
A LINHA QUE ATRAVESSA O QUADRO: DA SOLIDÃO À INTIMIDADE EM *TO THE LIGHTHOUSE**

Marcela Filizola^a

RESUMO

Este artigo tem como objetivo investigar a questão da linguagem e da arte em *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, ressaltando os movimentos de aproximação e afastamento, solidão e intimidade que apontam para a permeabilidade da vida. Com o intuito de analisar a ligação entre as mulheres no romance, busca-se refletir sobre a noção de precariedade desenvolvida por Judith Butler (*Quadros de guerra*) em diálogo com o ensaio *A Room of One's Own*.

PALAVRAS-CHAVE: Virginia Woolf; precariedade; feminismo.

Ignorância que ali em pé – numa solidão sem dor, não menor que a das árvores – eu recuperava inteira, a ignorância e a sua verdade incompreensível. (LISPECTOR, 1998, p. 116).

Recebido em: 02/08/18

Aprovado em: 01/02/19

Olhar a noite espancada até a morte; continuar nos bastando nela. (CHAR apud BLANCHOT, 2005, não paginado).

* Uma versão deste trabalho foi apresentada no Simpósio Corpos Estranhos – XV Simpósio do Programa de Pós-graduação em Ciência da Literatura da UFRJ, em outubro de 2018.

^a Doutoranda em Ciência da Literatura pela UFRJ e bolsista CAPES. Mestrado em Literatura, Cultura e Contemporaneidade pela PUC-Rio. Graduação em Letras e Design Visual pela PUC-Rio. filizola.marcela@gmail.com.

O romance *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, publicado em 1927, acompanha o período de férias da família Ramsay e de seus convidados em uma casa de veraneio na Ilha de Skye, na Escócia. Em *Moments of Being* (2002 [1976]), a autora menciona a ligação dessa narrativa a suas próprias férias de infância em St. Ives, na Inglaterra, e diz que a escrita foi uma forma de lidar com a obsessão pela imagem de sua mãe, que morreu quando Virginia tinha 13 anos, assim como com a relação com seu pai (WOOLF, 2002 [1976], p. 91, p. 116). No entanto, neste artigo, não pretendo fazer uma leitura autobiográfica do texto, e sim pensar de que maneira a voz da escritora na narrativa procura abordar questões frequentes em sua obra – tanto ficcional, quanto ensaística – acerca da linguagem e da arte como possibilidades para chegarmos aos instantes reais da vida, aos momentos de choque que constantemente nos escapam. A criação artística em Woolf inscreve a perda, ou a “dispersão do sujeito” (TROCOLI, 2015, p. 102), buscando unir o movimento incessante da vida ao pensamento, uma vez que, de modo paradoxal, pensar parece ser o que nos aproxima e separa desse fluxo caótico.

O romance divide-se em três partes – “A janela”, “O tempo passa” e “O farol” –, sendo a primeira e a última semelhantes em termos narrativos já que utilizam o discurso indireto livre para acompanhar os pensamentos dos personagens. Observamos uma escrita não objetiva que trabalha com a noção de verdade relacionada ao incerto, àquilo que não se fixa, porém como meio de dar forma ao caos disforme (WOOLF, 2013 [1927], p. 287). Com base nos questionamentos levantados pela voz narrativa indeterminada e pela multiplicidade de perspectivas presentes no texto, podemos considerar que há um exercício de inscrição da liberdade das palavras que não se distancia do argumento de Woolf no início de *A Room of One's Own* (2004 [1928]) a respeito de existir uma verdade da ficção que pode ser mais verdadeira do que fatos.

Por essa razão, o processo artístico é um tema central em *To the Lighthouse*. Ao longo da leitura, percebemos que, na visão da autora, escrever e pintar são maneiras de lidar com o vazio, com aquilo que atravessa primeiro o corpo, para então se arriscar em palavras e imagens. Por meio da personagem Lily Briscoe, descrita como uma pintora solteirona que passa uma temporada na casa dos Ramsay na primeira e na terceira parte do romance, acompanhamos a busca por uma visão para finalizar a tela iniciada em “A janela” e

retomada em “O farol”. O quadro é “a tentativa de alcançar alguma coisa” (WOOLF, 2013 [1927], p. 370)¹, um fluxo de vida que parece ser o que se aproxima da noção de verdade para a escritora, conforme vemos em uma cena da narrativa na qual Lily imagina uma conversa em que o poeta Carmichael, que também está hospedado na casa, diz: “nada permanece; tudo muda; mas não as palavras, não a pintura.” (WOOLF, 2013 [1927], p. 318). O que pode ser observado em Virginia Woolf é o tatear por uma forma de representação que, por mais falha que seja em capturar o real das relações humanas e não humanas, “deve não apenas falhar, mas deve *mostrar* sua falha. Há algo de irrepresentável que nós, não obstante, perseguimos representar e esse paradoxo deve ser absorvido nas representações que realizamos”, segundo escreve Butler no artigo *Vida precária* (BUTLER, 2011, p. 27) ao refletir sobre a alteridade ligada à precariedade da vida.

