

*To the Lighthouse: A potência do corpo dilacerado*¹

Brena Suelen Siqueira Moura²

1) Introdução

A morte do autor insere-se como uma experiência paradoxal com a linguagem, pois há esse intermitente jogo de presença e ausência, tendo em vista que a linguagem se organiza a partir do vazio. Em *To the Lighthouse* (1927) há este jogo de ausência e presença por toda a narrativa, ainda que a obra de Virginia Woolf possa ser dita, por ora, uma obra acabada, finalizada, considerando o fechamento da narrativa com a ida ao farol levando somente os remanescentes da família Ramsay e o penoso término do quadro por Lily Briscoe após a volta à casa depois de dez anos. Desta forma que há uma dimensão de perda, apocalipse e morte a partir da afirmação do término do quadro no final do romance por parte da pintora. Perda esta que já é sinalizada, aliás, em outros tantos momentos na narrativa, como no final do primeiro capítulo, *The Window*, quando o jantar foge ao controle da matriarca Mrs. Ramsay; Ou senão, no segundo capítulo, *Times Passes*, quando há total destruição, devastação da casa com o passar da guerra. Todas essas cenas trazem a dimensão da obra fracassada, sinalizando a exoneração do autor, deixando até mesmo o leitor em completo desamparo. Há, assim, o perigo que ameaça a relação conceitual entre ambos, pois somos levados não pela vontade do autor de construir sua obra, mas sim pela escrita que a toma para si, destituindo o controle do autor sob sua própria escritura, dando-lhe uma dimensão imensa de luto e mal-estar.

O texto, assim, instaura-se como produção inacabada, pois não segura a proposta que autor lhe propõe, deixando transparecer a falta de controle sob sua própria escrita, originando a trama, ou melhor, estética da destruição ao operar com o que não se sustenta como ‘acabado’, ‘permanente’. O que resta é somente ausência, perda e luto pelo objeto destruído, mortificado. O mesmo processo de *To the Lighthouse* parece também ocorrer em *Mrs. Dalloway* e *The Waves*, cujas frases finais *For there she was*³

¹ Trabalho referente à disciplina Conceitos básicos das artes, ministrada pela Prof. Dr. João Camillo Penna, no Programa em Ciência da Literatura. UFRJ-2012.

² Mestranda em Ciência da Literatura do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

³ Pois lá estava ela.

e *The waves broke on the shore*⁴ inscrevem essas mortes simbólicas dos personagens na narrativa, ou seria, a do próprio autor?

Não propondo necessariamente a leitura biográfica, mas o suicídio de Virginia Woolf pode ser uma vida de reflexão acerca dessa escrita arrebatadora que leva até os últimos limites a voz do autor, assim como ocorre com a voz de luto por Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda e Louis que finaliza o romance de *The Waves* e o suicídio de Septimus em *Mrs. Dalloway*. Há somente a dispersão de todas essas vozes woolfianas, assim como as ondas.

A partir dessa melancólica repetição da perda, neste trabalho, serão discutidas duas linhas de pensamento acerca da morte do autor mediante a tudo aquilo que lhe foge ao controle provocando o desvanecimento de sua voz: na primeira linha tem-se a proposta do término do quadro por parte de Lily Briscoe e, na segunda, o término do livro por parte de Virginia Woolf. Assim, este trabalho procura investigar a transição desse desvanecimento do autor na narrativa quando a pintura ou a escrita adquirem autonomia no processo criativo, ocasionando a morte simbólica do autor. Para tal, tomamos como base a frase final proferida por Lily Briscoe, *I have had my vision*⁵, romance *To the Lighthouse* norteada pela reflexão das frases finais de *Mrs. Dalloway* e *The Waves* de Virginia Woolf. Seria, assim, uma afirmativa de luto? Luto pela morte de Mrs. Ramsay e/ou da própria autora?

Ao retomarmos a frase final do último capítulo, *A Janela*, e seguirmos a leitura do romance de Virginia Woolf de maneira inversa almejamos delinear a partir da afirmação do término do quadro proferida por Lily Briscoe concomitante ao término do livro como esta passagem de afirmação de completo luto, restando apenas um lugar vazio.

2) A Morte do Autor x O Lugar Vazio

Como pensar na morte do autor que dá origem a esse lugar vazio? É preciso assim considerarmos a parte final do processo da escrita, ou seja, quando há o nascimento do livro a partir do ponto final da narrativa, tendo em vista que “(...) a escrita é a destruição de toda voz, de toda origem. A escrita é esse neutro, esse composto, esse oblíquo pelo qual foge o nosso sujeito, o branco-e-preto em que vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve” (BARTHES, 2004, p.57).

⁴ As ondas quebraram na praia.

⁵ Eu tive a minha visão.

Por isso, iniciamos este trabalho quando o corpo do artista já está dilacerado, quando a escrita já seguiu seu próprio caminho, deixando-o para trás: A última cena de *To the Lighthouse* é finalizada pela rápida, contudo, intensa pincelada de Lily Briscoe na tela: “Lá estava seu quadro. Sim, como todos os verdes azuis, as linhas subindo e se cruzando, a tentativa de alcançar alguma coisa.” Ainda que os degraus ainda permanecessem vazios: “Olhou os degraus: estavam vazios; olhou a tela: estava indefinida”; e por causa disso foi possível que Lily Briscoe pudesse vê-la e traçar a linha final: “Então, com uma repentina intensidade, como se pudesse vê-la nitidamente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava acabado. Sim – pensou, pousando o pincel, com extremo cansaço –, eu tive a minha visão.” O quadro estava pronto, assim como o livro (WOOLF, 2003, P.223)

E, assim, ela pôde proferir: *I have had my vision* tratando-se de uma afirmativa de puro êxtase, êxtase da própria escrita, plenitude da arte, assim como o sentimento que Peter Walsh sentiu ao ver Clarissa Dalloway – *For there she was* –, assim como o sentimento que restou após a total dispersão da voz nas ondas que clamavam pela morte – *The waves broke on the shore*. Todas essas frases respectivamente finalizam os seguintes romances de Virginia Woolf: *To the Lighthouse*, *Mrs. Dalloway* e *The Waves*.

A escrita, assim, começa a partir do momento em que a voz do autor perde sua origem, fazendo com que ele adentre em sua própria morte produzindo o desligamento entre autor e escrita, desse modo, o autor trata-se de uma personagem moderna, tendo em vista que, até então, havia uma preocupação quanto à explicação da obra por parte de quem a produziu, contudo, agora surge a necessidade de colocar em primeiro plano a própria linguagem, pois é ela quem fala, não o autor, a performance é toda dela (BARTHES, 2004, p.58-9).

