

Virginia e Francesca, ela e eu: lugares comuns

Virginia and Francesca, her and me: common places

Marcela Filizola¹

RESUMO

O presente artigo se propõe a pensar e questionar categorias de gênero a partir dos ensaios de Virginia Woolf (1882-1941) e do trabalho fotográfico de Francesca Woodman (1958-1981). Ao refletir acerca de noções de corpo e sua porosidade na relação com os movimentos do pensamento, busca-se criar uma conversa com teorias feministas, em diálogo com Judith Butler, Adriana Cavarero, Rosi Braidotti, entre outros nomes, para investigar novas possibilidades éticas nos momentos de encontro com o mundo. Por fim, o trabalho explora alguns aspectos do romance *To the Lighthouse* (1927), de Woolf, para considerar a relação entre humanos e não humanos, de modo a indagar a respeito da linguagem em conjunto com construções de subjetividade.

Palavras-chave: *Virginia Woolf; Francesca Woodman; teorias feministas.*

ABSTRACT

This article aims to analyze and question categories of gender, focusing on Virginia Woolf's (1882-1941) essays and Francesca Woodman's (1958-1981) photographic work. As it contemplates the notion of body and its porosity concerning the act of thinking, the paper seeks to create a conversation with feminist theorists, such as Judith Butler, Adriana Cavarero, Rosi Braidotti, amongst others, to investigate new ethical possibilities through moments of encounter with the world. Lastly, this study explores some aspects of Woolf's novel *To the Lighthouse* (1927), bringing into consideration the relationship between humans and non-humans to inquire about language in conjunction with constructions of subjectivity.

Keywords: *Virginia Woolf; Francesca Woodman; feminist theories.*

1 PPGCL-UFRJ/Bolsista Faperj Doutorado Nota 10.

[...]

E lá entrei no café manhoso, de árvore
de plástico ao canto.
Foi só depois de entrar que vi uma mulher
sentada a ler uma coisa qualquer. E senti-me
mais forte, não sei porquê, mas senti-me mais forte.
Era uma tribo de vinte e três homens e ela sozinha e
depois eu
[...]

(Ana Luisa Amaral, *Lugares comuns*)

No ensaio “Professions for Women”, lido por Virginia Woolf em 1931 para a Sociedade Nacional de Auxílio às Mulheres e publicado postumamente em 1942 no livro *The Death of the Moth, and Other Essays*, a escritora defende que as mulheres matem o que ela chama de Anjo do Lar — em referência ao poema de Coventry Patmore, de 1854 — para que possam pensar e escrever livremente, para que possam ter uma mente própria, sem a falsidade necessária para afagar egos masculinos. Essa primeira parte, diz ela, já havia sido resolvida: o Anjo estava morto. Contudo, resta

uma pergunta quando uma jovem permanece com seu tinteiro: “o que é uma mulher?”. Indagação essa constantemente revisitada pelo movimento feminista e explicitada por Simone de Beauvoir em *O segundo sexo* (1949), ressaltando que marcar tal posição nunca seria uma questão para um homem:

Se quero definir-me, sou obrigada inicialmente a declarar: “Sou uma mulher”. Essa verdade constitui o fundo sobre o qual se erguerá qualquer outra afirmação. Um homem não começa nunca por se apresentar como um indivíduo de determinado sexo: que seja homem é natural. (BEAUVOIR, 1970, p. 9).

Após descrever a morte do Anjo do Lar, Woolf comenta sobre uma segunda experiência, essa ainda não resolvida: “[...] falar a verdade sobre minhas experiências do corpo, [isso] creio que não resolvi. Duvido que alguma mulher já tenha resolvido. Os obstáculos contra ela ainda são enormes — e, mesmo assim, muito difíceis de definir.”² (WOOLF, 2015 [1942], n.p.).

Como destacado nos trechos de Virginia e Simone, pensar esse lugar de “mulher” não é apenas pensar uma materialidade do corpo, mas como alguns corpos foram sexuados e como essas “categorias de sexo”, conforme escreve Monique Wittig (1976/1982), são políticas (WITTIG, 2002, p. 5). A categoria “mulher” está ligada à categoria “homem” (e a outros privilégios, como ser branco, cisgênero, heterossexual etc.) e a uma economia heterossexual na qual o papel da mulher é o da reprodução (WITTIG, 2002, p. 5). Enquanto certos corpos aparecem como neutros, universais e desencarnados, outros são apenas visíveis como seres sexuais, mantendo-se invisíveis como seres sociais (WITTIG, 2002, p. 8). Refletir a respeito das formas de estruturação social seria entender que a diferença sexual serve para hierarquizar nossas relações, tornando-as assimétricas (POLLOCK, 1988, p. 56). Talvez pelo corpo da mulher e a própria noção de “mulher” nascerem de uma cesura — ou do paradoxo de não conseguir estar fora como representação, mas de estar fora como vida visível, ainda que em diferentes graus —, uma vez que nascem do olhar do homem, seria preciso construir outra visão de corpo em que tais dicotomias sejam perturbadas, afinal, o corpo criado pelo olhar do outro (sujeito hegemônico) já está em uma situação de violência. Não há interioridade a ser preservada, e sim um lugar de passagem, uma abertura que, ao buscar uma representação relacional que subverta a noção de exterioridade espacial dominada pelo olhar masculino, projeta-

2 Tradução minha. No original: “The first — killing the Angel in the House — I think I solved. She died. But the second, telling the truth about my own experiences as a body, I do not think I solved. I doubt that any woman has solved it yet. The obstacles against her are still immensely powerful — and yet they are very difficult to define.” (WOOLF, 2015 [1942], n.p.).

se em sua ilegibilidade. Segundo Judith Butler³³(2005), existem normas que enquadram o reconhecimento de um rosto, o que traz a seguinte indagação ética: “Afim, sob quais condições alguns indivíduos adquirem um rosto legível e visível, e outros não?” (BUTLER, 2015b, n.p.).

Neste artigo, procuro investigar como textos da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941) e trabalhos fotográficos da artista estadunidense Francesca Woodman (1958-1981) nos ajudam a pensar que a política não deve ser entendida como uma prática derivada de um sujeito já dado, e sim a partir de subjetividades em devir, ou subjetividades nômades, como as chama Rosi Braidotti (2011), que não estão relacionadas com o individual ou o particular nem com uma identidade fixa e autocapitalizante, mas com processos sociais relacionais e múltiplos (BRAIDOTTI, 2011, p. 3-4) que põem em questão a própria noção de gênero. Segundo observa Donna Haraway no ensaio “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX” (1991), pode ser mais interessante fazer considerações tendo em mente a ideia de coalizão:

Não existe nada no fato de ser “mulher” que naturalmente una as mulheres. Não existe nem mesmo tal situação — “ser” mulher. [...] E quem é esse “nós” enunciado em minha própria retórica? Quais são as identidades que fundamentam esse mito político tão potente chamado “nós” e o que pode motivar o nosso envolvimento nessa comunidade? [...] Mas existe também um reconhecimento crescente de outra resposta: aquela que se dá pela coalizão — a afinidade em vez da identidade. (HARAWAY, 2019, p. 165-166).

