

O *Künstlerroman* e a artista em (de)formação em *Ao farol*, de Virginia Woolf (1927)

GABRIELA BRUSCHINI GRECCA
PROFESSORA NO DEPARTAMENTO DE LETRAS DA UEMG

Introdução

Este trabalho pretende tecer algumas considerações acerca da narrativa de artista que se encontra na trajetória de uma personagem secundária do romance inglês *Ao farol* (*To the lighthouse*, 1927), de Virginia Woolf. Trata-se da pintora Lily Briscoe, hóspede da casa de férias do casal Ramsay, na Ilha de Skye, território escocês, e que busca nessa sua estadia fazer um quadro que pudesse ir além das tendências impressionistas de sua época, tendo a Sra. Ramsay, proprietária da casa, como principal objeto de inspiração. No entanto, são diversos os acontecimentos que afastam o olhar da artista da realização de sua obra, cujas pinceladas vão lhe revelando somente fragmentos incomunicáveis, as “garatujas em tela”, entre as quais ela tenta estabelecer algum sentido que possa ser organizado e devolver à obra uma ideia de totalidade. Este ensaio de quadro será solapado por um intervalo de dez anos entre a desistência da pintura e sua nova tentativa. O evento principal entre ambos neste ínterim, a Primeira Guerra Mundial, irá para sempre destruir a possibilidade da ação contemplativa e da representação realista.

Se remontarmos aos *Cursos de Estética* de Hegel¹ e à *Teoria do Romance* de Lukács,² perceberemos que ambos, ao se debruçarem nas questões sobre o romance por meio do reconhecimento de *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister* (1796) como síntese dialética entre formação e deformação do sujeito, acabam por enfatizar a limitação da ideia de atingir a liberdade através da arte, em constante tensão com as relações prosaicas que caracterizam a modernidade. Sensível a esta tradição, com as devidas mediações entre contextos, locais e preocupações, Virginia Woolf coloca em Lily Briscoe o conflito entre o olhar atento à poeticidade da vida e as tentativas frustradas de retratos pitorescos que deseja criar das cenas e das pessoas, expondo tanto sua tentativa de encaminhar propositivamente a inadequação que sente perante a vida das elites inglesas, tal como o estreitamento da percepção, ligada à crise da representação, a qual a própria personagem vivencia como uma tortura.

Há pelo menos três eixos que chamam a atenção junto à personagem Lily enquanto uma representante de uma narrativa de artista em *Ao farol*. O primeiro e principal deles é como a trajetória da personagem denota o conflito a respeito da posição do artista no século XX, principalmente diante da dissolução paulatina da possibilidade de contemplação do mundo. Conforme busco demonstrar, a primeira parte da narrativa, intitulada “A Janela”, situada nos anos de 1910, corresponde à chegada da pintora à casa dos Ramsay, às tentativas de pintar e ao conflito interno da pintora entre reconhecer a fragmentariedade da vida e obcecar-se pela tentativa de superação da fragmentação e retorno à totalidade. A segunda parte, intermezzo do enredo, é o distanciamento da circulação dos focos narrativos para dar vazão a uma voz narrativa que anuncia o triunfo do incorpóreo e o incomunicável, por um lado, e a morte e a destruição concreta vindas da Primeira Guerra Mundial, por outro. Por fim, a terceira parte é o retorno de Lily à tentativa de pintar, dez anos depois dos primeiros eventos, em 1920. No lugar de nos apresentar à impossibilidade de realizar-se na pintura – como James

¹ Tenho em mente, para estes objetivos, prioritariamente a seção “A forma geral de arte romântica”, mais especificamente o capítulo “A autonomia formal das particularidades individuais” (Volume II); e o subcapítulo “A poesia épica”, pertencente ao capítulo “A poesia” (Volume IV).

² Apesar de toda a obra ser uma referência para o assunto tratado, a segunda seção - “Ensaio de uma tipologia da forma romanesca” - embasa boa parte das conclusões expressas no referido parágrafo.

Joyce faz com relação à linguagem em *Ulysses* – Lily somente consegue encerrar o romance finalizando sua pintura porque é capaz de atravessar os princípios que norteavam a valorização de sua própria obra e, a partir disso, decreta o fim da busca por um legado para seu quadro, focalizando, em seu lugar, o quanto a autorrealização como artista é suficiente. Em outras palavras, Lily completa sua narrativa de artista hipostasiando o subjetivismo no lugar de qualquer experiência emancipadora que a educação estética poderia lhe proporcionar. O trauma a tornará aderente e a levará rumo a um conformismo resultante da saída dos problemas estéticos por meio de um individualismo extremado, que “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la”.³ Essa é a ideia que estará presente ao longo do artigo quando defendo a personagem como alguém que finaliza o romance “regulada” (*Regulierung*) pelos dispositivos institucionais.

Neste sentido, é importante manter em vista o quanto a tentativa de compreensão deste movimento ainda deve muito ao prognóstico de Hegel sobre o romanesco, no sentido de que o desejo de personagens jovens de colocar um “furo na ordem das coisas” acaba, de certa maneira, acorrentando-os a um encaideamento no desfecho dos romances, que acaba nos fazendo reconhecer aquilo que esta forma tem a nos dizer sobre a desilusão. É possível supor, assim, que os anos de aprendizado de Lily Briscoe também repetem o eco hegeliano de que “o sujeito aprende com a experiência, (...) se forma [*bineinbildet*] com seus desejos e opiniões nas relações subsistentes e na racionalidade destas, se insere no encaideamento do mundo e adquire nele um ponto de vista adequado”.⁴ Afinal, o próprio Hegel nos diz que os conflitos romanescos entre a poesia do coração e a prosa do mundo permanecem a cada obra, e devem ser articulados de forma única por cada escritor que está por vir, não cabendo à filosofia resolvê-los previamente. Assim, será relevante sinalizar como a escolha poética de Virginia Woolf produz caminhos originais para este dilema, com suas especificidades de tempo, espaço e circulação de ideias.

³ ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de J. B. de Almeida. 1ª ed. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2003. (Coleção Espírito Crítico). pp. 55-63, p. 55.

