

LUCAS FERREIRA PIMENTEL

**A FICÇÃO MODERNA: UMA CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO
SÓCIO-FAMILIAR EM AO FAROL, DE VIRGINIA WOOLF**

Dissertação apresentada à Universidade Federal de Viçosa, como parte das exigências do Programa de Pós-Graduação em Letras, para obtenção do título de Magister Scientiae.

Orientadora: Sirlei Santos Dudalski

**VIÇOSA - MINAS GERAIS
2020**

**Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca
Central da Universidade Federal de
Viçosa - Campus Viçosa**

T

P644f
2020

Pimentel, Lucas Ferreira, 1990-
A ficção moderna : uma crítica da representação
sócio-familiar em Ao Farol, de Virgínia Woolf / Lucas Ferreira
Pimentel. – Viçosa, MG, 2020.
148 f. : il. (algumas color.) ; 29 cm.

Inclui anexo.

Orientador: Sirlei Santos Dudalski.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Viçosa.

Referências bibliográficas: f. 138-144.

1. Woolf, Virginia, 1882-1941. Ao Farol. 2. Ficção inglesa -
Crítica e interpretação. 3. Leitores - Reação crítica. 4. Família -
Aspectos psicológicos. I. Universidade Federal de Viçosa.
Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras.
II. Título.

CDD 22. ed. 823

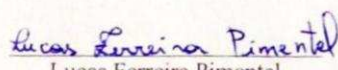
LUCAS FERREIRA PIMENTEL

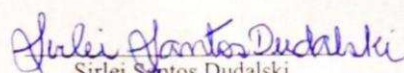
**A FICÇÃO MODERNA: UMA CRÍTICA DA REPRESENTAÇÃO
SÓCIO-FAMILIAR EM *AO FAROL*, DE VIRGINIA WOOLF**

Dissertação apresentada à Universidade
Federal de Viçosa, como parte das exigências
do Programa de Pós-Graduação em Letras,
para obtenção do título de *Magister Scientiae*.

APROVADA: 5 de outubro de 2020

Assentimento:


Lucas Ferreira Pimentel
Autor


Sirlei Santos Dudalski
Orientadora

Para minha avó, minha mãe (in memoriam) e minha irmã:
o trio geracional de mulheres fortes, guerreiras e que
muito me inspiraram. E ao César, minha luz.

AGRADECIMENTOS

À minha mãe (in memoriam), que extrapolou todas as definições sociais de família e ser humano, e não só exerceu o papel designado como mãe, mas se tornou pai, tio, avô e todas as representações masculinas e femininas que a sociedade denomina aos corpos para suprir as necessidades de seus filhos e das pessoas à sua volta. A representação de amor, bondade e carinho não poderia ter uma expressão máxima senão a de minha mãe, quem inspirou todo este trabalho e a insistência em concluí-lo.

À minha irmã Luanna, por todo carinho, amor e suporte durante a minha vida. Por ser uma grande amiga e se mostrar sempre preocupada comigo e com esta pesquisa, e também ser minha inspiração de força e luta.

À minha avó, Maria de Jesus, que está sempre disposta a ajudar e nunca mede esforços para amparar os necessitados, a quem se esqueceram de ensinar sobre a arte, mas que, apesar disso, soube construir por si só uma vida repleta dela. Às minhas tias, Fatinha, Penha e Carminha por sempre se preocuparem comigo, estando sempre prontas nos amparos e carinhos e que, ao longo da vida, sempre foram zelosas comigo. Ao meu Tio João Vicente, pela solidariedade e disposição. Às minhas primas, Ana Claudia, Cristiane, Daniele e Jasmine, que sempre me mostraram o poder da amizade e por me darem tantas alegrias e sorrisos nos nossos encontros. Ao primo Vivaldo de Andrade dos Santos, pelo incentivo de continuar os estudos e pelas ferramentas acadêmicas que foram tão essenciais no desenvolvimento desta pesquisa. Enfim, à minha família, por me mostrar o caminho do conhecimento e da leitura.

À minha queridíssima orientadora Sirlei, pelo exercício maior do que orientar, mas de ser uma grande amiga e transformadora de “energias”: sempre, depois de todo o cansaço e frustração com a pesquisa, conseguiu me dar ânimo e força para que eu fizesse o trabalho da melhor forma que pudesse. Por toda alegria e disposição que tem colocado ao meu dispor, eu não tenho palavras para agradecer o quanto foi importante. Além disso, pelos nossos divertidos encontros regados a pizza, açaí, a suco de maçã e pelos almoços que foram essenciais para recarregar a energia. E ao Reginaldo e à Nina, por fazerem parte desses deliciosos encontros.

À professora Gisele Wolkoff, e ao professor Adécio de Sousa Cruz, por aceitarem o convite de participar da minha banca e pela disponibilidade e dedicação de

lerem e auxiliarem no processo de aperfeiçoamento deste trabalho. Aos professores e professoras do Departamento de Letras e Departamento de Ciências sociais pela dedicação e ensinamento em todos esses anos. Em especial, para o Professor Douglas Mansur, a quem me apresentou a Teoria da Estética da Recepção, e pela contribuição imensurável na minha monografia (que culminou nesta pesquisa), e à professora Maria de Fátima Lopes, que possibilitou pensar um trabalho sobre literatura e família durante um seminário na disciplina Família e Parentesco₂ no ano de 2013. Aos professores e às professoras do mestrado: Joelma Santana Siqueira, Natália Fontes de Oliveira, Gerson Luiz Roani, Edson Ferreira Martins, Iara Christina Silva Barroca, Dirceu Magri, Júnior Vilarino Pereira, Leonardo Civale, Angelo Adriano Faria de Assis e Adécio de Sousa Cruz (supracitado), agradeço pela dedicação e conhecimento durante essa jornada do mestrado. O agradecimento se estende aos que fazem daquele espaço seu local de trabalho, como todos e todas servidores/servidoras do prédio, que permite um espaço agradável e acolhedor. Às professoras e aos professores do ensino básico, do fundamental ao médio, que se dedicaram arduamente em ensinar, mesmo que os projetos tão neoliberais dissessem o contrário, em especial a professora de português do sexto ano, Elizabeth, da Escola Estadual Maria Rita Duarte, que no ano de 2002 possibilitou expandir o meu amor e gosto pela literatura, com seu projeto de leitura mensal, criou um espaço onde pude o conhecer obras e escritores fascinantes, como Vitor Hugo, Pedro Bandeira, Shakespeare, Ernest Hemingway e Jorge Amado.

Às minhas amigas e aos meus amigos, por sempre se mostrarem dispostos a ajudar, conversar e rir, mesmo nos momentos mais difíceis. Em especial, ao Leonardo Pereira Macedo e ao Weslen Pedro Fonseca (vulgo Josefina Bonaparte), por cuidarem deste trabalho e se mostrarem muito dispostos a revisar e orientar, mesmo quando esta pesquisa estava em sua forma germinativa (projeto de pesquisa). À Cinthia Maritz dos Santos Ferraz Machado pela revisão profissional, reflexões e carinho que possibilitou o crescimento e o enriquecimento desta pesquisa. À minha vizinha e amiga Dona Conceição, pela amizade, carinho e as palavras amigas de sempre.

Ao César, meu companheiro, amigo e parceiro, pelo amor, carinho, paciência e força; por ser uma grande pessoa, que irradia tanta bondade e luz; por ser tão amoroso e humilde; por estar ao meu lado em todos os momentos, mesmo os mais difíceis; por

partilhar das suas alegrias e conquistas ao meu lado; por trazer tanta felicidade à minha vida e pelo Mingau e o Darwin, que são parte de nossa alegria cotidiana.

À classe de proletários e artistas que foram tão importantes ao longo da história e que trouxeram os mais lindos vislumbres e enriquecimentos para a humanidade. Às pessoas negras e indígenas, que construíram uma cultura rica de conhecimento e beleza, tão fundamental para esse país que as apagam socialmente e existencialmente por séculos. Às mulheres e ao grupo LGBTQI+ pela força e luta, tão essenciais neste mundo assombrado pelas desigualdades. Por fim, às classes menos favorecidas, que alimentam a sociedade e as instituições, e que, por vezes, não participam ativamente.

Ao universo pela aleatoriedade tão magnífica nos seus menores detalhes que permite e inspira a humanidade a fazer arte(s).

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Precisávamos, pensou, molhando o pincel deliberadamente, nos colocar na dimensão da experiência cotidiana, sentir simplesmente que isto é uma cadeira, que isto é uma mesa, e, contudo, ao mesmo tempo: É um milagre, é um êxtase.

Ao Farol, de Virginia Woolf, 2017, p. 173.

Todas as famílias felizes se parecem; cada família infeliz é infeliz à sua maneira.

Anna Kariênina, de Liev Tolstói, 2017, p. 14.

RESUMO

PIMENTEL, Lucas Ferreira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, outubro de 2020. **A ficção moderna: uma crítica da representação sócio-familiar em Ao Farol, de Virginia Woolf.** Orientadora: Sirlei Santos Dudalski.