Na obra de Woolf, isso é evidente, pois a questão de gênero marca abertamente sua escrita. Em seus ensaios, há uma investigação sobre sua condição culturalmente construída e menos privilegiada de mulher, bem como sua situação mais privilegiada de classe, e de que maneira tais circunstâncias relacionam-se com seu entorno. Entretanto, essas indagações não aparecem apenas nos ensaios; é um problema que movimenta toda sua escrita com a intenção de “reescritura da história” (PINHO, 2019, p. 6) por meio, principalmente, de sua ficção. A escritora parece pôr em questão a noção de gênero na própria literatura com o intuito de buscar “a desconstrução e transformação dos gêneros, literários (*genre*) e performativos (*gender*) ao mesmo tempo, enquanto proposta ética de uma política por vir, através e para além da identidade” (PINHO, 2019, p. 6), tensionando pensamento feminino e masculino, não instruído e instruído, além de diferenças de idade e classe.

3 Judith Butler declarou-se não-binária há poucos anos, usando tanto o pronome feminino (she/her) quanto o neutro (they/them), porém expressando preferência pelo neutro. Por essa razão, adotei a linguagem neutra (Sistema Elu) ao me referir a Butler.

Em Francesca Woodman, por outro lado, não há um posicionamento político óbvio, ainda que seu trabalho cause provocações ao termo “mulher” — uma palavra complicada e às vezes impossível de não ser usada —, seja pela performance de feminilidade, ou pelo deslocamento da nudez feminina, ou por sua relação com outros corpos e materialidades que põem em questão o próprio corpo em sua porosidade. A arquitetura escolhida pela artista não apenas marca o limite entre as esferas pública e privada, como também “os espaços de masculinidade e de feminilidade”, instigando-nos a refletir sobre a circulação de pessoas de diferentes gêneros por tais ambientes e suas relações com esses espaços (POLLOCK, 1988, p. 62). Em suas imagens parece haver uma tentativa de repensar os limites corporais, buscando “um argumento em favor do *prazer* da confusão de fronteiras, bem como em favor da *responsabilidade* em sua construção” (HARAWAY, 2019, p. 159). Portanto, há um comprometimento do olhar ao fotografar outras mulheres ou ao se fotografar, situando esse corpo visto na imagem em uma relação de igualdade e de presença com aquele que bate a foto. Diversas fotografias de Woodman expõem a relação com as mãos, além do caráter manual do trabalho artístico em si. As mãos nas imagens servem tanto para colocar o corpo em proximidade com objetos — em inúmeras fotos Francesca segura pedaços de coisas ou mesmo animais — quanto para mostrar rastros de um movimento anterior — quando as mãos aparecem sujas de terra, por exemplo. Em outras ocasiões, a fotógrafa usa as mãos para esconder partes do corpo, em especial o rosto, que não é mostrado em várias de suas imagens. Como observa Phelan,

[...] Woodman frequentemente se concentrava nas mãos em seu trabalho. Mãos assombram seus enquadramentos; seu trabalho tem fome de taticidade. A pele por vezes roça em objetos que perfuram e iluminam — espelhos, vidros, mostruários — e por vezes a pele é mergulhada em coisas que mancham, principalmente tinta e sangue. (PHELAN, 2002, p. 992).⁴

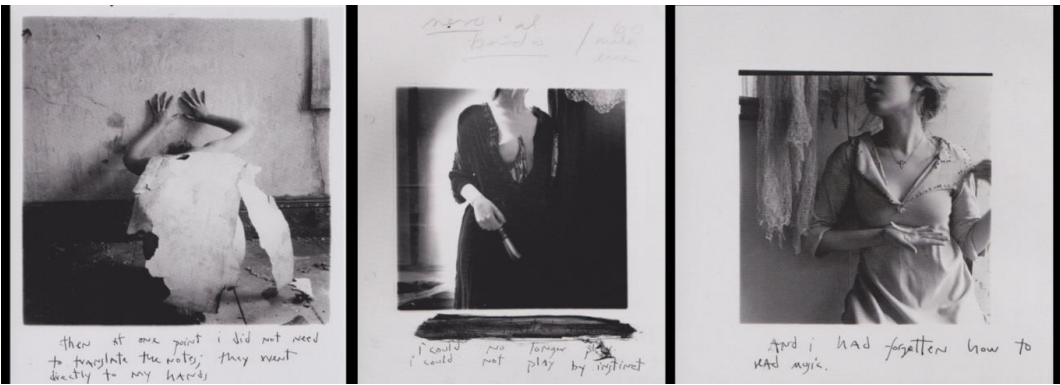
153

Na série a seguir (Figuras 1, 2 e 3), encontramos a presença das mãos também no texto escrito na borda das próprias fotos. São versos que fazem parte de um poema⁵ que Francesca escreveu como *ghost-writer* para sua amiga, Sloan Rankin, que cursava uma aula de poesia no primeiro ano

4 Tradução minha. No original: “Thinking of her own body as always at hand, Woodman often concentrated on hands in her work. Hands haunt her frames; her work hungers for tactility. Skin sometimes brushes against objects that pierce and illuminate — mirrors, glass, display cases — and sometimes skin soaks in things that stain, especially ink and blood.” (PHELAN, 2002, p. 992).

5 “Poem about 14 hands high”: i am apprehensive.1 it is like when i / played the piano.2 first i learned to / read music3 and then at one point i / no longer needed to translate the notes: / they went directly to my hands.4 After a / while i stopped playing5 and when i / started again i found i could not / play. i could not play by / instinct6 and i had forgotten how / to read music.7 (WOODMAN apud RICHES, 2004, p. 175).

das duas em RISD (Rhode Island School of Design). Embora não pareça haver uma narrativa que una as três imagens — ainda que os textos estejam encadeados —, vemos uma conexão por meio da temática das mãos presente nos versos e nas fotos. A primeira imagem (Figura 1) apresenta uma relação mais clara com o verso do poema (“Então num dado momento eu não precisei mais traduzir as notas; elas foram diretamente para minhas mãos”), pois, apesar de as mãos da fotógrafa estarem apoiadas em uma parede diante dela, o gesto pode ser pensado como um movimento de tocar piano, como diz o segundo verso do poema. As mãos e os braços são também as únicas partes visíveis da artista, cuja cabeça está para baixo. Seu corpo encontra-se agachado e coberto pelo o que parece ser um pedaço descascado de parede ou papel de parede, formando uma espécie de casulo. Na segunda foto (Figura 2), a cabeça de Woodman foi cortada pelo enquadramento. Notamos, então, uma mulher de vestido escuro, com um dos seios descoberto. A mão que está visível na imagem segura uma lâmina um pouco fora de foco devido ao movimento. Sangue escorre do seio aparente, e uma tira de negativo cobre a ferida (PHELAN, 2002, p. 1001). Uma parte do texto abaixo da imagem está riscada, mas é possível discernir a palavra “started”, o que sugere que seria o primeiro pedaço do verso. O que podemos ler diz: “Eu não podia mais tocar não podia tocar por instinto”. É interessante notar que o verbo em inglês “play” permite que pensemos também em jogar, ou colocar-se em jogo, o que me parece ser o que a artista faz com seu trabalho. Por fim, a terceira imagem (Figura 3) nos mostra mais do rosto de Woodman, apenas cortando-o a partir dos olhos. Uma de suas mãos está aberta diante do corpo, logo abaixo dos seios, com a palma virada para cima e, sobre ela, há um papel com alguma coisa escrita — algo leve que contrasta com a lâmina da imagem anterior, assim como a posição das mãos nas duas fotos também difere. Observamos as mãos como um desejo de contato com o mundo e como uma forma de linguagem, que é o que o próprio poema de Woodman parece dizer.