⁴ HEGEL, G. W. F. “A autonomia formal das particularidades individuais”. In: *Cursos de estética II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2000. p. 328.

Se a posição da artista perante a impossibilidade de representar - e seu encaminhamento para o novo mundo do pós-Guerra - é nosso eixo principal de análise, o segundo eixo que será trazido como intensificador do primeiro é a fixação do olhar masculino (*male gaze*⁵) para a deformação constituinte da trajetória de Lily. Ao iniciar sua pintura na casa dos Ramsay, um dos primeiros incidentes que acontecem com ela é o modo como o outro residente, o senhor Charles Tansley, rejeita a artista dizendo-lhe uma única frase: “[a]s mulheres são incapazes de pintar, são incapazes de escrever”.⁶ Esta frase vira uma obsessão que deforma todas as tentativas de Lily de relacionar aquilo que é visto com a possibilidade de representar pictoricamente, uma vez que a frase se repete em sua mente e faz com que toda tentativa de pintar também seja uma briga interna contra o lugar a que lhe destina Tansley por seu gênero.

Por fim, um terceiro eixo intensificador da hipótese a que faço menção é a outra obsessão de Lily: a Sra. Ramsay, esposa do proprietário da residência. Uma vez que a Sra. Ramsay é a incorporação da mulher que apaga sua própria identidade em prol das expectativas com relação a alguém de sua classe social, que circula pelas elites inglesas da época, talvez seria possível esperar que Lily, uma personagem avessa às normativas de gênero de seu tempo, que prioriza o ofício de artista ao casamento e à conformidade ao papel da mulher em sociedade, olhasse para a Sra. Ramsay como seu polo oposto e lhe desprezasse. No entanto, tanto quanto a frase de Charles Tansley sobre a incapacidade das mulheres de pintar, a Sra. Ramsay também é central nos pensamentos de Lily – mas não como algo que a deforma, como no caso do primeiro, e sim como seu objeto de inspiração para a pintura e para a insistência na representação. Lily não possui uma postura afirmativa com relação às suas próprias escolhas de vida, preferindo, no lugar, admirar profundamente a Sra. Ramsay - em suas omissões, sua apreciação pela

⁵ Teorizado pela primeira vez por Laura Mulvey no anos setenta, para a crítica cinematográfica de viés feminista, remetendo ao olhar masculino (e, como um todo, patriarcal) para um sujeito feminino em que o “encarar” seja a manifestação mais imediata de objetivos pessoais ligados a conquista, posse e vigília. O ensaio que deu forma ao conceito encontra-se disponível em <https://www.amherst.edu/system/files/media/1021/Laura%20Mulvey,%20Visual%20Pleasure.pdf>. Acesso em 14 nov. 2021.

⁶ WOOLF, V. *Ao farol*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 (1927), p. 49.

simpatia, sua adequação absoluta ao que é esperado de uma visão romântica de amor. Isso parece, inclusive, intensificar a admiração da primeira pela última.

Os dois últimos eixos (Charles Tansley e o olhar que deforma, e a Sra. Ramsay como objeto de desejo da artista) já seriam temáticas suficientes para uma elaboração crítica ligada a gênero e sexualidade. No entanto, neste artigo, ambos serão trazidos como uma dimensão do microcosmo privado de Lily que corroboram o conflito maior em questão, já sinalizado no primeiro eixo, e que define sua trajetória de artista: a superação da fragmentariedade do mundo moderno, diante do constante confronto com a fantasmagoria das ausências. Assim, a consciência da falta, sempre evidente na dimensão interna da protagonista, relaciona-se, dialeticamente, com o sintoma da impossibilidade de depender e contar com a linguagem (cotidiana, poética, artística) para traduzir a experiência do sujeito na modernidade.⁷ O dilema de Lily, assim, é uma não-resolução provocada por “uma constituição do mundo na qual a atitude contemplativa tornou-se um sarcasmo sangrento, porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação”.⁸

É nesta medida que conflitos da vida privada (principalmente os referentes à frase de Charles Tansley e à presença da Sra. Ramsay) serão trazidos, quando necessário, como respaldo argumentativo para a narrativa de artista de Lily - simultaneamente personagem do romance de Virginia Woolf e representação do sujeito perdido diante das mudanças da modernidade, principalmente quando entra em jogo o (não)lugar da aprendizagem estética. Uma vez que a narração é feita por onisciência seletiva múltipla, isto é, as intervenções de um suposto narrador onisciente são mínimas diante dos diversos pontos de vista, vindos de

⁷ Quando uso a palavra “modernidade” ao longo do percurso do artigo, tomo por base a ideia de Hans Gumbrecht, em *Modernização dos sentidos*, de que a modernidade tanto não acabou como se desenvolve na Renascença em diante fazendo-se, no lugar de entendê-la pelos “marcos” iniciais e finais, por meio da metáfora das “cascatas” – o acúmulo de conhecimentos de uma época força a ampliação conceitual dos problemas humanos e impulsiona novas reelaborações cada vez mais complexas e significativas nos momentos seguintes. No caso do período histórico em que Virginia Woolf escreve, Gumbrecht se relaciona com tal a partir do termo “Baixa Modernidade”, iniciado por volta de 1800 e que se define, no campo da estética, como uma “concatenação de reações diferentes a aspectos diferentes dentro da crise da representabilidade” (Cf. Gumbrecht, 1998, p. 17).

⁸ Adorno, op. cit., p. 61.

cada personagem diante de uma mesma cena, em constante trânsito uns com os outros por discurso indireto livre, o recorte estabelecido para análise de Lily Briscoe foi feito para ater-se às passagens cujo foco narrativo está na própria personagem, para que ficássemos somente com o filtro da percepção de Lily, e não com as contaminações do imaginário dos outros personagens sobre sua narrativa.

