UNIVERSIDADE FEDERAL DA INTEGRAÇÃO LATINO-AMERICANA
INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E HISTÓRIA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS — ARTES E MEDIAÇÃO CULTURAL

CAROLINA SIMIONATO

"AO FAROL" E O INCONSCIENTE ESTÉTICO

Foz do Iguaçu
2017

CAROLINA SIMIONATO

"AO FAROL" E O INCONSCIENTE ESTÉTICO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Letras — Artes e Mediação Cultural.

Área de habilitação: bacharel em Letras — Artes e Mediação Cultural

Orientador: Profa. Dra. Cristiana Vieira

Foz do Iguaçu
2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Inserir aqui a ficha gerada a partir do Sistema de Geração Automática de Fichas Catalográficas, disponível no endereço http://www.unila.br/bibliotecas/ferramentas-de-producao/ficha-catalografica.

CAROLINA SIMIONATO

"AO FAROL" E O INCONSCIENTE ESTÉTICO

Trabalho de conclusão de curso de graduação apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da UNILA como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Letras — Artes e Mediação Cultural

Aprovado em: ____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA

_____
Thiago Bolívar - UNILA

_____
Cristiane Checchia - UNILA

_____
Cristiana Vieira - UNILA (orientadora)

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO **7**

2 POR QUE LER E ANALISAR VIRGINIA WOOLF? **9**

3 UMA MULHER NO TEMPO E NO ESPAÇO **14**

4 "TO THE LIGHTHOUSE": AO FAROL **16**

5 O INCONSCIENTE ESTÉTICO **19**

6 A PINTURA DE LILY BRISCOE **24**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **32**

BIBLIOGRAFIA **36**

RESUMO

No presente trabalho, desenvolvemos uma análise do romance "Ao Farol", de Virginia Woolf, através do conceito de "inconsciente estético", como proposto por Jacques Rancière. O foco da análise é a personagem Lily Briscoe, uma jovem pintora, e a pintura que é por ela criada através das três partes do romance. A partir da obra, do inconsciente estético e das particularidades desta personagem, pode-se pensar em muitas questões relacionadas ao romance em si e como este se reflete na pintura. Analisamos também como isso se relaciona com o processo criativo da autora, o processo criativo da personagem Lily Briscoe e também o caminho da mulher artista — não apenas à época do romance, mas também hoje em dia.

Palavras-chave: Virginia Woolf; literatura; inconsciente estético

ABSTRACT

We develop in this work an analysis of the novel "To The Lighthouse", by Virginia Woolf, through the concept of "aesthetic unconscious" as proposed by Jacques Rancière. The focus of the analysis is the character of Lily Briscoe, a young painter, and the painting set in motion by her from end to end of the novel's three parts. One can reflect about the many questions related to the novel itself and how it is mirrored in the painting, and it all starts with the piece of work, the aesthetic unconscious and the particularities of Lily Briscoe. We further analyse how it all relates to the creative process of the writer, the creative process of Lily Briscoe, and to a larger extent, the path of the women artists — not only from the past, but also today.

Keywords: Virginia Woolf; literature; aesthetic unconscious

1 INTRODUÇÃO

As páginas deste trabalho são dedicadas à análise e investigação do romance “To The Lighthouse”/“Ao Farol”, de Virginia Woolf, publicado no ano de 1927 na Inglaterra. O romance se passa na Ilha de Skye, na Escócia, e nas visitas que a família Ramsay fez a este lugar num intervalo de dez anos. A trama em si tem plano secundário; a autora desenvolve uma narrativa em que há um maior enfoque nos monólogos interiores das várias personagens, sendo assim estas introspecções a parte mais relevante do romance.

A leitura principal é a do romance de Virginia Woolf (“Ao Farol”), com o apoio de outras obras da mesma autora, de modo que haja uma habituação ao seu estilo literário e temático. Como leituras também importantes, e que de certa forma fazem parte de seu repertório literário, estão também as de seus ensaios, diários e cartas — sua produção extra literária foi rica e volumosa, e oferece aberturas essenciais para se compreender o processo criativo da autora. Faz-se necessária também uma contextualização dos acontecimentos reais que inspiraram a escrita do livro. Além disso, temos em mente que o romance também abarca uma mudança cultural e social, tendo seu início em um contexto fortemente vitoriano, e finalizando em uma desconstrução desta era, que continuou se aprofundando nos próximos anos e que mudou muito daquilo que se tinha considerado como a base do "ser inglês".

Antes de adentrarmos na análise de fato, é necessário, sem dúvida, habituar-nos primeiro ao mundo de "Ao Farol"; e assim tentamos sintetizar a trama e narrativa deste, o que não é um trabalho fácil. Num romance cuja narrativa seja tão rica, onde cada frase e cada palavra encontra-se em seu legítimo lugar, em que há uma forte presença da metonímia, seria quase que imprescindível a leitura do romance para a compreensão do trabalho. Ainda assim, resumimos os pontos mais relevantes, que serão o suficiente para que se acompanhe a investigação. Ainda que todas as personagens tenham sua devida relevância, enfocamos nas personagens de Lily Briscoe e da Sra. Ramsay, uma vez que uma grande parte da análise se dará, também, pelo que há entre as duas. Comentamos também os arcos narrativos principais do romance: a ida ao Farol (a planejada e a realizada); toda a atmosfera da casa, no início, e também dez anos depois; a vida dos Ramsay; e o que nos serve de fio condutor, que é a pintura de Lily Briscoe (novamente, a planejada e também a realizada).

Utilizaremos o conceito de inconsciente estético, desenvolvido por Jacques Rancière para, seguindo este, investigar os objetos banais mitologizados encontrados no romance que abrem a possibilidade de uma compreensão maior tanto deles mesmos como do romance como um todo, das personagens, e dos momentos histórico e pessoal específicos. Para isso, consultamos o livro de Rancière, "O Inconsciente Estético", não deixando de mencionar "Educação Sentimental em Proust", de Philippe Willemart que, ao utilizar o conceito de sua autoria (o de inconsciente genético) e também as considerações de inconsciente estético, nos serviu de um importante farol para a nossa própria análise.

A análise, de fato, dá-se por três eixos principais: da pintura como uma metáfora para o romance; da pintura como o processo criativo; e a pintura como o caminho da mulher artista. Por certo, a pintura envolve em si muito. Há ali um contingente de saberes sabidos e não-sabidos que desdobram-se do início ao fim — ao fim, desembocando de maneira magistral e grandiosa.

Decidimos-nos por Woolf por uma preferência pessoal, é certo, em muitos sentidos ilhada do contexto em que o trabalho se insere; mas também, e talvez principalmente, pela importância desta escritora e deste romance para a literatura mundial; e também para escritoras e a literatura feita por estas. Isso não é ignorar tudo o que escrever sobre Virginia Woolf estando na América Latina significa: pelo contrário, é aliar-se disso para ir em frente. Assim, desenvolvemos um trabalho com paixão e também com o máximo possível de consciência sobre seu desenvolvimento.

2 POR QUE LER E ANALISAR VIRGINIA WOOLF?

Faz-se necessária uma justificativa de nossa escolha e de nossa investigação, não apenas por ser uma parte de todo aquele trabalho que faz parte da academia, mas também pela situação e contexto peculiares que encontramos ao desenvolver este trabalho numa universidade da integração latino-americana. Sendo a universidade esta do enfoque latino-americano, e o curso este das letras, artes e da mediação cultural na América Latina, por que escolher, então, uma escritora européia? Esta questão não nos colocamos apenas nós a nós mesmas; nos colocaram muitas pessoas, e inúmeras vezes, ao longo do desenvolvimento deste trabalho. Parece-nos então propício desenvolver também uma justificativa que abarque essas questões. Vale dizer que apesar de estarmos de fato numa universidade como esta, num curso como este, e apesar de diariamente sermos lembrados da de todas as camadas de sentido que se envolvem em ser latino-americano, e mais, ser latino-americano numa academia latino-americana, isso não deve de forma alguma nos isolar do resto do mundo, ou isolar o resto do mundo de nós. Foi melhor dito por Jorge Luis Borges, sobre o escritor argentino e sua tradição, e iniciamos aqui o citando e com a intenção de um sentido ainda mais largo:

> Por isso repito que não devemos temer e que devemos pensar que nosso patrimônio é o universo; ensaiar todos os temas, e não podemos nos prender ao argentino para sermos argentinos: porque ou ser argentino é uma fatalidade e, nesse caso, o seremos de qualquer modo; ou ser argentino é uma mera afetação, uma máscara.[1]

E o que uma obra literária precisa ter para que nos interessemos por ela? É necessário que nos reconheçamos em cada parte desta, em cada vírgula, ou seja: que ela se passe no mesmo meio ao qual pertencemos? Que falemos nativamente a mesma língua das personagens, na mesma época, na mesma geografia, dentro de um mesmo sistema cultural, e que estas pudessem com facilidade ser nossas vizinhas?