A teoria da Estética da Recepção vem com a proposta de trazer um novo elemento na hermenêutica literária, muito deixado de lado pelas escolas de estudos literários anteriores, que é o leitor. Por isso, a análise guiada por essa vertente se dá calcada em um tripé: obra, autor e leitor. Tal ponderação tende a encarar uma amplitude no que tange ao domínio das interpretações das obras ao longo da história e um diálogo que se instaura entre o trio analítico durante a leitura. O teórico Wolfgang Iser, em seu livro *O fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia literária* (2013), recorre ao conceito de fingir para tratar a construção narrativa de uma ficção, que se conceitualiza como uma forma de repetir a realidade social no romance, mas de forma transgredida da retirada do contexto. Ao refletir sobre a ficcionalidade Iser pondera a relação desse conceito com a semiologia, quando assim traz a ideia do signo. Dessa forma, ampliamos essa discussão com dois teóricos da semiologia: Ferdinand Saussure (2006) e Roland Barthes (2006). Ao se analisar a obra *Ao Farol* (2017), de Virginia Woolf, pode-se observar a utilização da memória para construção ficcional do enredo da obra. A utilização desse recurso para a composição é um vislumbre que se faz baseado em seus artigos, ensaios, biografia e diários. A utilização desse material se converge em uma análise dos signos dispostos na obra e comparados com a realidade social e o pensamento da escritora.

Palavras-Chave: Teoria da estética da Recepção. Virginia Woolf. Fingir. Família. Ficção

ABSTRACT

PIMENTEL, Lucas Ferreira, M.Sc., Universidade Federal de Viçosa, October, 2020. **Modern fiction: A review of socio-family representation in Virginia Woolf's *To the lighthouse***. Advisor: Sirlei Santos Dudalski.

Reader-response criticism comes with a proposal to bring a new element in literary hermeneutics, very integrated on the side by schools of previous literary studies, which is the reader. For this reason, an analysis guided by this aspect is based on a tripod: masterpiece, author and reader. Such consideration tends to face an amplitude regarding the domain of the interpretations of the works throughout history and a dialogue that is established between the analytical trio during reading. Theorist Wolfgang Iser, in his book *O fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia literária* (2013), uses the concept of pretending to deal with a narrative construction of a fiction, which is conceptualized as a way of repeating social reality in novel, but in a way that transgressed the withdrawal of context. When reflecting on fictionality It is to ponder on the relationship of this concept with semiology, when this brings the idea of the sign. Thus, we expanded this discussion with two theorists of semiology: Ferdinand Saussure (2006) and Roland Barthes (2006). When analyzing the novel *Ao Farol* (2017), by Virginia Woolf, we can observe the use of memory for the fictional construction of the work's plot. The use of this resource for the composition is a glimpse that is based on her articles, essays, biography and diaries. The use of this material converges in an analysis of the signs displayed in the book content and compared with the social reality and the thought of the writer.

Keywords: Reader-response criticism. Virginia Woolf. Pretend. Family. Fiction.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Virginia Woolf, em 1939.....	12
Figura 2- Virginia Woolf, em 1939.....	23
Figura 3- Julia Stephen, Leslie Stephen e Virginia Stephen, 1892.....	52
Figura 4- Quadro de Virginia Woolf pintado por Vanessa Bell, em 1912.....	85
Figura 5- Virginia Woolf by Man Ray, 1934.....	123
Figura 6- Árvore Genealógica de Virginia Woolf.....	145
Figura 7- Histórico familiar de doença maníaco-depressiva.....	146
Figura 8- Julia Stephen e Virginia, 1884.....	146
Figura 9- Julia Stephen ensinando seus filhos, em 1894.....	147
Figura 10- Virginia Woolf e Leonard Woolf, em 1914.....	147
Figura 11- Virginia Woolf e Leslie Stephen, em 1902.....	148
Figura 12- Lytton Strachey e Virginia Woolf, em 1923.....	148

SUMÁRIO

Introdução – Um passeio em Ao Farol.....	12
Capítulo 1: A janela: uma observação sobre A Teoria da Estética da Recepção....	22
1.1 O leitor e a teoria da Estética da Recepção.....	23
1.2 O fingir e a ficcionalização da realidade.....	32
1.3 Virginia Woolf e William Shakespeare: a poética da vida.....	40
Capítulo 2: O tempo passa: a vida em família.....	50
2.1 – Virginia Woolf e a vida em poesia: uma discussão sobre gênero e arte.....	51
2.2 - A vida em família.....	67
Capítulo 3 – “Ao Farol”: um olhar para a ficcionalização da realidade.....	82
3.1- O retrato dos Ramsay: Vida e(m) família.....	84
3.2 – O sobrevoo do anjo em Ao Farol.....	96
3.3 – A pintura do Farol: uma ficcionalização da poesia da vida.....	107
Conclusão.....	119
Referências bliográficas.....	135
Anexos.....	142

Figura 1- Virginia Woolf, em 1939.



Fonte: National Portrait Gallery (2020).

INTRODUÇÃO: UM PASSEIO EM AO FAROL

A história da teoria literária é marcada por uma pluralidade de campos de estudos e análise de obras textuais. Esses campos podem dialogar entre si, de forma convergente ou divergente, e auxiliam na compreensão do texto literário. Nesse ínterim, configura-se a Teoria da Estética da Recepção, que é fruto de uma inquietação sobre a historicidade e a recepção da obra, de forma que os teóricos dessa corrente propõem realce a um novo componente, que se mantinha ausente ou limitado na hermenêutica literária: o leitor.

Luiz Costa Lima aponta em seu livro, *A Literatura e o leitor: textos da estética da recepção* (1979), que o surgimento da Teoria da Estética da Recepção se dá com alemão Hans Robert Jauss (1921-1997), a partir da publicação da sua aula inicial na Universidade de Constança, em 1967, intitulada “A história da literatura como provocação à ciência da literatura”. Todavia, vale ressaltar que tal discussão já havia sido iniciada antes com seu amigo, Wolfgang Iser (LIMA, 1979).

A teorização de Jauss fundamenta-se a partir da análise fenomenológica de dois pensadores: Martin Heidegger (1889-1976) e Hans-Georg Gadamer (1900-2002). Os pensadores fenomenológicos, Heidegger e Gadamer, se debruçam sobre o pensamento de Edmund Husserl (1859-1938), fundador da fenomenologia, para entender a ontologia do ser humano. O desdobramento dessa proposição filosófica liga-se ao exercício da leitura e entende que “a compreensão é tomada como um acto de constante antecipação de um sentido global, guiado por ‘projeto’ ou por uma expectativa que o texto por sua vez desperta” (CRUZ, 1993, p. 11).

Assim, ancorado sobre o postulado da fenomenologia, Jauss contrapõe sua teoria literária a duas correntes de estudo em voga: a formalista e a marxista. De um lado, os formalistas entendiam o leitor somente como alguém capaz de decodificar a forma por trás do texto; por outro lado, os marxistas entendiam o autor e leitor dentro de uma mesma ótica: a classe social a qual pertenciam. Para o teórico alemão da estética da recepção, o olhar para a história e para a sociedade de leitores era fundamental para se entender a dimensão hermenêutica em que estava submetida uma obra literária.

Uma produção textual tem uma duração no tempo maior que a de seu produtor e, por isso, a obra se torna um produto aberto à leitura e à interpretação. Diante do transcorrer do tempo, pode haver algum choque de interpretações que acompanham a obra e de leitores que se dispõem à sua leitura. Considerando o espectro de grupos sociais plurais, Hans Robert Jauss discute a diversidade de interpretações que uma produção literária pode apresentar, já que essa interpretação está ligada às normas e valores culturais.

A leitura apresenta-se como uma manifestação de um fenômeno dinâmico: a partir de perguntas e respostas ao longo do texto, criam-se expectativas, modelam-se regras ou estas se mantêm como pré-concebidas primeiramente. Nessa perspectiva, o olhar da teoria da Estética da Recepção de Jauss se debruça sobre uma coletividade de leitores ao longo da história, portanto, esse postulado se depara com sua análise de forma sincrônica e diacrônica.

Por outro lado, o teórico Wolfgang Iser (1926 – 2007) possui uma preocupação teórica voltada para o indivíduo, apresentando uma investigação mais apontada para a leitura e representação do texto na subjetividade, tanto do autor, quanto do leitor. Ele considera a leitura como uma interação entre essas duas partes, autor e leitor, e, nesse sentido, aponta que o comando dessa interação é dado pelo texto, que se manifesta

como produção do imaginário, da qual leitor e o autor encontram-se presentes em sua composição. Diferentemente de Jauss, que tinha como pressuposto uma dialética de perguntas e respostas para moldar o texto, Iser (1979), inspirado no pensamento do filósofo polonês Roman Ingarden (1893–1970), diz que uma obra literária é cercada por indeterminações, as quais ficam a cargo do leitor interpretar.