Da criação à concessão: a narrativa de artista de Lily Briscoe

A distensão de conceitos ligados à tentativa de delinear um programa narrativo para certas linhagens do romance - como *Bildungsroman*, “romance de formação”, *Liebesroman*, “romance de amor” e *Künstlerroman*, “romance de artista” (sendo o primeiro um articulador maior dos outros dois termos) - tem se mantido prolífica até a contemporaneidade, ainda que às custas de operacionalizar constantemente esses termos como uma fantasmagoria, escamoteando a complexidade da história literária e instrumentalizando o pensamento filosófico dos autores que estão entrelaçados à essa história. Propõe-se, deste modo, lidar com as características que a crítica mantém como legado da existência dessas formas romanescas, no lugar de pensá-las como tipologias fechadas.

Assim, desta tradição, é importante ressaltar que obras que dialogam com o *Künstlerroman* darão prosseguimento à ideia de construção da *Bildung* pelo sujeito que, no lugar de absorver objetos artísticos passivamente, é por eles afetado a nível sensível, tornando-se, conseqüentemente, uma experiência pela qual o sujeito pode se metamorfosear, e não somente inserir-se no campo social a ele externo. A busca pela perfectibilidade é substituída pela ânsia de saber, pela imaginação e pela experimentação da variabilidade de instrumentos disponíveis ao indivíduo para retirar seu próprio aprendizado, desenvolvendo a habilidade de distinguir a realidade a ele disponível e as fantasias do universo das paixões. Temos, assim, uma ideia de indivíduo que é capaz de transmutar-se por aquilo que lhe impacta e reorganiza seus sentidos como fio condutor da narrativa, mas esta reorganização não se faz a esmo: o indivíduo passa a aspirar a ocupar a posição de artista da própria arte.

Sobre a figuração de personagens de *Künstlerroman*, Izabela Baptista do Lago (2017, p. 89) faz as seguintes observações:

como um ser de exceção, deslocado, atormentado e envolvido na busca incessante de sua definição, de seu status social e da realização de seu trabalho, o personagem artista se torna o representante por excelência dos questionamentos do indivíduo frente às instituições políticas, sociais e econômicas (...) é por meio da presença desse personagem artista que as narrativas de artistas desenvolvem seus aspectos críticos e ideológicos.

Em síntese, o personagem-artista tem boa parte de seu conflito em torno da reivindicação de um lugar nas artes, isto é, diante da arte entendida enquanto uma instituição, limitada a uma entidade de prestígio na sociedade. Com relação à construção de tais personagens, estes geralmente são demarcados pela peculiaridade e pela excepcionalidade. O caso de Lily Briscoe, em *Ao farol*, perpassa veementemente esses dois aspectos: veremos que, de um lado, a personagem trava uma briga interior contra a conformidade dos artistas em se deixarem pautar unicamente pelas tendências impressionistas da época, representadas pela menção ao Sr. Paunceforte, referido como aquele quem traz a tendência artística para a Inglaterra. Por outro, a própria construção da vida privada de Lily induz a ocupar o lugar da artista “peculiar”: ela se afasta das expectativas de gênero, vivendo de um modo muito particular (das vestes ao comportamento) e sem a presença de um marido.

A problemática entre a posição da artista e sua obra no romance de Virginia Woolf não escapou a pesquisadores brasileiros que se dedicam à autora e sua obra. Para Pedroso Júnior (2009, p. 137), é possível ler *Ao farol* na chave do *Künstlerroman* não somente pela relevância da pintora como personagem, mas pela própria forma deste romance, uma vez que o próprio enredo também alude a movimentos próprios do impressionismo e a outros movimentos das vanguardas. Quando Lily monta o cavalete no jardim do Sr. e da Sra. Ramsay, a tomada de atitude de retratar suas impressões das cenas das elites inglesas parte de uma pressuposição implícita às heranças impressionistas, pressuposição essa muito bem ressaltada por Pedroso Júnior (2009, p. 143): a “impressão”, para este

movimento, é o momento em que o artista pode colocar seus pontos de vista sobre o mundo com o mais alto grau de sinceridade e sensibilidade. A impressão, e a sensação por trás dela, seriam, assim, o vislumbre de uma totalidade possível. Resta-nos a pergunta: seria realmente possível que isso ocorresse, no enredo, às vésperas da Primeira Guerra Mundial?

Minha negativa a essa questão será demonstrada a partir da seguinte síntese: à artista, a cada vez que busca ater-se à dimensão contemplativa da vida, seu único resultado é frustrar-se e ver-se demarcada pela impossibilidade de levar seu trabalho adiante, podendo apenas superar isso, ao final do romance, ao terminar adequada aos dispositivos institucionais de seu tempo e lugar. Afinal, o mundo de Lily já é, em pouco tempo, um mundo que já escorrega ao do Sr. Paunceforte, impressionista cujas contribuições são trazidas diversas vezes ao longo do romance (possivelmente, uma referência ao pintor alemão também impressionista Julian Pauncefote). Ele é descrito como uma inspiração e influência direta para toda a “moda” inglesa de se fazer pintura no início de XX, uma vez que “desde que o Sr. Paunceforte tinha estado ali, há três anos, todas as pinturas eram assim, disse ela, verde e cinza, com barcos a vela cor de limão, e mulheres rosadas na praia”.⁹

Na primeira parte da obra, intitulada “A Janela”, vemos que a artista que está residindo temporariamente na casa dos Ramsay para pintar é alguém que possui convicção da tradição artística na qual se insere, sinalizada pelo legado de Paunceforte. Não menos altivo, porém, é seu desejo de superá-la, conforme demonstra em passagens como a seguinte:

Ela não teria considerado honesto mexer no violeta vivo e no branco absoluto (...) por mais que estivesse na moda, desde a visita do Sr. Paunceforte, ver tudo pálido, elegante, semitransparente. *E, então, sob a cor havia a forma.* Ela conseguia ver isso tudo tão claramente, tão imperativamente, quando olhava: era quando pegava o pincel que a coisa toda mudava. Foi nesse átimo de tempo que transcorria entre a visão e a sua tela que se lançaram sobre ela os demônios que frequentemente a levavam à beira das lágrimas e *tornavam essa passagem da concepção à obra tão pavorosa quanto a travessia de um*

⁹ Woolf, op. cit. p. 15.

corredor escuro para uma criança. Era assim que frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem; para dizer “Mas é isso o que vejo; isso é o que vejo”.¹⁰