---

[1] BORGES, Jorge Luis. **Discusión; Obras Completas**. Buenos Aires: Emecé, 1957. p.151-162: El escritor argentino y la tradición.
Acessado em: http://www.ufrgs.br/cdrom/borges/borges.pdf. Fragmentos traduzidos por Fabiele S. de Nardi

Para qualquer um que já leu um texto literário e encontrou-se perdido dentro de um, as respostas para estes questionamentos são claras. O engajamento emocional e intelectual com um texto literário não pressupõe a familiaridade. Pelo contrário. Por muitas vezes, é justamente a desfamiliarização que nos conecta à literatura. Mas, para além disso, pode-se dizer — não sem que haja debate, claro — que uma das importantes características de uma obra literária que faz com que esta estenda a sua mão para a mais insuspeita das leitoras é sua universalidade.

Apesar de todas as características que nos determinam, por detrás destas, há ainda um ser humano. Com todas as nossas diferenças individuais e também de classe, de gênero, de cor, de cultura, há ainda o ser humano — e isso é dizer que não é necessário ser latino-americano para ter cem anos de solidão. A vulnerabilidade que se encontra em cada pessoa também se encontra exposta no melhor dos textos literários. E, estando-se vulnerável a esta experiência, transcende o texto e transcende também o ser humano que o escreve ou lê — ambos trabalhos valorosos da literatura.

A universalidade da literatura, por si só, já justifica a existência de um trabalho sobre Virginia Woolf, sobre "Ao Farol", sobre pessoas inglesas no início do século XX passando férias na Escócia, sobre os esforços de uma destas pessoas em seu amor pela arte e pelo fazer da arte como uma mulher jovem, sobre o que há de mais íntimo dentro das duas, sendo elas reais ou imaginadas — a diferença entre as duas coisas, quase um século depois, é pouca.

E é ainda mais interessante e relevante que a personagem no centro da análise seja Lily Briscoe e os objetos banais (e marcantes) de sua existência fictícia e artística. Na batalha interior e exterior travada por Briscoe em busca de liberdade artística e como mulher, é certo que encontaremos centenas de detalhes particulares da sociedade inglesa do início do século XX. Porém, muitos destes problemas são enfrentados até hoje por artistas mulheres — e como uma escritora, posso ter a certeza empírica disto. Ainda que a noventa anos de distância desde a publicação do romance, não é difícil identificar-se nos pensamentos e nas experiências de Lily Briscoe. É claro, a proximidade com o tema — ser uma mulher jovem, ser também alguém tentando se encontrar nas artes — facilita. Mas a descrição dos monólogos internos de Lily Briscoe é tão precisa, tão poética e verdadeira (ou seria isso uma redundância?), que parece-me ser difícil conseguir não entender o que se passa ali. Leonard

Woolf, marido de Virginia Woolf, referiu-se ao romance como um "poema psicológico"[2], no qual a trama é secundária à exploração da psique das personagens — e, como não poderia deixar de ser, do ser humano em geral.

Esta é uma característica dos seus escritos que jamais deve ser subestimada ou deixada de lado: o quão fundo estes penetram na existência humana, e como essa investigação se mostra fértil e adequada. Com os anos e com a experiência conquistada com escritora, pode-se perceber Woolf conseguindo cada vez mais ferramentas para esta investigação, cada vez mais eficazes e sutis. Em "Ao Farol" já vemos tais ferramentas em um estágio avançado, mas que avançaria ainda mais.

Cada um de nós que é capaz de ler este trabalho ou os escritos de Virginia Woolf é um ser humano, independentemente de onde venha e o que tenha vivido. Em todas as nossas diferenças, o que nos une é nossa humanidade. E assim, ler Woolf é tanto uma atividade agradável quanto uma viagem para dentro do ser humano e, sendo ser humano também aquele que lê, uma viagem para dentro de si mesmo.

Mas ler Woolf vai além disso. Pode-se imaginar que esta excelência psicológica de seus escritos já seria o suficiente para instigar a curiosidade, e é. Mas Woolf vai além. Ela é capaz também de criticar e analisar os problemas sociais habilidosamente e sem perder a sutileza, a poesia de se dizer o que se diz e precisa ser dito. É possível notar esta habilidade tanto em seus trabalhos ficcionais quanto em seus diários, e principalmente em seus ensaios. Woolf jamais deixa de ser a escritora dos escritos ficcionais profundos e seus ensaios e diários têm também esta forte marca. Isso não impede que sejam incisivos, fortes, bem argumentados; sua visão crítica da sociedade, da literatura, das artes, do ser mulher num mundo de homens vai ao centro destas questões, e tais ensaios são leitura recomendada para toda aquela que pretende se enveredar por estes caminhos.

Woolf é uma escritora completa, e que completa também a outras escritoras tentando encontrar seus caminhos no mundo da escrita. Seus ensaios, seus romances, contos, diários, tudo pode e de fato serve como inspiração para nós, que herdamos seu legado, que podemos andar de braços dados com Virginia Woolf a caminho de círculos literários mais justos e igualitários, onde a genialidade da escritora não seja duvidosa por conta de seu gênero. E é

---

[2] Leonard Woolf ed., **A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf**. New York: Harcourt, 1982. p. 102.

isto, inclusive, que ela diz em seu ensaio, "Um Teto Todo Seu":[3] uma investigação da escrita feminina do passado, como um seminário para as mulheres do então-presente, e que serve de alento e inspiração para as mulheres e escritoras do futuro.

É claro que Virginia Woolf não é uma unanimidade — em nenhum momento tento passar aqui a ilusão de que seja. Não é unanimidade, e não deve ser: a arte de cada artista pressupõe que alguns gostem, outros menos, e outros absolutamente não. Há várias coisas que se pode negar — que sua prosa seja desinteressante, que seja maçante demais, ou qualquer outra coisa assim, subjetiva. O que não se pode negar é que é uma das maiores escritoras que já existiu, entre homens e mulheres, e que seu legado é essencial para pensar a literatura, a literatura feminina, a literatura do século XX, a tradição modernista, até nossos dias. Em sua época, Woolf foi inspiração para mulheres de todo o mundo, principalmente mulheres escritoras. Sua influência foi sentida também com força para mulheres de todo o mundo, incluindo a América Latina.

Mas por que Virginia? Por que não outra? Por que não uma latino-americana? Por que não brasileira, argentina? De maneira lógica, posso argumentar que é inegável que o impacto de Virginia Woolf na América Latina e no mundo é, feliz ou infelizmente, maior do que qualquer outra escritora que eu conheça, sendo latino-americana ou não. Mas não é por caminhos lógicos e racionais que escolherei argumentar. Para complementar as questões de "por que Virginia e não outra", adicionarei outras que fariam tanto sentido quanto esta: por que minha cor favorita é azul? Por que eu gosto mais do frio do que do verão atordoante? Por que eu amo tanto mais o mar e não tanto assim o solo seco, a terra vermelha? As respostas são infinitas e podem ser traçadas e procuradas desde o momento em que se está lendo esta linha até o momento em que nasci, numa cidade pequena e rural do oeste do Paraná, num hospital público abarrotado, logo depois de meu pai trabalhar em alguma roça por aí, em cima de algum trator. As respostas são infinitas, profundas, complexas, exigem uma navegação interna para o fundo deste considerável órgão que descansa entre minhas duas orelhas. E, ao mesmo tempo, a resposta é uma só, e não se mostra necessário que eu a enuncie.

É claro que a América Latina está cheia de escritoras incríveis, muitas das quais admiro profundamente — embora só tenha a chance de tê-las conhecido um pouco tarde. E é igualmente claro que há centenas de problematizações que podem ser feitas, e que devem ser

[3] WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. trad. Bia Nunes de Sousa. Tordesilhas, 2014.

feitas, não só sobre esta escolha como também sobre o romance em si, a sua autora, e toda a instituição literária que a canoniza ao mesmo passo que esquece outras, tão boas quanto, com a potência de serem também muito relevantes. Nenhuma personagem, nenhum livro, nenhuma escritora, nada é inquestionável: sendo da América Latina ou não. Estando-se na América Latina e olhando-se para fora, para a Europa, encontrando seu objeto de pesquisa lá, tão longe através do Atlântico, se tornam então estes ainda mais questionáveis. E embora muitas destas questões não sejam levantadas aqui, elas devem, de fato, sem dúvidas, ser levantadas.