Ocorre que a Linguística afirma que essa dessacralização da figura do autor acontece mediante o conceito de enunciação que “em seu todo é um processo vazio que funciona perfeitamente sem que seja necessário preenchê-lo com a pessoa de interlocutores”. Isso quer dizer que a linguagem surge através de um sujeito vazio sem definição própria e não de uma pessoa propriamente definida, de modo que essa conceituação entre sujeito e linguagem é suficiente para sustentá-la (BARTHES, 2004, p.60).

O afastamento do autor se dá, portanto quando o texto moderno é constituído pela ausência de todos os níveis de interlocutores, pois é produzido quando autor e texto estão num mesmo patamar de igualdade a partir do momento em que não há mais a

noção de que o autor alimente a produção do livro antes de sua confecção, antes de seu nascimento. O autor moderno, pelo contrário, tem seu texto escrito no *aqui e agora*, ocasionando o nascimento do escritor moderno juntamente com seu texto, pois “outro tempo não há senão o da enunciação” (BARTHES, 2004, p.61).

Entretanto, a escrita torna-se sem origem já que é produzida a partir de um gesto de inscrição de qualquer voz que somente leva a si mesma, pois questiona sua própria origem. Desse modo, “o texto é um tecido de citações, oriundas dos mil focos da cultura.” Sendo assim, a vida torna-se imitação do livro, pois ela é tão rica quanto o texto, tornando-se “imitação perdida, infinitamente recuada” (BARTHES, 2004, p.62).

Após o afastamento do autor, não há como haver a pretensão de decifrar um texto, agora se tem uma estrutura que pode ser ‘desfiada’ reduzindo cada vez mais em camadas visando sua escrita múltipla ocasionada por variadas culturas que entram em conversação. Sendo assim, voz do artista não está sendo debatida somente por Virginia Woolf, mas por tantas outras vozes em seu texto. Essa multiplicidade se reúne, assim, num único espaço, que se chama leitor. Este, por sua vez, possui todas as citações da escrita, de forma que a unidade do texto conserva-se em seus destinatários, e não, no remetente. Esses destinatários são tão impessoais quanto o remetente, pois se trata somente de *alguém* que lê sem história, sem biografia, sem correspondentes, mantendo unidos, assim, todos os traços da escritura. Logo “(...) o nascimento do leitor deve pagar-se com a morte do Autor” (BARTHES, 2004, p.63-4).

Para Foucault, o apagamento do autor, de fato, tornou-se tema cotidiano na crítica geral. Contudo, o essencial não é averiguar o seu desaparecimento, mas sim, averiguar como se constitui esse lugar vazio, até porque a escrita moderna está livre tendo em vista que basta a si mesma. Dessa forma, investigar os locais onde a função autor é exercida é essencial investigar a “abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não pára de desaparecer” evidenciando o parentesco da escrita com a morte (FOUCAULT, 1969, p. 268).

Nesse sentido, “a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida.” A morte do escritor, portanto, é não mais que “a singularidade de sua ausência”, de forma que ele possa se manifestar a partir do desaparecimento da individualização do sujeito que escreve (FOUCAULT, 1969, p. 268-9).

Assim, procuramos investigar neste trabalho como se dá esse lugar vazio descrito por Foucault a partir do desaparecimento do autor por parte de Barthes. Para tal, selecionamos cenas em que se pode indagar: o que foge ao controle? Como a escrita

toma para si a linguagem e provoca esse lugar vazio? Como ocorre o desvanecimento da voz do artista em *To the Lighthouse*?

2.1) *The Window: Mrs. Ramsay e A Ida ao Farol*

Logo no início de *To the Lighthouse*, Mrs. Ramsay diz ao filho, James: “—É claro que amanhã fará um dia bonito – disse Sra. Ramsay – Mas vocês terão que madrugar – acrescentou”. A ida ao Farol tornou-se então tangível para a criança que foi tomada de alegria com a declaração da mãe enquanto recortava gravuras no chão. Contudo, logo em seguida, o pai afirma: “—Mas o dia não ficará bom”, inundando James de raiva pela assertiva do pai que acabara de frustrar todas as expectativas para o próximo dia. Mrs. Ramsay, ainda que sabendo da verdade proferida pelo marido, ainda tenta resgatar qualquer que fosse a esperança e alegria do pequeno garoto ao dizer “— Mas talvez fique bom, pelo menos espero”. Posteriormente, surge o ateu Tansley e mede a direção do vento e afirma que é para o ‘oeste’ corroborando com Mr. Ramsay e decepcionando ainda mais o pobre garotinho, ignorando as repressões de Mrs. Ramsay dizendo o quão desnecessário era seu comentário, de modo que “Realmente ele dizia coisas desagradáveis, mas ela não permitiria que rissem dele” e finaliza “—Isso não faz sentido – disse a Sra. Ramsay com severidade. Não admitia que seus filhos, exagerados como ela mesma (que convidava pessoas demais e acabava por ter de hospedara algumas na cidade), fossem indelicados para com seus convidados (...)” (WOOLF, 1994, p. 7-10).

Neste excerto de *To the Lighthouse* já nos deparamos com a tentativa fracassada de Mrs. Ramsay em poupar os filhos do sofrimento, das decepções que a vida lhes impõe, pois não lhe cabe controlar o tempo, a vida das pessoas. Entretanto, ela não perde as esperanças de poder poupar a criança ao manter a promessa da ida ao Farol. Ademais, não somente os filhos se inserem neste manto protetor materno como todos os outros que estiverem ao redor dela, todos são atingidos pela sua enérgica proteção, como o convidado Tansley que, apesar da grosseria cometida ao afirmar o mau tempo, é poupado pela Mrs. Ramsay ao admitir que não permitirá que seus filhos zombem dele. Porém, o mau tempo é inevitável, os comentários do marido e do convidado também e que seus filhos caçoem de Tansley não está ao seu alcance. Isso demonstra a angustia dessa mulher que ainda que se sente no dever de dar conta de tudo e de todos, simplesmente fracassa quando o planejado foge ao controle e chega a dizer

que “Era preciso achar um meio de escapar a tudo aquilo. Devia haver uma forma mais simples, menos complicada, suspirou ela” (WOOLF, 1994, p. 10).

Logo, Mrs. Ramsay ao mesmo tempo em que pretende poupar Tansley das críticas dos filhos ao se sensibilizar com a história de vida dele: “Cuidaria que não rissem mais dele. Contaria isso a Prue”; se indigna ao perceber que ele não cansa de decepcionar o pequeno James com o cancelamento da viagem ao Farol: “—Ninguém vai ao Farol, James – disse ele, de pé, ao lado da janela (...). ‘Que homenzinho detestável’, pensou a Sra. Ramsay, ‘para que continuar dizendo isso?’” (WOOLF, 1994, p. 16-8).