Ao dizer que “sob a cor havia a forma”, Lily Briscoe demonstra uma aposta na plasticidade da pintura, em sua possibilidade de relacionar-se com o movimento da vida tanto quanto uma fotografia, modo de captura das imagens que vinha ganhando cada vez mais popularidade e importância para registro da memória e da experiência no início do século XX. A pluralidade da vida ganharia sentido, neste olhar da personagem, se a pintura pudesse assumir sua polissemia; se, ainda que por intermédio das abstratas “relações entre massas, luzes e sombras”,¹¹ a pintura pudesse continuar forjando a representação mimética da realidade por meios que fossem menos cromáticos (formalistas) e mais alinhados à essência do artista, aos próprios contornos de sua percepção. No entanto, a própria Lily, a cada passo em que tenta superar o “átomo de tempo (...) entre a visão e sua tela” encara, conforme como supracitado, uma lancinante sensação de lutar contra demônios, atravessar corredores escuros e lutar contra terríveis adversidades - e segue: “neste caminho frio e ventoso, enquanto começava a pintar, que foi assaltada por outras coisas, sua própria inadequação, sua insignificância.”¹²

Em um artigo direcionado para as relações simbólicas entre as artes plásticas e alguns dos mais notáveis romances de Virginia Woolf, Chantal Lacourarie (2002) observa que as tentativas de reinventar as técnicas impressionistas por dentro desta visão de mundo só acabariam, por fim, levando os personagens-artistas de Woolf à frustração e à falha. O desejo de reestabelecer o sentido da vida na arte através da precipitação direta da realidade só pode desembocar na fragmentariedade absoluta, uma vez que a modernidade coloca em crise qualquer tentativa de encontrar um “eixo organizador” da restauração da harmonia entre as partes. É esta mais uma das ausências que levará Lily a obsessivamente buscar pela ponte que poderia dissolvê-la.

¹⁰ Woolf, op. cit., p. 20, grifos meus.

¹¹ Ibid., p. 53.

¹² Ibid., p. 20.

Se há uma paulatina dissolução da possibilidade de contemplação do mundo, também torna-se insuperável a Lily deparar-se, a cada pincelada, com o retorno da falta. A cada entrega à arte, surge diante de seus olhos o abismo e o fragmento:

De tudo isso restavam apenas umas poucas marcas aleatórias garatujadas sobre a tela. E ele jamais seria visto; jamais seria sequer pendurado, e ali estava o Sr. Tansley sussurrando-lhe ao ouvido: “As mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever...”¹³

A partir de então, a personagem-artista encaminha-se para pensar no modo de preencher os vazios e as faltas do quadro, para que os fragmentos que ela vislumbrava nas garatujas possam voltar a compor o todo harmônico.

*(...) ficando, uma vez mais, sob o poder daquela visão que outrora tivera claramente e devia agora buscar, tateando (...) a sua pintura. Tratava-se, lembrou-se ela, de saber como vincular essa massa da mão direita à da esquerda. Podia fazê-lo, puxando a linha do ramo ao longo da tela dessa maneira; ou preenchendo o vazio do primeiro plano com algum objeto (James talvez) dessa maneira. Mas havia, com isso, o risco de a unidade do todo ser rompida.*¹⁴

No mesmo dia desses eventos supracitados, há um jantar no fim do dia em que Lily, deslocada dos demais anfitriões e inquilinos da casa dos Ramsay, atém-se ao mosaico representado pela toalha da longa mesa em que se encontra, bem como à posição em que os outros personagens se encontram em relação à luz que passa pela janela, entre outros jogos de composição plástica em sua cabeça. Toda essa captação está em consonância com seu desejo do preenchimento da tela e de mediar os conflitos; de encontrar, abstratamente, qual é o elemento que preenche o vazio - ou, como talvez seja possível colocar, o que, na modernidade, pode reinserir os fragmentos (as garatujas) na totalidade, reinstaurando um estágio

¹³ Ibid., p. 49.

¹⁴ Ibid., p. 54, grifos meus.

originariamente poético da humanidade em um universo que se tornou altamente prosaico.

Nesse impulso desesperado pelo sentido organizador no mundo das contingências externas, está também o resquício da crença de uma geração de sujeitos perdidos que, em meio às contradições sociais pós-revoluções industrial e francesa, podem, substituindo a aceitação da determinação ontológica (do “mérito herdado”), conquistar seu próprio despertar por intermédio da ação e da determinação em obtê-lo, tentando conciliá-lo às condições sociais presentes, ainda que estas sempre pareçam escapar e ser maiores do que o sujeito poderia desejar neutralizar. O romanesco aqui é latente na construção da personagem, se lembrarmos que, conforme Hegel (2000, p. 238),

[p]articuladamente os jovens são estes novos cavaleiros, os quais devem abrir caminho pelo curso do mundo que se realiza em vez de seus ideais, e os quais tomam como um infortúnio o fato de em geral existir a família, a sociedade civil, o Estado, as leis, as ocupações profissionais etc., pois estas relações de vida substanciais, com seus limites, se opõem de modo cruel aos ideais e ao direito infinito do coração.

Se há muito de romanesco na trajetória de Lily, também há muito de *Belle Époque* em seu posicionamento e na ênfase de sua *Bildung*: a capacidade da reinvenção da personagem-artista e de sua arte seria proporcional ao modo como as decepções e às falhas servem às críticas mais essenciais aos modos de vida que barram as oportunidades dessa regeneração. Há na Lily do início de XX um vestígio remanescente da ideia de passar pelo aprendizado tanto pelo aperfeiçoamento como pela falha. Encarando de frente as garatujas do quadro, seria possível descobrir a ponte entre as ausências. O pós-guerra, mais adiante, acabará com toda e qualquer probabilidade de concretizar esta saída, a qual, aliás, já seria um empreendimento impossível na sua gênese. Aqui, vale a pena lembrar Lukács (2009, p. 53), que diagnostica:

por mais que se eleve acima de seus objetos, são sempre meros objetos isolados que o sujeito adquire dessa maneira como posse soberana, e

tal soma jamais resultará numa verdadeira totalidade. Pois também esse sujeito sublime-humorístico permanece empírico, e sua atividade configuradora permanece uma tomada de posição diante de seus objetos, cuja essência, no entanto, é análoga à sua; e o círculo que ele traça ao redor daquilo que seleciona e circunscreve como mundo indica somente o limite do sujeito, e não o de um cosmos de algum modo completo em si próprio.