Ainda assim, a amante de literatura que existe em mim e que me é a maior parte, a amante da escrita, aquela cuja maior preocupação vital é a de escrever ama Virginia Woolf, admira sua dedição às mesmas coisas às quais me dedico, admira a cada decisão de pôr cada palavra onde Virginia a pôs, admira sua coragem e determinação que demonstrou mesmo com todas as dificuldades e todos os também incríveis privilégios que teve.

3 UMA MULHER NO TEMPO E NO ESPAÇO

Foi na Londres vitoriana que Adeline Virginia Stephen nasceu em 25 de janeiro de 1882. Penúltima filha de Leslie e Julia Stephen, sucedida apenas por Adrian, nascido em 1883. Os outros filhos de Julia e Leslie eram, de trás para a frente: Thoby, nascido em 1880, e Vanessa, nascida em 1879. Virginia teve, ainda, outros quatro meio-irmãos: Laura, fruto do casamento anterior de seu pai com a filha do romancista Thackeray, e George, Stella e Gerald, filhos de Julia com o primeiro marido.

A família toda — o casal e os oito filhos, além de alguns criados — vivia no número 22 de Hyde Park Gate, em Kensington. Os verões eram passados em Talland House ("Casa Talland") em St. Ives, na Cornualha, um condado no sudoeste da Inglaterra. Ambos os lugares (Londres e St. Ives) foram grande parte do imaginário de Virginia Woolf durante sua infância, e as marcas destes lugares em sua memória podem ser encontradas em seus romances — que, em grande parte, são passados ou em Londres ou em ambientes inspirados em St. Ives. É o caso de "Ao Farol", cuja inspiração provém justamente dos verões passados lá durante sua infância.

Os quatro irmãos Stephen se aliavam contra os meio-irmãos mais velhos, mas as relações entre eles mesmos mudavam. Virginia tinha inveja de Adrian, o caçula e o favorito de sua mãe (poderíamos aqui traçar um paralelo entre Adrian e James de "Ao Farol"), e sua relação com Vanessa era uma que por vezes beirava a rivalidade, ainda que as duas tenham se transformado em grandes amigas mais tarde. Aos 9 anos de idade, criou um jornal familiar que chamou de Hyde Park Gate News, com “notícias” sobre a família e às vezes algumas agulhadas aos irmãos Adrian e Vanessa.

Em 1895, aos 49 anos, faleceu a mãe de Virginia Woolf — o que a levou ao seu primeiro colapso nervoso. Virginia tinha então 13 anos: a morte da mãe a levou a deixar de escrever por um ano. Em 1897 sua meia-irmã, Stella Duckworth, de quem era muito próxima, faleceu aos 28 anos (após sua lua de mel). Depois da morte de seu pai, em 1904, Virginia teve outro colapso nervoso.

Enquanto Virginia se recuperava, Vanessa organizou a mudança dos Stephen para Bloomsbury, em Londres. Esse período foi um de significativa liberdade para que os irmãos pudessem exercitar seus interesses — os estudos, a pintura, a escrita, etc. Thoby Stephen

conheceu na universidade de Cambridge[4] e fez amizade com outros intelectuais da época, entre eles Maynard Keynes, Lytton Strachey, Leonard Woolf e Clive Bell. Thoby institui encontros semanais entre os amigos, que depois formariam o que é conhecido como o grupo de Bloomsbury ("Bloomsbury group"). Após a morte de Thoby, em 1906, as irmãs Stephen decidiram por continuar com os encontros. Em 1907, Vanessa casou-se com Clive Bell. Leonard Woolf havia deixado a Inglaterra 1904 para um serviço civil em uma colônia, voltando para a Inglaterra em 1911 e casando-se com Virginia em 10 de agosto do ano seguinte. Ambos decidiram que viveriam da escrita e do jornalismo. Leonard Woolf escreveu novelas e ensaios, entre eles "The Vilage in the Jungle" (1913), um romance anticolonialista baseado em suas experiências em Ceylon (hoje Sri Lanka). O romance foi considerado inovador no Ocidente por ser narrado do ponto de vista do nativo, ao invés do colonizador. Em 1917, Virginia e Leonard compraram uma prensa móvel e fundaram a Hogarth Press (em homenagem à sua casa em Richmond, Surrey, cujo nome era Hogarth). Ali, publicaram, entre outras coisas, escritos experimentais de Virginia e também escritos de Leonard. Com o tempo, passaram a imprimir também livros de outras pessoas — tomando, de fato, o papel de uma editora.

Virginia Woolf publicou nove romances, dentre os quais o último, "Entre os Atos" ("Between the Acts"), foi publicado postumamente. Dentre estes, os considerados mais importantes são "Mrs. Dalloway" (1925), "Ao Farol" (1927) e "As Ondas" ("The Waves", 1931). Para além de seus romances, publicou coletâneas de contos, ensaios, críticas literárias, escreveu diários e enviou muitas cartas — sendo todos considerados parte de seu legado literário.

[4] Tanto Thoby quanto Adrian tiveram acesso à educação formal, tendo ido para escolas preparatórias e para a universidade, ao contrário de Vanessa e Virginia — cuja educação não fora priorizada pelos pais.

4 "TO THE LIGHTHOUSE": AO FAROL

"To The Lighthouse", traduzido para o português em geral como "Ao Farol" ou "Passeio ao Farol", é um romance escrito por Virginia Woolf e publicado originalmente no ano de 1927 pela editora Hogarth — a editora fundada por Woolf e seu marido, Leonard Woolf. O romance é dividido em três partes: "A Janela", "O Tempo Passa" e "O Farol". Cada uma das partes se passa em um dia específico, em três anos diferentes.

O livro inicia com uma frase de Sra. Ramsay, a matriarca da família Ramsay e aquela que pode ser considerada o fio condutor da narrativa. É uma mulher de meia-idade, casada com o Sr. Ramsay, e mãe dos muitos filhos do casal. As principais características de seu marido, através da narrativa, são a intelectualidade e a frieza. Dentre seus filhos, o mais digno de nota é James, o menor dos meninos, e o mais próximo de sua mãe. É por James que inicia-se a principal trama reconhecível do romance: o planejamento da ida até o farol, e a (im)possibilidade de realizá-lo. Já na primeira página somos introduzidas ao otimismo da Sra. Ramsay, que diz ser possível ir ao farol no próximo dia, caso o tempo esteja bom e se acorde cedo; James mostra-se como o maior interessado, e de fato o maior desejante do passeio; seu pai é a figura antagonista que nega a este desejo, impondo sua certeza de que não, o tempo não estará bom o suficiente para que se vá até o farol. Esta tensão traz à tona, de maneira edipiana, os sentimentos negativos que James nutre pelo pai.

É na terceira seção da primeira parte do livro que somos introduzidos a Lily Briscoe, uma das principais personagens e, de fato, a personagem que serve de foco para este trabalho. Lily Briscoe é uma jovem pintora, que para além de seus talentos artísticos, tem pouco. Família, dinheiro, posição social: a situação de Lily em qualquer uma destas áreas não lhe é de nenhuma vantagem. As tensões sociais, de classe e principalmente de gênero são introduzidas de maneira tanto sutil quanto determinada. Sua primeira aparição é como a figura que, do gramado, retrata a Sra. Ramsay e seu filho James em uma pintura — e esta pintura, a qual analisaremos mais a fundo posteriormente, é de importância central para o romance.

Na Inglaterra do início do século XX, Lily Briscoe não se adequa aos papéis sociais que lhe são disponíveis. Não é casada, e não pretende casar. Não é rica, e não goza de status social. Tem como interesse principal o desenvolvimento de suas habilidades artísticas, na

forma de pintura, e isso tampouco lhe favorece de alguma forma, tendo em vista que uma mulher investindo em qualquer tipo de tentativa séria na arte era não apenas pouquíssimo levada a sério, como também rechaçada por seus pares. Podemos aqui convidar a própria Sra. Ramsay a resumir: "Com seus olhinhos chineses e o rosto todo enrugado, ela [Lily Briscoe] nunca se casaria; não se podia levar sua pintura muito a sério; ela era uma criaturinha independente, e a Sra. Ramsay gostava dela por isso (...)".[5]

Nesta primeira seção do romance, portanto, somos introduzidos às personagens-chave deste, à família Ramsay, e às suas conexões entre si e com conhecidos da família durante estas férias de verão na Ilha de Skye. Situações corriqueiras são narradas do ponto de vista de quem as vive, e através de monólogos internos que abrem estas personagens e situações ao leitor de maneira poética e intensa.