O livro *O fictício e o Imaginário: perspectiva de uma antropologia literária* (2013), de Wolfgang Iser, se torna um pilar central da pesquisa com a obra, onde ele elabora uma discussão teórico-metodológica e literária, e dispõe da relação da produção textual com relação à realidade social.

Antes de adentrarmos na discussão conceitual do livro do teórico da Estética da Recepção, é preciso, porém, refletir sobre a semiologia e a representação do signo para podermos, então, apresentar as relações que tais signos estabelecem com as discussões apresentadas por Iser.

O signo é uma representação constituída por duas partes: o conceito e a imagem acústica. Se tomarmos como ponto de partida o semiólogo Ferdinand Saussure (2006), ou se adotarmos o pensamento de Roland Barthes (2006), temos o plano de expressão e o plano dos conteúdos, mas ambos adotam a mesma nomenclatura respectiva para essas definições: significantes e significados. A constituição de um signo é dada de modo cultural e social e manifesta-se a partir de vários fatores (psíquicos, físicos e fisiológicos), mas sua compreensão e constituição são dadas pela relação cultural, social e histórica dos agentes comunicadores. Portanto, sua forma e conteúdo se alteram ao longo do tempo e do meio social no qual se expressam.

Wolfgang Iser aborda a constituição do signo dentro da obra literária a partir da forma como está disposto no texto e sua relação com a realidade. Considerando o aspecto literário, constitui-se, então, um signo que ele chama de “fingido”, pois a representação do seu conteúdo e a sua expressão aparecem deslocadas do sentido objetivo da realidade social. Nessa perspectiva, o autor, estando submetido às relações sociais, culturais e históricas do seu tempo, e, portanto, realiza a sua produção textual a partir de elementos oriundos da realidade social da qual se relaciona de forma, que são transgredidos de seu sentido adotado e compartilhado. Assim, o teórico aponta um fingir, ou seja, existe uma máscara sobre a representação social que a desloca para outro sentido, fazendo isso a partir de seu imaginário.

Dessa forma, os elementos dispostos em uma obra literária são produzidos pelo imaginário do autor. Segundo o teórico supramencionado, configura-se, nesse âmbito, a própria intencionalidade do texto, pois, ela “é algo que não se encontra no mundo dado correspondendo, sem que fosse antes algo já imaginário” (ISER, 2013, p. 37). Assim, a escolha dos elementos constitutivos do texto tem a função de “suprimir, complementar ou valorizar” (Ibidem, p. 36) e se manifestam a partir dessa intencionalidade.

Os conceitos de seleção, combinação e relacionamento colocam em discussão a disposição desses elementos em sintonia com o campo social e semântico no texto literário e sua relação com a realidade social. A seleção é a identificação desses campos e a forma como foi decomposta na produção textual; a combinação é a manifestação do plano verbal, sua articulação com o significado, e sua relação com a realidade do texto; e o relacionamento é a articulação dos planos semânticos e sociais para a construção do enredo e que forma o(s) signo(s).

Diante disso, vemos um apontamento social, semântico e relacional com a realidade social que desemboca na obra como um como se, ou seja, algo que poderia ser comparado com a realidade, mas não é. Eis que, então, desembocamos na produção de Virginia Woolf: como podemos encontrar o fingir nas suas obras?

Adeline Virginia Stephen publicou seu primeiro livro em 1915, chamado *A viagem* (2008), antes de se casar com Leonardo Woolf e adotar seu sobrenome. Nesse romance, encontramos Rachel Vinrace em uma viagem de navio com outros personagens, dentre eles, Richard e Clarissa Dalloway, que dez anos mais tarde protagonizaram outro romance da escritora, *Mrs Dalloway* (2012). Adentrando nos campos semânticos e sociais, é possível observar que Woolf ainda não dominava o seu fluxo de consciência, que fará parte da narrativa de suas produções a partir de 1922, com o *Quarto de Jacob* (2008). Tanto no romance de 1915, quanto no de 1925, *Ao Farol*, para podermos usar dos exemplos dados até agora, a escritora inglesa utiliza da sutileza das relações cotidianas e nos apresenta os personagens e todo o mundo social da obra que os rodeia. É possível observar como o tratamento social e a relação de gênero se fazem tão presentes ainda na narrativa. Na primeira obra, vemos Richard Dalloway se opondo ao direito ao voto da mulher, mas, já no segundo romance, é possível observar como a relação que Clarissa Dalloway estabelece consigo mesma, de subjugação da sua figura feminina, não pode mais atender às funções sociais dadas ao seu gênero: como casamento e ter mais filhos.

Então, se atentarmos para os conceitos apresentados na Teoria da Estética da Recepção, mais especificamente na abordagem de Wolfgang Iser, sobre o ato de fingir, seleção, combinação e relacionamento na obra literária, é possível observarmos que há uma relação no tratamento de gênero dado às mulheres na sociedade e que parece pertinente ao olhar da escritora inglesa. É possível encontrar tais informações na realidade social da escritora?

Virginia Woolf produziu não só romances, mas também ensaios, artigos para jornais, cartas, biografias e alguns diários. Em suas publicações, a romancista sempre procurou apresentar e discutir sua relação com a sociedade (tanto nas relações pessoais, quanto com os valores e normas de sua época) e com a literatura. Em alguns ensaios, como *Um teto todo seu*, publicado em 1928, *The profession for women*, publicado em 1931, e *Three Guineas*, publicado em 1938, ela direciona o olhar para o lugar que a mulher ocupa na sociedade inglesa, que é majoritariamente de exclusão. O papel da mulher, sempre encaixado no lar doméstico, a preocupava, e ela nomeava essa coerção como *O anjo da casa*¹ para criticar tal posição social. Essa posição impunha à mulher o papel fundamental na felicidade da casa, mesmo que houvesse a necessidade de abdicar dos próprios desejos em prol da família. Não havia nenhum talento para as artes nesse cenário: a função era ser uma boa mãe, mulher e esposa.

Logo, o recorte de gênero aparece em sua escrita, pois a preocupação sobre o lugar social da mulher fundamenta as discussões na história presentes também nas obras de Woolf, tanto da história inglesa, quanto da sua família. O olhar para a literatura e a escrita da mulher na história apresenta, na perspectiva de Woolf, uma discrepância frente à escrita de homens. As mulheres encontravam-se, ao longo do tempo, sempre recolhidas, sem muitos direitos ou voz na produção da arte. Nesse sentido, a escritora chega a apontar no ensaio *Um teto todo seu*² (1928), que se William Shakespeare (1554-1616) tivesse uma irmã com talento para a escrita, ela estaria fadada a viver sem reconhecimento, se mataria e seria enterrada numa encruzilhada qualquer (WOOLF, 1928).

Dessa maneira, o olhar de Virginia Woolf para a história e seus arranjos sociais é atento: ela admira o período Elizabetano (1558 – 1603), onde viveu Shakespeare e a

¹ Em inglês: *The Angel of the House*, título também dado à coleção de poemas de Coventry Patmore (1823-1896).

² Título original: *A Room of One's Own*.

Rainha Elizabeth. Para a romancista inglesa, esse período foi de uma pequena prosperidade intelectual para as mulheres, pois é quando elas puderam ter, pela primeira vez, algum tipo de educação formal, – mesmo sendo somente para as mulheres da nobreza, como nos aponta Juliet Dusinberre no livro *Virginia Woolf's Renaissance: Woman Reader or Common Reader?* (1997).

Virginia Woolf não encontra produção textual de mulheres nesse período. A sua resposta a esta ausência virá por intermédio de sua Tia, Caroline Emelia Stephen, irmã de seu pai (Leslie Stephen), que apresenta os diários de família e neles Woolf pode encontrar a experiência social da mulher em outros períodos posteriores ao elisabetano.

Diante da averiguação histórica e social sobre a mulher, a escritora Virginia Woolf chega a uma conclusão em *Um Teto todo seu* (1928): “a mulher precisa ter dinheiro e um teto todo dela se pretende mesmo escrever ficção” (WOOLF, 1928. p. 8). A independência e a liberdade são fundamentais para que a mulher consiga prosperar em seu talento. Mas, nas circunstâncias da qual estava imputado o lugar para esse gênero, há sempre a presença de um ser que sempre atormenta a expressão artística das mulheres, o anjo. Woolf aponta-o como uma figura dócil que sempre a aflige dizendo o quanto ela não é capaz de escrever, e, assim, a escritora recomenda para as outras mulheres escritoras: “Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer ³” (WOOLF, 1974, p. 238).

O anjo era uma manifestação, não só da sociedade inglesa vitoriana, mas também de anseios que os pais Stephen faziam aos seus filhos. Nas biografias da romancista escritas por Quentin Bell (1972) e Hermione Lee (1997), ou mesmo nos diários da escritora, podemos observar que mesmo tendo acesso a uma educação (em casa) e acesso à biblioteca do pai, Woolf reconhecia que não era possível desenvolver-se como romancista se seu pai estivesse vivo. O acesso à educação formal só foi possível aos filhos homens, e às mulheres ficou fadado o cuidado da casa. Este trabalho ficou marcado quando Julia Stephen faleceu (em 1895) e, mais acirradamente, quando a meia-irmã, Stella Duckworth, também faleceu, em 1897: as responsabilidades da casa onde moravam recaíram sobre Vanessa Bell e Virginia.