[Figuras 1, 2 e 3: *Then at one point I did not need to translate the notes; they went directly to my hands / I could no longer play I could not play by instinct / And I had forgotten how to read music.* Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976-1977. Fonte: Victoria Miro Gallery; Art Basel; Artsy].⁶

6 Disponíveis em:
<https://www.victoria-miro.com/exhibitions/413/works/49a7a8180de8ec/>

Ao contrário de um sujeito que procura fixar uma identidade por meio dos autorretratos, o trabalho de Francesca Woodman não parece indicar um desejo de pertencimento, mas de dar a ver essa relação com o espaço, apagando ou constantemente redesenhando tais fronteiras, tornando-as ilegíveis e expondo uma vontade de tocar o mundo e ser tocada por ele. Em sua busca por outros modos de ver, a artista desorganiza a permanência do ser que se estabeleceu por meio do olhar. No livro *Vozes plurais* (2005), fazendo uma crítica à visão, Adriana Cavarero explicita o que a fotografia de Woodman talvez quisesse abalar e que Butler também sublinha em *Relatar a si mesmo* (2015b) ao dialogar com a filósofa italiana:

A visão permite uma posição autônoma, ativa e, ao mesmo tempo, apartada e sem envolvimento. O mundo está ali, é visível, mas olhá-lo depende de nós. Não é um mundo que irrompe de todos os lados, com os seus sons, e surpreende, interfere; é um mundo estável, imóvel e objetivo que está diante de nós. Ele garante exatamente a realidade do ser, e, portanto, o estatuto da *verdade como presença*. (CAVARERO, 2011, p. 55).

Para considerar tais questões a partir de Woodman e Woolf, acredito que seja necessário explicitar o que compreendo com a categoria “mulher”, já que as duas costumam marcar essa experiência em seus trabalhos, ainda que ambas ocupem posições privilegiadas na sociedade. É importante pontuar que, embora este artigo esteja reforçando a posição de “mulher” evidenciada por Virginia e Francesca — cujas fotografias, como mencionado anteriormente, retratam em grande parte outras mulheres ou ela mesma, embora não parecesse se colocar alinhada a nenhum movimento político (RICHERS, 2004, p. 103) —, é justamente para procurar saídas, retirando a palavra de uma categoria fechada, universal e biológica por meio de uma crítica feminista de “autoconscientização” e “constante revisão, reavaliação e reconceitualização dessa condição” (de LAURETIS, 2019, p. 144). Conforme argumenta Butler, é preciso usar o termo “ciente de sua insuficiência ontológica” (BUTLER, 2018a, p. 15), porém também buscando recuperar uma representação e uma história que foram negadas ou apagadas. Ao expor uma economia masculinista em *Gender Trouble* (1990), uma questão levantada pela filósofa é que as teorias feministas devem também fazer uma autocrítica de seus próprios gestos totalizantes (BUTLER, 1999, p. 18-19) para não reproduzir hierarquias e exclusões similares (BUTLER, 1999, viii). O que se torna problemático em certas

<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/20930/Francesca-Woodman-I-could-no-longer-play-I-could-not-play-by-instinct>
<https://www.artsy.net/artwork/francesca-woodman-and-i-had-forgotten-how-to-read-music>

correntes feministas é o desejo de restringir a noção de sujeito que a palavra “mulher” como identidade política pretende representar e libertar (BUTLER, 1999, p. 189).

No artigo “One Is Not Born a Woman” (1981), Wittig aponta a ambiguidade presente no termo “feminista”, uma vez que a própria palavra é formada por *femme* — mulher em francês. Ela observa que, de um lado, temos as feministas que lutam “pelo desaparecimento dessa classe” e, de outro, as que defendem o mito da mulher, que relaciona o feminino ao estado biológico e a uma natureza essencialista (WITTIG, 2002, p. 14). Entretanto, como a própria teórica afirma já em 1981, apesar de ser uma palavra ambígua, há uma escolha sendo feita ao se chamarem feministas, “não para apoiar ou reforçar o mito da mulher, nem para nos identificarmos com a definição do opressor sobre nós, e sim para afirmar que nosso movimento [tem] uma história e para enfatizar o laço político com o antigo movimento feminista.”⁷(WITTIG, 2002, p. 14). Em um artigo mais recente, publicado originalmente em 2003, Paul B. Preciado atualiza essa discussão ao trabalhar a partir de um ponto de vista *queer*, criticando “o sujeito unitário do feminismo, colonial, branco, proveniente da classe média alta e dessexualizado” e observando que o movimento pós-feminista das multidões *queer* é “o resultado de um confronto reflexivo do feminismo com as diferenças que o feminismo apagou em proveito de um sujeito político ‘mulher’, hegemônico e heterocêntrico.” (PRECIADO, 2019, p. 428).

Portanto, meu interesse não é pensar tal categoria de modo identitário ou apenas dentro do binômio da diferença sexual homem/mulher, para não recair novamente em uma visão universalista e binária. Compreendo que existem outros marcadores que atravessam o termo “mulher” e o leio de forma plural, e não somente em relação, ou como diferença, a “homem”, ou mesmo como se tais categorias não fossem políticas e econômicas dentro de um sistema de dominação (WITTIG, 2002, p. 15). Refletir acerca da categoria “mulher” como “expandida e expansível” (BUTLER, 2018b, p. 155), isto é, considerar um feminismo que abarque outros modos de vida — não binários, não heteronormativos —, é pensar criticamente a respeito de um modelo patriarcal e neoliberal verticalizado para buscar outros caminhos ético-políticos possíveis. Ao entendermos gênero não como substantivo estável, mas em sua performatividade, pondo tal palavra em um campo aberto, sem esquecer, como propõe o filósofo, as condições de precariedade que unem as minorias (ainda que tenhamos em mente os diferentes privilégios que tornam certas vidas mais passíveis de luto), essas categorias não são mais lidas como identidades fechadas — por mais que saibamos da importância

7 Tradução minha. No original: “We chose to call ourselves ‘feminists’ ten years ago, not in order to support or reinforce the myth of woman, nor to identify ourselves with the oppressor’s definition of us, but rather to affirm that our movement had a history and to emphasize the political link with the old feminist movement.” (WITTIG, 2002, p. 14).

das lutas identitárias (ver Butler, 2018b). Procuro, então, afastar-me de um pensamento metafísico para investigar outras maneiras de subjetivação que se deem de modo relacional e horizontal, buscando compreender “mulher” de forma não essencialista ou biologizante.