A segunda seção corresponde, como Virginia Woolf a descreveu, como um corredor entre a primeira e a última seção; “O Tempo Passa”, na qual a casa onde a primeira parte se passa é descrita em seu estado de deterioração após os muitos anos na qual fora abandonada pela família Ramsay. Anos nos quais tragédias abateram aos Ramsay, também ao Reino Unido e o mundo: a morte de dois dos filhos dos Ramsay, a morte da Sra. Ramsay (outro fato central para a narrativa), a primeira guerra mundial. Com o planejamento da volta de alguns dos Ramsay e de alguns dos convidados à casa, mulheres limpam a casa tão vazia e suja, a limpeza descobrindo a casa como era antes e os acontecimentos dos anos passados desde a última vez em que fora habitada.

A parte final conta com duas narrativas principais paralelas: o passeio ao farol, que finalmente acontece, embora contando somente com o Sr. Ramsay e seus filhos James e Cam (os mais novos, e cúmplices); e a finalização da pintura da Sra. Ramsay feita por Lily Briscoe, e que permanecera, assim como a casa, abandonada por todos estes anos. São acontecimentos extremamente relevantes para a narrativa, é claro, para o romance, e para os seus temas centrais, tratados de maneira tanto aberta quanto sutil. O pai e marido que, após muitos anos, tenta reconciliar-se simbolicamente com a falecida esposa e com os filhos, ao finalmente realizar o passeio prometido tantos anos antes. A jovem pintora, abatida pela morte do sujeito de sua tela, abatida (emocional e socialmente) pelas dificuldades e empecilhos de ser a artista que é e pretende ser, como uma jovem mulher, encontrando força

[5] WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. — trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 17

neste específico quadro para compreender sua relação e emoções em relação ao sujeito deste — a Sra. Ramsay —, e para compreender sua relação com si mesma e com a pintura.

O arco da personagem Lily Briscoe, finalizado na terceira seção do romance, e os objetos banais que o refletem e expõe são o objeto de investigação deste trabalho. Para que esta análise seja feita com cuidado, prosseguiremos primeiro para a delimitação do conceito utilizado para que esta seja desenvolvida: o inconsciente estético.

5 O INCONSCIENTE ESTÉTICO

O conceito de inconsciente estético, que utilizaremos aqui como ponto de ancoragem da argumentação teórica e análise, foi desenvolvido pelo filósofo francês Jacques Rancière em seu livro "O inconsciente estético". Ali, ele investiga a relação da teoria freudiana com a arte, uma vez que Freud analisou várias obras artísticas utilizando-se de conceitos da psicanálise.

A admiração de Freud pelo fazer artístico é conhecida, assim como suas análises de peças de arte — e também de seus artistas através das obras. No Brasil uma seleção destes escritos foi, inclusive, publicada sob o título de "Arte, Literatura e os artistas", no ano de 2015[6]. Em geral, estes escritos seguem numa linha de análise da obra, sim, porém de forma ainda mais incisiva, uma análise do inconsciente do artista. Ou seja, Freud utiliza da psicanálise e de todo o seu campo de análise ainda (e sempre) em desenvolvimento, para analisar através de uma obra o inconsciente daquele que a criou. Por "inconsciente", deve-se aqui compreender "inconsciente freudiano", o conceito como definido, re-definido e utilizado por Freud.

Rancière, no entanto, não segue o mesmo caminho de Freud: ele defende que a teoria psicanalítica surge também por conta dos movimentos que ocorreram nas artes. Neste trecho, podemos entender de onde parte Rancière, e seu objetivo:

> "(…) a teoria psicanalítica do inconsciente é formulável porque já existe, fora do terreno propriamente clínico, certa identificação de uma modalidade inconsciente do pensamento, e porque o terreno das obras de arte e da literatura se define como o âmbito de efetivação privilegiada desse "inconsciente". Meu questionamento será direcionado à ancoragem da teoria freudiana nessa configuração já existente do "pensamento inconsciente", nessa ideia da relação do pensamento e do não-pensamento que se formou e desenvolveu de modo predominante no terreno do que se chama estética. Tratar-se-á de pensar os estudos "estéticos" de Freud como marcas de uma inscrição do pensamento analítico da interpretação no horizonte do pensamento estético." [7]

---

[6] FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. trad. Ernani Chaves — 1. ed. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

[7] RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. trad. Mônica Costa Neto. — 1. ed. — São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 11

Para além disso, o argumento e contribuição principal de Rancière neste livro é a distinção entre o inconsciente freudiano e o inconsciente que chama ali de *estético*.

Rancière parte inicialmente para a explicação de que tipo de pensamento estará sendo desenvolvido no livro, e faz-se necessário distinguir o que é "estética" para o autor — distinção necessária também aqui, já que utilizamos seu conceito e partilhamos de seu entendimento.

> "Para mim, estética não designa a ciência ou a disciplina que se ocupa da arte. Estética designa um modo de pensamento que se desenvolve sobre as coisas da arte e que procura dizer em que elas consistem enquanto coisas do pensamento. De modo mais fundamental, trata-se de um regime histórico específico de pensamento da arte, de uma ideia do pensamento segundo a qual as coisas da arte são coisas de pensamento."[8]

Para além disso, traça um breve panorama do desenvolvimento do conceito de "estética", muito bem resumido aqui:

> "Apenas no contexto do romantismo e do idealismo pós-kantiano, através dos escritos de Schelling, dos irmãos Schlegel ou de Hegel, a estética passará a designar o pensamento da arte — não sem se fazer acompanhar, de resto, por uma insistente declaração de impropriedade do termo. É só a partir daí que, sob o nome de estética, se opera uma identificação entre o pensamento da arte — o pensamento efetuado pelas obras de arte — e certa noção de "conhecimento confuso": uma ideia nova e paradoxal, já que, ao fazer da arte o território de um pensamento presente fora de si mesmo, idêntico ao não-pensamento, ela reúne os contraditórios: o sensível como ideia confusa de Baumgarten e o sensível heterogêneo à ideia de Kant. Isto é, ela faz do "conhecimento confuso" não mais um conhecimento menor, mas propriamente *um pensamento daquilo que não pensa.*" [9]

Sem adentrarmos muito na questão dos métodos de análise artística de Freud — e nas falhas deste método, apontadas por Rancière —, podemos dizer que o inconsciente estético distingue-se do inconsciente freudiano, inicialmente, por se tratar de uma coisa distinta: onde

---

[8] RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. trad. Mônica Costa Neto. — 1. ed. — São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 11-12

[9] Ibid. p. 12-13

Freud procurava o inconsciente do autor da obra, Rancière encontra um inconsciente estético que vai para além disso, e que se refere a mais do que somente o autor.

A ordem da representação determina as relações entre o visível e o dizível, o saber e a ação, a atividade e a passividade. A abolição de tal ordem é chamada por Rancière de "revolução estética", uma revolução que teria sido essencial para o desenvolvimento da psicanálise e da noção de inconsciente. E com esta revolução, elabora-se uma ideia de pensamento correspondente à escrita:

> "Pois a revolução silenciosa denominada estética abre espaço para elaboração de uma ideia de pensamento e de uma ideia correspondente de escrita. Essa ideia de pensamento repousa sobre uma afirmação fundamental: existe pensamento que não pensa, pensamento operando não apenas no elemento estranho do não-pensamento, mas na própria forma do não-pensamento. Inversamente, existe não-pensamento que habita o pensamento e lhe dá uma potência específica. Esse não-pensamento não é só uma forma de ausência do pensamento, é uma presença eficaz de seu oposto. Há, portanto, sob um ou outro aspecto, uma identidade entre o pensamento e o não-pensamento, a qual é dotada de uma potência específica. A essa ideia de pensamento corresponde uma ideia de escrita. Escrita não quer dizer simplesmente uma forma de manifestação da palavra. Quer dizer uma ideia da própria palavra e de sua potência intrínseca."[10]

E em seguida, esta reflexão essencial para nosso trabalho:

> "(…) a revolução estética opõe o modo da palavra que lhe corresponde, o modo contraditório de uma palavra que ao mesmo tempo fala e se cala, que sabe e não sabe o que diz. Ou seja, a escrita. Mas ela o faz segundo duas grandes figuras que correspondem às duas formas opostas da relação entre pensamento e não-pensamento. E a polaridade dessas figuras descreve o espaço de um mesmo domínio, o da palavra literária como palavra do sintoma.
>
> A escrita muda, num primeiro sentido, é a palavra que as coisas mudas carregam elas mesmas. É a potência de significação inscrita em seus corpos, e que resume o "tudo fala" de Novalis, o poeta mineralogista. Tudo é

[10] RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. trad. Mônica Costa Neto. — 1. ed. — São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 33-34

> rastro, vestígio ou fóssil. Toda forma sensível, desde a pedra ou a concha, é falante. Cada uma traz consigo, inscritas em estrias e volutas, as marcas de sua história e os signos de sua destinação. A escrita literária se estabelece, assim, como decifração e reescrita dos signos de história escritos nas coisas."[11]

Através da obra não se deve procurar marcas do inconsciente do artista ainda que haja ali, por certo, estas marcas. Mas também, e principalmente, saberes não-sabidos da obra em si e da história de cada palavra e parte desta obra. Se tudo é vestígio, não há o que pode ser considerado supérfluo. Metonimicamente, a obra contextualiza cada palavra, e cada palavra contextualiza a obra como um todo.

Isto é também explicado pelo trabalho efetuado pelo artista, levando em consideração a abolição das ordens de representação:

> "O grande poeta dos novos tempos não é Byron, o repórter das desordens da alma. É Cuvier, o geólogo, o naturalista, que reconstitui populações animais a partir de ossos, e florestas a partir de impressões fossilizadas. Com ele, define-se uma nova ideia de artista. O artista é aquele que viaja nos labirintos ou nos subsolos do mundo social. Ele recolhe os vestígios e transcreve os hieróglifos pintados na configuração mesma das coisas obscuras ou triviais. Devolve aos detalhes insignificantes da prosa do mundo sua dupla potência poética e significante."[12]

Sendo Virginia Woolf uma autora "pós-revolução", e sendo sua escrita um exemplo claro das potências de cada palavra e de cada detalhe da prosa, este conceito encontra-se em um matrimônio harmonioso com a obra de Woolf. "Ao Farol" talvez o seja ainda mais, com sua escavação primorosa da própria autora, de suas personagens, do mundo habitado por estas: em que cada palavra encontra-se exatamente em seu lugar.

O inconsciente estético figura também na obra de Philippe Willemart, estudioso da literatura e psicanálise. A partir do uso que Willemart faz do conceito em sua obra "A Educação sentimental em Proust"[13] — aliado com outros dois conceitos-chave: o de

---

[11] RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. trad. Mônica Costa Neto. — 1. ed. — São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 35
[12] Ibid. p. 36
[13] WILLEMART, Philippe. **Educação Sentimental em Proust**. — trad. Claudia Berliner — 1. ed — Ateliê Editorial, 2002.

inconsciente genético, de sua própria autoria, e o de inconsciente do texto, invenção de Jean Bellemin-Noël (que depois nomeou-o "trabalho inconsciente do texto") —, abrem-se também caminhos para que uma análise inspirada também nesta se desenvolva aqui, embora que baseada muito mais profundamente no inconsciente estético e tomando apenas notas de apoio dos outros dois conceitos. A investigação do inconsciente genético de "Ao Farol" exigiria acesso ao manuscrito; a do trabalho inconsciente do texto, uma mudança de direção do nosso propósito principal. Ainda assim, faz-se necessário notar que o trabalho desenvolvido aqui deve bastante a estes outros dois conceitos, e principalmente ao trabalho inovador realizado por Philippe Willemart nesta junção proveitosa e riquíssima da literatura com a psicanálise.

Para a análise de Willemart, ele considera a teoria de Rancière em "O inconsciente estético", que nos cabe aqui também, e que levou Willemart à um novo modo de "ler os textos literários partindo da psicanálise"[14] (a análise dos objetos banais mitologizados, como encontrados na obra de Proust "O Caminho de Guermantes" e em seus *Cahiers*):

> "O novo poeta, o poeta geólogo ou arqueólogo, num certo sentido, faz o que fará o cientista de *A interpretação dos sonhos.* Ele afirma que não existe o insignificante, que os detalhes prosaicos que um pensamento positivista despreza ou remete a uma simples racionalidade fisiológica são os signos em que se cifra uma história. Mas afirma também a condição paradoxal dessa hermenêutica: para que o banal entregue seu segredo, ele deve primeiro ser mitologizado. A casa ou o esgoto falam, trazem consigo rastros do verdadeiro, como farão o sonho ou o ato falho - mas também a mercadoria marxiana -, desde que sejam primeiro transformados em elementos de uma mitologia ou de uma fantasmagoria."[15]

E é a partir da ideia de inconsciente estético, com a influência da investigação e análise de Philippe Willemart, que vamos aqui ouvir o que algumas das pedras e conchas falantes têm a dizer.

---

[14] WILLEMART, Philippe. *Inconsciente do texto, inconsciente genético e inconsciente estético: nova proposta de leitura a partir da psicanálise*. Acessado em: http://www.gel.org.br/estudoslinguisticos/volumes/32/htm/mesaredo/mr008.htm
Trata-se de uma leitura feita por Willemart na Universidade de São Paulo em 24 de maio de 2002, contendo um texto presente em seu livro "Educação Sentimental em Proust".

[15] RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. trad. Mônica Costa Neto. — 1. ed. — São Paulo: Ed. 34, 2009. p. 37-38

6 A PINTURA DE LILY BRISCOE

A primeira vez em que Lily Briscoe é mencionada no romance é quando a Sra. Ramsay lembra-se que deveria permanecer parada para que Lily possa pintá-la.

> De repente um grito agudo, como de um sonâmbulo, meio desperto, algo como
>
> *Assaltados por rajadas e rojões*
>
> entoado com toda a intensidade nos seus ouvidos, fez com que ela se voltasse apreensivamente para ver se alguém o tinha ouvido. Apenas Lily Briscoe, alegrou-se em sabê-lo; e não importava. Mas a visão da moça de pé à beira do gramado, pintando, fez com que se lembrasse; ela devia manter a cabeça tanto quanto possível na mesma posição para a pintura de Lily. A pintura de Lily! A Sra. Ramsay sorriu. Com seus olhinhos chineses e o rosto todo enrugado, ela nunca se casaria; não se podia levar sua pintura a sério; ela era uma criaturinha independente, e a Sra. Ramsay gostava dela por isso; assim, lembrando-se de sua promessa, inclinou a cabeça.[16]

Somos apresentados aí a alguns dos pontos principais do romance — e os pontos principais que me interessam ao fazer a análise. A pintura de Lily Briscoe apresenta uma janela para dentro do texto — assim como a janela que dá nome à primeira parte do romance, e esta por onde Lily observa a Sra. Ramsay.

Deve-se levar em consideração o que Woolf dizia sobre o simbólico neste romance, e tomar cuidado com as suposições simbólicas que se poderia fazer, no entanto. Neste trecho (também utilizado por Hermione Lee em seu Posfácio[17]), ela escreve a seu amigo Roger Fry, que havia sugerido que chegar ao farol "tem um significado simbólico que me escapa":

> Não quis dizer *nada* com *Ao Farol*. É preciso ter uma linha central no meio do livro para manter a composição coesa. Percebi que todo tipo de sentimentos adviria disso, mas recusei-me a considerá-los, e achei que as pessoas fariam disso o reservatório para suas próprias emoções — coisa que elas realmente têm feito, uma coisa significa uma coisa, outra, outra. Não posso lidar com o Simbolismo a não ser dessa forma genérica, vaga. [18]

---

[16] WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. — trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 17
[17] Ibid, p. 193
[18] WOOLF, Virginia. **The Letters of Virginia Woolf. V. 3.** Org. Nigel Nicholson e Joanne Trautmann. Londres: Hogarth Press, 1977. p. 385

A investigação, portanto, da pintura como um objeto banal que revela mais do que poderia aparentar pouco tem a ver com a caça por símbolos dentro do romance. Como Woolf o escreveu, simples e determinadamente: uma coisa significa uma coisa, outra, outra. Os objetos banais não são necessariamente símbolos — ainda que, para um determinado autor ou em alguma determinada obra, possam muito bem sê-los. O que se busca aqui é a mitologização pela qual o objeto passa, e que revela além da superficialidade deste, sem precisar significar outras coisas. A pintura significa o que ela é, sem simbolismos. O que acontece é que a pintura, sendo o que ela é, pode ser mais do que se imaginaria à primeira vista, ou para uma leitura do romance dentro de uma ordem de representação específica em que há a trama principal, e adereços narrativos com pouco ou nenhum valor.