A preocupação com a arte e a mulher apresenta-se de forma significativa nas considerações woolfianas. A sua escrita aponta para um uma situação em que as mulheres vivenciavam, e a exclusão das instituições de ensino e das artes, como

³ Tradução nossa: Matar o anjo da casa era parte da ocupação da mulher escritora.

experienciado pela própria escritora. Tal perspectiva se alimenta ainda da observação sobre outras mulheres que lutavam e possibilitaram uma nova forma de socialização aos corpos femininos, como a escritora também inglesa, militante dos direitos das mulheres, Mary Wollstonecraft (1759-1797), que publicou um livro intitulado *Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher*, publicado no ano de 1792.

Assim, inspirada em Wollstonecraft, Woolf publica em 1930 um ensaio com o título: *Quatro figuras: Mary Wollstonecraft*, em que aponta a importância que a Revolução Francesa teve sobre a escritora do século XVIII: “Como o estalar da revolução na França expressasse algumas de suas próprias teorias e convicções mais profundas, ela escreveu às carreiras, no calor daquele extraordinário momento, estes dois livros eloquentes e ousados, *Reply to Burke* e *a Vindication of the Rights of Woman*” (WOOLF, 2014, p. 311).

O apelo novamente à história reafirma essa consciência de Virginia Woolf pelos direitos das mulheres, buscando pelo reconhecimento de cidadania a esse gênero que não podia entrar nas bibliotecas sem autorização de algum homem responsável por ela, como apontado em *Um teto todo seu*. A preocupação da romancista se torna algo próximo dos valores da luta da Revolução Francesa, sendo também baseada nos ideais iluministas (liberdade, igualdade e fraternidade) para conquistar seus direitos e reconhecimento social e institucional.

A relação que se encontra com a descrição sobre a luta de gênero e o reconhecimento da cidadania da mulher aproxima Woolf do filósofo e historiador húngaro György Lukács (1885 – 1971), quando este postula sobre o romance histórico, cujo surgimento desse formato de romance ocorre na Inglaterra com o romancista Walter Scott (1771 – 1832). Lukács (1969) evidencia uma mudança na estrutura do romance advinda das influências do iluminismo. Parte do que ele⁴ caracteriza como o romance histórico advém das ideias de Hegel: “Hegel, vê na história um processo impulsionado pelas forças motoras intrínsecas da história, cujo efeito atinge todos os

⁴ Entende-se que Lukács critica a estilística moderna em seu livro *Realismo crítico hoje* (1969), onde para ele os modernos jogaram a literatura para um campo subjetivo em um tempo fora da realidade efetiva, porém não estamos apontando uma convergência de análise nesse sentido de estilo, mas de uma relação com o olhar lançado para a história, onde para o filólogo alemão o romance histórico trouxe essa emergência do olhar para as transformações sociais e no que tange ao exercício de cidadania, inspirados nos valores do iluminismo. Tal como apontamos em Woolf, quando ela observa a realidade das mulheres e a desconexão com as práticas de liberdade, fraternidade e igualdade no campo social. E por consequência ficam fora da participação nas instituições sociais, como a de educação, por exemplo.

fenômenos da vida humana, inclusive o pensamento. Ele vê a vida da humanidade como um grande processo histórico” (LUCKÁCS, 2011, p. 45).

A emergência de tais temas de preocupação social pode ser observada nos romances de Virginia Woolf. Em uma ponderação sobre estética, pode-se observar essa questão discutida, quando a escritora inglesa descreve a respeito da composição de um romance, em que há alguns fatores que devem ser levados em conta: poesia e vida. No ano de 1927, a romancista publicou um ensaio Poesia, ficção e o futuro, em que apontava o valor da poesia para a composição ficcional de um romance, em admiração à poesia shakespeariana, e que auxiliava a uma aproximação da vida:

O que ora tentamos é, antes, analisar uma característica que se faz presente na maior parte das grandes eras da literatura, tendo maior visibilidade na obra dos dramaturgos elisabetanos. Se eles parecem ter uma atitude ante a vida, tal posição lhes permite a livre movimentação de seus membros, uma visão que, embora constituída por uma miscelânea de coisas diferentes, incide sobre a perspectiva certa para os objetivos que têm (WOOLF, 2014, p. 209).

O romance se constrói pela composição em que a fusão da poesia com a prosa forma um espectro da vida. “A vida é assim? Deveriam ser assim os romances?” (WOOLF, 2014, p. 109), indaga Woolf em seu ensaio Ficção moderna (publicado em 1919), sobre a composição do romance.

O romance woolfiano apresenta, mesmo que buscando uma aproximação com a vida, uma descontinuidade do tempo: ele não é linear como realidade objetiva, tal como aponta o filólogo alemão Eric Auerbach (1892 – 1957): “os escritores modernos preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar perfeita e cronologicamente um decurso integral e exterior; também receiam impor à vida, ao seu tema, uma ordem que ela própria não oferece” (AUERBACH, 2002, p. 494).

De forma semelhante ocorre no romance, objeto de estudo e análise deste trabalho, *Ao Farol*, publicado em 1927. O livro narra a vida da família Ramsay e alguns amigos durante a estadia na casa de verão na ilha Skye. O tempo na narrativa da obra é percebido a partir do fluxo de consciência⁵ ou do recurso do uso de parênteses (LEE,

⁵ The Concise Oxford Dictionary of literary terms (2001) classifica o termo como “fluxo de consciência, o fluxo contínuo de percepções sensoriais, pensamentos, sentimentos e memórias na mente humana; ou

2017) e é a partir disso que podemos observar como o tempo decorre após a morte da Senhora Ramsay até o retorno à casa de verão: deteriora a casa de verão e, após dez anos desde a visita dos personagens no primeiro capítulo, alguns deles retornam ao local, no último capítulo.

A obra *Ao Farol* é o quinto romance da escritora inglesa e o terceiro a usar o fluxo de consciência na composição narrativa (seguido de *O quarto de Jacob* (1922), e *Mrs Dalloway* (1925)). Na estrutura textual do romance desemboca uma contraposição entre as figuras do pai, o Sr. Ramsay, e sua esposa, a matriarca do romance, Sra. Ramsay (POSTER, 1996; GAY, 1999; GAIPA, 2003). No cerne da questão do livro, os pais e alguns acontecimentos do romance são resgatados de fontes biográficas de uma lembrança dos próprios pais Woolf, sem, contudo, serem fidedignos aos acontecimentos na vida da escritora: apenas foi feito o uso das lembranças pelo imaginário para a composição da produção literária.

A Senhora Ramsay é apontada pelo filósofo francês Michel Serres (2013) como a representação da beleza e o refúgio familiar (a metáfora do farol). Já a pesquisadora Jane de Gay (1999) aponta a figura da matriarca como uma representação da beleza grega, que serve de alimento para a composição das obras renascentistas, além de também representar a figura feminina vitoriana e o anjo (GAY, 1999). O patriarca Ramsay é identificado em algumas pesquisas como a ruína e o caos (POSTER, 1996), agnóstico e materialista, que substitui a necessidade de uma religiosidade, pois já se encontra com o ‘anjo’ em casa (GAIPA, 2003).

O diálogo com as relações de gênero e a família vitoriana se torna crucial no romance *Ao Farol* (2017). A pintora Lily Briscoe e as filhas do casal Ramsay são formas de mostrar a contraposição de gerações com relação a essa sociabilidade em que estão postas as mulheres na sociedade inglesa: as filhas não serão como a mãe e se contrapõem ao pai com um pacto contra sua tirania; enquanto Lily sucumbe aterrorizada diante do ato de pintar, sempre se sentindo na sombra da figura da anfitriã e relembando a frase do Charles Tansley durante a sua execução artística: “mulheres não podem pintar, mulheres não podem escrever” (WOOLF, 2017, p. 137).

Assim, diante de tais circunstâncias, fenômenos e pensamentos presentes na referida obra, este trabalho pretende se debruçar sobre o viés do Wolfgang Iser, que

um método literário de representar tal mistura de processos mentais nos personagens da ficção, geralmente em uma forma não pontuada ou desconexa de monólogo subjetivo” (BALDICK, 2001, p. 244). Tradução nossa.

conceitualiza o fingir do texto literário, de forma que, os elementos da realidade social da escritora são transportados para a obra deslocados dos significados tomados de suas fontes. E entender como o olhar que Virginia Woolf tinha sobre o romance se alinha com o princípio teórico de Iser. Para tanto, a dissertação se estrutura na seguinte forma de organização de capítulos:

O primeiro capítulo tenta abarcar a discussão da Teoria da Estética da Recepção, visando discutir seus conceitos e abrangências. Assim, busca apresentar conceitos de Hans Robert Jauss e de Wolfgang Iser para então aprofundar numa discussão semiológica com Ferdinand Saussure e Roland Barthes na intenção de evidenciar o signo fingir. Antes de darmos um passo à biografia da escritora, apresentamos ainda neste tópico a perspectiva de Virginia Woolf sobre a literatura para poder nos amparar em alguns aspectos da seleção, combinação e relacionamento que serão utilizados na análise e conclusão.