De maneira semelhante às teorias feministas citadas, parece haver um desejo tanto em Woolf quanto em Woodman de investigar outras formas de pensar, entendendo seus trabalhos também de maneira aberta, fazendo-se nessa troca com o mundo. Conforme afirma Laura Marcus no ensaio “Woolf’s feminism and feminism’s Woolf”, “*A Room of One’s Own* é, de fato, um texto sobre o pensamento e as possibilidades do pensamento.” (MARCUS, 2010, p. 151). Em Woolf, a janela e outras formas que nos dão reflexos turvos podem ser uma maneira de mostrar esse processo e de se colocar na vida por meio da escrita — são seus *moments of being*, ou momentos marcados pelo choque. Há um mundo do outro lado da cena refletida, conforme observamos quando a narradora de *A Room of One’s Own* olha o reflexo do entorno — e não de si — nas águas do rio — um reflexo que é interrompido justamente por um aluno que passa remando em um barco, cortando, assim, a imagem da natureza espelhada na água. Nesse momento de contemplação, ela descreve o modo como seu pensamento se dá, sugerindo que é preciso ir além da imagem na superfície, atravessá-la, para buscar uma ideia em formação, comparando-a a um peixe a ser pescado:

Um pensamento – para lhe dar um nome mais altivo do que merece – tinha deixado seu rastro pela corrente. Oscilava, minuto a minuto, para cá e para lá entre os reflexos e as plantas aquáticas, deixando-se mostrar e submergir na água até... Sabe aquele puxão, e então um amontoado de ideias na ponta da linha, e depois o recolher cauteloso e a exposição cuidadosa? Por fim, assentado na grama, tão pequeno e tão insignificante parecia esse meu pensamento; o tipo de peixe que um bom pescador devolveria à água para que engordasse e um dia fosse digno de ser cozido e comido. [...]

Por menor que fosse, esse pensamento tinha, apesar de tudo, o mistério próprio de sua espécie – de volta à mente, tornou-se imediatamente muito empolgante e digno de atenção; e, conforme zunia, afundava e zanzava para lá e para cá, despertava uma aluvião e um tumulto de ideias tal que me era impossível ficar parada. Foi assim que me vi andando extremamente rápido através de um gramado. Na mesma hora a figura de um homem surgiu para me interceptar. (WOOLF, 2014 [1929], n.p.)⁸.

8 No original: “Thought — to call it by a prouder name than it deserved — had let its line down into the stream. It swayed, minute after minute, hither and thither among the reflections and the weeds, letting the water lift it and sink it until — you know the little tug — the sudden conglomeration of an idea at the end of one’s line: and then the cautious

Como vemos, a reflexão suscita a narradora a se levantar e caminhar para organizar as ideias — uma imagem também recorrente nos textos e diários de Woolf e que trazem a dificuldade de livre circulação da mulher, pois, no ensaio, por exemplo, ela é barrada por um bedel ao seguir por um caminho permitido apenas para homens, o que irá se repetir em outros momentos do texto. Notamos nessa passagem como a escritora explora os obstáculos vivenciados por mulheres, que não apenas têm seus corpos banidos de lugares, mas também a liberdade do pensamento, uma vez que as duas coisas estão juntas. Segundo aponta Laura Marcus, o ato de pensar e a criação de sentenças surgem por vias diferentes das sentenças masculinas, que são produzidas por uma mente desimpedida e instruída, cujo percurso é uma linha reta — ou, no original, são “straight paths” (MARCUS, 2010, p. 150-151), podendo ser associado ao pensamento “straight” no sentido de heterossexual, trabalhado por Wittig em “The Straight Mind” (“O pensamento hétero”, 1980). Conforme já discutido, tal modo de pensar estaria ligado a formas políticas que foram erigidas com base em estruturas de poder e opressão produzidas em parte pela heterossexualidade (WITTIG, 2002, p. 21), buscando defender que tais discursos abstraídos da vida e apolíticos representariam a verdade (WITTIG, 2002, p. 25), como se a linguagem precisasse ser desencarnada e essas visões correspondessem a um pensamento neutro e objetivo.

Em “Professions for Women”, há uma imagem similar à de *A Room of One's Own*. Woolf descreve um pescador sonhando à margem de um lago enquanto espera a linha do anzol ser puxada, a qual ela liga ao pensamento tomando forma e à imaginação correndo livremente por cada parte do inconsciente até encontrar um impedimento, o que, para a autora, é mais comum entre escritoras mulheres, porque tal momento é exatamente quando o pensamento pensa o corpo e as experiências que uma mulher não deveria pronunciar na presença de homens. O choque faz então com que sua imaginação seja interrompida. Ao contrário de um pensamento abstraído de sua corporeidade, é um pensamento que não consegue se livrar do corpo e, portanto, se faz com ele (WOOLF, 2015

hauling of it in, and the careful laying of it out? Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine looked; the sort of fish that a good fisherman puts back into the water so that it may grow fatter and be one day worth cooking and eating. [...].

But however small it was, it had, nevertheless, the mysterious property of its kind — put back into the mind, it became at once very exciting, and important; and as it darted and sank, and flashed hither and thither, set up such a wash and tumult of ideas that it was impossible to sit still. It was thus that I found myself walking with extreme rapidity across a grass plot. Instantly a man's figure rose to intercept me.” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

9 No original: “Not only is her way physically barred, but these barriers interrupt the free flow of her thoughts, prohibiting her from ‘trespassing’ on the grounds of intellect and imagination held to be the proper preserve of the male sex.”

The effect of such controls, as *A Room of One's Own* represents it, is not to inhibit thought entirely, but to send it down different channels, and along byways other than the straight paths traversed by ‘the trained mind’ of the college-educated man. *A Room of One's Own* is, indeed, a text about thought and the possibilities of thought.” (MARCUS, 2010, p. 150-151).

[1942], n.p.). Conforme apontado no início deste artigo, Woolf lembra que é preciso contemplar as experiências do corpo *junto* ao pensamento.

Tendo isso em mente, eu gostaria de considerar as diferentes maneiras que os espelhos/reflexos comparecem na escrita de Virginia Woolf. Em *A Room of One's Own*, a escritora demonstra a importância do objeto, eventualmente o utilizando de modo metafórico, para a constituição masculina e para as ações de violência ou “heroísmo” praticadas por sociedades ditas civilizadas. Ela propõe uma separação entre a linguagem dos homens civilizados e instruídos e aquela de mulheres, crianças e grupos menos privilegiados, pois, de acordo com a autora, a escrita de um homem, bem como sua imagem no espelho, bloqueia tudo em seu entorno com “uma faixa escura e reta, uma sombra parecida com a da letra I.”¹⁰ (WOOLF, 2014 [1929], n.p.). Ou seja, contrastando com a indefinição dos gestos, a sombra incerta de uma mariposa¹¹ (WOOLF, 2014 [1929], n.p.), há uma linguagem que se apresenta com contornos claros e que, para isso, precisa justamente apagar outras vozes e manter no escuro certas vidas. Muito se perde na tradução dessa pequena passagem, pois a letra “I” é também, em inglês, o pronome “eu”. É a repetição do pronome e, mais uma vez, a retidão do pensamento que levam ao apagamento da vida em si, concentrando-se apenas nesse sujeito autocentrado.