Assim, partindo das duas pontas do romance, “A janela” e “O farol” – duas imagens aparentemente fixas –, este artigo se propõe a refletir sobre as questões apontadas nos parágrafos iniciais, para chegar, a seguir, ao corte da narrativa – “O tempo passa” –, que, tal qual a linha que finaliza o quadro de Lily, marca uma interrupção no texto. Do corte causado pela guerra, eu gostaria de pensar nas indagações levantadas por Virginia Woolf a respeito de como pode uma mulher escrever ficção, desenvolvidas no ensaio *A Room of One’s Own*, em conjunto com as relações entre personagens mulheres em *To the Lighthouse*.

Desde a abertura do romance, uma das questões que ressoa é justamente a impossibilidade de uma vida impermeável. As múltiplas perspectivas que atuam na narrativa e o próprio pensamento dos personagens exposto em discurso indireto livre trabalham com contornos indefinidos, nos quais notamos avanços e recuos, oscilando entre o desejo de proteção e de separação de um lado e, do outro, o desejo de comunhão, de fazer parte de um fluxo que pode-

¹ Duas traduções de *To the Lighthouse* foram consultadas para este artigo. Escolhi utilizar a edição bilíngue de 2013, porém com algumas adaptações.

ríamos chamar de vida. Desse modo, talvez possamos pensar na janela, título da primeira parte de *To the Lighthouse*, a partir de sua materialidade, uma vez que, devido à transparência do vidro, é aquilo que nos põe em contato com o fora – com o mar e o farol a distância –, permitindo a entrada de luz, mas também separando e protegendo o interior da casa de seu exterior.

Nota-se que a escrita de Woolf não se concentra apenas nas relações entre seres humanos. Há um intuito de perceber e se conectar com tudo ao redor (ZIAREK, 2012, não paginado), trazendo para a linguagem pontos de oposição dentro da própria narrativa, porém não para fixá-los, nem para que se excluam. A intenção parece ser dar movimento à língua e ao pensamento; um movimento de êxtase que seria um mover-se para fora (ZIAREK, 2012, não paginado), pondo-se em contato com o que está presente e sendo arrebatado pela experiência de “sentir simplesmente que isto é uma cadeira, isto é uma mesa, e que, ao mesmo tempo, é um milagre, um êxtase.” (WOOLF, 2013 [1927], p. 358). O que sobressai nesse processo é o ritmo, o fato de a vida não estar fixada em dois polos opostos.

A meu ver, é na abertura para o mundo que os cerca – uma abertura não apenas visual, mas a cheiros, sons e tato – que os personagens mais se perdem na profundidade de si mesmos. Embora haja um recuo da exterioridade em tais momentos, não é para que se concentrem na interioridade do sujeito, e sim para que mergulhem dentro de si e indaguem acerca da verdade, da liberdade e do sentido da vida, pois são questões que parecem inseparáveis da noção de humanidade e da forma como nos colocamos no mundo por meio da linguagem. Esses “processos internos”, conforme Auerbach os chama, dão a ver na escrita de que maneira os pensamentos dos personagens se abrem para acontecimentos externos a eles, o que não inclui apenas a cena presente, mas outros tempos dentro do romance (AUERBACH, 1974, p. 529). Isso pode ser observado na citação a seguir, em que Lily se entrega à pintura de seu quadro:

Não havia dúvida de que estava perdendo a consciência das coisas exteriores. E, enquanto perdia a consciência das coisas exteriores, e de seu nome, e de sua personalidade, e de sua aparência, de se o Sr. Carmichael estava ali ou não, sua mente continuava lançando, de suas profundezas, cenas, nomes,

declarações, memórias e ideias, como uma fonte jorrando sobre essa superfície branca, brilhante e terrivelmente difícil, enquanto ela a moldava com verdes e azuis. (WOOLF, 2013 [1927], p. 283).

Sem buscar descrever objetivamente a realidade exterior narrada no texto, o interesse de Virginia Woolf parece ser na linguagem ligada à liberdade e ao movimento do pensamento. O que permanece é uma verdade fragmentada, falhada, que não cria um todo e que se mantém enigmática, porém que nos dá vislumbres do real por meio dos próprios questionamentos narrativos. A voz do narrador, assim como dos personagens, conduz-nos por várias perspectivas, e o texto aparenta revelar-se gradativamente não só para o leitor, mas também para o próprio autor (AUERBACH, 1974, p. 535). Isso pode ser visto no trecho abaixo, quando o pensamento de Charles Tansley é interrompido ao notar algo que chama a atenção da Sra. Ramsay. A imagem faz-se aos poucos, como se surgisse simultaneamente diante dos olhos dos personagens, do narrador e do leitor, desfazendo a hierarquia narrativa na qual o narrador onisciente sabe de antemão o que acontecerá e, desse modo, criando caminhos incertos que abrem possibilidades na escrita:

... mas o que ela estava olhando? Um homem colando um cartaz. A enorme folha de papel alisava-se, e cada passada da brocha revelava pernas robustas, arcos, cavalos, vermelhos e azuis reluzentes, lindamente suaves, até que metade do muro estivesse coberta com o anúncio de um circo [...]. (WOOLF, 2013 [1927], p. 27).