A pintura na qual Lily Briscoe trabalha (doravante chamada aqui apenas de "pintura") é um objeto banal. Este arco narrativo da pintura é relevante no romance, e tem destaque, principalmente na terceira e última parte do romance. Dentro deste arco, a pintura é mitologizada e serve como um dos fios condutores da narrativa do romance, e para temas centrais a esta narrativa. Por "pintura" entendemos também aquela que esteve na mente de Lily Briscoe por tantos anos, realizando-se às vezes no ar — quando longe de telas —, e concretizando-se ao fim. E ali encontra-se uma ponte de Lily Briscoe até muitas outras questões; dentro desta pintura realizam-se muitos movimentos.

A pintura como metáfora do próprio romance

Lily Briscoe é uma jovem mulher, "solteirona", dedicada ao seu fazer artístico: pintar. Na Sra. Ramsay, na casa dos Ramsay, nas férias passadas lá, na relação entre a Sra. Ramsay e seu filho James, Lily encontra a cena que pretende retratar. Apesar das várias nuances em seus sentimentos pelo lugar e pela Sra. Ramsay, é um fato reconhecido por Lily que está encantada pela situação:

> (…) tendo muita dificuldade para controlar seu impulso para se atirar (agradecia aos céus por ter resistido até agora) aos joelhos da Sra. Ramsay e dizer-lhe... mas o que se podia dizer-lhe? "Estou apaixonada pela senhora?" Não, não era verdade. "Estou apaixonada por isso tudo", indicando com a mão a sebe, a casa, as crianças. Era absurdo, impossível. [19]

[19] WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. — trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 19

O que Lily sente exatamente por "isso tudo" é um conhecimento aberto a especulações, mas que vai além destas. O que, exatamente, Woolf pretendia e pôs entre Lily e a Sra. Ramsay, igualmente. Considerando-se que há vários pedaços de várias pessoas reais em ambas as personagens — mais notadamente, uma fortíssima influência da mãe de Virginia Woolf para a construção da Sra. Ramsay —, e em ambas as personagens também rastros de Virginia Woolf, ela mesma, é difícil supor e especular tudo o que há nesta relação — além de ser um tanto quanto distante do recorte por nós escolhido. A escolha da cena a ser retratada, no entanto, é profundamente marcante; e por vários motivos.

Que Lily tenha se decidido por pintar a Sra. Ramsay — e que a pintura tenha se concretizado apenas ao final do livro —, nos mostra que Lily trabalhava na tela sua relação com o lugar e com aquela mulher matriarcal, harmoniosa e misteriosa. Uma mulher velha e conhecida por sua beleza, mãe de muitos filhos, esposa de um filósofo, complexa porém simples em suas maneiras de ser mulher que Lily, ela mesma, não domina. Lily pinta a Sra. Ramsay para representá-la, para entendê-la, para lidar com sua obsessão, às vezes profundamente marcada, por aquela figura.

No fim do romance há um encontro de fins. O fim da escrita e leitura do romance, por certo: mas também o fim da expedição ao farol, presente desde a primeira página; e o fim da pintura de Lily Briscoe, finalmente finalizada. Ali nos encontramos sozinhos com o Sr. Ramsay, James e Cam no barco, e com Lily Briscoe e sua pintura (imersa nesta e em suas divagações, apesar de estar "não demasiadamente perto do Sr. Carmichael, mas perto o suficiente para ficar sob sua proteção"[20]). Ambas as expedições são acompanhadas do fantasma de Sra. Ramsay, em sua ausência muito presente.

Ao acompanhar o processo criativo de Lily Briscoe através de seus monólogos internos, muitas questões são aprofundadas. De início, exploraremos a sua relação com a Sra. Ramsay e com as férias de uma década antes. Desde a primeira parte do romance, como dito acima, a escolha da cena a ser pintada expõe estas relações. É na última parte do romance ("O Farol") que estas ficam ainda mais vibrantes. A imagem da Sra. Ramsay apresenta-se cada vez mais na mente de Lily Briscoe, com as indagações e reflexões que trazem: e na representação da Sra. Ramsay na qual Lily trabalha, estas reflexões têm a oportunidade de

[20] WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. — trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 127

expressão e apaziguamento. É colocando-a na tela que Lily pode compreendê-la melhor, e seus sentimentos por ela.

Este processo assemelha-se ao processo criativo de Virginia Woolf, e o papel meta-textual mais proeminente do romance é justamente a pintura, uma metáfora e representação do romance, ele mesmo: do romance em seus temas centrais, e do processo criativo que o originou. Em *Moments of Being*, uma coletânea póstuma de ensaios autobiográficos, Woolf (1985)[21] escreve:

> Mas eu escrevi o livro muito rapidamente; e quando estava escrito, eu deixei de estar obcecada com a minha mãe. Eu não ouvia mais sua voz; eu não a vejo. Eu suponho que fiz por mim mesma o que psicanalistas fazem por seus pacientes. Eu expressei uma emoção sentida por muito tempo, e profundamente. E ao expressá-la eu a expliquei e então a deixei de lado.[22]

Esta não é uma noção nova nem inexplorada: no posfácio à edição de "Ao Farol" que utilizamos, uma das estudiosas de Virginia Woolf, Hermione Lee, comenta sobre esse paralelo entre as duas e suas criações. É uma noção já um tanto difundida entre os estudiosos de Woolf e, de fato, aparente para qualquer um que leia o livro com os sentidos abertos à interpretações meta-textuais.

Não deixa de ser marcante os vários paralelos que podem ser traçados entre Lily Briscoe e sua pintura e Virginia Woolf e seu romance. Virginia Woolf perdeu a mãe quando jovem, quando tinha apenas 13 anos. Nos anos seguintes, o pai, uma irmã, um irmão. Ou seja, dentro de um período curto, ao final do qual Virginia Woolf recém adentrava na maturidade, Woolf perdeu uma parte substancial de sua família e, para além disso, da sua infância. Após a morte da mãe, as viagens anuais a St. Ives cessaram, tendo assim voltado a rever aquele lugar das férias de verão poucas outras vezes na vida — viagens e visitas de nostalgia, despidas da paz de verão que representavam na infância. Perdendo a mãe, Virginia logo perdeu também um lugar, e um que fora tão importante em sua infância, em suas projeções imagéticas, importante para a vida da família. É claro que, para além disso, há a perda da mãe, e de tudo que esta mãe significava para esta criança de treze anos. Para mais além disso, perde-se a chance de conhecer a mãe quando adulta, algo que só poderia se dar dentro de sua própria

---

[21] No ensaio "A Sketch from the Past".

[22] Tradução minha. No original: "But I wrote the book very quickly; and when it was written, I ceased to be obsessed with my mother. I no longer heard her voice; I do not see her. I suppose I did for myself what psycho-analysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest."

cabeça. Depois perde o pai, e apesar da liberdade que isso significou para os irmãos Stephen — que os levou, inclusive, à criação do círculo de intelectuais que mudou suas vidas —, há também ali o que se precisa resolver sozinha, depois. Com essas perdas precoces, desenvolveu-se em Virginia Woolf uma certa obsessão com o tema: com os pais e a memória que tinha deles.

Na escrita de "Ao Farol", Virginia Woolf trabalha temas com os quais já havia trabalhado anteriormente em diários, ensaios, na escrita das memórias, em investigações (pois, sim, o escritor é também um investigador) não-ficcionais. Mas neste romance é onde ela leva tudo mais longe e mais fundo, lançando mão da ficção e de sua narrativa tão peculiar, para uma vez mais aí navegar — e sair deste mar com algo em mãos que vá além do livro em si. E foi o que conseguiu: ela declara que após a escrita do romance estas vozes, esta obsessão que a acompanhara por décadas cessaram e puderam então descansar em paz.