Ainda assim, Mrs. Ramsay ainda tenta animar o filho ao dizer: “—Talvez você acorde e encontre o sol brilhando e os passarinhos cantando – disse ela compassivamente, alisando o cabelo do menino, pois o marido, com a frase cáustica de que o dia não ficaria bom, abatera seu ânimo, como bem se podia ver. Essa ida ao Farol era uma paixão dele (...)” (WOOLF, 1994, p. 19).

Paixão que deixou marcas, pois a criança guardara cada vez mais ressentimentos quanto à autoridade paterna: “Cheio de ódio pelo pai, James afastou o irritante galinho, que ele roçava na perna despida do filho de uma forma que lhe era peculiar, composta de um misto de severidade e humor (...)” (WOOLF, 1994, p. 36).

Este ódio só dava indícios de que não haveria reconciliação, pois seu filho o odiava cada vez mais: “Mas seu filho o odiava. Odiava-o por se ter aproximado, por ter parado e olhado para eles. Odiava-o por tê-los interrompido; odiava-o pela exaltação e grandeza de seus gestos;” de forma que Mrs. Ramsay sabia de que o menino se lembraria da recusa da ida ao Farol pelo resto de sua vida (WOOLF, 1994, p. 40-1).

2.2) *The Window*: Lily Briscoe e O Início da Pintura

Um quadro a ser pintado, lembrou-se Mrs. Ramsay e endireitou a cabeça, prometera a Lily Briscoe de que se manteria numa mesma posição. Gostava da pintora ainda que nunca fosse se casar. Enquanto isso, Lily do lado oposto, mantinha-se em estado de alerta para que ninguém pudesse chegar próximo ao quadro e ter sua pintura observada repentinamente. Lily Briscoe está consciente dos empecilhos do processo criativo, pois “Ela não considerava honesto modificar o violeta claro e o branco cintilante, já que os via assim, embora isso estivesse na moda depois da visita do Sr. Paunceforte.” Entretanto, o problema surge quando a pintora declara não ter controle sob as tintas: “Então, sob a cor havia forma. Podia ver isso com clareza,

imperiosamente, quando olhava: quando pegava no pincel é que tudo mudava.” Tudo muda porque é no caminho entre idealização e execução da obra que há um grande vácuo que torna o processo criativo penoso e complicado, como bem descrito por Lily Briscoe: “Era nesse vôo que momentâneo entre a paisagem e sua tela que os demônios a possuíam, levando-a à beira de lágrimas, e tornavam a passagem da concepção para o trabalho tão terrível quanto o era a incursão por um corredor escuro para uma criança.” Assim, ela se sentia, frequentemente, numa luta terrivelmente desigual para manter a coragem e dizer: ““Mas é isso o que eu vejo, isso é o que eu vejo’ e desse modo reunir em seu peito os restos miseráveis de sua visão, que milhares de forças buscavam arrancar-lhe” (WOOLF, 1994, p. 23).

Assim, Lily Briscoe, como todo artista, sentia a pressão e a angústia que estão fadados todos aqueles sujeitos ao processo criativo, surgia de fato um imenso martírio todas as vezes que se permitia analisar sua obra: “Ela mesma daria uma espiadela em seu quadro. Poderia chorar. Estava ruim, infinitamente ruim! Poderia tê-lo feito completamente diferente, não há dúvida; a cor poderia ser mais fluida e desmaiada; as formas, mais etéreas – assim o teria visto Paunceforte. Mas ela não o vi assim.(...)”. Para piorar sua situação, ainda havia o Sr. Tansley sussurrando em seu ouvido para lhe dizer: ““As mulheres não sabem pintar, as mulheres não sabem escrever...”” (WOOLF, 1994, p. 53).

Deste modo, Lily Briscoe contrapunha-se a Mrs. Ramsay a não entender como esta mulher conseguira presidir os destinos tão facilmente “(...) com uma calma inalterável, a todos os destinos que ela absolutamente não compreendia. Continuou sentada ali, simples, séria” (WOOLF, 1994, p. 55).

De fato, Mrs. Ramsay era uma mulher tão encantadora quanto misteriosa, assim a dificuldade de Lily Briscoe residia em encontrar a verdadeira forma de Mr. Ramsay para representá-la em sua pintura. O quadro torna-se uma narrativa feita a partir do olhar, a busca pela representação daquela mulher que não consegue ser totalmente representada na escrita. No entanto, os olhares que vêem o quadro, não conseguem decifrar aquilo que vêem. O quadro pintado por Lily Briscoe representa Mrs. Ramsay apenas por uma mancha caracterizando a necessidade intrínseca à personagem de que, por mais que se tente fazer um retrato daquela mulher, há algo que escapa. Assim, resta apenas a identidade fragmentária a ser captada: “O Sr. Bankes pegou um canivete no bolso e bateu na tela com seu cabo de osso. Que queria dizer com essa forma triangular purpúrea “logo ali”?, perguntou. Era a Sra. Ramsay lendo para James, respondeu ela.

Conhecia sua objeção: ninguém diria que aquela mancha era uma forma humana” (WOOLF, 1994, p. 58).

Lily Briscoe justifica ainda que “Havia outras formas de reverenciá-los. Como uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo (...)”, de modo que não havia simples justificativas para sua representação, até porque nem ela mesma sabia. Era necessários retomar a pintura “com o olhar vago e um ar ausente”. Dessa forma, qualquer traço torna-se perigoso quando já não se tem mais o controle de si, havia o perigo de fazer qualquer traço prolongado que pudesse, assim, romper a unidade do todo: “Parou; não queria aborrecê-lo; retirou a tela rapidamente do cavalete”. Era preciso cautela (WOOLF, 1994, p. 58-9).

Sair do controle, perder a autonomia, parece assim ser fato preponderante no processo criativo da pintora, pois a decepção com sua própria obra não cessa por um instante, de forma que é melhor evitar se expor ainda mais a essas decepções: “Estivera em Dresden; havia milhares de quadros que não vira; entretanto, refletiu ela, talvez fosse melhor não ver quadros: eles apenas nos tornavam desalentadoramente descontentes com nosso próprio trabalho” (WOOLF, 1994, p. 77).

2.3) *The Window: Mrs. Ramsay e O Jantar*

Mrs. Ramsay diz: “Hoje à noite eu triunfei – querendo dizer com isso que pelo menos uma vez o Sr. Bankes concordara em jantar com eles (...)” Começara a cena do jantar em *To the Lighthouse*. (WOOLF, 1994, p. 78).