Na segunda seção, a abordagem se torna mais biográfica e estrutural (da sociedade inglesa) para tentarmos apreender alguns aspectos da realidade social da escritora inglesa e podermos entender a relação existente entre o aspecto macro (sociedade e história) e o micro (pensamentos e relações interpessoais), de forma que também buscamos perscrutar a relação que Woolf fazia com a (outras) literatura(s). Com vistas à discussão de gênero e arte, temas tão discutidos e apontados pela escritora, a primeira seção deste capítulo tenta trazer uma abordagem das discussões apresentadas por teóricos da área. No segundo subcapítulo apresenta-se uma discussão de cunho biográfico e antropológico sobre a relação familiar inglesa e da escrita, tudo isso amarrado aos eventos que envolvem a vida de Virginia Woolf.

A terceira seção deste trabalho configura-se pela investigação da obra utilizando-nos de pesquisadores e intelectuais da obra *Ao Farol*. Neste tópico, buscamos dividir em três partes conceituais, família, gênero e arte, para assim podermos ser coerentes com os pressupostos levantados na nossa observação da produção textual (romances, diários, ensaios e autobiografia) da escritora e os apontados por outros pesquisadores da vida e obra de Woolf.

Na conclusão, amarramos esses aspectos discutidos nos capítulos anteriores e discutimos como Woolf constrói seu como se (no romance *Ao Farol*). Fica evidenciado que Virginia Woolf utiliza de suas memórias para construir sua obra *Ao Farol*. No romance, ela reconstrói suas lembranças de verão com os pais, mas se liberta da

facticidade de tais eventos para transformá-los em ficção, que não se desprende completamente da realidade, mas que está figurada por um fingir, que desloca tais acontecimentos em uma projeção da manifestação do seu imaginário.

Figura 2 – Virginia Woolf, em 1939.



Fonte: LEE, 1997, p. 654.

CAPÍTULO 1 – A JANELA: UMA OBSERVAÇÃO SOBRE A TEORIA DA ESTÉTICA DA RECEPÇÃO

A Teoria da Estética da Recepção é uma vertente de estudo literário que usa como metodologia de análise a hermenêutica da obra calcada em três pilares: autor, obra e leitor(es). A sua origem deu-se por Hans Robert Jauss e Wolfgang Iser.

Neste capítulo empregaremos uma discussão voltada para as conceitualizações abordadas pelos teóricos dessa linha de pesquisa literária. A primeira e segunda seção desta unidade ficam a cargo de apresentar os embasamentos teóricos, bem como de situar o lugar do leitor(es), obra e autor no olhar da teoria e como se relacionam entre si. A terceira seção pretende dar uma contextualização da perspectiva analítica da escritora de Virginia Woolf sobre a literatura.

1.1 O leitor e a teoria da Estética da Recepção

Anna Arcádievna lia e compreendia, mas não tinha gosto em ler, ou seja, em seguir o reflexo da vida de outras pessoas. Sentia uma desmedida vontade de viver por si mesma. Se lia como a heroína do romance cuidava de um doente, tinha vontade de entrar, com passos inaudíveis, no quarto do doente; se lia como um membro do parlamento discursava, sentia vontade de fazer ela mesma o discurso; se lia como Lady Mary saía a cavalo atrás da matilha numa caçada, como provocava a cunhada e surpreendia a todos com a sua coragem, Anna sentia vontade de fazer tudo isso ela mesma. Mas nada havia para ela fazer e Anna, revirando a espátula lisa em suas mãos pequeninas, redobrava o esforço para ler.

Anna Kariênina, Liev Tolstói, 2017, p. 109.

Quando se pensa o histórico da teoria literária, muitas correntes de pensamento problematizam sobre a obra e o autor, colocando em disputa posicionamentos de como se deve considerar o produto e o produtor. Mas, afinal, o autor morre no final, como sugeriu Roland Barthes em 1968? Esse instigante viés de abordagem crítica foi, durante algum tempo, fortemente orientado na conjunção entre a forma e o conteúdo contido nas produções artísticas e ofereceu a muitos um amparo para se chegar a uma compreensão da produção literária de um dado momento. Porém, a repartição binária (autor e obra) não se mantém como visão analítica por muito tempo, pois, com a Escola de Constança e/ou a teoria da Estética da Recepção, o leitor, que é a figura que insere no tripé analítico desta vertente teórica, juntamente com o texto e autor, adquire um estatuto importante para a hermenêutica literária.

Dessa forma, a teoria da Estética da Recepção recoloca o foco do estudo teórico da literatura para o sujeito leitor, devendo este ser visto como o sujeito que se encontra numa relação de prazer estético da leitura de uma obra. Neste sentido, é importante tratar de tal relação como uma forma de comunicação e que resulta em um diálogo que construa um sentido crítico.

Hans Robert Jauss (1921-1997), um dos principais teóricos da teoria da Estética da Recepção, assinala o leitor como a recepção da obra, ou seja, aquele indivíduo que recebe o texto literário e o processa no ato de ler. Consequentemente, a medida do impacto que tem uma obra para o leitor ou para sociedades de leitores é a importância que se dará para essa produção literária na sociedade. Assim, discutiremos o processo da recepção no texto e sua relação com o leitor, ou seja, a comunicação que estabelecem esses dois parâmetros (leitor e obra).

A leitura do texto literário se estabelece dentro de uma relação dialética, em que possíveis perguntas e respostas se manifestam como tese e antítese durante apreciação da narrativa. O movimento de leitura gera novos conhecimentos acerca do sentido do texto e, dessa forma, há o progresso na construção de uma compreensão da obra a partir do avanço da leitura. A leitura é colocada sob a perspectiva de grupos de leitores, de forma que ela seja compartilhada e comparada com outras épocas e com esses leitores ao longo da história de uma obra, como Jauss nos diz:

[...] a dupla tarefa da hermenêutica literária: diferenciar metodicamente os dois modos de recepção. Ou seja, de um lado aclarar o processo atual em que se concretizam o efeito e o significado do texto para o leitor contemporâneo e, de outro, reconstruir o processo histórico pelo qual o texto é sempre recebido e interpretado diferentemente, por leitores de tempos diversos (JAUSS, 1979, p. 46).

Porém, é preciso deixar claro que o conhecimento que se realiza no processo de ler não é universal, inquestionável ou definitivo. A compreensão do texto é gerada pelo sentido histórico, como propõe o teórico da Escola de Constança, pois a análise decorre diacrônica e sincronicamente sobre a interpretação da obra literária, ou seja, há a transformação da recepção por diferentes tipos de leitores ao longo do tempo. Logo, a recepção dá-se como forma não hegemônica das compreensões desses leitores.

Jauss, ao formular sua análise sobre o leitor, se contrapõe a duas teorias: a marxista e a formalista, pois “os dois métodos definem o facto literário no círculo fechado de uma estética da produção e representação” (JAUSS, 1993, p. 55). Para ele, os marxistas igualam autor e leitor dentro de uma mesma medida, importando nesse jogo apenas a posição social, enquanto que, por outro lado, para a escola formalista, o leitor é o responsável por apenas explorar a forma e descobrir os procedimentos de construção da mesma.

A perspectiva tomada por Jauss é a de que há uma modificação sobre a recepção da obra ao longo da história, o que faz com que sua aparência seja mutável ao longo do tempo. Tal postura tende a encarar a coletividade de leituras, levando em conta valores, convenções culturais e a relação com outras leituras, gerando o que se pode chamar de horizonte de expectativa (JAUSS, 1993). É preciso entender, portanto, que a obra não é um receptáculo vazio de anseios ou concepções:

Uma obra não se apresenta nunca, nem mesmo no momento em que aparece, como uma absoluta novidade, nem vácuo de informação, predispondo antes o seu público para uma forma bem determinada de recepção, através de informações, sinais mais ou menos manifestos, indícios familiares ou referências implícitas. Ela evoca obras já lidas, coloca o leitor numa determinada situação emocional, cria, logo desde o início expectativas a respeito do ‘meio e fim’ da obra que, com o decorrer da leitura podem ser conservadas ou alteradas, reorientadas ou ainda ironicamente desrespeitadas, segundo determinadas regras do jogo relativamente ao gênero ou ao tipo de texto (JAUSS, 1993, p. 66-67).

Jauss procede a uma historicização da recepção literária, pois ele a situa em um tempo histórico e, a partir desse ponto, parte para as análises de como ela se relaciona e se estabelece com outras obras e com a coletividade de leitores. Para o teórico, a investigação da recepção literária está atrelada aos valores e às normas culturais de cada leitor em cada período, o que auxilia no sentido na obra. A leitura é, então, permeada pelos valores culturais, sociais e históricos – como veremos na segunda parte deste capítulo – e organizada por meio de expectativas que podem ser modificadas ou conservadas de acordo com o avançar da apreciação do texto.

