf faz aos problemas que a construção de um “novo” objeto artístico pode apresentar. É notório que as artes reconstróem o real, mas uma arte inovadora depende do quanto se consegue abstrair da realidade. Benjamin, no ensaio *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, publicado em 1955, e que serve às artes essencialmente visuais, afirma que a aura “é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1994, p. 170). A aura condensa, em seu interior, todo o sentido do real. A reprodução de um objeto pelas artes representa a “destruição” da aura, ou como preferimos dizer, sua transformação. É o processo de transformação do objeto o que apontará seu valor estético.

Em *The Cinema*, Virginia Woolf critica a falta de (re)criação artística dos filmes que adaptavam obras literárias, classificando-os como simplórios e parasitários. Seu principal alvo de crítica eram as cenas previsíveis, a ausência de (re)construção estética, a superficialidade de personagens, aspectos que tornavam a adaptação relativamente pobre e óbvia, que subestimavam a capacidade do espectador de abstrair significados e compor interpretações.

A decisão de Lily, na mesa do jantar, enquanto movimenta o saleiro, refletindo em monólogo interior sobre alterar a posição da árvore em seu quadro, inicia o processo de (re)criação do real. Utilizando o conceito de Benjamin, diríamos que a artista procede à “destruição” da aura: “retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar o semelhante no mundo é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Ao término do jantar, a sequência de cenas posteriores é introduzida pela leitura, feita por Mrs. Ramsay, do Soneto Nº 60, de William Shakespeare. Essa é uma inserção criativa no roteiro, pois o Soneto shakespeariano consiste num lamento acerca da ação do tempo sobre todas as coisas. A palavra *Time* (tempo) é referida com letra maiúscula e, no filme, recebe ênfase especial quando pronunciada pela protagonista. A escolha do poema não é aleatória; ele antecipa os eventos que acontecerão em *Time Passes*, a passagem do tempo, o esvanecimento das experiências humanas e a construção da memória. Chama nossa atenção à contemplação dos momentos, simbolizando a efemeridade da vida e das horas. Com ele, vemos instaurar-se um novo período na vida dos Ramsays.

A passagem para esse novo período é representada por *Time Passes*. Virginia Woolf pensou e concretizou tal passagem como um objeto especificamente visual. Conseguiu-o através da exaltação lírica e da projeção das imagens, que perpassam toda esta parte do texto. Segundo Rosenfeld (2008, p. 22), o lirismo caracteriza as expressões do estado interior, as condições psíquicas, as concepções, reflexões e visões vividas e experimentadas por uma voz central subjetiva, desprendida do tempo cronológico e unida a uma intensa carga expressiva.



Logo, o questionamento que faríamos em relação à construção estética dessa parte da narrativa, na adaptação fílmica, seria: como adaptar, então, imagem em imagem, pois é claro que *Time Passes* materializa duas fontes proeminentemente imagéticas: a poesia e o cinema? A resposta encontra-se na construção dos efeitos dramáticos adotados por Colin Gregg para a adaptação, que manteve as imagens paralelas (imagens superpostas, que permitem mostrar duas situações acontecendo ao mesmo tempo), e explorou a profundidade de campo (distribuição dos personagens e objetos em vários planos) e a interferência do primeiro plano no campo (que cria a impressão de surpresa ao espectador). A iluminação e a trilha sonora cumprem papel relevante na composição da atmosfera lírica e melancólica das cenas, dinamizando a narrativa, fornecendo a impressão de tempo que passa.

As cenas da última parte do filme, que focalizam a viagem ao Farol, são paralelas às de Lily, no jardim, pintando seu quadro. No momento em que sente as mãos cansadas devido às vigorosas pinceladas, Lily também tem seu momento de revelação. Mas, ao contrário de James que está a caminho do Farol, ela não apenas ouve Mrs. Ramsay sorrindo, como vê-la, segurando o filho nos braços. Surpreende-a que a visão seja a mesma que presenciara anos atrás, vital e nítida, como se o tempo não tivesse passado. O tratamento dado às imagens propicia a impressão da presença real de Mrs. Ramsay na cena; não aparenta um *flashback*, apesar de sê-lo. Não há eclipse de cor nem de iluminação; o *flashback* incorpora-se à sequência como se pertencesse ao tempo presente. Depois dessa visão, Lily finaliza seu quadro e James chega ao Farol.

Observamos, assim, que a eternização é o processo pelo qual as experiências vividas por uma pessoa se tornam a referência de sua existência no mundo. Eternizar não é apenas manter a essência de algo; é fazer com que seu tempo vivido (ou tempo de vida útil) tenha algum significado e influência, constituindo história (MAFFESOLI, 2003, p. 61-2). Assim é a cena final de temporalidades da adaptação de *To the Lighthouse*: ressignifica, através dos símbolos, a história de Mrs. Ramsay, concretizando-a em memória.

## REFERÊNCIAS

BEER, Gillian. *Virginia Woolf: The Common Ground*. Michigan, University of Michigan Press, 1996.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

\_\_\_\_\_. *Duração e simultaneidade*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CHATMAN, Seymour. *Coming To Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1990.

DRAAISMA, Douwe. *Metáforas da memória: uma história das ideias sobre a mente*. São Paulo: EDUSC, 2005.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa A. Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

- GAY, Jane de. *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.
- HUSSEY, Mark. How Should One Read a Screen? In: CAUGHIE, Pamela L. (Ed.). *Virginia Woolf in The Age of Mechanical Reproduction*. New York: Garland Publishing Inc., 2000.
- HUTCHEON, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York, Routledge, 2006.
- MAFFESOLI, Michel. *O instante eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas*. Trad. Rogério de Almeida e Alexandre Dias. São Paulo: Zouk, 2003.
- MARCUS, Laura. *The Tenth Muse: Writing About Cinema in the Modernist Period*. USA: Oxford University Press, 2007.
- MARTIN, Marcel. *A linguagem cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Braziliense, 2007.
- MEPHAM, John. *Figures of Desire: Narration and Fiction in To the Lighthouse*. In: REID, Sue (Ed.). *Mrs Dalloway and To the Lighthouse: Contemporary Critical Essays*. London: Macmillan Press, 1993.
- RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa: A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Trad. Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- ROSENFELD, Anatol. Os gêneros épico e lírico e seus traços estilísticos fundamentais. In: \_\_\_\_\_. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- WALKER, David. *Andre Gide*. London: Macmillan, 1990.
- WOOLF, Virginia. *To The Lighthouse*. London: Penguin Books, 1992.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

## FILMOGRAFIA

VIRGINIA WOOLF'S TO THE LIGHTHOUSE. Direção: Colin Gregg. Produção: BBC-TV e Colin Gregg Films LTD, 1983. DVD (115 min), Widescreen, color, sem legendas. Distribuição: Monterey Media Inc.

RECEBIDO EM 21-03-2015  
APROVADO EM 20-04-2015