Contudo, já aconteciam os primeiros incidentes, Minta, Paul e Nancy ainda não haviam voltado do passeio, surgindo a possibilidade de haver o atraso para servir o jantar, que foi logo impedido por Mrs. Ramsay: “Quando há quinze pessoas para jantar, não se pode atrasar as coisas indefinidamente (...) queria que o jantar fosse particularmente agradável, pois finalmente William Bankes aceitara jantar com eles. (WOOLF, 1994, p. 85).

Como podemos notar, Mrs. Ramsay tinha a vontade de que tudo ocorresse com perfeição e de que nada pudesse estragar a ceia, até porque “Tudo dependia da comida ser servida precisamente no momento em que estivessem prontos a carne, o louro e vinho – tudo precisava ser cozinhada ao ponto. Demorar a servi-los era um completo despropósito. (...) O *Bouef en daube* ficaria completamente arruinado” (WOOLF, 1994, p. 86).

Assim, tocou a campainha ainda que Mrs. Ramsay tivera sentido um cheiro de queimado e, ao sentar-se à mesa, pensou: “Mas o que fiz de minha vida? pensou a Sra.

Ramsay, tomando seu lugar à cabeceira e olhando todos aqueles pratos que formavam círculos brancos sobre a toalha (...).” A onda de consternação estava prestes a desabar sob todos os presentes naquele jantar (WOOLF, 1994, p. 88).

Mrs. Ramsay sentou à mesa e passou a notar que todos os convidados estavam tão solitários quanto ela e que conjecturavam uns sobre os outros assim como ela fazia incessantemente ainda que seus atos fossem simples como servir a sopa. Ela sentia pena de William Bankes, por ter sido abandonado pela mulher, por jantar todo o dia sozinho, forçando-se a interagir, cumprindo a sua obrigação de integrar todos os presentes. Assim, iniciou uma conversa tola, ao ver Tansley com William Bankes. Para Lily, que também acompanhava a situação, não achava justo que ela sentisse tanta pena deste homem que ainda possuía seu trabalho, assim como ela.

Lily Briscoe, porém, sentia mais do que a pena que Mrs. Ramsay dedicava a Tansley. Assim como os filhos dos Ramsay, ela o desprezava tanto quanto e querendo vingar-se um pouco dele pronunciou: “—Oh, Sr. Tansley, leve-me com o senhor ao Farol amanhã. Gostaria tanto... Ele sabia que ela estava dizendo mentiras. Estava dizendo o que não pensava, apenas para aborrecê-lo, por algum motivo. Ria dele.” Então, o ‘ateu’ respondeu à pintora que o mar estaria muito violento no dia seguinte e que ela enjoaria (WOOLF, 1994, p. 92).

Consequentemente, Mrs. Ramsay pensou: “—Como deve detestar ter de jantar nesse tumulto! – disse ela, lançando mão de seus hábitos de civilidade, como fazia sempre que se sentia confusa”. Enquanto isso Lily olhava Tansley e percebia que o que ele mais queria era iniciar uma conversa em busca de auto-afirmação. A pintora não cedeu a seus apelos, ao contrário de Mrs. Ramsay que trouxe a tona mais uma vez a ida ao Farol. Lily Briscoe pôde, então, perceber que “o que a Sra. Ramsay lhe dizia era ‘Estou me afogando, minha querida, num mar de fogo. Se você não aplacar minha angústia desse momento com algum bálsamo, se não disser algo agradável a esse jovem aí em frente, minha vida se extinguirá de encontro às pedras. Meus nervos estão tensos como cordas de violino. Mais um e rebentará.’” Forçando, dessa forma, que Lily fosse amável com ele (WOOLF, 1994, p. 96-8).

Lily não foi sincera, muito menos William Bankes ao conversar com Mrs. Ramsay sobre os Mannings, porque, “(...) por algum motivo ele já não sentia a vontade disso. Ela tentou. Ele não quis responder. Ela não poderia forçá-lo. Sentiu-se desapontada (WOOLF, 1994, p. 99), de modo que:

“Lily ouvia; a Sra. Ramsay ouvia; todos ouviam. Mas já entediada, Lily sentiu que alguma coisa estava faltando; o Sr. Bankes sentiu que alguma coisa estava faltando; enrolando-se no xale, a Sra. Ramsay sentiu que alguma coisa estava faltando. E todos, inclinando-se para ouvir, pensaram: ‘Queira Deus que não exponha o interior de minha mente’, pois cada um deles pensou: ‘Os outros o estão ouvindo’” (WOOLF, 1994, p. 100).

Para tentar contornar a situação, mais uma vez, Mrs. Ramsay passou a apelar para a ajuda do marido, pois “(...) desejava, olhando o marido na outra extremidade da mesa, que ele dissesse alguma coisa. Uma palavra, consigo mesmo. Pois se ele dissesse uma única coisa, tudo se tornaria completamente diferente” (WOOLF, 1994, p. 101). Mas o marido não disse nada nem mesmo quando Augustus pediu outro prato de sopa fazendo-o arcar as sobrancelhas em tom de reprovação. Para evitar que os filhos rissem de toda a situação, Mrs. Ramsay os ordenou que acedessem as velas, de forma que eles levantaram apressadamente e as acenderam de forma totalmente desastrosa.

O jantar foi finalmente servido com a chegada de Minta, Paul e Nancy e Mrs. Ramsay tinha a sensação “(...) de que tudo corria bem agora, de que sua ânsia terminara e de que agora ela podia igualmente triunfar e escarnecer – riu, gesticulou, até que Lily pensou em como ela era infantil (...) Agora conseguira isso: Paul e Minta; podia-se presumi-los noivos. O Sr. Bankes aceitara jantar ali.” (WOOLF, 1994, p. 107).

Lily sentiu-se incomodada com a feição de felicidade que inundara o jantar com a chegada do casal e passando a detestar tudo aquilo, “(...) pensou, olhando de relance o saleiro sobre o estampado da toalha – não precisaria se casar, graças a Deus: não precisaria suportar essa degradação. Estava a salvo desse aviltamento. Moveria à árvore bem mais para o meio” (WOOLF, 1994, p. 108-9). E Mrs. Ramsay percebendo o deslocamento da pintora introduziu-a novamente na conversa.

Mrs. Ramsay é intensamente forçada a prestar atenção em todos ali presentes para que nada saísse de seu controle, desde quando o assunto é dirigido a seu marido quanto ao seu trabalho até mesmo na contemplação da fruteira quando há uma leve esperança de que ninguém a toque para que ela possa continuar a contemplando “até que – oh, que pena ter acontecido! – alguém avançou a mão e pegou uma pêra, estragando tudo” (WOOLF, 1994, p. 115).