Retornando à cena da mesa, o momento de despertar vem quando a personagem encara um saleiro: “sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. Pegou o saleiro e o colocou novamente sobre um motivo floral na toalha, como um lembrete para mudar a árvore de lugar”.¹⁵ Novamente, Lily tomará o encontro com o saleiro diante das flores da toalha de modo compulsivamente repetitivo, em que as suas motivações em torno da provocação de Charles Tansley virão à tona.¹⁶ A impossibilidade de formação integral da artista Lily vai tentando ser vencida, na medida em que o saleiro como um lembrete para alterar o quadro e resolver seu problema de uma vez por todas. Outrossim, o sintoma do desejo e do estranhamento diante da duplicidade da Sra. Ramsay também retorna como uma arranhadura enquanto Lily tenta repetir para si a solução da posição da árvore para o quadro:

Ah, pensou Lily Briscoe (...) ela sentia a gratidão da Sra. Ramsay (*pois a Sra. Ramsay estava agora livre para falar, ela própria, um pouco*), ah, pensou, mas o preço que tive que pagar para dar-lhe isso? Não fora sincera. Tinha recorrido à artimanha de sempre - mostrar-se simpática. Ela nunca o conheceria. As relações humanas são assim, pensou ela, e as piores (não fosse pelo Sr. Bankes) eram as relações entre homens e mulheres. Essas eram, inevitavelmente, pensou, insinceras ao extremo. *Então seu olho fixou-se no saleiro, que havia posto ali para lhe servir de lembrete, e se lembrou de que na manhã seguinte deveria mudar a árvore mais para o meio.*¹⁷

¹⁵ Ibid., p. 54.

¹⁶ Cf. Ibid., p. 85.

¹⁷ Ibid., p. 91, grifos meus.

A Sra. Ramsay retorna, assim, em uma outra faceta quando se distancia do objeto da pintura e passa a revelar suas formas pessoais de lidar com o mundo. Além de lembrar a estreiteza dos limites que cercam o indivíduo burguês, também demonstra a própria configuração econômica que dá forma a essa estreiteza, já que, em uma sociedade cindida pela estratificação de classes, o cinismo como mascaramento ideológico das relações fica latente na “simpatia” que a proprietária da casa utiliza para se relacionar com seus demais hóspedes. Nessa contradição entre artista e sociedade, ao mesmo tempo em que o individualismo aparece como algo decadente no olhar de Lily, ela também não desiste de tentar mediar o olhar para a Sra. Ramsay pela reconciliação daquilo que está entrelaçado às relações prosaicas ao seu redor com o avanço rumo à realização da obra artística da pintora, buscando compreender, pela apreensão estética, aquilo que é contingência.

No caso da resolução do quadro, a “manhã seguinte” para a possibilidade de consertar as garatujas jamais viria a existir – um vir a ser que nunca se concretiza. A todas essas preocupações de nossa artista, a Primeira Guerra coloca uma interrupção. As cenas desaparecem, e a segunda parte do livro, “O tempo passa”, é, pela primeira vez, inteiramente narrada sem que algum foco narrativo se acople a um personagem específico. Essa voz, mascarando-se pela impessoalidade tipicamente simulada pelos narradores em terceira pessoa, guia-nos durante alguns poucos capítulos como um intermezzo da narrativa, técnica que, para Erich Auerbach (1971, p. 280), dá a tônica aos romances de Virginia Woolf, no que diz respeito ao tempo: momentos cruciais da vida social são trazidos “sem preparação nem contexto”, de modo rápido e informacional, tais como a morte da Sra. Ramsay, musa inspiradora de Lily. Já Pedroso Júnior (2009, p. 137) observa que, ainda neste momento, é possível permanecer visualizando o diálogo entre *Ao farol* e as artes plásticas, uma vez que a exclusão de personagens e a centralização de elementos da natureza é um recurso bastante explorado pelos impressionistas, reiterando a ideia de que o *Künstlerroman* de Woolf ocorre pelo conteúdo e pela forma.

Se o modo de colocar-se diante a guerra, no lugar da estética do choque, é justamente pelo resgate da tendência plástica que se pretendia superar, interpolando guerra e impressionismo, poderíamos, assim, antecipar o retorno de Lily à esfera de regulação que, em seus anos de juventude, parecia buscar superar? Minha afirmativa irá, a partir de agora, substancialmente argumentar nessa direção. Na

não-superação do trauma, Lily caminhará rumo à aderência com seu próprio tempo. De tudo o que se passa, para nosso objeto de discussão, fica explícito um encaminhamento para a assertiva sobre a impossibilidade do estado contemplativo. O retorno à totalidade perseguido por Lily, mesmo como um espectro idealista, fica destruído pela guerra – mas não, como veremos, das intenções da personagem.

Se, até então, a perda da dimensão contemplativa era vivenciada pelas reflexões de Lily sobre o que permitiria a sua recuperação, ou no mínimo uma certa aproximação ao legado anterior da perspectiva impressionista como modo de dirigir-se objetivamente ao mundo, este capítulo se encerra no enredo de Lily – e na história do sujeito moderno. Lidar com as transformações sociais do pós-Guerra se torna desconcertante – um “sarcasmo sangrento”, como já citado em Adorno (2003), que também nos auxilia a compreender como *Ao farol*, como tantos outros romances de meados do século XX, irá guiar, em sua terceira parte, a ideia de que a alienação se torna o meio estético principal para o gênero do romance: “a reificação de todas as relações entre os indivíduos (...), a alienação e a auto-alienação universais exigem ser chamadas pelo nome, e para isso o romance está qualificado como poucas outras formas de arte.”¹⁸

É com esta ideia de “chamar as coisas pelo nome” que Lily retornará à casa dos Ramsay dez anos depois, em 1920, para completar sua pintura, e irá fazer jus a um subjetivismo que, como já dito, “não tolera mais nenhuma matéria sem transformá-la”.¹⁹ O único modo de resolver-se e seguir em frente da personagem vai ser justamente inverter a hierarquia entre o significado da arte para o mundo coletivo (anteriormente priorizado) e sua posição de artista, que irá ser paulatinamente justificada pela personagem como uma autorrealização que vale por si mesma, em uma dissolução subjetivista de uma interiorização hipostasiada frente ao rompimento com a esfera coletiva.