Nessa citação, observa-se uma distância e uma separação entre os personagens de *To the Lighthouse*. Há uma tentativa de aproximação que evidencia a solidão de cada um, afinal eles sempre permanecem desconhecidos uns para os outros. A meu ver, os embates relacionais que percorrem as páginas do romance apontam para as diferenças humanas, porém não apenas para indicar uma distância intransponível, e sim para que pensemos na interdependência dos seres. Podemos aproximar esse olhar de Woolf da noção de ontologia do

corpo trabalhada por Judith Butler em *Quadros de guerra* (2015). Em seu capítulo introdutório, a autora argumenta que uma nova ontologia precisa ser considerada para se contrapor à ontologia do individualismo, pois não há como separar o ser de um enquadramento social. Ao falar em precariedade, Butler sugere que todas as formas de vida estão interligadas, ainda que algumas estejam em situações mais precárias do que outras. Corpos humanos e não humanos estão encadeados, ligando-se não necessariamente pelo amor e pelo cuidado, e sim por meio da responsabilidade e da obrigação para com o outro (BUTLER, 2015, p. 31). Na passagem a seguir, vemos a necessidade da separação do eu e do outro, mas não sem se ressaltar uma conexão entre essas vidas, estabelecendo, portanto, um movimento de aproximação e afastamento semelhante ao de *To the Lighthouse*:

[...] minha existência não é apenas minha e pode ser encontrada fora de mim, nesse conjunto de relações que precedem e excedem as fronteiras de quem sou. Se tenho alguma fronteira, ou se alguma fronteira pode ser atribuída a mim, é somente porque me separei dos outros, e é somente por causa dessa separação que posso me relacionar com eles. Assim, a fronteira é uma função da relação, uma gestão da diferença, uma negociação na qual estou ligado a você na medida da minha separação. Se procuro preservar sua vida, não é apenas porque procuro preservar a minha própria, mas também porque quem “eu” sou não é nada sem a sua vida, e a própria vida deve ser repensada como esse conjunto de relações – complexas, apaixonadas, antagônicas e necessárias – com os outros. (BUTLER, 2015, p. 72-73).

Embora encontremos um desejo relacional na escrita de Woolf, observamos também a insistência da solidão humana na dificuldade dos personagens em fazer parte do fluxo da vida. Creio que a racionalidade esteja no centro de tal questão, impossibilitando o ser de se perder na dispersão da natureza e criando assim outra espécie de perda, marcada por momentos em que os contornos se apagam diante da noite, do desconhecido e do outro. Nesses

instantes, parece ser o movimento do pensamento que permite que os personagens habitem e aguentem essa experiência de desfazimento e solidão, mas também de liberdade. No artigo *Unmaking and Making in To The Lighthouse*, Spivak reflete a respeito da cópula no texto de Virginia Woolf ao observar o desejo de comunhão presente na obra. A seu ver, as relações buscariam uma identificação, isto é, um reconhecimento da própria imagem (SPIVAK, 1998, p. 33). De fato, o espelho é um objeto recorrente no romance, entretanto, talvez represente uma tentativa de procurar nessa imagem uma outra maneira de se enxergar, afastando-se da ontologia do individualismo e rompendo com o narcisismo estabelecido e criticado nos personagens da narrativa, principalmente o do Sr. Ramsay. Diferentemente do espelho que engrandece os homens em *A Room of One's Own* (WOOLF, 2004 [1928], não paginado), o objeto, quando usado por mulheres em *To the Lighthouse*, coloca-se como lugar de passagem entre dentro e fora, buscando refletir o entorno tanto como contiguidade quanto como separação. Esse duplo movimento pode ser observado no trecho que compara o pensamento a um enxame de mosquitos: “Tudo isso dançava em sua mente, como um enxame de mosquitos, cada um separado, mas todos maravilhosamente controlados por uma rede elástica e invisível [...]” (WOOLF, 2013 [1927], p. 50). A questão sublinhada por Virginia Woolf é como fazer parte dessa rede invisível, “da verdade a respeito desta vasta massa que chamamos de mundo” (WOOLF, 2002 [1976], p. 85), e acredito que o caminho apontado por ela seja a arte. Isso porque, se a racionalidade, por um lado, nos aparta da orquestra da vida, por outro, é também uma forma de saída, já que o questionamento incessante é justamente o que nos faz participar da vida. A perda humana, portanto, se liga ao fazer artístico, afinal o que permanece é a obra. Diante da impossibilidade de apagamento do eu, a escrita e a arte suscitam esse momento de encontro com a liberdade do não ser. Conforme vimos no início deste artigo com a citação na qual Lily pinta, em vez de ser um processo de constituição, é um processo de desfazimento e perda de si. Ainda que seja um instante passageiro, é o que resta disso enquanto arte que torna possível que continuemos, buscando novas experiências de desaparecimento do ser.