Por fim, o jantar acabara, estavam todos esperando que Mr. Ramsay terminasse de contar uma história engraçada até quando Mrs. Ramsay foi obrigada a levantar. “E no mesmo instante em que ela se foi, uma espécie de desintegração se instalou; todos andaram sem rumo, seguindo caminhos diferentes (...)” (WOOLF, 1994, p. 119).

2.4) *Time Passes: A Casa e A Guerra*

Logo em sua primeira parte, após todos os integrantes da casa onde se passara o verão irem dormir, inicia-se uma chuva que “parecia que nada sobreviveria a essa enchente, a essa profusa escuridão” (WOOLF, 1994, p.135). Agora, em *To the Lighthouse*, constrói-se um retrato da realidade: a casa que está sendo inundada por um emaranhado de sentimentos que se confundem, mesclam-se com a condição do tempo, considerando todos os seus sentidos: verão, inverno, outono, primavera; noite, dia; calor, frio. Esses pares se misturam e se dividem incessantemente, formando o baile poético woolfiano. Desse modo, surgem imagens que ao longo da narrativa desencadeiam a constante sensação de que, apesar da mudança climática, da contagem do tempo, a sensação que fica é a de que o mundo havia se estagnado e que nós havíamos voltado os olhos para um único ponto: a guerra, “(pois dias e noites, meses e anos passavam indistintamente unidos), em jogos tolos, até que todo o universo parecia combater e se contorcer sem objetivo, numa confusão irracional e numa luxúria dissoluta” (WOOLF, 1986, p. 145).

Em *To the Lighthouse*, o início da guerra traz consigo o jogo de antíteses que trava uma batalha constante na narrativa, conduzindo-a num tom extremamente melancólico: a casa cheia, agora se encontrava vazia, assim como os “objetos abandonados ou largados pelos armários conservavam a forma humana e deixavam entrever no vazio como outrora estiveram ativos e plenos de vida;” e “como outrora o espelho refletira um rosto; refletira um mundo agora esvaziado” (WOOLF, 1994, p. 139).

2.5) *To Lighthouse: Remanescentes e A Ida Ao Farol*

Após dez anos, a família Ramsay voltava à casa de veraneio e era hora de realizar “(...) a tal expedição: iam ao Farol: Mr. Ramsay, Cam e James.” Contudo, Nancy não havia preparado os sanduíches e o Sr. Ramsay ficara irritado com isso e saiu batendo a porta, até porque deveriam ter saído bem cedo (WOOLF, 1994, p. 157).

Nesta agitação matutina surgira a questão “O que se vai mandar para o Farol?”, até porque “A Sra. Ramsay estava morta; Andrew morto; Prue também. Embora pudesse repeti-lo, isso não lhe despertava o menor sentimento. (...) Mas o que se vai mandar para o Farol? Mortos, sozinhos. A luz verde-acinzentada na parede em frente. Os lugares vazios” (WOOLF, 1994, p.158-9).

E, assim, diante dos fatos, após tantas perdas, Mr. Ramsay pôde dizer a Lily Briscoe por repetida vezes: “Você nos achará muito mudados.” E um manto de luto caíra sob a velha casa localizada nas Ilhas Hébridas. James agora estava com dezesseis anos e Cam por volta de dezessete: “Ela desviara os olhos à procura de alguém que não estava ali, a Sra. Ramsay presumivelmente.” Apesar da ausência de Mrs. Ramsay pela casa, a proposta da ida ao Farol se mantinha, aliás, era uma razão especial a qual os impulsionava a fazerem a expedição: em memória dos mortos. Talvez seja por isso que Cam e James tenham se arrastado, um ao lado o outro, com as faces exprimindo total melancolia e seriedade (WOOLF, 1994, p.160-1).

A repetição da perda em *To the Lighthouse* não deixa de torna-se evidente seja na morte dos personagens, seja no desgaste da casa, dos móveis: “A mesa da cozinha era algo visionário, austero; algo despojado, rude, nada decorativo. Perdera a cor;” Não obstante o Sr. Ramsay que pareceu desvanecer juntamente com a casa, já que “(...) seu rosto também se tornou gasto e ascético, e Lily começou a compartilhar dessa beleza não-ornamental que tanto a impressionava” (WOOLF, 1994, p.168).

A ida ao Farol já era certa por Mr. Ramsay, mas era totalmente a contragosto dos dois filhos, tendo em vista que ele tinha os obrigados a vir, ressaltando ainda mais ódio que os filhos alimentavam pelo pai, fazendo com que eles desejassem cada vez mais que o passeio desse errado, “que ele encontrasse obstáculos em tudo, pois os forçara a vir contra sua vontade (...)” Assim, “Desejavam que a expedição fosse um completo fracasso e que tivessem de voltar com seus embrulhos para a praia” (WOOLF, 1994, p.175-6).

Sendo assim, a viagem inteira foi reprimida pelo sentimento de ódio que os inundara, pois, o pai “(...) os oprimira mais uma vez com seu ar lúgubre e sua autoridade, obrigando-as a obedecer à sua vontade nessa linda manhã, só porque desejava ir ao Farol. (...) Por isso se arrastaram atrás dele, e toda a alegria do dia estava estragada.” Deste modo, o pacto deveria ser mantido entre Cam e James de ‘combater a tirania até a morte’ e quando o pai perguntou a garota qual seria o nome dado ao seu novo cachorrinho, ela não lhe respondeu, pois amava mais a James (WOOLF, 1994, p.177-8).

Por fim, chegaram ao seu destino e nenhuma palavra foi dita por James e não mais que o necessário foi falado por Cam. A viagem ao Farol ao realizar-se só deixou a certeza de que aquela que foi planejada há dez anos teria sido muito melhor somente pelo simples fato de nunca ter acontecido: “—Ele já deve ter chegado lá – disse Lily

Briscoe em voz alta, sentindo-se totalmente exausta. Pois o Farol se tornara quase invisível, dissipando numa névoa azulada. (...) – Ele aportou – disse em voz alta. – Acabou-se” (WOOLF, 1994, p.222).

2.6) *The Lighthouse*: Lily Briscoe e O Término Da Pintura

Lily Briscoe retornara à casa dos Ramsay e lembrou que havia um quadro a ser pintado, até porque “Havia um problema sobre o primeiro plano de um quadro. Mover a árvore para o centro, dissera. Nunca terminara esse quadro. E isso ficara remoendo em sua mente todos esses anos. Pintaria esse quadro agora. Onde estariam suas tintas?, perguntou-se” A partir de então, reinicia-se a saga da pintura para Lily Briscoe, até porque somente agora sabia o que deveria fazer (WOOLF, 1994, p.159-160).