Diante da mesma mesa de jantar, dez anos depois, Lily se recorda de que “[t]inha havido um problema quanto ao primeiro plano de uma pintura. Isso ficara martelando na sua cabeça depois de todos esses anos. Ela a terminaria agora”.²⁰ Na ausência de Charles Tansley, é a presença do Sr. Ramsay, agora

¹⁸ Adorno, op. cit., p. 55.

¹⁹ Id. Ibid.

²⁰ Woolf, op. cit., p. 143.

viúvo, que irá perturbar-lhe dar início à nova tentativa de pintar: “Cada vez que ele se aproximava - estava andando de um lado para o outro no terraço -, a ruína se aproximava, o caos se aproximava. Ela não conseguia pintar”²¹. O *male gaze* do Sr. Ramsay, a revolta com a morte da Sra. Ramsay e a impossibilidade de contemplar, novamente, se tornam três eixos que tornam a atormentar a personagem já no início deste novo ensaio:

Fez o que pôde, enquanto ele estava de costas para ela, para examinar a sua pintura; esta linha aqui, aquela massa ali. Mas não dava. (...). Ela não podia ver a cor; ela não podia ver as linhas, ela só conseguia pensar: Mas num instante ele vai chegar até mim, exigindo... alguma coisa que ela sentia que não podia lhe dar (...) aquele homem, pensou, (...) nunca dava; aquele homem tirava. Ela, por outro lado, seria obrigada a dar. A Sra. Ramsay tinha dado. (...) Ela estava morta. Aqui estava Lily, aos quarenta e quatro anos, *perdendo o seu tempo*, incapaz de fazer qualquer coisa, aqui de pé, brincando de pintar, brincando com a única coisa com que não se brincava, e tudo por culpa da Sra. Ramsay. Ela estava morta. (...). Odiava brincar de pintar. Um pincel, a única coisa confiável num mundo de conflito, ruína, caos - algo com o qual não se deve brincar.²²

A partir deste momento, o momento da nova pintura de Lily será dividido entre pensar possíveis soluções, iluminações e novos caminhos e, novamente, ser confrontada com um choque insuperável a cada vez que estes são colocados em prática. Se *Ao farol* pode finalizar com o término desta pintura, é justamente porque Lily vai mudando o caminho de completude do seu quadro ao longo do caminho - pela abstenção a buscar o sentido da obra, o sentido da exposição, o sentido da realização para uma aprendizagem estética que não seja a sua própria satisfação e sua necessidade de retornar à estrutura social de forma a não se destruir pela repetição do choque e da ausência de significado.

Esta renúncia também é acompanhada de outro importante sintoma: a Lily do pós-Guerra possui outra relação com o tempo, conforme salientado pelo grifo

²¹ Woolf, op. cit., p. 144.

²² Id. *ibid.*, pp. 145 e 146, grifo meu.

no excerto citado. A pintora, além de perceber a queda do valor de exposição como finalidade última de sua realização, também está acometida pelos efeitos da aceleração do tempo. Não à toa, aquilo que lhe leva toda a primeira parte de forma reflexiva e não-conclusiva, passará em um intervalo de tempo muito mais contínuo e rápido durante esta terceira sessão. Lily mal parece conseguir parar de pintar, em contraste com tantas pausas e digressões enquanto buscava solucionar o problema das garatujas em tela. O contato com torna a propor experiências como um despertar de imagens, não somente aquelas provocadas diretamente pelo próprio quadro, mas também as despertadas como desdobramentos, acionadas quase como memória involuntária.

É interessante notar, porém, como Lily reagirá desta vez a esses choques e conflitos. Quando as reflexões sobre arte e sua posição de sujeito retornam, esquecidas pelos últimos dez anos de pausa na vida da personagem, a luta contra esse mal-estar chega a provocar Lily a novamente desistir do quadro, quase apelando para este caminho. Por outro, a personagem finalmente começa a ceder a algumas novas resoluções que lhe devolvem ao torpor da pintura até que esta finalmente se encerre. Uma dessas resoluções vemos, por exemplo, na prioridade da personagem à presentificação, quando seu foco narrativo nos revela que “precisamos nos colocar na experiência cotidiana, sentir simplesmente que *isto é uma cadeira*, que *isto é uma mesa*”.²³

Georges Didi-Huberman (1998), no capítulo “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”, nos diz que toda obra de arte precisaria que o indivíduo estivesse sempre disposto a abrir os olhos para “experimentar o que não vemos”. Olhar para a obra de arte seria experimentar o sintoma, isto é, o aspecto que faz com que vejamos aquilo que está constantemente se dirigindo a nós como perda, como algo que nos escapa. Para evitá-lo, Didi-Huberman descreve a criação das tautologias simplistas como forma mais recorrente de negar o incômodo de ser olhado pelo invisível na obra de arte, que nos angustia por sua densidade, tão semelhante à nossa, mesmo na ausência. Assim, o sujeito tautológico irá equiparar o túmulo ao material olhado: conjunto de pedras, retangular, etc. A pintora Lily, ao reiterar a necessidade de que cadeira passe a ser cadeira e mesa passe a ser mesa, busca vencer a cisão entre olhar e ser olhada pelo próprio não-lugar da obra de arte. Sua atitude

²³ Id. *ibid.*, p. 196, grifos meus.

tautológica, nesse sentido, submete tudo à materialidade do visível, recusando o trauma e seus sintomas sempre à espreita.