Para Lily Briscoe, a pintura tem um processo e um resultado similar. Depois de dez anos do assunto inacabado, alcançando-lhe pelas beiradas da mente, é ali onde se permite confrontá-lo de frente. É ali que pode dizer: esta é a Sra. Ramsay, e quem é esta? E o que é para mim? É ali que se debate com os sentimentos por sua morte — pergunta-se por quê a Sra. Ramsay teve de morrer, e em alguns momentos sente até raiva desta por ter morrido — e por sua vida. Sempre que estamos com Lily Briscoe nesta última seção do livro, estamos na correnteza de centenas de pensamentos sobre centenas de coisas, muitas dos quais, pelo sim e pelo não, desaguam na figura da Sra. Ramsay. Há as preocupações de estética, sim; de forma, de conteúdo; de seu papel como artista, um papel que deve assumir com força e leveza. Estas preocupações estão também entranhadas na própria materialidade da tela e as camadas de tinta que se juntam — e serão analisadas mais de perto abaixo. Mas há também um grande momento de reencontro com a Sra. Ramsay, e com o que ela deve fazer com esse fantasma que lhe acompanha já há tanto, e com essa obsessão que, ali, cessa: assim como foi uma cessação para Virginia Woolf.

A pintura como processo criativo & o caminho da mulher artista

É claro que, no entanto, "Ao Farol" não é somente uma viagem interna, uma reflexão familiar em busca de respostas sobre os próprios sentimentos. Por um lado teve este papel, como dito acima, de "fazer o que um psicanalista teria feito". Por outro lado, é uma busca de

respostas de forma e conteúdo, uma busca por estratégias de escrita, estratégias estéticas. E assim também o é a pintura.

Sim, no processo de pintura Lily Briscoe lida com seus sentimentos pelo lugar, pelos dez anos que passaram, pela presença e ausência da Sra. Ramsay. Mas também, e de maneira muito clara, é um momento de lidar com suas perspectivas como pintora, como artista: no tipo de arte que queria fazer, no tipo de arte que pretende fazer, e no tipo de arte sendo feito quando seu pincel alcança a tela. É ali que se debate com as escolhas de dez anos antes e as escolhas de agora; com a relevância e importância destas escolhas — que não são, de maneira alguma, leves ou levianas. "Um pincel, a única coisa confiável num mundo de conflito, ruína, caos — algo com o qual não se devia brincar, nem mesmo de propósito: ela detestava isso"[23].

As preocupações com os rumos da pintura abarcam uma grande parte dos monólogos internos de Lily Briscoe, tanto na primeira parte quando na terceira. Há uma imensa preocupação de estética, de forma, de conteúdo, que Lily Briscoe leva muito a sério e que se desenvolve em espirais profundas de monólogos internos.

No início do romance, vemos Lily Briscoe procurando agarrar-se à representação fiel do que vê. Ela vê cores e formas e tenta transplantá-las para a tela de maneira realista e representacionista. O problema aparece neste processo de colocar o pincel na tela, de realizar o que se tem em mente: na confusão entre o que vê e as impressões que ficam em sua mente. Lily está também acometida por várias dúvidas sobre sua própria capacidade como artista, que são apenas exacerbadas pela constante pressão que sente vinda de fontes interiores e exteriores.

As palavras de Charles Tansley ecoam nos monólogos internos de Lily Briscoe: "mulheres não conseguem pintar, mulheres não conseguem escrever". Mulheres não conseguem criar. Tansley enuncia aquilo que está no senso comum vitoriano pré-guerra, direcionando-se, é claro, ao alvo: a pintura de Lily Briscoe. Sempre que temos a pintura em cena, e Lily Briscoe ao redor desta, trabalhando nesta, somos inundados pelos sentimentos de insegurança que se iniciam ali, na pintura, e passam a abraçar um número maior de questões internas, ou que iniciam-se nas inseguranças gerais e desembocam na pintura. É fato que, apesar de ser um fruto de sua paixão pelo fazer (pintar), pela arte, pelas cores e imagens e formas e possibilidades, a pintura é também uma fonte de insegurança, de incerteza, de

[23] WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. — trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 129.

desconforto, já que mulheres não podem escrever, nem pintar. Mulheres, como Lily Briscoe e Virginia Woolf, não conseguem criar. Somente um homem, possuidor de um intelecto superior, seria capaz do sublime.

Do início ao fim, Lily Briscoe mostra-se inquieta com a possível aproximação de qualquer outro personagem à sua tela. A única pessoa que, ainda que a deixe levemente nervosa, não a faz entrar em pânico e não a faz pensar em maneiras de como esconder ou afastar a pessoa, é William Bankes, um cientista viúvo e velho, com quem conversa e se abre — provavelmente mais do que com qualquer outra personagem. É com ele que se sente mais em liberdade para ser ela mesma, para que a sua pintura seja também ela mesma. Para que a sua personalidade, e para que a extensão da sua personalidade não sejam motivo de ansiedade e nervosismo (ainda que não completamente; ainda que hajam resquícios desta insegurança mesmo com Bankes).

A atitude de Lily Briscoe para com a pintura no início e no fim muda muito, ainda que as inseguranças ainda estejam lá. A sociedade inglesa também mudou: a guerra impulsionou aquela sociedade vitoriana para a modernidade, e quem sabe este seja também um dos motivos pelos quais encontramos Lily Briscoe mais segura de si e de si como artista. A Lily Briscoe do fim do romance, dez anos mais velha, é também dez anos mais segura de si. Esta Lily é também fiel companheira de si própria e de sua pintura. O último parágrafo fecha o livro e a pintura e abre a artista Lily Briscoe majestosamente:

> Rapidamente, como se fosse convocada por alguma coisa ali, voltou-se para a sua tela. Ali estava ela — a sua pintura. Sim, com todos os seus verdes e azuis, suas linhas correndo para cima e para os lados, o seu esforço para atingir alguma coisa. Seria pendurada nos sótãos, pensou ela; seria destruída. Mas que importava? perguntou-se, tornando a pegar o pincel. Contemplou os degraus; estavam vazios; contemplou a tela; estava desfocada. Com intensidade repentina, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou, largando o pincel com extrema fadiga, tivera a minha visão.[24]

De maneira alguma esta é a mesma Lily Briscoe de dez anos antes — e, de fato, todos se mostram mudados, até mesmo a casa. Há ali uma maturidade artística que vem tanto de um

[24] WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. — trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016. p. 179

campo pessoal, de reconhecimento próprio, como de um campo puramente artístico, de decisões estéticas que criam um novo rumo para a obra na qual se trabalha.

Se no início Lily tem dificuldade em conciliar suas impressões com a realidade que seus olhos vêem, aqui Lily privilegia suas impressões. Se no início Lily tem o medo de falhar, tem a desconfiança da própria capacidade para ser artista, para terminar a pintura, para pintá-la do jeito "adequado", aqui Lily encontra-se em um caminho seu, próprio, e no qual ela crê. É isto: é um caminho artístico no qual ela mesma pode crer. Seja a sua pintura destruída ou pendurara em sótãos, ela teve sua visão.

Ela teve sua visão. Acima da representação crua da realidade que os olhos vêem: ela teve sua visão. Acima das impossibilidades de ela ser considerada, por si e pelos outros, uma artista: ela teve sua visão.

Aqui voltamos brevemente, sem dúvida, à nossa análise inicial: da pintura como metáfora. É certo que na autoconfiança descoberta por Lily encontramos também resquícios desta autoconfiança como descoberta pela própria Virginia Woolf. No amadurecimento de uma, temos o reflexo do amadurecimento da outra. E, de fato, o amadurecimento do próprio romance, e da escrita de Virginia Woolf; o amadurecimento da pintura, ela mesma, e da forma de pintar de sua pintora.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há muitas maneiras de se ler uma obra literária. Seria suspeito dizer que algumas destas maneiras sejam certas ou erradas. A partir do momento em que a obra sai da cidade murada que é o processo de escrita (de revisão e de edição), ela é de quem a lê. Não deixa de ser de quem a escreveu, mas já não se encontra sob o controle de sua criadora.

Há quem leia para se divertir; por entretenimento. Há quem leia para aprender a ler; há quem leia para aprender a escrever. Há quem leia para exercitar a própria imaginação. Há quem leia para viver. Há quem leia por considerar edificante, intelectual. Há também aqueles que lêem já com o intento da análise em mente, da investigação formal ou não de cada caractere entre os espaços em branco. Ou os que lêem para habitar aquele mundo, para entendê-lo, para fazer parte, para deixar-se levar pela narrativa. Nenhuma destas leituras é, por si só, melhor do que a outra: mas elas produzem significados diferentes, e são, de fato, leituras diferentes de livros diferentes, ainda que sejam o mesmo.