Entretanto, o processo criativo é bastante penoso e, a partir de então, Lily começa a sentir o fardo que o artista tem sob si: “Então, sentindo-se cansada, a mente ainda subindo e descendo com o movimento do mar, o gosto e o cheiro dos lugares que, depois de tão longa ausência, a possuíam outra vez, as velas tremulando em seus olhos, Lily se rendera e perdera-se (WOOLF, 1994, p.161).

Desta forma, Lily Briscoe teve que, primeiramente, se deparar com a morte de Mrs. Ramsay: “O degrau onde ela costumava se sentar estava vazio. Estava morta”, para que assim pudesse começar a se desprender daquela mulher: “Recordou-a, drasticamente, primeiro da paz – a qual se difundiu por toda a sua mente, enquanto suas sensações desordenadas (...) se precipitam pelo campo; e depois, o vazio.” O vazio torna-se uma palavra que conjectura uma ordem de repetição em *To the Lighthouse*, pois o luto se alastrou no coração dos que restaram impedindo-os de poder sentir a plenitude da vida a partir do momento em que não há por perto todos aqueles os quais se imaginou vivendo os mesmos momentos juntos.

Dessa forma, Lily Briscoe sente que sua pintura não mais lhe pertence, que não há como manter um poder sobre as tintas, tendo em vista que “(...) Havia uma enorme diferença entre conjecturar planos no ar, longe da tela, e efetivamente pegar o pincel e dar o primeiro toque” (WOOLF, 1994, p.169).

Assim, “Por onde começar?”, o problema das tintas atormentara a pintora, que possuía a certeza de que a questão encontrava-se na resistência do primeiro toque, “Tudo o que na imaginação parecia simples tornava-se, na prática, imediatamente complexo.” Complexidade que reinava no mundo real, mas que na imaginação não é

mais do que como ondas vistas por cima, escondendo a sua fúria em que as percorre, “Contudo, é preciso correr o risco e dar o primeiro toque” (WOOLF, 1994, p.170).

A pintura iguala-se, assim, ao ritmo da dança, pois é necessário que haja um ritual para sua execução e depois que este ritual é efetivado, trocando assim “a fluidez da vida pela concentração” é possível desnudar a alma, despojar-se do corpo e partir para a pintura:

Sem dúvida, estava perdendo a consciência das coisas exteriores. E, ao perder a consciência das coisas exteriores, de seu nome, de sua personalidade, e de sua aparência, de se o Sr. Carmichael estava ali ou não, sua mente continuou lançando, do fundo das suas profundezas, cenários, nomes, frases, memórias e ideias, como uma fonte jorrando sobre essa superfície brilhante e terrivelmente problemática, enquanto ela a moldava de verdes e azuis. (...) Ventava naquela manhã. Todos tinham ido para a praia (WOOLF, 1994, p.171).

E em meio a esse turbilhão de sentimentos, dessa dança sem fim, Lily percebe que “No meio do caos havia uma forma.” Essa forma que se perpetua através do mais completo vazio: “E começou a pousar na tela o vermelho, o cinza, e a moldar seu caminho por entre o vazio que encontrava ali. (...) Quem sabe o que somos, o que sentimos? (...) Então as coisas não se corrompem, quando a dizemos?” O vazio que ocasiona esse espaço enorme entre o que somos, o que sentimos e a forma como esses sentimentos são corrompidos a partir do momento em que eles se lançam na atmosfera, fugindo ao controle de quem os emite (WOOLF, 1994, p.174, 184).

O estranho caminho do trabalho artístico de Lily Briscoe, ou seja, da pintura a levava então cada vez mais distante, mais sozinha para lugares sombrios e recônditos: “Que estranho caminho para seguir, o da pintura! Cada vez a pessoa se afastava mais e mais, até que, ao final, tinha-se a impressão de estar numa prancha estreita sobre o mar, completamente sozinha.” E a partir deste sentimento de completa solidão, Lily Briscoe só pôde pensar em Mrs. Ramsay, que era como se tivesse esvanecido e deixado a lembrança de que as coisas poderiam ter sido melhores. Porém, Lily Briscoe se sentia satisfeita ao final das contas, pois “alguém seria obrigado a dizer-lhe: tudo aconteceu ao contrário do que você queria. São felizes assim; sou feliz assim. A vida mudou completamente” (WOOLF, 1994, p.185, 187).

Ao mudar completamente, a vida deixa um vão nas escadas de visitas da casa dos Ramsay e assim Lily Briscoe concluía: “Como expressar aquele vazio ali?”. O vazio não somente nos degraus, mas também que se alastrava pelo jardim, pelos

babados do forro da cadeira, no cãozinho pelo terraço, onde tudo se tornava “(...) um centro de completo vazio” (WOOLF, 1994, p.191-2).

Sendo assim, a constatação final de *To the Lighthouse* é a de que a partir do vazio instaurado pela morte de Mrs. Ramsay, o desfalecimento do objeto mortificado tornou-se necessário para que ocorresse a eternização da Arte, da pintura: “Olhou o quadro. Seria essa a resposta que lhe daria provavelmente: que ‘você’, ‘eu’, e ‘ela’ passamos e desaparecemos; nada permanece; tudo muda. Mas não as palavras, não a pintura” (WOOLF, 1994, p.192).

Logo, Lily Briscoe ao concluir isso, passou a refletir sobre o poder da distância das pessoas das outras e em como isso afetava seu trabalho artístico: “Tudo depende então (...) da distância; de as pessoas estarem perto ou longe de nós. (...) Tudo se harmonizava com esse silêncio, esse vazio, e a irrealidade da hora matutina” (WOOLF, 1994, p.204-5).

A problemática, assim, incide na questão de que quando se está submersa no vazio, cada vez mais a volatilidade das coisas e das pessoas se confundem com a captura do objeto necessário para a execução do processo criativo: “Escapara-lhe ao pensar na Sra. Ramsay (...) Que máquina precária e desprezível era o organismo humano para pintar e sentir! (...) Pois havia momentos em que não se podia nem pensar nem sentir. E quando não se consegue nem pensar nem sentir – onde se está?” (WOOLF, 1994, p.207).

Neste refluxo de sensações, Lily Briscoe passou a ter a constante sensação de repetição desses sentimentos de ausência e presença que a possuíam, “de uma coisa encaixando no lugar que outra deixara livre, estabelecendo assim um eco que ressoava no ar, enchendo-o de vibrações.” (WOOLF, 1994, p.213).

Por fim, quando Lily Briscoe percebeu que os Ramsays haviam chegado ao Farol, retomou seu pincel, ainda que sentisse uma extrema fadiga, finalizou o quadro com uma linha no centro, tendo sua visão.