Em *Relatar a si mesmo*, ao repensar o espaço hegeliano que se coloca com toda sua luminosidade, onde “os espelhos têm a feliz coincidência de também agir como janelas” (BUTLER, 2015b, n.p.), Butler sugere uma forma de reconhecimento que se dê justamente na visão opaca que uma pessoa tem de si. Para ela, “[s]eria, talvez, uma ética baseada na nossa cegueira comum, invariável e parcial em relação a nós mesmos.” (BUTLER, 2015b, n.p.). Pensar esses limites não faz com que essa opacidade se torne transparente. Ao contrário: é uma ética que se faz a partir desse fracasso, marcando inclusive “os próprios limites do saber” (BUTLER, 2015b, n.p.). Talvez possamos aproximar essa noção de “reconhecimento”, proposta por Butler, da presença da janela em Woolf e Woodman — entendendo não apenas como a janela que aparece em suas fotografias, mas também a janela da captura fotográfica —, pois é um recorte que nem sempre nos fornece uma imagem espelhada, mas procura mostrar o que só pode ser visto quando uma pessoa não está iluminada “pela luz colorida e caprichosa do outro sexo” (WOOLF, 2014 [1929], n.p.); é uma tentativa de trazer para o quadro aquilo que foi deixado de fora, conforme já mencionado, buscando outra forma de narrar.

Retomando Monique Wittig (2002) a partir do comentário de Woolf com relação ao sexo oposto, parece haver um interesse em fazer surgir uma

10 No original: “[...] a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.)

11 No original: “[...] those unrecorded gestures, those unsaid or half-said words, which form themselves, no more palpably than the shadows of moths on the ceiling [...]” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

imagem que não se contraponha à outra. A diferença sexual é evidenciada no ensaio de Woolf por ser atuante na vida cotidiana das mulheres como um sistema social e político de opressão, porém existe um desejo de transposição que, para a autora, é possível por meio do pensamento andrógino e da porosidade de gênero (literário ou não), tornando-os análogos às imagens de transparência e aos percursos de luz, bem como aos espaços de ligação entre dentro e fora, através de portas e janelas. Não é por acaso que os dois primeiros capítulos de *A Room of One's Own* terminem com uma porta se abrindo. No primeiro, a porta é aberta “ao toque de uma mão invisível”¹² e, no segundo, é a própria narradora ensaísta quem abre a porta (WOOLF, 2014 [1929], n.p.).

Em *Orlando: a biography*, publicado em 1928, um ano antes do ensaio, Woolf elabora questões similares. Nesse romance dedicado a sua amante e amiga Vita Sackville-West, encontramos uma porosidade no gênero de personagens, não só porque Orlando começa a narrativa como um jovem rapaz e acorda um dia mulher, mas porque em diversos momentos o narrador-biógrafo expõe dúvidas com relação ao gênero de personagens ou o afirma com uma certeza que soa irônica, como vemos na abertura do romance: “Ele — pois não havia dúvida quanto ao seu sexo, embora a moda da época fizesse algo para disfarçá-lo [...]”¹³ (WOOLF, 2018 [1928], n.p.). Em outra passagem, o narrador comenta sua posição com relação à diferença entre os sexos, explicando que “[e]mbora os sexos sejam diferentes, eles se confundem. Em cada ser humano ocorre uma vacilação de um [sexo] para outro. E frequentemente são apenas as roupas que mantêm a aparência masculina ou feminina, enquanto interiormente o sexo é aquele oposto ao que está à vista.”¹⁴ WOOLF, 2018 [1928], n.p.). Assim, podemos recuperar o pensamento andrógino já mencionado e pensar como essa oscilação é exemplificada em *Orlando*. É chocante perceber como, em 1928, a obra de Virginia Woolf já estava falando de performance de gênero, ou seja, indicando como sexo e gênero são construções sociais, o que Butler viria a falar em 1990 com *Gender Trouble* e Preciado desenvolveria em *Manifesto contrassexual* (2000):

O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual,

12 No original: “Even the door of the hotel sprang open at the touch of an invisible hand [...]” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

13 No original: “He — for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it [...]” (WOOLF, 2020 [1928], n.p.)

14 No original: “Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above.” (WOOLF, 2020 [1928], n.p.).

na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados. A (hetero) sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever ou se reinstruir através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2014, p. 26).

Para voltar aos limites entre dentro e fora, vistos tanto com as entradas e saídas em *A Room of One's Own* quanto com os questionamentos de gênero em *Orlando*, podemos observar duas imagens de Woodman (Figuras 4 e 5) que ilustram o jogo da fotografia com a espacialidade, trazendo justamente a porta como elemento fotografado. Em um cômodo decrepito, notamos uma porta retirada da ombreira e apoiada de forma estranha na parede e no chão, de modo a reconfigurar sua utilidade no ambiente da casa. Em uma das fotografias, um corpo nu coloca-se sob a porta suspensa. A parte superior do corpo esconde-se atrás da porta enquanto as pernas permanecem expostas e um pouco borradas, indicando algum movimento. A série lembra os versos de Anne Carson em “a tarefa da tradutora de antigone” que trazem a imagem da Antígona de Brecht com a porta às costas, indicando também uma mulher impedida de estar nesse espaço “dentro” e que permanece em um lugar entre interior e exterior:

estou sempre voltando ao Brecht
que botou você a peça inteira com uma porta amarrada nas costas
uma porta pode ter sentidos diversos
eu aqui fora da sua porta
engraçado é que você também está fora da sua porta

essa porta não tem lado de dentro
ou se tem um lado de dentro, você é a única que não pode entrar
(CARSON, 2012, n.p.)¹⁵

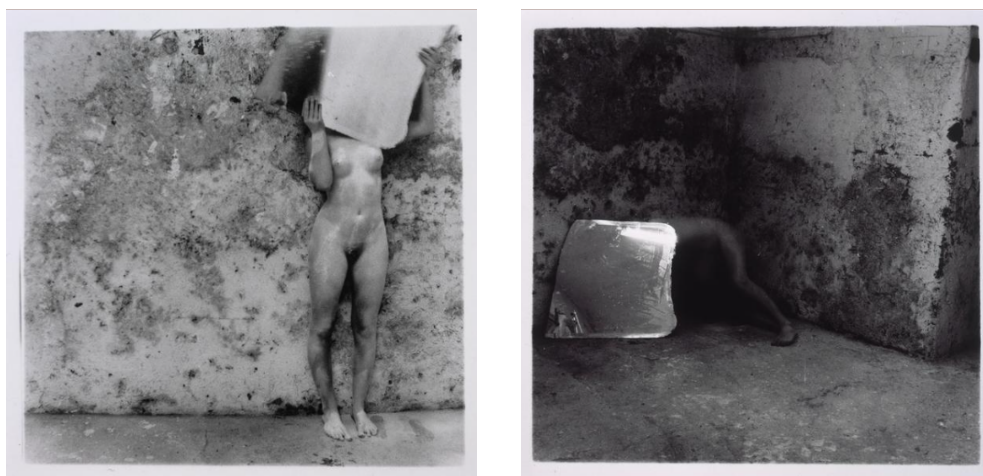
15 No original: “I keep returning to Brecht / who made you do the whole play with a door strapped to your back / a door can have diverse meanings / I stand outside your door / the odd thing is, you stand outside your door too // that door has no inside / or if it has an inside, you are the one person who cannot enter it” (CARSON, 2012, n.p.).