Assim, para Jauss, o leitor partilha, durante o ato da leitura, uma relação com a obra em que se estabelecem regras que são modeladas, corrigidas, modificadas ou simplesmente reproduzidas ao longo do ato de ler, e que se conectam com o plano sociocultural daquele sujeito. Essa dinamicidade da literatura é próxima do que tratou Jean-Paul Sartre, quando menciona que “[o]s leitores estão sempre adiante da frase que lêem, um futuro apenas provável, que em parte se desmorona e em parte se consolida à medida que a leitura progride, um futuro que recua de uma página a outra e forma o horizonte móvel do objeto literário” (SARTRE, 1993, p. 35).

Tal postura converge em uma relação entre leitor e autor que se constrói no processo de leitura, de forma que esse exercício é chamado de interação, e, segundo Iser (1979), tal atividade é comandada pelo texto. O leitor, segundo a perspectiva de Iser, encontra-se junto com o autor dentro da obra, onde ambos partilham da narrativa e desenvolvem um diálogo guiado pelas palavras que originam do imaginário do autor. Assim, os leitores são guiados pelos próprios horizontes de expectativa. Então, não somente o autor é um agente que escreve o livro, mas também aquele que o lê, pois, o livro, em sua estrutura textual, cria possibilidades para que o leitor articule e construa

um sentido que se conecte com um caminho hermenêutico de acordo com sua vivência social e histórica.

O repertório de leitura, para Iser, que conceitualmente é paralelo ao conceito de horizonte de expectativa de Jauss, é necessário para que se construa um parâmetro para compreensão da obra, pois, assim como entendido por Jauss, a obra é recepcionada com convenções e normas sociais já estabelecidas pelo leitor. A leitura se estabelece em diálogos de perguntas e respostas, que clareiam o texto e possibilitam um caminho de entendimento sobre o sentido do texto.

Porém, para Iser (1979), inspirado no pensamento do teórico-crítico e filósofo fenomenológico Roman Ingarden (1893-1970), a obra literária é cercada de indeterminações. Conforme esse teórico, a comunicação com o texto literário é um campo de diálogo com o leitor a partir desses pontos de indeterminações que se encontram no próprio texto, ou seja, pelas expressões que abrem margem para melhor esclarecimento de seu significado, mas que, por falta de uma elucidação imediata, demandam recorrer, ao mesmo tempo, tanto ao texto quanto ao repertório cultural para respondê-las.

As lacunas encontradas no texto possibilitam a comunicação entre o dito e o não dito, pois esses vazios são preenchidos pelo imaginário do leitor. As indeterminações criam possibilidades e margens para a ampliação da interpretação da obra, dando, nesse sentido, um tom polifônico, uma vez que a indeterminação “desloca a compreensão do leitor e sua percepção do mundo” (ROCHA, 2017, p. 28), e cria possibilidades de se ampliar a interpretação do texto. Iser (1979), ainda apoiado na teorização de Ingarden, menciona também o processo das concretizações, ou seja, aquele em que a leitura se efetiva na interpretação da obra, de modo que os pontos determinados e os indeterminados se comunicam para formarem a compreensão da obra.

Iser estabelece o exercício da leitura dentro de um diálogo diferente do seu companheiro teórico Jauss, pois, para ele, o avançar da leitura se desenrola por indeterminações e são as formas de comunicação que estão colocadas dentro do texto, onde se realizam pelas palavras ali presentes e são os pontos de controle da narrativa (ISER, 1979). Esses vazios e o não-vazio são parte da estrutura do texto, de forma que o não-dito se expressa e abre as margens para a interpretação, imaginação e configuração de leitura, que pode se efetivar ou desmoronar conforme as concepções do leitor. Sobre isso, segundo Antoine Compagnon,

O objeto literário não é nem o texto objetivo nem a experiência subjetiva, mas o esquema virtual (uma espécie de programa ou de partitura) feito de lacunas, de buracos e de indeterminações. Em outros termos, o texto instrui e o leitor constrói. Em todo texto os pontos de indeterminação são numerosos, como falhas, lacunas, que são reduzidas, suprimidas pela leitura (COMPAGNON, 1999, p. 150).

Essas concretizações são interpretações do texto que consistem em aproximar de forma fidedigna à estrutura narrativa da obra, pois as palavras da obra guiam o sentido a ser construído, mesmo este não sendo universal, e auxiliam no significado que o leitor construirá. O leitor deverá seguir dentro das pistas deixadas pelo autor, de forma a alinhar os elementos ali postos em concretizações para se alcançar a informação do sentido do texto. Esse processo é imprescindível para se realizar a interpretação, pois ele ocorre na atualização do entendimento durante a leitura, em que o sujeito amplia a compreensão dos elementos que são encontrados no texto à medida que a leitura prossegue. Essa realização se instaura através da relação que o leitor traça com a obra, colocando suas emoções e valores estéticos em movimento no processamento do texto (ISER, 1979).

Iser define a atividade de leitura não encarando o leitor como um sujeito passivo, que só recebe as informações, mas sim como alguém capaz de processar todas aquelas dispostas na estrutura narrativa da obra e as concebe relacionando com o que foi lido, de forma a construir, assim, um quebra-cabeça com as informações que se conectam e se configuram, para formar a compreensão daquilo que foi lido. O leitor encontra à sua disposição um jogo de palavras e então as organiza e as confere juízo, uma vez que “o sentido não é a soma das palavras, mas sua totalidade orgânica” (SARTRE, 1993, p. 37).

Portanto, o processamento do texto é tratado como uma interação em sua máxima essência, pois dele se estabelece uma forma privilegiada de diálogo entre o leitor e o autor, de modo que, a partir do texto, aquele que escreve utiliza das palavras para deixar pistas para quem lê. Essa relação reifica dois conceitos de Wolfgang Iser, que são o leitor implícito e o leitor real, descritos por Antoine Compagnon:

O leitor implícito propõe um modelo ao leitor real; define um ponto de vista que permite ao leitor real compor o sentido do texto. Guiado pelo leitor implícito, o papel do leitor real é ao mesmo tempo ativo e passivo. Assim, o leitor é percebido simultaneamente

como estrutura textual (o leitor implícito) e como ato estruturado (a leitura real) (COMPAGNON, 1999, p.151).

Esses dois conceitos estão ligados ao sujeito que lê, sendo o “[...] leitor implícito, de certo modo uma criação ficcional, já prefigurado pelo texto”, enquanto que o leitor explícito inclui “elementos de ordem ‘histórica, social e até biográfica’” (ZILBERMAN, 1989, p. 65-66), e deles partem uma construção de diálogo durante a leitura, em que:

Para que a leitura se realize, um mínimo de interseção entre o repertório do leitor real e o repertório do texto, isto é, o leitor implícito, é indispensável. As convenções que constituem o repertório são reorganizadas pelo texto, que desfamiliariza e reforma os pressupostos do leitor sobre a realidade (COMPAGNON, 1999, p. 152).

Portanto, as indeterminações se constroem como partes do diálogo que se realiza pela vivência dos sujeitos em um determinado tempo. Os espaços de indeterminações, descritos por Iser (1979), são como relações dialógicas estabelecidas no dia a dia, e que também estão permeadas de imprevisibilidades, mas que se ajustam pelas convenções sociais e pela regulação no próprio diálogo. Nesse processo, o leitor encontra-se em desvantagem, se comparado com a relação face a face, pois sua regulação para o entendimento do texto é realizada na atualização da intenção da narrativa. O uso dessas estruturas literárias, em que se encontra o leitor implícito, se comunica com as estruturas sociais e históricas do sujeito que lê e realiza a comunicação entre texto e leitor, pois:

[...] o processo de comunicação assim se realiza não através de um código, mas sim através de uma dialética movida e regulada pelo que se mostra e se cala. O que se cala, impulsiona o ato de constituição, ao mesmo tempo que este estímulo para a produtividade é controlada pelo que foi dito, que muda, de sua parte, quando se revela o que fora calado (ISER, 1979, p. 90).

Esse tipo de comunicação (texto-leitor), segundo Regina Zilberman, se referindo à teoria de Iser, “sugere que o texto possui uma estrutura de apelo (Appelstruktur). Por causa desta estrutura de apelo, o leitor converte-se numa peça essencial da obra, que só pode ser compreendida enquanto uma modalidade de comunicação”. Como já dito, essa peça encontra-se dentro da estrutura da obra, e é a partir dessas conexões que se

constrói uma relação entre o que já foi dito e o não-dito. As lacunas são preenchidas e as palavras são combinadas para concretizar um sentido, como coloca Terry Eagleton:

O leitor estabelece conexões implícitas, preenche lacunas, faz deduções e comprova suposições – e tudo isso significa o uso de um conhecimento tácito do mundo em geral e das convenções literárias em particular. O texto, em si, realmente não passa de uma série de “dicas” para o leitor, convites para que ele dê sentido a um trecho de linguagem. Na terminologia da teoria da recepção, o leitor “concretiza” a obra literária, que em si mesma não passa de uma cadeia de marcas negras organizadas numa página. Sem essa constante participação ativa do leitor, não haveria obra literária (EAGLETON, 2006, p. 116).