3) Da obra ao texto: O corpo dilacerado

Foucault ao examinar a função autor afirma que “é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escrita”. Diante disto, a noção de obra problematiza-se tanto quanto a individualidade do autor (FOUCAULT, 1969, p. 269)

Em contrapartida, Barthes define a obra da seguinte maneira: “(...) a obra é um fragmento de substância, ocupa alguma porção do espaço dos livros. Colocando em

outro nível o texto que não é dito como a decomposição da mesma, mas sim a partir do movimento contrário, considerando que a obra é “a cauda imaginária do Texto”: “A consequência é que o Texto não pode parar; o seu movimento constitutivo é a *travessia* (ele pode especialmente atravessar a obra, várias obras)” (BARTHES, 2004, p.67).

A noção de escrita deve permitir que o espaço ausente pelo autor abra caminhos para “pensar a condição geral de qualquer texto, a condição ao mesmo tempo do espaço em que ele se dispersa e do tempo em que ele se desenvolve” (FOUCAULT, 1969, p. 270).

Barthes também identifica essa reflexão ao afirma que o texto necessita de classificação tendo em vista que “sempre implica certa experiência do limite (...) tomando-se a palavra ao pé da letra, pode-se-ia dizer que o Texto é sempre *paradoxal*” (BARTHES, 2004, p.68).

Assim como o texto, o nome do autor também se torna paradoxal, pois, afirma, ao mesmo tempo, um nome próprio como os outros, contudo, ele exerce um papel importante no discurso que é de assegurar uma função classificatória, relacionando os textos entre si (FOUCAULT, 1969).

Dessa forma, “O Texto aborda-se, prova-se com relação ao signo. A obra se fecha sobre o significado.” Este processo resulta em variadas citações sem aspas constituintes de um texto, cuja autoria é anônima (BARTHES, 2004, p.68).

Para Foucault, o nome do autor “(...) funciona para caracterizar um certo modo de ser do discurso”, ou seja, dando um *status* para quem o proferiu, pois não se trata de uma palavra cotidiana, e sim, “do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1969, p. 274).

Assim, “A obra é tomada num processo de filiação. Postula-se uma *determinação* do mundo (da raça, da História) sobre a obra, *correlação* das obras entre si e uma *apropriação* da obra ao seu autor”, havendo uma obra sobre a vida, pois há um *status* realista, havendo o lugar originário da escrita (BARTHES, 2004, p.71).

Todavia, importante ressaltar que, desta forma, não é possível destacar o autor do escritor real do fictício, e sim, a cisão entre eles, onde a função se faz presente: “Trata-se, em suma, de retirar do sujeito (ou do seu substituto) seu papel de fundamento originário, e de analisá-lo como uma função variável e complexa do discurso” (FOUCAULT, 1969, p. 287).

Então, o texto aproxima-se da obra tanto quanto seja possível para que seja diminuído o afastamento entre escritura e leitura, “ligando-os a ambos numa só e

mesma prática significante”, afim de que haja a participação do leitor, executando a obra, até porque “O texto está ligado ao gozo, isto é, ao prazer sem separação”, (BARTHES, 2004, p.75).

Levando em conta todas essas cenas apresentadas de *To the Lighthouse* que nos leva a refletir como ocorreu esse espaço vazio a partir do desaparecimento do autor, partimos para a noção da obra ao texto de Barthes concomitante com a função autor de Foucault para questionarmos em como foi constituído a proposta do romance *To the Lighthouse* com a ida ao farol, o jantar de Mrs. Ramsay e a pintura do quadro de Lily Briscoe no início do texto. Entretanto, o texto narrativo ao executar esse projeto de escrita, não pode se contentar com a lógica do significante e tomou-se para si a lógica dos múltiplos significados. Deste modo, Mrs. Ramsay e Clarissa Dalloway possuem trajetórias semelhantes quanto ao planejamento de grandes ocasiões no início da obra, como jantar e a festa, que as colocam em grande expectativa em relação ao feito. Contudo, no decorrer do texto, tais situações as colocam em momentos extremamente delicados. A escrita, assim, não possui esse jogo traiçoeiro de uma expectativa frustrada em relação à conclusão de sua obra?

Flávia Trocoli (2011, p.294), no ensaio intitulado *O retrato do artista como perda*, declara que a escrita insere-se como o retrato da destruição, já que não mais caracteriza um lugar de identidade, representação. O escritor, portanto, torna-se o mestre destituído de todas as suas funções e sentidos, pois é a partir do lugar vazio construído pela obra (e não antes dela) que ocorre sua destituição, ou melhor, a morte do autor. Nesse sentido, a morte do autor implica em colocá-lo no lugar de pura ausência, jogando-o em completo abismo, concebendo assim um mundo visto sem eu, pois “o retrato do artista é escrito como uma pura perda.”

Em *To the Lighthouse*, a estética da destruição se faz presente com a incessante repetição da perda restando somente um lugar vazio a beira da janela. E nesse lugar vazio que se forma a cisão entre Virginia Woolf e Lily Briscoe constituindo a aproximação da obra com o texto, pois convoca o leitor para a prática da execução da obra a partir do texto. Isso resulta em um romance, pois ainda há *apropriação* de seu autor, que possui uma proposta concluída. Contudo, a proposta da obra não conseguiu resistir à força do texto que provocou múltiplas visões, vozes, fragmentos, resultando na dispersão de todas elas em citações anônimas, originando, assim, uma obra com um jantar desastroso, uma casa destruída, um passeio falido e um quadro de mãe e filho sem rostos. Aqui jaz um corpo dilacerado.

4) A Vocação: Potência Demoníaca

Blanchot no capítulo intitulado *O Malogro do demônio: A vocação* versa acerca dos fantasmas que assombram àqueles que se dedicam ao labor da escrita. Virginia Woolf era uma delas que teve que lutar contra o demônio que ora a protegia, ora a dilacerava, pois há a estranha luta entre o escritor e aquele que o engana, preservando-o, mas ao mesmo tempo, tornando-o infiel a si mesmo. Essa é a verdade da vocação do escritor, pois a grande agonia dessa relação resiste até o momento em que “a morte que escolheu e que vem ocupar o lugar público, para lhe dar enfim a resposta justa que ela não cessou de esperar”. Até mesmo nos encorajamentos e lisonjas há o fardo por ter lhe sido concedida. Assim, Virginia Woolf, ainda que tenha sido ajudada por tantos amigos escritores, era consciente de que “o artista mais talentoso, cada vez que se empenha numa nova obra, fica desamparado e como que privado de si mesmo” (BLANCHOT, 1984, p. 142).