[Figuras 4 e 5: *Untitled*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: National Galleries of Scotland; The Guardian]¹⁶

De maneira semelhante, em diversas fotografias das séries *Self-Deceit* e *Space*², o objetivo do espelho e do vidro não parece ser refletir o corpo da fotógrafa, isto é, produzir uma imagem de identificação e reconhecimento da artista; é precisamente uma materialidade que engana, como sugerido no título de *Self-Deceit* (que pode ser traduzido como “autoengano”). Em algumas imagens do ensaio (Figuras 6 e 7), o espelho perde sua função utilitária e é usado como um objeto que esconde o rosto de Francesca, permitindo que pensemos em uma performance que foge à norma por meio do apagamento do rosto daquela ali exposta e evidencia um questionamento da noção de singularidade do rosto (ver Butler, 2015a).

162



[Figuras 6 e 7: *Self-Deceit* #4 e #5. Francesca Woodman. Roma, Itália, 1978. Fonte: National Galleries of Scotland]¹⁷

¹⁶ Disponíveis em:

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/94694/untitled-providence-rhode-island>
<https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2014/aug/31/francesca-woodman-in-pictures#img-5>

¹⁷ No catálogo do Moderna Museet, Francesca Woodman. *On Being an Angel* (2020), a fotografia que aparece como *Self-Deceit* #5 corresponde à *Self-Deceit* #6 disponível no site da National Galleries of Scotland:

<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85848/self-deceit-4-roma>
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/85850/self-deceit-6-roma>

Em certas imagens da série *Space*², Woodman está nua e agachada dentro de uma caixa de vidro elevada sobre uma base de madeira — um mostruário de exposição —, aproximando seu rosto e as mãos do vidro, como se buscasse uma saída, e pondo-se no lugar daquele/daquilo que está exposto (Figura 8). Em uma das fotografias, conseguimos enxergar as feições da artista, ainda que com pouco detalhe e nitidez (Figura 9). Já em outra imagem do ensaio, Woodman aparece em segundo plano e fora da caixa de vidro enquanto dentro do mostruário e em primeiro plano vemos o que parece ser a carcaça de um animal. Há uma janela na composição por onde entra luz, fazendo com que o vidro da caixa reflita de forma pouco definida a artista e um retângulo branco devido à luminosidade estourada. Contudo, o vidro também funciona em sua transparência, expondo o que se encontra dentro do recipiente, que é abraçado por Woodman (Figura 10). Em outra foto de *Space*², deparamo-nos com dois corpos, o da fotógrafa, que está dentro da caixa e bastante borrado por causa de seu movimento, e um corpo aparentemente masculino deitado sobre o mostruário, com um dos braços e a cabeça caídos na lateral conforme o homem olha para o interior. Podemos observar também o reflexo da janela e do mundo externo no vidro, bem como uma porta entreaberta. A fotografia não apresenta uma iluminação homogênea, o que nos permite pensar que houve uma maior exposição das partes do mostruário e principalmente do corpo sobre ele no momento que a imagem foi ampliada, se considerarmos que há uma marcação mais clara e delimitada em torno do corpo do homem (Figura 11).



[Figuras 8 e 9: *Space*². Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Victoria Miro Gallery; James Hyman Gallery]¹⁸

18 Disponíveis em:
https://www.victoria-miro.com/exhibitions/463/works/image_custom1067/
<http://www.jameshymangallery.com/artists/14430/4751/francesca-woodman/from-space-squared-providence?r=artists/14430/sold/francesca-woodman>



[Figuras 10 e 11: *Space2*. Francesca Woodman. Providence, Rhode Island, 1976. Fonte: Artnet; Victoria Miro Gallery]¹⁹

Além do jogo entre interior e exterior que Francesca Woodman elabora a partir de diversos elementos e dispositivos na série — o recipiente, o vidro com seu reflexo ou transparência, a janela e a porta, bem como o processo fotográfico de inscrição de luz no negativo e no positivo —, há também um questionamento desses espaços no próprio título da série, *Space²*, ou “espaço ao quadrado”, que produz um movimento similar ao que vimos com o título de *Self-Deceit*. Sem nos proporcionar uma imagem estável do objeto fotografado, o que ela fixa no negativo é um gesto, uma imagem do *instante*: o momento de passagem da posição de sujeito — como fotógrafa — para a de objeto — como modelo —, capturando na hora do clique esse estar entre, um movimento expositivo do espaço de brecha que desestabiliza a noção de ser e que indica uma tentativa de fazer um corpo culturalmente construído e sexualizado pelo olhar do outro, como o da mulher, ressurgir de uma nova maneira, em um devir-mulher ou devir-imperceptível que propõe outro modo de olhar esse (des)aparecimento, provocando um alinhamento entre corpo e pensamento justo por meio de um jogo de ausência e presença. Encontramos reflexões semelhantes em *Vozes plurais* quando Cavarero propõe uma crítica à predominância da visão — essencial para a metafísica da presença — que “confere às coisas mesmas certa permanência no ser” (CAVARERO, 2011, p. 57). No texto, a autora sublinha a importância dos sons que nos põem em uma posição relacional, rebatendo uma posição de verticalidade e dominação, na qual um indivíduo teria autonomia e controle sobre aquilo que vê. Ver, assim como pensar, é um processo que ocorre a partir do corpo como um todo, e mesmo a noção de contorno do corpo é interrogada quando estamos em contato com o real e com a vida comum, entendidos a partir de *A Room of*

¹⁹ Disponíveis em:

<http://www.artnet.com/artists/francesca-woodman/space-2-providence-rhode-island-p0061-a-UkfDe-6i3J7wDvwQ2878yg2>

<http://www.victoria-miro.com/artists/7-francesca-woodman/works/artworks8539/>

*One's Own*²⁰. Parece haver uma tentativa de encontrar o silêncio da experiência não humana, o que não significa ausência de som, mas a escuta de barulhos que não sejam marcados pela individualidade, isto é, que clamem por uma troca com o mundo ao redor.

Nesse sentido, podemos refletir a respeito do romance *To the Lighthouse*, também de Virginia Woolf, publicado em 1927, pois a narrativa, apresentada em três partes — “A janela”, “O tempo passa” e “O farol” —, parece sugerir em sua seção intermediária uma temporalidade que existe sem uma certa presença humana, sendo marcada pelo silêncio do não humano e pela experiência de anonimato e do encontro. A primeira e terceira partes do romance narram períodos de férias da família Ramsay e de seus convidados em uma casa de veraneio na Ilha de Skye, na Escócia, enquanto o interlúdio, que cobre o período de dez anos, durante o qual acontece a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), marca um corte na narrativa, pois a propriedade fica abandonada e é invadida por intempéries e animais, tornando-se praticamente uma ruína. Nessa seção, encontramos uma escrita poética que nos remete a um devir-imperceptível, tal qual vimos em *Woodman*, que se liga ao tempo interno dos insetos e dos animais (BRAIDOTTI, 2011, p. 106) e ao tempo do trabalho precarizado, uma vez que as únicas presenças humanas em “O tempo passa” são de trabalhadores. Há uma linguagem comum/de comunhão que não requer participação humana, ou, se houver uma participação, não é ocupando um lugar de centralidade, e sim reposicionando o papel do humano nesse processo:

A vida humana não é a totalidade da vida, não pode nomear todos os processos da vida dos quais depende, e a vida não pode ser a característica definidora singular do humano — então, o que quer que queiramos chamar de vida humana vai inevitavelmente consistir em uma negociação com essa tensão. Talvez o humano seja o nome que damos a essa própria negociação que surge de ser uma criatura viva entre criaturas e em meio a formas de vida que estão além de nós. (BUTLER, 2018b, p. 50).