Ainda refletindo acerca da separação entre humano e não humano em *To the Lighthouse*, parece-me interessante considerar o emprego frequente da par-

tícula *one* na narrativa. Conforme destaca Spivak, o termo pode ser usado para falar do particular, da unidade, mas também para nos dar um sujeito indeterminado, distanciando um sujeito específico desse outro *alguém* (SPIVAK, 1998, p. 33). Por mais comum que seja esse uso na língua inglesa, principalmente na escrita, isso é visto de maneira abundante em Woolf, possibilitando que pensemos o termo como uma ferramenta formal de indistinção entre a perspectiva de diferentes personagens: o que fala é a linguagem. O mesmo ocorre no quadro pintado por Lily, no qual não importa que a representação da Sra. Ramsay e de James seja realista, pois ela “[...] responde a partir da não-relação entre a pintura e o referente, ou, mais precisamente, responde a partir de uma espécie de necessidade intrínseca à obra, do jogo entre luz e sombra, em que o referente apenas deixa o rastro daquilo que causa, um efeito tornado obra.” (TROCOLI, 2015, p. 30).

Embora o uso da partícula *one* se perca nas traduções para o português, a ambiguidade do termo talvez seja justamente o que é significativo para Virginia Woolf, uma vez que carrega tanto a separação – a marca do particular – quanto a indeterminação que aproxima a língua da comunhão viva da natureza. O sentido da palavra oscila, assim como a força desses dois movimentos na escrita. Podemos observar isso na passagem em que Lily Briscoe e William Bankes passeiam e olham o mar. Começamos o parágrafo com a 3ª pessoa do plural em referência aos dois, porém, em seguida, o sujeito se torna essa partícula impessoal, o que parece afastar a unidade humana da natureza, separando o olhar da humanidade da força viva diante deles.

They came there regularly every evening drawn by some need. It was as if the water floated off and set sailing thoughts which had grown stagnant on dry land, and gave to their bodies even some sort of physical relief. First, the pulse of colour flooded the bay with blue, and the heart expanded with it and the body swam, only the next instant to be checked and chilled by the prickly blackness on the ruffled waves. Then, up behind the great black rock, almost every evening spurted irregularly, so that *one* had to watch for it and it was a delight when it came, a fountain of white water; and then, while *one* waited for that,

one watched, on the pale semicircular beach, wave after wave shedding again and again smoothly, a film of mother of pearl. (WOOLF, 2013 [1927], p. 399-400, grifos meus).

Eles vinham ali regularmente, todas as noites, arrastados por alguma necessidade. Era como se a água fluísse e fizesse deslizar por ela os pensamentos que haviam se estagnado em terra firme, e desse aos seus corpos até mesmo uma espécie de alívio físico. Para começar, a vibração das cores inundava a baía de azul, e o coração se expandia e o corpo flutuava, somente para no momento seguinte ser contido e esfriado pela cortante escuridão das ondas revoltas. Então, bem atrás da grande rocha negra, quase toda noite jorrava irregularmente uma fonte de água branca, de modo que se tinha de esperar por ela, e era um deleite quando afinal surgia; e, enquanto se esperava, via-se, na pálida praia em semicírculo, onda após onda derramar suavemente, continuamente, uma fina película de madreperla. (WOOLF, 2013 [1927], p. 41-42).

Se, em “A janela”, a perda já se faz presente e é colocada como questão, conforme observado na passagem destacada acima por meio dos movimentos de aproximação e de separação dos personagens diante da natureza ao redor, provocando assim uma oscilação entre ser e não ser, em “O farol”, isso se inscreve na vida devido ao período de guerra e às mortes da Sra. Ramsay, de Prue e de Andrew. É preciso, então, fazer o trabalho de luto; um movimento tanto da autora Virginia Woolf ao escrever o romance, pensando em sua mãe, quanto da personagem fictícia Lily Briscoe. A terceira parte se inicia após o retorno de todos à casa. Novamente naquele ambiente familiar, Lily está à mesa do café, porém seus pensamentos se debatem inquietos, pois ela se sente fora de lugar, como se não houvesse qualquer ligação com a casa sem a presença da Sra. Ramsay (WOOLF, 2013 [1927], p. 258). A inquietação, no entanto, parece estar além do laço afetivo com o local; há uma desconexão total, como se o isolamento humano estivesse exacerbado após a experiência de violência da Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A desconexão comparece também