Essa concretização se torna uma função importante para a obra, como nos afirma o filósofo existencialista Jean-Paul Sartre (1993), segundo o qual a obra é um objeto que só tem valor se encontrar, em seu fim, um leitor para apreciar as palavras que dali provêm, de forma que ela só se torna um objeto em si para quando realiza sua função nas mãos do leitor, pois “só existe arte por e para outrem” (SARTRE, 1993, p. 37).

O livro, portanto, só se realizará no exercício da leitura, isto é, na concretização das palavras ali dispostas e projetadas, como produto de um escritor, e em uma busca de sentido, em que se propicia um estabelecimento de conexão com o que já foi tratado e dito. Esse constructo não se dá simplesmente pela junção de uma palavra com a outra, mas por meio de uma relação com o que já foi lido e na sua expectativa do que pode ser lido,

Assim, desde o início, o sentido não está mais contido nas palavras, pois é ele, ao contrário, que permite compreender o significado de cada uma delas; e o objeto literário, ainda que se realize através da linguagem, nunca é dado na linguagem; ao contrário, ele é por natureza, silêncio e contestação da fala. Do mesmo modo, as cem mil palavras alinhadas num livro podem ser lidas uma a uma sem que isso faça surgir o sentido da obra; o sentido não é a soma das palavras, mas sua totalidade orgânica (SARTRE, 1993, p. 37).

É a partir da linguagem que o objeto literário se manifesta. A dialogicidade deste, porém, não se dá somente por meio da linguagem, pois a obra se estabelece como uma construção a partir do imaginário do autor, concretizando-se no plano subjetivo do leitor: “de fato, por um lado o objeto literário não tem outra substância a não ser a subjetividade do leitor” (Ibidem, p. 38).

Para além das indeterminações que estão calcadas nos textos literários, a hermenêutica literária, pautada pelos teóricos da Estética da Recepção, coloca o valor da história para que os signos do texto ganhem uma realização interpretativa. Desse emaranhado, Iser (2005) pontua os três aspectos já mencionados, a obra, o autor e o leitor, como pilares máximos de qualquer estudo sobre a compreensão e a interpretação da obra literária. Jauss consente com esses pontos determinados, porém, sua rota para a hermenêutica se constrói pela descrição da interpretação histórica dos leitores, a partir das impressões de leituras e do meio social desses em relação à obra. Para Iser, essa realização é mais individualizada e perspectivística⁶, mesmo que a história e a interação sociais sejam importantes.

No livro *Rutas de la interpretación*⁷ (2005), Wolfgang Iser propõe um estudo enviesado pelo Círculo Hermenêutico, que se baseia numa análise que prima por um sentido crítico, em que devem ser levados em consideração o autor e a história para a construção desse sentido:

En hermenéutica, el círculo se emplea para interrelacionar lo explícito con lo implícito, lo oculto con lo revelado y lo latente con lo manifiesto. Se utiliza sobre todo para recuperar aquello de lo que un autor no está consciente cuando escribe, o lo que yace más allá del material histórico que se va a observar en el presente, o lo que salió mal para el sujeto humano en su tránsito hacia sí mismo. Llegar más allá de lo que está dado para recuperar lo que se perdió - es decir, un pasado histórico, subconsciente, del autor, o el fin último del yo fracturado - es lo que estructura este tipo de interpretación⁸ (ISER, 2005, p. 34).

Essa disposição confere um auxílio para a interpretação do texto de forma a estabelecer uma conexão entre as partes do texto com o autor. O produtor da obra

⁶ Wolfgang Iser guia-se parte da sua construção teórica baseada nas análises teóricas do filósofo Nelson Goodman (1906-1998), que toma a construção das convenções como produtos instituídos e que são objetos classificáveis que norteiam como conceito. Sobre isso, Juliano Santos do Carmo nos explica: “Tudo o que fazemos é organizar e classificar objetos através de regras convencionais instituídas e proliferadas para contar como uma classificação. Para acentuar ainda mais o construtivismo de Goodman, é importante notar que até mesmo as nossas regras de inferência e validade dedutiva ou indutiva não são confirmadas pela realidade, mas, antes, são válidas ou inválidas em virtude de regras gerais construídas para contar como a validade dedutiva ou indutiva” (CARMO, 2015, p. 04-14).

⁷ Tradução literal: Caminhos para a interpretação. O livro não possui versão em português.

⁸ Tradução nossa: Na hermenêutica, o círculo (hermenêutico) se emprega por interrelacionar o explícito com o implícito, o oculto com o revelado e o latente com o manifesto. Se utiliza sobretudo para recuperar aquilo que do autor não está consciente quando escreve, ou o que está para além do material histórico que vai se observar em seu presente, ou o que deu errado para o sujeito em seu pensamento sobre si mesmo. Alcançar mais ainda o que está dado para recuperar o que se perdeu – é decidir, um passado histórico, subconsciente do autor, ou o fim último do eu fraturado - é o que estrutura esse tipo de interpretação.

literária pauta-se em uma relação de reflexão, que analisa os seus próprios resultados e busca por parâmetros que fazem sentido, segundo a tematização da obra:

Por tanto, consideró la interpretación como la práctica rigurosa de descubrir y aclarar la condicionalidad ramificada de la manera en que se produce la comprensión. Así, la hermenéutica señala la etapa en que la interpretación adquiere un carácter autorreflexivo; esto da por resultado una autovigilancia continua de sus operaciones y a la larga una tematización de lo que sucede durante la actividad de la interpretación en sí⁹ (ISER, 2005, p. 94).

A interpretação do texto é a conexão dos fragmentos com o todo, relacionando as partes ditas com as suas lacunas e interstícios (que se abrem no texto), cujos ajustamentos resultam em concretizações (do texto). Essa relação se fomenta pelos três componentes da Teoria da Estética da Recepção para que possa haver um exercício hermenêutico. O tripé da estética e da recepção se compõe, conforme vimos, no leitor que constrói uma compreensão a partir da leitura, e que está organizada pelos elementos textuais da obra, que são calcados da intenção do autor durante a escrita do texto. A esse respeito, Umberto Eco disserta que:

O leitor empírico é apenas um agente que faz conjeturas sobre o tipo de leitor-modelo postulado pelo texto. Como a intenção do texto é basicamente a de produzir um leitor-modelo capaz de fazer conjeturas sobre ele, a iniciativa do leitor-modelo consiste em imaginar um autor-modelo que não é o empírico e que, no fim, coincide com a intenção do texto. Desse modo, mais do que um parâmetro a ser utilizado com a finalidade de validar a interpretação, o texto é um objeto que a interpretação constrói no decorrer do esforço circular de validar-se com base no que acaba sendo o seu resultado (ECO, 2005, p. 75-76).

Essa circularidade se constrói em parâmetros que se baseiam na interpretação da obra, que se encarrega de fazer a identificação dos pontos do tema que o leitor recolhe como pressupostos da intenção de um autor (modelo) na obra e os registros encontrados na leitura. A interpretação se alimenta dos aspectos históricos e no valor calcado na verbalização, que resulta na intencionalidade do texto. Nesse ínterim, a delimitação

⁹ Tradução nossa: Portanto, considerou-se a interpretação como a prática rigorosa de descobrir e esclarecer a condicionalidade ramificada do modo como a compreensão ocorre. Assim, a hermenêutica assinala a etapa em que a interpretação adquire um caráter autorreflexivo; isso dá por resultado um automonitoramento contínuo de suas operações e a uma larga tematização do que se sucede durante a atividade de interpretação em si.

entre os aspectos do tema e dos registros realizados serão um campo construído para a análise e sua diferença se estabelece o espaço limiar, onde disso resulta a interpretação (ISER, 2005). Essa relação estabelece uma tradução dos discursos, pois ela toma o ponto de vista adotado pelo leitor que interage com um autor e o transforma em outros discursos compreensíveis. Assim,

El registro al cual se vierte el tema se codifica de manera dual. Consiste en puntos de vista y suposiciones que dan el ángulo desde el cual se aborda el tema, pero al mismo tiempo delinea los parámetros a los cuales se va a traducir el tema en aras de la comprensión. Conforme el registro se va a ajustar a lo que se traduce, de manera simultánea se sujeta a especificaciones si la traducción, en su "significado básico de 'transmitir'", va a dar por resultado una "transposición creativa"¹⁰ (ISER, 2005, p. 29-30).

Esse discurso registrado é uma forma de adentrar em uma historicização do autor e buscar por elementos que possam ser traduzidos de forma a chegar numa compreensão da relação entre os elementos dispostos no texto e no tema. Então,

Para lograrlo, debía poner en operación un movimiento circular entre la gramática del autor y su psicología. Si el centro de atención de la interpretación gramática es el sistema de lenguaje que actualiza el autor, la interpretación psicológica destaca la manera en que se emplean las herramientas que proporciona la gramática; esto permite al intérprete saber cómo piensa el autor¹¹ (Ibidem, p. 8).