Outra sugestão deixada por Pedroso Júnior (2009, p. 178) também se soma ao nosso panorama: o quanto é interessante notar que a realização desta tela se dê mais na ausência do seu objeto de admiração (a Sra. Ramsay) do que em sua presença. É como se somente o rastro, marca da presença de alguém que já se foi, pudesse ser representado de alguma forma, mas nunca aquilo que é e que está no mundo. No século XX, relacionar-se com a memória é um fio condutor mais crível do que tentar relatar a experiência traumática em si mesma, em primeira pessoa, algo que Marcel Proust já fazia em outra chave pouco antes da estreia dos melhores romances de Virginia Woolf, mas esta operando em um tom bastante particular, sintetizado por Auerbach (1971, p. 475) quando este diz que “todo o peso [da narrativa] repousa naquilo que é desencadeado, que não é visto de forma imediata, mas como reflexo, e que não está preso ao presente do acontecimento periférico libertador”.

Um exemplo final da concessão que Lily faz sobre a relevância da sua própria obra de arte está latente quando esta busca formas de revelar que o lugar de seu quadro no mundo já não lhe importa mais: quase ao fim, ela conclui “ali estava ela, a sua pintura (...). Seria pendurada nos sótãos, pensou ela, seria destruída, *mas que importava?*”.²⁴ Se a ideia de Lily de 1910 era a produção da totalidade a partir da superação dos fragmentos, seu fracasso não a torna mais avessa ao próprio tempo; ela resolve, pelo contrário, em seu próprio quadro, relutar contra essa impossibilidade de retorno à totalidade ao desejar eliminar do quadro toda a sua temporalidade: eliminar os vestígios do tempo, completar a pintura, conforme corroborado por Elisabete Vieira Camara (2012, p. 122),

com um significado temporal circular capaz de preencher um vazio (...), como se negasse a passagem dos dez anos com todos seus infortúnios, como se varresse a guerra, a destruição e a morte numa perfeita negação da realidade que o tempo cronológico impôs.

Some a disputa do lugar da obra de arte diante do *male gaze* de Charles Tansley e do Sr. Ramsay (agora um “substituto” do olhar masculino desafiador do Tansley

²⁴ Id. *ibid.*, p. 203, grifo meu.

nessa terceira parte da obra), como se Lily de repente não precisasse de mais nenhum artefato além da própria relação intimista com a forma para criar seu espaço – vencendo a própria relação com a obra de arte a partir de explicá-la pela linguagem aderente às vivências circunscritas ao próprio tempo. É a manifestação máxima da auto-aniquilação do sujeito, tal como descrita por Lukács (2009, p. 79-80), uma vez que a harmonia entre exterioridade e interioridade se torna irremediavelmente artificial:

Ao pôr as ideias como inalcançáveis e - em sentido empírico - como irreais, ao transformá-las em ideais, a organicidade imediata e não-problemática da individualidade é rompida. Ela se torna um fim em si mesma, pois encontra dentro de si o que lhe é essencial, o que faz de sua vida uma vida verdadeira, mas não a título de posse ou fundamento de vida, senão como algo a ser buscado. (...). Enquanto no mundo subjetivo da alma o ideal está tão aclimatado quanto as demais realidades anímicas, embora pareça rebaixado ao nível destas – ao da experiência – e possa, por esse motivo, destacar-se imediatamente, inclusive como conteúdo positivo, o divórcio entre realidade e ideal no mundo circundante do homem revela-se apenas na ausência do ideal e na consequente autocrítica imanente da mera realidade: no auto-desvelamento de sua nulidade sem ideal imanente.

A impotência da artista ofusca uma possível relação com a arte como um gesto possível contra a aridez do tempo; a ontologia do “eu sou” enquanto artista, na qual Lily se concentra, pacificada, tira-lhe a propriedade de ver a arte como seu estandarte. Este apelo ao movimento de superação, motivado pela necessidade constante de “ir além” da reflexão pausada sobre o mundo e fazer “algo de concreto”, representa, por fim, a rapidez da vida cotidiana e histórica do sujeito no século XX, uma vez que o indivíduo não consegue mais fixar-se em uma só imagem e degluti-la para compreender as camadas mais profundas e invisíveis que o interrogam. Consumida pela falha e a esta conformada, Lily adere aos limites de seu próprio tempo aparando a curiosidade e a contestação que a motivavam para pensar no avesso da superfície das relações e do impressionismo

que as representavam esteticamente. O excesso de subjetivismo acaba sendo mais deletério ao indivíduo do que a ele cabe perceber de maneira autônoma.

Considerações finais

Walter Benjamin, no ensaio “Sobre alguns temas em Baudelaire”, descreve, em uma linguagem bastante próxima da psicanalítica, que o consciente atua como proteção aos estímulos, que são percebidos por ele como choques. Quanto mais a missão de controle do choque é bem-sucedida, menos ele se torna experiência – e, portanto, menos matéria artística pode sobreviver para ser transformada. Lily, aderente à “estética da vivência” do século XX, termina em adequação ao tempo, mas menos pelo aprendizado que subjaz à experiência, e sim como resposta à impotência de superação dos traumas e de um passado pretérito à guerra que desvanece perante seu olhar.

Creio que seja necessário enfatizar que a pretensão do romance, como forma, de colocar o indivíduo como força motriz da modernidade, nos oferece uma matéria literária altamente complexa e que resiste a qualquer tentativa de encaixar *Ao farol* a um programa narrativo tradicional do *Künstlerroman*. Se o sótão como local onde o quadro de Lily acaba é o menor dos seus problemas, isso nos revela que a visão da pintura extrapola qualquer visão romântica de arte, mas que também não é, de forma alguma, idealista, uma vez que a “pura negatividade” hegeliana está ligada à ideia da formação se passar pelas esferas formativas e garantir uma relativa independência. Isto não ocorre com Lily: não podemos dizer que ela consegue terminar a pintura porque encontra uma realização ou porque suas crenças que atuavam ao lado de “colocar um futuro na ordem das coisas” se impulsionavam contra a ordem aprenderam a reconhecer algo ausente ou substancial no mundo. Ao contrário, a finalização da pintura só é possível por concessão: Lily cede à escalonada aderência subjetivista própria à esfera pública aburguesada de seu tempo – a satisfação do “eu” e o retorno às estruturas simbólicas é melhor e mais segura à realização artística, ainda que em troca da regulação da personagem às estruturas sociais e seus dispositivos imediatos dispostos na vida.