nas palavras soltas que Lily escuta o Sr. Ramsay dizer ao passar por ela – sozinhos, parecemos –, como se essas palavras contivessem alguma verdade escondida que pudesse ser articulada para recriar o laço desfeito (WOOLF, 2013 [1927], p. 261). Ainda que o elo perdido não possa ser recuperado, há um trabalho de luto a ser feito. Contudo, para Lily, isso não se dará por meio da união de palavras em uma sentença, e sim por meio do retorno ao quadro nunca terminado: “Lily está no jardim que parece coberto por um manto de luto. As relações entre as coisas parecem perdidas. Diante do caos e da ruína, o pincel é tomado como a única coisa em que se pode confiar, o cavalete torna-se uma barreira contra a morte.” (TROCOLI, 2015, p. 27).

Mais uma vez em diálogo com *Quadros de guerra*, podemos pensar na janela como o enquadramento escolhido por Lily para sua pintura. Para Butler (2015), o recorte do quadro se relaciona à forma como apreendemos a vida dos outros: as vidas enquadradas são reconhecidas como vidas passíveis de luto, mas para garantir a manutenção dessas vidas, exclui-se o que está fora do quadro. Assim, o recorte da Sra. Ramsay e de James pressupõe a exclusão do que não está no enquadramento. Ainda que o texto *Quadros de guerra* (2015), de Butler, pareça distante do romance de Woolf, pois são questões pensadas a partir das guerras americanas pós-11 de Setembro, creio que haja uma ligação na intenção de pensar novos modos de vida. Afinal, por mais que o romance não seja diretamente político, existe uma preocupação em questionar estruturas e hierarquias, além da barbárie da Primeira Guerra Mundial. Isso se dá desde as escolhas formais da escritora até os pensamentos dos personagens que põem em xeque relações de poder, principalmente entre homens e mulheres. De certa maneira, pintar a cena de mãe e filho sem fazê-la figurativa subverte o enquadramento e traz para a tela aquilo que está fora também. (ver BUTLER, 2015).

Ao retomar a pintura na terceira parte da narrativa, Lily perde sua cena inicial. Recuperando a pergunta levantada por Flavia Trocoli a respeito da possibilidade de se pensar “o luto como borda simbólica, janela que emoldura” (TROCOLI, 2015, p. 77), acredito que esse novo enquadramento por meio do luto seja necessário para que a tela se finalize, porque a pintura deixa de ser estática e traz para si o movimento, que é também o movimento da escrita de Woolf. Lily já não observa somente a janela onde um dia a Sra. Ra-

msay esteve, mas também o mar e o passeio ao farol do Sr. Ramsay com os filhos. O farol que aparece a distância na primeira parte, como uma imagem de identificação e não identificação para a Sra. Ramsay (WOOLF, 2013 [1927], p. 467-468), é visto de perto por James ao fim do romance, o que coloca em questão a visão de uma perspectiva única como representação. Para ele, o farol não é apenas aquele do qual se aproxima ao final; é também aquele visto da casa, que ilumina o terreno à noite (WOOLF, 2013 [1927], p. 667). As cenas de passeio dos Ramsay são intercaladas às de pintura, trazendo o movimento necessário tanto para a escrita do romance quanto para a representação do quadro, para que as imagens se tornem indagações, porém sem que se fechem.

Desde o começo da narrativa, a dificuldade de Lily Briscoe é encontrar uma maneira de terminar sua tela e, ao fim, ela a finaliza ao pôr uma linha atravessando a imagem: um corte semelhante ao corte narrativo de “O tempo passa”, em que qualquer noção de que algo está protegido na vida irá ruir com a chegada da guerra. De certo modo, com a visão de Lily, o laço refaz-se na arte, ainda que isso ocorra por meio do corte. A linha no quadro é o que fixa e não fixa, e aquilo que permanece é o que inscreve as perdas da passagem de tempo, “o tempo de uma destruição imortal [...]. Eis o paradoxo, pois se ouvirá aqui a destruição como o tempo que passa e a imortalidade como o momento em que o próprio tempo se suspende. Escurece.” (TROCOLI, 2015, p. 78).

Em “O tempo passa”, a casa ficará escura e será esvaziada das vidas humanas que a ocupavam. O isolamento do terreno parece indicar um tempo que passa e não passa – o da destruição e o da suspensão. O local se encontra desabitado de pessoas, daqueles que contam o tempo, como mostra a imagem do relógio de bolso de Paul Rayley na primeira parte do romance. Se a janela no início da narrativa era um separador entre exterior e interior, aqui a propriedade se torna permeável ao mundo externo a ponto de quase destruição. O que sobressai nessa passagem de tempo de uma década é a guerra e a imprevisibilidade da natureza, e, embora ambas estejam presentes desde o começo de *To the Lighthouse*, a forma como cada uma aparece no texto difere imensamente.