Um livro é um objeto elástico. Ele pode esticar-se infinitamente, se aquele que o lê assim desejar. Não é recomendável que se o faça ao infinito, é claro, porque corre-se o risco de se encontrar com algo totalmente diferente e próprio do leitor — próprio do leitor, ele mesmo, sem relação com o que se encontra na página.

Mas se esticado com cuidado e até os seus limites naturais, é certo que lá se encontra muito mais do que palavras bidimensionais poderiam transparecer. O que se encontra num livro tende a ser, nas tentativas mais incríveis, a vida. A vida, como em "Ao Farol": baseada também em uma real e que se viveu, mas que quando colocada em palavras e levada até limites distintos e ficcionais, nos parece e é de fato vida.

Ainda assim, é uma vida que ultrapassa nossos limites mortais e existenciais justamente ao expô-los. Virginia Woolf se foi. Cada uma das pessoas que lhe serviram de inspiração para as personagens, também. Cada uma das vivências daqueles verões em St. Ives, com suas impressões nas memórias daqueles que a viveram, eternamente apagadas dos cérebros que não mais existem. Há ainda a página. Aquela que transporta-se de uma a outra, ou do físico para o digital, mas que garante uma vida longa, mais longa do que a vida de qualquer um de nós. Mas que, sempre que lida, remete-nos exatamente às nossas, às nossas questões mortais.

Ouso dizer que nem toda literatura é capaz de fazê-lo. E é provável, de fato, que nem todo autor esteja disposto ou capaz de fazê-lo, por vontade ou inconsciente — há muita diferença entre os dois? Mas ali, em "Ao Farol", é certo que nos encontramos com este feito e seu efeito.

Qualquer leitura atenciosa que se faça apresentará multitudes de interpretações e possibilidades. Apresentará Lily Briscoe como mais do que só uma Lily Briscoe que pinta e que está ali; mais do que uma Sra. Ramsay que tem filhos e avança a trama; mais do que uma Virginia Woolf qualquer que poderia ter escrito qualquer coisa, que vive eternamente num espaço imaterial de inexistência, nem humana nem outra coisa, uma névoa eterna da autora que, ao eternalizar-se, por vezes deixa de ter existido num tempo específico e num lugar e dentro de seu corpo e mente.

Há teorias e teorias sobre a leitura, sobre a interpretação desta leitura, sobre o lugar e o não-lugar do escritor, e não é do meu interesse pensá-las. O que se pode dizer é que aqui, neste trabalho, viveu-se esta obra. Neste trabalho respirou-se Virginia Woolf, entendeu-se e analisou-se e usou-se do inconsciente estético não para dissecar a obra como um sapo de celulose sob a luz fria da ciência. Não. Nossa análise vai ao encontro de fazer jus à obra, não mais, não menos. Vai para além da minha capacidade decidir se tivemos sucesso ou não; sucesso, um termo tão escorregadio. O que está dentro da minha capacidade de dizer é que a análise e a investigação foram conduzidas, e dentro dos limites esticáveis do texto, o que foi proposto por nós nos parece ter se justificado.

A pintura de Lily Briscoe mostra-se, de fato, como um objeto inegável do romance dentro dele mesmo. E este é um trem que não caminha sozinho mas que, por outro lado, puxa perto de si outros vagões: não se pode pensar que a pintura é o romance dentro do romance sem pensar que o processo criativo da pintura é um espelho, ainda que ficcional, do processo criativo do romance; e que a trajetória daquela que pinta é também uma forma de externalização da trajetória daquela que escreve — e de tantas outras, por certo. Pinta-se ali um romance imagético, e escreve-se uma pintura que nunca poderá ser vista por nenhum olho que não seja aquele da mente.

Independente do conhecimento e aproximação que se tenha à figura de Virginia Woolf — ainda que, para aqueles que a tenham lido e pensado e estudado com extensão ainda estão sujeitos aos limites de compreensão de nunca poder tê-la conhecido de fato, e nunca poder tê-la sido —, estas camadas de saber não-sabido envolvidas pela tela/pintura podem, de

fato, ser interpretadas. E quando esta interpretação se dá num ambiente acadêmico, provou-se extremamente útil e ajustado o uso do inconsciente estético.

Por fim, gostaria de partir do meu afeto por Lily Briscoe e por Virginia Woolf para abraçar um significado importante desta obra. Desta obra para Lily, dentro da obra; desta obra para ela mesma, e para Virginia Woolf, e para quem a lê, ainda mais se quem a lê é uma mulher, e se esta mulher se dispõe a criar. Contrariando as suposições de Charles Tansley, que infelizmente ecoam através de tempo e espaço para quase um século depois e num canto longínquo deste Atlântico partilhado por Grã Bretanha e América Latina: mulheres podem pintar; mulheres podem escrever.

Parece ridículo que as dores de Lily Briscoe e de Virginia Woolf sejam sentidas tanto tempo e tantos quilômetros depois, mas são. E sendo multiplicadas ainda as dores, multiplicar-se-ão as respostas. Olho a Virginia como um exemplo que me entende pessoalmente num nível extraordinário: mas são tantas as mulheres que criam, tantas, e tantas a quem admiro. Silvina Ocampo e seus melancólicos contos argentinos, Sor Juana Inés de la Cruz, Carolina Maria de Jesus, Alice Walker, Cecília Meireles, Alejandra Pizarnik, Ana Cristina Cesar, Gioconda Belli, Sylvia Plath, Margaret Atwood, Ursula K. Le Guin, Octavia Butler, Toni Morrison, Alice Ruiz, Hao Jingfang, Charlotte Brontë, Chimamanda Ngozie Adichie, Joyce Carol Oates, Hilda Hilst, Raquel de Queiroz, Simone de Beauvoir, Conceição Evaristo, Adélia Prado, Adela Zamudio — são tantas! Estas são as que posso lembrar agora de cabeça, as que conheço, as que posso dizer que de alguma forma me impulsionaram e me inspiraram. Fora da literatura me limito a citar só uma, que me faltam palavras para entender toda a inspiração e admiração e felicidade em ouví-la que dela vêm: Björk, a musicista islandesa que quebra com suas ondas potentes e suaves tantas barreiras.

Lily Briscoe tem a potência de todas elas. Todas elas, que lutam para serem as artistas que são. Todas elas, que passam por cima das expectativas de seu gênero, de sua cor, de sua posição social para criar. É com imensa satisfação que brindo a todas. Lily Briscoe e sua pintura são odes à mulher criadora e suas criações. Lily é só ela mesma, Lily é só ela como personagem, e seus processos e criações são seus. Ainda assim, ecoam a tantos outros, similares e diferentes. As dúvidas, quanto a si e quanto às próprias proposições e qualidades artísticas: é certo que elas arrebataram e arrebatam a muitos de nós. Independente do caminho que sigamos, e do quanto este seja diferente do de Lily, me parece que nestas nossas

sociedades ocidentais (ao menos), nós como mulheres artistas podemos por certo compreendê-la, e ver em sua existência mosaicos nossos.

BIBLIOGRAFIA

FREUD, Sigmund. **Arte, literatura e os artistas**. trad. Ernani Chaves — 1. ed. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LEE, Hermione. "Posfácio" *in* **Ao Farol**. trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **O inconsciente estético**. trad. Mônica Costa Neto. — 1. ed. — São Paulo: Ed. 34, 2009.

WILLEMART, Philippe. **Educação Sentimental em Proust**. — trad. Claudia Berliner — 1. ed — Ateliê Editorial, 2002.

WOOLF, Leonard (ed.), **A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf**. New York: Harcourt, 1982. p. 102.

WOOLF, Virginia. **To The Lighthouse**. Reino Unido: Alma Classics, 2012.

WOOLF, Virginia. **Ao Farol**. trad. Tomaz Tadeu — 1. ed.; 1. reimp. — Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

WOOLF, Virginia. **Complete Works of Virginia Woolf**. Oakshot Press, 2016b. (versão em e-book)

WOOLF, Virginia. **Moments of Being**. Londres: Hogarth Press, 1985.

WOOLF, Virginia. **The Letters of Virginia Woolf. V. 3.** Org. Nigel Nicolson e Joanne Trautmann. Londres: Hogarth Press, 1977.

WOOLF, Virginia. **Um Teto Todo Seu**. trad. Bia Nunes de Sousa. Tordesilhas, 2014.