Contudo, é essa incerteza que mantém o artista, pois os desafios não cessam, o seu talento é sempre colocado à prova, ele não possui certificados de eficiências eternos, imutáveis. “No caso de Virginia Woolf, diríamos que é a arte que nela torna necessária uma profunda fraqueza, exigindo o abandono de seus mais naturais recursos de vida e de expressão”. Desta maneira, ela tem que manter-se ligada à verdade de sua tarefa, encontrando o vazio, seja desfrutando da agonia, solidão que reside no fundo da sua alma “para, a partir desse vazio, começar a ver até mesmo as coisas mais humildes, e captar o que ela chama de *realidade* – a atração do momento puro, a cintilação insignificante e abstrata que não dura, nada revela e volta ao vazio que ela ilumina”, ocasionando, então, uma infinidade de dispersões (BLANCHOT, 1984, p. 144-5).

Assim, a *realidade* de Virginia Woolf é vivida de forma intensa, arrebatadora, dominando-a como uma breve paixão. Ela não vive de maneira passiva diante da vida, ela vive com coragem, passando por momentos desesperadores, assim usa a escrita como forma de acalento: “*Mas quem sabe, uma vez que se pegou a pena e se começou a escrever? Como é difícil não transformar em ‘realidade’ isso e aquilo, quando ela é uma única coisa*” (BLANCHOT, 1984, p. 146).

Trata-se, portanto, de uma *pérfida vocação*, pois está ligada a uma terrível felicidade que surge repentinamente, mas que foge quase que instantaneamente ao final da produção de um livro. Certamente é possível desfrutar de um momento feliz, mas não é possível reunir o que se deixou para trás, momentos dispersos como o sonho e a

imaginação, pois, não há solução, difusão, unidade, e sim, separação, dispersão, fragmento. Logo, a perversidade da vocação dá-se quando chama o escritor cada vez mais para si, quase como uma dedicação exclusiva que não lhe deixa espaços para a recusa, tornando o seu trabalho penoso a partir do momento em que é necessário viver essa *realidade* e “(...) reservar o indeciso na decisão, preservar o ilimitado junto ao limite, e nada dizer que não deixe intacto todo o espaço da fala ou a possibilidade de dizer tudo”. Virginia Woolf sucumbiu a essa vocação quando deu toda sua exclusividade, dedicando sua própria vida a ela, pois o projeto da escrita lhe exigiu demais, mais do que ela podia dar-lhe (BLANCHOT, 1984, p. 149).

Assim, Blanchot traz a tona o seguinte questionamento “Qual é esse projeto secreto, inacessível e inexistente cuja pressão constante se exerce, de fato, sobre os homens, e particularmente sobre os homens problemáticos, os criadores, os intelectuais, que estão, a cada instante, como que disponíveis e perigosamente novos?” Logo, podemos refletir em como esse perigoso projeto da escrita possui uma auto-suficiência que provoca o desvanecimento daquele que o escreve, gerando um completo vazio. E no lugar do vazio só há espaço para a morte (BLANCHOT, 1984, p. 149).

O malogro do escritor está feito a partir da afirmação de morte, de forma que o escritor está instintivamente lutando contra si mesmo, contra as mesmas forças que o faz manter-se na escrita, ainda que já tenha sido abandonando pelo livro que escreve, deixando-o “sem recursos e sem fé diante da tarefa.” Assim, Virginia Woolf malogra a partir do instante em que comete suicídio, quebrando o decoro, pois ela é mais fiel a sua vocação do que a si própria (BLANCHOT, 1984, p. 151).

Essa potência demoníaca a qual está fadado todo escritor só o leva a um caminho: a proteção que ocasiona a traição “(...) e a gloriosa decadência à qual Virginia Woolf preferiu escapar, afundando.” Virginia Woolf entrou no Rio Ouse com pedras no bolso em 28 de março de 1941 (BLANCHOT, 1984, p. 152).

Dessa maneira, refletindo acerca dessa potência demoníaca que a dilacerou, abre-se espaço para as cenas seguintes em *Mrs. Dalloway* e *The Waves*, descritas a seguir:

4.1) O Suicídio de Septimus e A Morte de Todas as Vozes

Septimus já dava sinais de seu tormento, apesar de que, dias antes de sua morte, nunca pareceu tão lúcido, já que pudesse estar tão à vontade com sua esposa, contudo, “(Sentou-se no peitoril.) Mas esperaria até o último momento. Não desejava

morrer. A vida era boa. O sol aquecia. Se não fossem os seres humanos... Um velho que descia a escada da casa fronteira estacou e ficou a olhar para ele” (WOOLF, 1972, p.146).

Se não desejava morrer, por que o fez? Como foi levado a tal ato? Traiu a si mesmo em favor dos outros, pois eram os seres humanos que o desagradava, em especial, Dr. Holmes. Mas a loucura já estava ali presente, não foi ele quem cometeu suicídio, foi levado a fazer isso.

A morte, portanto, é extremamente sedutora na medida em que instiga a sua execução. A vocação do escritor não o salva disso, aliás, acarreta a isso. Como ondas que vão crescendo e arqueando o seu dorso, aumentando o desejo de entregar-se. A vocação torna-se inimiga de quem a levou como consolo, pois é a própria morte e *a morte é o inimigo*: “É contra a morte que cavalgo com minha lança erguida e meu cabelo voando atrás de mim, como o de um jovem, como o de Percival, quando galopava na Índia. Cravo as esporas em meu cavalo! Vou lançar-me contra ti, imbatível e inflexível, ó Morte!” A pergunta que fica é a de que não teria sido o mesmo caso de Virginia Woolf? Talvez (WOOLF, 2011, P.286).

5) Bibliografia

BARTHES, Roland. *A Morte do Autor*. In: *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Virgínia Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

FOUCAULT, Michel. *O que é um autor?* In: Bulletin de la Société Française de Philosophie, 63º ano, no 3, julho-setembro de 1969, ps. 73-104. (Société Française de Philosophie, 22 de fevereiro de 1969; debate com M. de Gandillac, L.Goldmann, J. Lacan, J. d'Ormesson, J. Ullmo, J. Wahl.)

TROCOLI, Flávia. *O retrato do artista como perda*. In: Nina Virgínia de Araújo Leite e J. Guillermo Milán-Ramos. (Org.). *entreAto - o poético e o analítico*. Campinas/SP: Mercado de Letras, 2011, v., p. 289-295.

WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Tradução de Lya Luyt. São Paulo: Novo Século, 2011.

_____. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Mário Quintana. Rio de Janeiro: Abril Cultural, 1972.

_____. *Rumo ao Farol*. Tradução de Luiza Lobo. Rio de Janeiro: O Globo; São Paulo: Folha de São Paulo, 2003.

_____. *To The Lighthouse*. London: Wordsworth Classics, 1994.