165

Apesar de não haver conversas reais ou imaginárias como nas duas outras seções do romance, o que “escutamos”, além dos sons da natureza, é Mrs. McNab, a trabalhadora que vai limpar a casa dos Ramsay. No final do quarto capítulo do interlúdio, o “véu de silêncio” (WOOLF, 2016 [1927], n.p.) é rompido, não por sua voz, mas por suas mãos que trabalham e interrompem a cena de comunhão (ou participam dela?) da natureza com/na casa, para então, no breve capítulo seguinte, ela começar um canto ao ver seu reflexo no espelho:

20 No original: “[...] common life which is the real life and not the little separate lives which we live as individuals [...]” (WOOLF, 2004 [1929], n.p.).

Enquanto capengava (pois ela balançava como um navio no mar) e olhava atravessado (pois seus olhos não olhavam diretamente para nada, mas com um olhar de esguelha que desaprovava o desdém e a raiva do mundo – ela era estúpida, ela sabia), enquanto segurava os corrimões e se erguia escada acima e balançava de quarto em quarto, ela cantava. Roçando o vidro do longo espelho e olhando de esguelha para sua ondulante imagem, um som saía-lhe dos lábios – algo que fora, talvez, divertido no palco, há vinte anos, que fora cantarolado e dançado, mas agora vindo da zeladora desdentada e entoucada, era destituído de sentido, era como a voz da estupidez, do risível, da própria persistência, recalcada mas surgindo novamente, de maneira que, enquanto capengava, espanando, enxugando, ela parecia dizer que era uma longa lida e labuta, que era só levantar-se e ir para a cama de novo, e tirar as coisas e guardá-las de novo. Não era fácil ou agradável este mundo que ela conhecera por quase oitenta anos. Envergada de cansaço era como estava. Por quanto tempo, perguntou ela, rindo e resmungando, ajoelhada sob a cama, espanando as tábuas, por quanto tempo isso vai durar? mas às custas pôs-se em pé, ajeitou-se e, novamente, com o olhar de esguelha que fugia e se afastava até de seu próprio rosto, e de suas próprias desgraças, postou-se boquiaberta diante do espelho, sorrindo sem propósito, e recomeçou o velho andar arrastado e capenga, levantando capachos, depositando porcelanas, olhando-se de esguelha no espelho, como se, afinal, ela tivesse seus consolos, como se, de fato, se enlaçasse em torno de seu canto fúnebre alguma incorrigível esperança. Devia ter havido visões de prazer, no banho na tina, por exemplo, com os filhos (mas dois eram bastardos e um a abandonara), no bar, bebendo; revirando quinquilharias nas suas gavetas. Alguma greta na escuridão devia ter havido, algum canal nas profundezas de obscuridade através do qual jorrasse luz suficiente para distorcer o seu rosto sorrindo no espelho e fazê-la, voltando ao serviço, balbuciar a velha canção de espetáculo de variedades. Os místicos, os visionários, andando pela praia numa noite bonita, remexendo uma poça, observando uma pedra, perguntando-se “O que sou?”, “O que é isso?” tinham de repente a condescendência de receber uma resposta: (qual era não conseguiam dizer) de maneira que se aqueciam em meio à geada e se confortavam em meio ao deserto. Mas a Sra. McNab continuava a beber e a tagarelar como antes. (WOOLF, 2016 [1927], n.p.)²¹.

21 No original: “As she lurched (for she rolled like a ship at sea) and leered (for her eyes fell on nothing directly, but with a sidelong glance that deprecated the scorn and anger of the world—she was witless, she knew it), as she clutched the banisters and hauled herself

Notamos uma relação entre o canto e o espelho semelhante ao papel desempenhado pela risada na obra de Woolf. Tal proximidade é destacada pela escritora no ensaio “The Value of Laughter” (1905) ao comparar o riso a um espelho, pois “[m]ais do que qualquer outra coisa, o riso preserva nosso senso de proporção”²² (WOOLF, 2015 [1905], n.p.), isto é, um senso de humanidade, bem como de realidade. Como mencionado anteriormente, segundo ela, há uma clara distinção entre o espelho como medida de proporção e aquele presente em *A Room of One's Own* que serve à autoprojeção masculina. Enquanto o primeiro texto faz referência a mulheres e crianças, “porque nem seus olhos foram toldados pela erudição nem seu cérebro obstruído pelas teorias dos livros”²³, preservando, assim, o contorno verdadeiro e original dos homens e das coisas (WOOLF, 2015 [1905], n.p.), o outro ensaio chama atenção para a maneira como homens precisam ser vistos por mulheres, ou seja, duas vezes maiores do que seu tamanho, dando a eles uma sensação de superioridade (WOOLF, 2014 [1929], n.p.).

Um entendimento de tempo experimentado como espacialidade, similar ao de *To the Lighthouse*, pode ser observado nas fotografias de Francesca Woodman. Do mesmo modo como encontramos um desejo pela indistinção em Woolf, notamos no trabalho de Woodman uma busca impossível por um retorno à fluidez da natureza, uma necessidade de confundir-se com o mundo exterior. Nas imagens a seguir (Figuras 12 e 13), seu corpo parece imitar o movimento das superfícies onde está acomodado. Diferentemente de outras fotografias nas quais vemos o corpo fora de foco, nessas ele encontra-

upstairs and rolled from room to room, she sang. Rubbing the glass of the long looking-glass and leering sideways at her swinging figure a sound issued from her lips—something that had been gay twenty years before on the stage perhaps, had been hummed and danced to, but now, coming from the toothless, bonneted, care-taking woman, was robbed of meaning, was like the voice of witlessness, humour, persistency itself, trodden down but springing up again, so that as she lurched, dusting, wiping, she seemed to say how it was one long sorrow and trouble, how it was getting up and going to bed again, and bringing things out and putting them away again. It was not easy or snug this world she had known for close on seventy years. Bowed down she was with weariness. How long, she asked, creaking and groaning on her knees under the bed, dusting the boards, how long shall it endure? but hobbled to her feet again, pulled herself up, and again with her sidelong leer which slipped and turned aside even from her own face, and her own sorrows, stood and gaped in the glass, aimlessly smiling, and began again the old amble and hobble, taking up mats, putting down china, looking sideways in the glass, as if, after all, she had her consolations, as if indeed there twined about her dirge some incorrigible hope. Visions of joy there must have been at the wash- tub, say with her children (yet two had been base-born and one had deserted her), at the public-house, drinking; turning over scraps in her drawers. Some cleavage of the dark there must have been, some channel in the depths of obscurity through which light enough issued to twist her face grinning in the glass and make her, turning to her job again, mumble out the old music hall song. The mystic, the visionary, walking the beach on a fine night, stirring a puddle, looking at a stone, asking themselves ‘What am I,’ ‘What is this?’ had suddenly an answer vouchsafed them: (they could not say what it was) so that they were warm in the frost and had comfort in the desert. But Mrs McNab continued to drink and gossip as before.” (WOOLF, 2000 [1927], n.p.).