A violência dos campos de batalha surge inicialmente em “A janela” com um poema de Tennyson retomado pelo Sr. Ramsay (WOOLF, 2013 [1927], p. 36), personagem que pode ser pensada como uma representação da racionalidade masculina. Os versos contam a história de um grupo de homens que, por um equívoco, caminham para uma batalha mortal. Por outro lado, a natureza observada a distância na primeira parte do romance de modo inapreensível e devastador retorna de uma maneira avassaladora no interlúdio. Se, em “A janela” e “O farol”, notamos a interferência humana na natureza – por exemplo, na cena em que Lily interrompe a cosmogonia das formigas (WOOLF, 2013 [1927], p. 686) –, em “O tempo passa”, é o temporal quem flerta com as vidas humanas. As chuvas e os vendavais irão adentrar a casa, trazendo a escuridão de um mundo tomado pela guerra. A natureza, no entanto, inscreve-se na narrativa como fluxo, como “destruição imortal”, no qual sempre há perda, mas há também refazimento.

O primeiro capítulo de “O tempo passa” narra os personagens voltando da praia, entrando na casa e apagando suas velas. Nessa parte, as intempéries naturais se antropomorfizam, vagando pela propriedade enquanto a voz narrativa indaga sobre aliados e inimigos, sobre quanto tempo resistiriam. Contudo, nos quartos onde as pessoas dormem, o vendaval se depara com aquilo em que não pode tocar: a vida. Com a passagem do tempo, a casa é deixada, e o vento que a invade já não encontra ninguém, somente contornos humanos nas roupas largadas. A natureza parece entrar com a intenção de se forçar sobre o humano, indicando a dificuldade de o homem apreender “uma permeabilidade fundamental que atravessa toda a vida corporal” (BUTLER, 2015, p. 186). Não há mais o barulho das pessoas, nem o som das crianças; os ruídos descritos são do temporal, do mar revoltoso, da casa se desfazendo e dos animais que começam a invadi-la. A propriedade é ocupada pelo vazio e pelo silêncio da vida humana que se cala diante da barbárie da guerra.

Diferentemente da linguagem em função dos pensamentos dos personagens encontrada nas duas outras partes do romance, a linguagem no interlúdio é usada para descrever a invasão da casa. Da guerra em si, poucas palavras são ditas. Os acontecimentos em torno das pessoas que frequentaram a casa aparecem entre parênteses nos capítulos conforme acompanhamos o abandono da propriedade durante o período de guerra, sendo mencionados rapida-

mente e sem grandes desenvolvimentos. Ainda assim, há um contraste entre a morte que provoca a desfiguração dos corpos nos combates de trincheira, como ocorre com Andrew Ramsay, e as cenas de morte natural da Sra. Ramsay e de sua filha Prue. Quando a guerra surge diretamente no texto, sem o uso de parênteses — o que pode ser observado na citação a seguir –, é algo que parece desencaixado do entorno, destoando da cena de tranquilidade da praia:

Nessa estação, aqueles que haviam descido até a praia para caminhar e perguntar ao céu e ao mar que mensagem eles transmitiam, ou que visão afirmavam ter tido que considerar, entre os símbolos usuais da bondade divina – o pôr do sol no mar, a palidez da aurora, a lua surgindo, os barcos de pesca contra o luar, as crianças fazendo tortas de lama ou atirando punhados de grama umas nas outras –, alguma coisa totalmente em desarmonia com essa alegria, essa serenidade. Havia a aparição silenciosa de um navio cinzento, por exemplo, que logo desaparecia; havia uma mancha púrpura na mansa superfície do mar, como se algo tivesse borbilhado e sangrado, invisível, embaixo dele. Essa intromissão em uma cena calculada para despertar as reflexões mais sublimes e levar às conclusões mais reconfortantes deteve seus passos. Seria difícil negligenciar essas visões; anular sua importância na paisagem; e continuar, enquanto se caminha à beira-mar, a assombrar-se com o fato de a beleza externa refletir a beleza interior. (WOOLF, 2013 [1927], p. 240-241).

Diante da força masculina da guerra em *To the Lighthouse* e da reflexão de Virginia Woolf a respeito da luta das mulheres por um direito à escrita em *A Room of One's Own*, eu gostaria de pensar a diferença entre a solidão encenada pelo Sr. Ramsay e aquela que encontramos nos pensamentos de Lily e da Sra. Ramsay. Para o Sr. Ramsay, o pensamento parece relacionar-se com uma ne-

cessidade de exibição de intelecto, sendo a solidão algo que o isola e fecha em si mesmo, sem qualquer interesse em olhar o “pobre mundo insignificante” (WOOLF, 2013 [1927], p. 132), ou seja, é uma solidão ligada à constituição do sujeito. As mulheres, em contraste, buscam a solidão da noite, aquela que borra contornos, como se a pele – esse órgão sempre em exposição – absorvesse tudo de exterior. Isso as aproxima de uma experiência de comunhão com o entorno, evidenciando instantes de desfazimento e perda, como já apontado no artigo. Para Lily, no processo de pintura, há “momentos de nudez quando parecia uma alma por nascer, uma alma privada de corpo” (WOOLF, 2013 [1927], p. 282). Podemos observar que esses são momentos de liberdade para as mulheres, nos quais elas se sentem desimpedidas dos afazeres da casa e das exigências dos outros, conforme explicita a passagem abaixo:

Podia ser ela mesma ao ficar sozinha. E era disso que ela agora muitas vezes sentia necessidade: de pensar; bem, não exatamente pensar. Mas ficar em silêncio; ficar sozinha. E toda a existência, toda a atividade, com tudo que tinham de expansivo, brilhante, vocal, se evaporaram; e então podia, com uma certa solenidade, retrair-se em si mesma, no âmagô pontiagudo da escuridão, algo invisível para os outros. Embora continuasse tricotando, sentada bem ereta, era assim que sentia a si mesma; e este ser, liberto de seus afetos, estava livre para as mais estranhas aventuras. Quando a vida diminuía seu ritmo por um momento, a gama de experiências se tornava infinita. (WOOLF, 2013 [1927], p. 118).

Partindo dos olhares das mulheres em *To the Lighthouse*, seria possível pensarmos no encadeamento dessas relações ao desejo de liberdade discutido por Virginia Woolf em *A Room of One's Own*. Segundo ela, uma mulher precisa ter dinheiro e um espaço próprio para que possa escrever ficção — ou para pintar, ou para pensar (WOOLF, 2004 [1928], não paginado). Tanto no romance quanto no ensaio, a autora procura destacar a diferença entre o pensamento da mulher e o do homem, ou a diferença entre o pensamento de um lugar menos privilegiado e aquele do homem branco.

Como demonstrado nas passagens selecionadas de Lily e da Sra. Ramsay, vemos que há uma necessidade de nudez e um desapego à própria noção de eu para que a arte e o pensamento se deem, ou seja, para que haja um encontro com o fluxo de vida e com a diferença. Isso pode ser relacionado ao conceito de precariedade em Butler (2015, 2011), ou ao conceito de vulnerabilidade, como sugere Ziarek (2013), pois não se liga ao próprio, ou ao sujeito isolado, tal qual observamos na personagem do Sr. Ramsay, cujo desejo é ser lembrado por seu pensamento e por seu trabalho. Diferentemente do que vemos nas mulheres de *To the Lighthouse*, para essa personagem, o pensamento é um momento de constituição, afastando-se da experiência de vulnerabilidade encontrada na Sra. Ramsay e em Lily, que talvez, justamente por desconhecerem as liberdades de gênero que ele conhece, busquem formas de vida relacionais e ações conjuntas (ZIAREK, 2013, p. 81). Portanto, apesar do privilégio de classe e de raça de Woolf, parece-me que ela busca pensar uma outra liberdade, sempre ainda por vir, por meio de uma rede entre mulheres que não se dê pelo idêntico, isto é, pelo reconhecimento de si no outro, e sim pelo olhar para fora, para o entorno.

Em *A Room of One's Own*, Virginia Woolf cria uma personagem fictícia, Judith, a irmã de Shakespeare, para mostrar a impossibilidade de ela, como mulher, ter sido uma artista genial igual ao irmão, argumentando que Judith não teria tido as mesmas oportunidades de educação, entre outros direitos. Assim, caso quisesse viver em liberdade, provavelmente acabaria estuprada e grávida, e a única maneira que teria de tomar o corpo para si seria por meio do suicídio. Ao fim do ensaio, Woolf volta a falar de Judith, dizendo que esta poeta fictícia vive em cada mulher (WOOLF, 2004 [1928], não paginado). Ao levar isso em consideração, poderíamos refletir a respeito da necessidade de as mulheres tecerem uma rede entre elas para que a criação possa existir sem o ressentimento de gênero apontado no texto. De acordo com Woolf, ressentir-se prenderia as mulheres a essa melancolia, cegando-as para a vida e impedindo-as de criar uma arte verdadeira, destituída do eu. Ou seja, o que permite a criação artística entre mulheres está associado a uma comunidade de vidas que foram apagadas e que se inscrevem na linguagem por meio de uma prática relacional, de não silenciamento e de visibilidade, e não como uma prática individualista (ZIAREK, 2012, não paginado).

Retornando a *To the Lighthouse*, acredito que haja também no romance uma tentativa de dar a ver essa rede relacional entre as mulheres, o que não significa que as relações sejam sem conflito. Assim como a irmã de Shakespeare sobrevive em todas as mulheres, a Sra. Ramsay, Prue e as outras personagens da primeira parte da narrativa sobrevivem não só em Lily Briscoe, mas também em sua pintura, no fato de ela conseguir terminar o quadro. Contudo, isso só é possível porque Lily é a solteirona do romance — uma mulher já com 44 anos na terceira parte do texto a qual não se casou.