Longe de trazer esta discussão para julgamento de valor de personagem, desonestidade intelectual para os estudos literários, uma outra pergunta poderia

ser deixada em aberto: em uma sociedade inglesa decadente, cercada por homens dizendo que “as mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever”, haveria como ser diferente a reação desta artista para sobreviver no mundo moderno? Lago nos lembra que o próprio *Künstlerroman* deu-se como uma vertente romanesca que permaneceu muito tempo sob domínio do masculino, já que “o artista-protagonista, geralmente retratado como um herói-artista boêmio ou gênio isolado, este é, em sua grande maioria, representado por um indivíduo do gênero masculino”.²⁵ Enquanto as personagens femininas assumiram “papéis secundários, representadas como as musas-modelos ou companheiras-esposas desses artistas-protagonistas, sujeitos passivos na atividade de criação, quando não se apresentam como uma fonte de conflitos”.²⁶ Virginia Woolf, assim, nos apresenta na trajetória de Lily Briscoe uma visão privilegiada das circunstâncias que permeiam a vivência artística, próprias à circunscrição limitante de um patriarcalismo que delimita deslocamentos, possibilidades e desdobramentos da experiência. Esta chave de leitura cuja ênfase seja prioritariamente voltada para questões de gênero podem, por fim, levar à continuidade de estudos da narrativa da personagem-artista por mim focalizada.

Referências

- ADORNO, T. W. “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*. Tradução de J. B. de Almeida. Coleção Espírito Crítico. São Paulo: Duas Cidades/34, 2003. p. 55-63.
- AUERBACH, E. “A meia marrom”. In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BENJAMIN, W. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire um lírico no auge no capitalismo*. Tradução: José Martins Barbosa & Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. p. 103-149.

²⁵ LAGO, I. B. do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. (Dissertação). Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2017, p. 89.

²⁶ Id., *ibid.*

- CAMARA, E. V. *A forma do ensaio e a construção do tempo ficcional em Lucia Miguel Pereira e Virginia Woolf*. 2011, 198f. Tese. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.
- DIDI-HUBERMAN, G. “O evitamento do vazio: crença ou tautologia”. In: *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 37-48.
- GUMBRECHT, H. “Cascatas de modernidade”. In: *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998. p. 9-32.
- HEGEL, G. W. F. “A autonomia formal das particularidades individuais”. In: *Cursos de estética II*. Tradução de Marco Aurélio Werle e Oliver Tolle; consultoria de Victor Knoll. São Paulo: Edusp, 2000. p. 309-346.
- LACOURARIE, C. “Painting and writing: A symbiotic relation in Virginia Woolf’s works”. In: *Interdisciplinary Literary Studies*. vol. 3, no. 2. Penn State University Press, 2002. p. 66–81. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41207003>. Acesso em 07 out. 2021.
- LAGO, I. B. do. *Do Künstlerroman às narrativas de artista: um estudo conceitual*. Dissertação. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. 193f. Belo Horizonte, 2017.
- LUKÁCS, G. *A teoria do romance: Um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. 2ª edição. São Paulo: Duas Cidades/34, 2009.
- PEDROSO JUNIOR, N. C. *Literatura e pintura: correspondências interartísticas em Passeio ao Farol, de Virginia Woolf*. 2009. Tese. Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 216 f. Porto Alegre, 2009.
- WOOLF, V. *Ao farol*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

RESUMO: O artigo versa sobre o romance *Ao farol*, de Virginia Woolf, no que tange à trajetória da personagem-artista Lily Briscoe e seus possíveis diálogos com o *Künstlerroman*. O “romance

ABSTRACT: The article focuses on Virginia Woolf’s novel *To the lighthouse*, regarding the trajectory of a character, the artist Lily Briscoe, and its possible dialogues with the *Künstlerroman*

de artista” será explorado ao longo da análise não como um programa narrativo que se encerra em uma fantasmagoria tipologizante de seu significado, mas como forma romanesca que pode oferecer chaves de leituras críticas para a trajetória de Lily. Busco explorar a hipótese interpretativa: a personagem-artista, que passa o romance em conflito para concluir a pintura, somente consegue um desfecho para superar este drama não somente quando termina o quadro, mas também quando atravessa os princípios que norteavam a aprendizagem estética para alcançar o reconhecimento. Sua narrativa desembocará no fim da busca por um legado para sua obra artística, focalizando a própria autorrealização, nas palavras de Adorno (2003), encerrando-se na dissolução subjetivista, tão cara ao romance do século XX. Em outras palavras, Lily completa sua narrativa de artista com um subjetivismo completamente hipostasiado, no lugar de guiar-se por qualquer experiência emancipadora que a ênfase em sua própria *Bildung* poderia lhe proporcionar. O trauma do pós-Primeira Guerra a tornará aderente e regulada (no sentido de *Regulierung*) pelas instituições.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura inglesa; *Künstlerroman*; Virginia Woolf; *Ao farol*; Personagem-artista.

genre. I explore the “artist’s novel” category throughout the analysis not as a narrative program that ends in a typologizing phantasmagoria of its meaning, but as a novelistic form that can offer keys to critical readings for Lily’s trajectory. I explore the interpretative hypothesis: the artist as a character, who spends the novel with a conflict that revolves around not being able to finish a painting she aims to create, only manages to find an outcome to overcome this drama not only when the painting ends, but also when the character herself crosses the principles that guided her aesthetic learning to achieve recognition. Her narrative leads to the end of a search for a legacy for her artistic work, focusing on her own self-realization, in the words of Adorno (2003), shutting herself in a subjectivist dissolution, so recurrent in the 20th century novel. In other words, Lily completes her artist narrative with a completely hypostatized subjectivism, rather than being guided by whatever emancipatory experience an emphasis on her own *Bildung* might give her. The post-World War I trauma will make her adherent to and regulated by (as *Regulierung*) by social institutions.

KEYWORDS: English Literature; *Künstlerroman*; Virginia Woolf; *To the lighthouse*; Character as artist.