22 No original: “Laughter more than anything else preserves our sense of proportion [...]” (WOOLF, 2020 [1905], n.p.).

23 No original: “because their eyes are not clouded with learning nor are their brains choked with the theories of books [...]” (WOOLF, 2020 [1905], n.p.).

se com contornos bem definidos; está estático, como se quisesse se igualar à inércia do terreno, à firmeza das raízes no solo — ainda que mimetize suas ondulações. Enquanto em outras séries a camuflagem do corpo advém do instante de congelamento na hora de bater a foto, aqui o tempo congelado parece ser anterior ao momento de captura, como se resultasse da combinação do corpo com a natureza e de um desejo de outra experiência temporal.



[Figuras 12 e 13: Untitled. Francesca Woodman. Boulder, Colorado. 1972-1976. Fonte: The Paris Review; Wall Street International]²⁴

Ouvimos o ecoar desse mundo não humano no ritmo do mar que bate e atravessa as páginas do romance de Woolf. Vemos instantes de comunhão com o humano, como ocorre quando Mrs. Ramsay, a matriarca da narrativa, está perdida em pensamento, com a “mão na massa” ao passar tempo com seus filhos, e o barulho das ondas é monótono e calmante, assemelhando-se a uma canção de ninar que diz “eu cuido de você; eu sou o seu apoio” (WOOLF, 2013 [1927], p. 34); e outros nos quais sua mente se desvia de sua ocupação e esse mesmo som se transforma em um lembrete da efemeridade da vida:

[...] como um fantasmagórico rufar de tambores marcava sem piedade a medida da vida, nos fazia pensar na destruição da ilha e sua submersão no mar, prevenindo-a, a ela, cujo dia se esgotava numa lida atrás da outra, de que tudo era efêmero como um

24 Disponíveis em:
<https://www.theparisreview.org/blog/wp-content/uploads/2017/01/078-untitled-boulder-colorado-1976.jpg>
<https://wsimag.com/hubertwinter/artworks/130225>

Como procurei demonstrar, tanto Virginia Woolf quanto Francesca Woodman parecem indicar outros caminhos para se estar no mundo, em consonância com propostas das teorias feministas que buscam uma abordagem de gênero justamente como questionamento de uma estrutura patriarcal e neoliberal. Talvez as fotografias de Woodman reiterem precisamente esse silêncio humano e um instante de abertura para outra escuta, despertando-nos por meio de uma ética do olhar para um “impulso de terror” diante de suas figuras espectrais que evocam a morte, mas, principalmente, a fragilidade e precariedade da vida, provocando o medo da perda que é também o instante de encontro, de reconhecimento do outro, uma vez que “a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar” (BUTLER, 2015b, n.p.).

25 No original: “[...] to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, ‘I am guarding you—I am your support,’ but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephemeral as a rainbow — this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror.” (WOOLF, 2000 [1927], n.p.).

Referências

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: fatos e mitos*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970 [1949].

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic Theory*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

BUTLER, Judith. “Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista”. *Caderno de Leitura*, n. 78. Trad. Jamille Pinheiro Dias. Belo Horizonte: Edições Chão da Feira, 2018a.

_____. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Trad. Fernanda Siqueira Miguens. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018b.

_____. *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*. Trad. Sérgio Lamarão e Arnaldo Marques da Cunha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015a.

_____. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. E-book. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015b.

_____. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Nova York: Routledge, 1999.

CARSON, Anne. “a tarefa da tradutora de antigone”. Trad. Rodrigo Tadeu Gonçalves. 2012. Disponível em: <https://escamandro.wordpress.com/2017/01/13/3-traducoes-para-o-task-of-the-translator-da-antigonick-de-anne-carson/>. Acesso em 14/07/2020.

CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*. Trad. Flavio Terrigno Barbeitas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

de LAURETIS, Teresa. “A tecnologia de gênero”. Trad. Susana Bornéo Funck. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 121-155.

FERBER, Alona. “Judith Butler on the culture wars, JK Rowling and living in ‘anti-intellectual times’”. *The New Statesman*, set. 2020. Disponível em: <https://www.newstatesman.com/uncategorized/2020/09/judith-butler-culture-wars-jk-rowling-and-living-anti-intellectual-times>. Acesso em 18/03/2022.

FILIZOLA, M.
*Virginia e
Francesca, ela e eu:
lugares comuns*

HARAWAY, Donna. “Manifesto ciborgue: ciência, tecnologia e feminismo-socialista no final do século XX”. Trad. Tomaz Tadeu. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 157-210.

MARCUS, Laura. “Woolf’s feminism and feminism’s Woolf”. In: SELLERS, Susan (org.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. 2. ed. Nova York: Cambridge University Press, 2010. p. 142-179.

MODERNA Museet. *Francesca Woodman. On Being an Angel*. Catálogo. Estocolmo: Koenig Books Ltd., 2020.

PHELAN, Peggy. “Francesca Woodman’s Photography: Death and the Image One More Time”. *Signs*, Chicago, v. 27, n. 4, p. 979-1004, Summer 2002.

PINHO, Davi. “O conto de Virginia Woolf – ou ficção, uma casa assombrada”. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 23, n. 2, p. 3-17, jul./dez. 2019.

POLLOCK, Griselda. “Modernity and the spaces of femininity”. In: *Vision and Difference: Femininity, feminism and histories of art*. Londres/Nova York: Routledge, 1988. p. 50-90.

PRECIADO, Paul B. “Multidões queer: notas para uma política dos ‘anormais’”. Trad. Cleiton Zóia Münchow e Viviane Teixeira. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019. p. 421-430.

_____. *Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RICHERS, Harriet Katherine. *Skin, Surface and Subjectivity: The Self-Representational Photography of Francesca Woodman*. Tese de Doutorado — University College London. Londres, 2004. 223p.

WITTIG, Monique. *The Straight Mind and Other Essays*. Boston: Beacon Press, 2002.

WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf: The Complete Collection*. Pandora’s Box. Kindle Edition. Hash Books, 2020.

_____. *Orlando*. Trad. Laura Alves. In: *Grandes obras Virginia Woolf*. E-book. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018 [1928].

_____. *O valor do riso e outros ensaios*. Trad. Leonardo Fróes. E-book. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. *The Death of the Moth, and Other Essays*. Kindle Edition. South Australia: The University of Adelaide Library, 2015 [1942].

_____. *Um teto todo seu*. Trad. Bia Nunes de Sousa. E-book. São Paulo: Tordesilhas, 2014 [1929].

_____. *Ao farol*. Trad. Tomaz Tadeu. E-book. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016 [1927].

_____. *A Room of One's Own*. Kindle Edition. Nova York: Penguin Books, 2004 [1929].

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

_____. *To the Lighthouse*. Kindle Edition. Nova York: Penguin Books, 2000 [1927].