Cabe ressaltar que as relações em *To the Lighthouse* são, de maneira geral, complexas e cheias de nuances; não é uma escrita contra a presença masculina, do mesmo modo que *A Room of One's Own* também não é. Ainda assim, neste artigo, pareceu-me importante contrastar a necessidade de autoafirmação dos homens – evidenciada principalmente na vaidade e na busca por reconhecimento do Sr. Ramsay e de seu orientando, Charles Tansley (WOOLF, 2013 [1927], p. 167) – aos desejos de personagens femininas, destacando a tessitura de laços de amparo entre as mulheres. No trecho a seguir, por exemplo, ao acompanharmos o pensamento de Lily diante da Sra. Ramsay, percebemos que ela quer a aproximação e a intimidade como meio de conhecimento, o que difere da lógica masculina de apreensão e domínio do outro:

Poderia o amor, como as pessoas o chamam, fazer dela e da Sra. Ramsay um único ser? Pois não era o conhecimento, mas a unidade, o que ela desejava; não inscrições em tabuinhas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida dos homens, mas a própria intimidade, que é o conhecimento, pensou ao descansar a cabeça no colo da Sra. Ramsay. (WOOLF, 2013 [1927], p. 98).

Parece ser preciso encontrar essa outra forma de liberdade para desenvolver uma estética que não esteja ligada a uma ontologia individualista, como apontada por Butler (2015); uma estética em que, ao contrário, o mais íntimo não seja algo interior e essencial para constituição do sujeito, e sim aquilo que nos põe em relação com o outro, que nos move e que foge à linguagem racional e útil, tal qual Lily procura fazer com seu quadro. É preciso criar

um corpo que se sustente diante de impedimentos, como aquele provocado pela fala de Charles Tansley de que mulheres não sabem pintar ou escrever (WOOLF, 2013 [1927], p. 158), e até mesmo dos impedimentos disfarçados de afeto, como a presença exigente do Sr. Ramsay, cuja aproximação das mulheres no romance é sempre para demandar compreensão e compaixão, o que não é sem violência, pois é uma maneira de as anular, calar e invisibilizar. É preciso encontrar uma linguagem para a realidade da vivência de corpos menores, aqueles que fogem aos enquadramentos da norma. Tanto Lily quanto a Sra. Ramsay desejam que o corpo delas desapareça, conforme mencionado no artigo, porque são esses os momentos em que ambas se tornam insignificantes para o olhar masculino e, assim, livres. Portanto, talvez seja por meio do que outros chamam de impotência da mulher que surja a possibilidade de outra potência de escrita e arte, trazendo consigo a ruptura — a linha que atravessa o quadro.

Referências

- AUERBACH, Erich. The Brown Stocking. In: *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1974. p. 525-553.
- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BUTLER, Judith. *Quadros de guerra: Quando a vida é passível de luto?* Tradução: Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- _____. Vida precária. *Contemporânea*, 1: 13-33, jan.-jun. 2011.
- LISPECTOR, Clarice. Os desastres de Sofia. In: *Felicidade clandestina*. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. p. 98-116.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Unmaking and Making in *To The Lighthouse*. In: *In Other Worlds: Essays in cultural politics*. Londres/Nova York: Routledge, 1998. p. 30-47.
- TROCOLI, Flavia. *A inútil paixão do ser: figurações do narrador moderno*. Campinas: Mercado de Letras, 2015.

WOOLF, Virginia. *Ao farol — To the Lighthouse*. Edição Bilingue Português-
-Inglês. Tradução: Doris Goettems. São Paulo: Editora Landmark, 2013 [1927].

_____. *A Room of One's Own*. Kindle Edition. Nova York: Penguin Books, 2004 [1928].

_____. *Moments of Being*. Kindle Edition. Londres: Vintage (Penguin Random House), 2002 [1976].

ZIAREK, Ewa Plonowska. *Feminist Aesthetics and the Politics of Modernism*. Nova York: Columbia University Press, 2012. *E-book*.

_____. Feminist Reflections on Vulnerability: Disrespect, Obligation, Action. *SubStance*, v. 42, n. 3, Issue 132: 67-84, 2013.

THE LINE THAT CROSSES THE FRAME: FROM SOLITUDE TO INTIMACY IN *TO THE LIGHTHOUSE*

ABSTRACT

This essay aims at investigating the matter of language and art in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*, highlighting movements of proximity and distance, as well as those of solitude and intimacy, that point to the permeability of life. With the purpose of analyzing women's relations within the novel, the paper seeks to reflect upon the notion of precariousness elaborated by Judith Butler (*Frames of War*) in dialogue with Woolf's *A Room of One's Own*.

KEYWORDS: Virginia Woolf; precariousness; feminism.