Essa discussão será mais aprofundada no próximo subcapítulo, quando se realizará o estudo sobre os conceitos de seleção, combinação e relacionamento, que foram desenvolvidos por Wolfgang Iser, no livro *O fictício e o Imaginário: Perspectivas de uma Antropologia Literária* (2013).

¹⁰ Tradução nossa: O registro do qual se derrama no tema se codifica de maneira dupla. Consiste em pontos de vistas de suposições que dão um ângulo do qual se aborda o tema, mas ao mesmo tempo delinea os parâmetros aos quais se vá traduzir o tema em interesse da compreensão. Conforme o registro se vai ajustar aos que se traduzem, de maneira simultânea se sujeita a especificações se a tradução, em seu "significado básico de transmitir", vai dar por resultado uma "transposição criativa"..

¹¹ Para alcançar, devia pôr em operação um movimento circular entre a gramática do autor e sua psicología. Se o centro da atenção da interpretação gramática é o sistema de linguagem que atualiza o autor, a interpretação psicológica destaca a maneira em que se emprega as ferramentas que proporciona a gramática; isto permite ao interprete como pensa o autor.

1.2 O fingir e a ficcionalização da realidade

A linguagem é uma instituição social e se estabelece a partir da relação entre indivíduos que constroem, por meio dela, valores, normas e costumes. Em um movimento dialético, a linguagem também se alimenta desses sistemas socioculturais para se edificar. Assim, ela é um veículo de informação que se viabiliza a partir de parâmetros conhecidos: o regulamento e o entendimento das partes que estabelecem o diálogo.

Ferdinand Saussure (1857-1913), o pai da semiologia, coloca em seu livro, *Curso de Linguística Geral* (2006) que a linguagem se regula pela relação entre a física, a fisiologia e psiquê (2006, p. 19), de forma que a ideia a ser comunicada se forma pelo cérebro – processo psíquico, sendo transmitida aos órgãos de fonação, onde essa ideia se propaga da boca do indivíduo por meio do som, carregando a informação advinda daquela imagem pessoal em forma de palavras, chegando ao ouvido do(s) outro(s) indivíduo(s) – processo fisiológico e físico (a propagação do som). Essa sentença, então, é recebida e processada, tanto pelo aparelho de audição, como pelo sistema psicológico do interlocutor. Tal interação é um ato de comunicação que trata do ato de compreender um ao outro por meio da linguagem, e se organiza por um lado individual – a fala – e por outro a de caráter coletivo – a língua. Então, a parte individual é a que caberia ao sujeito para efetivar a transmissão do seu conjunto de pensamentos, sendo então o compartilhamento o que se trata tal formulação individual, ou seja, comunicação com o plano coletivo, pois está intimamente ligado ao mundo social e cultural onde se encontram tais sujeitos.

A língua é, então, a interação social que se baseia na projeção sonora de elementos imagéticos formados pelo sistema psíquico. A sua formação se conceitualiza como signo, pois “a língua é um sistema de signos que exprimem ideias” (SAUSSURE, 2006, p. 29) e é determinada pelas relações estabelecidas no plano sociocultural e histórico. A articulação do signo é produzida pelo sentido individual em sua construção e é transferida para o outro sujeito, que o processa e o compreende, fazendo com que exista um acordo de entendimento entre as partes. Assim, para Saussure,

o signo linguístico não une uma coisa e uma palavra, mas um conceito e uma imagem acústica. Esta não é o som material, coisa puramente física, mas a impressão (empreinte) psíquica desse som, a representação que dele nos dá testemunho de nossos sentidos; tal

imagem é sensorial e, se chegarmos a orçá-la de “material”, é somente nesse sentido, e por oposição ao outro termo da associação, o conceito mais abstrato (SAUSSURE, 2006, p. 80).

O conceito e a imagem acústica são elementos que se comunicam e estão intimamente ligados na construção do significado do signo. Essa constituição binária é o que ele chama de significante e significado. Em Roland Barthes (2006, p. 43), “o signo é, pois, composto de um significante e significado. O plano dos significantes constitui o plano de expressão e o dos significados o plano do conteúdo”, de forma que esses dois planos possuem duas estruturas internas: a forma e a substância, em que a forma é “o que pode ser descrito exaustiva, simples e coerentemente pela linguística”, e a substância é “o conjunto dos aspectos dos fenômenos linguísticos que não podem ser descritos sem recorrermos a premissa extralinguísticas” (BARTHES, 2006, p. 43). Assim, o signo carrega consigo uma ligação não somente linguística, mas também cultural: uma bagagem de interação social que possibilita o entendimento durante a comunicação, partindo de uma constituição linguística para organizá-la ligada a uma matéria que lhe dá sentido e orientação para preenchimento do valor das palavras.

O significante, portanto, é a expressão dita, produzida pelo sistema de fonação, e se manifesta em forma de imagens no sistema psíquico, formando, assim, uma ideia ou um signo com um contorno específico, ou seja, as nuances do que se pretende construir como intenção do diálogo. Origina-se, assim, por exemplo, o formato de uma conversa do dia a dia, em que são usadas palavras conhecidas para iniciar uma conversação com outra pessoa, criando uma mensagem, que pode ser de cordialidade, gentileza, amenidade, entre outras. Essa intenção de comunicação se realiza no sentido de se fazer entender; de se usar de um cardápio de palavras que formarão um sistema de comunicação estabelecido a partir de um consenso. Nesse cenário, serão processadas formas conhecidas e se produzirão sentidos (signos) consentidos pelas partes que se comunicam.

A linguagem cria imagens psíquicas compartilhadas em comunidade. Essas, por sua vez, estão recheadas de palavras que irão contornar a criação dessas imagens para dar vazão a um conteúdo que está expresso junto com tais projeções psíquicas. O crítico literário Roland Barthes (1915-1980), retomando as elaborações propostas pela análise saussuriana em seu livro, *Elementos da Semiologia* (2006), afirma que “o significado não é uma coisa, mas a representação psíquica da coisa” (BARTHES, 2006, p. 46).

A linguagem, enquanto agente social, possui uma organização que parte da articulação dos sujeitos capazes de se comunicar, ou seja, dos indivíduos que dominam os repertórios da realidade social e de seus elementos para se chegar a uma compreensão. Essa interação se estabelece com a utilização dos signos, que se transformam em sua composição de conteúdo e imagem acústica, vindo a se constituir veículos de comunicação entre os interlocutores. Porém, os signos utilizados na linguagem de um grupo social se estendem por um tempo histórico determinado, pois a sua estrutura não é imutável e sua compreensão é transformada ao longo do tempo. Barthes expõe essa questão da temporalidade nos seguintes termos:

Diremos, pois, que na língua, de um modo geral, o liame entre o significante e o significado é contratual em seu princípio, mas esse contrato é coletivo, inscrito numa temporalidade longa (Saussure diz que “a língua é sempre uma herança”), e, conseqüentemente, naturalizado, de certo modo; Claude Lévi-Strauss, igualmente, precisa que o signo lingüístico é arbitrário a priori, mas não arbitrário a posteriori (BARTHES, 2006, p. 53).

Para Barthes, esse processo contratual estabelece também a transformação do signo lingüístico, de forma que ele se altera sob duas questões operadas no plano da cultura: a motivação e a não-motivação. Nesse ínterim, “há uma dupla tendência (complementar) de naturalizar o imotivado e intelectualizar o motivado (isto é, culturalizá-lo)” (Ibidem, p. 56).

Quando pensamos nos processos culturais que envolvem a motivação, é preciso focarmos na exemplificação que compete ao objeto de pesquisa deste trabalho, ou seja, o campo literário, geralmente tratado como ficção. Durante a construção da narrativa de uma obra literária, o preenchimento com palavras acaba resultando na formação dos signos. Eles expressam os pensamentos do escritor durante a sua produção de forma que, em alguns momentos, a língua não consegue expressar o conteúdo pela falta de imagens acústicas apropriadas para expressar um conteúdo, o que demanda, muitas vezes, criá-la durante a produção de uma obra. Como exemplo disso, Caetano Waldrigues Galindo, a respeito de William Shakespeare (1564-1616), coloca que: “quando nos deparamos com as estatísticas (sempre variáveis e sempre questionáveis), que apontam que cerca de 1700 palavras atualmente registradas nos dicionários de língua inglesa foram criadas por Shakespeare” (GALINDO, 2008, p. 83).

Não tomando a palavra como sentido do signo, mas, como já mencionado anteriormente, a sua “totalidade orgânica” (SARTRE, 1993, p. 37), aqui não encaramos a produção de palavras como produção do sentido per se, mas consideramos a sua relação com as outras palavras em seu contexto narrativo. Logo, compreendemos a importância de exemplos como Shakespeare não somente na contribuição com novas palavras para o dicionário, mas também como um importante escritor que impactou com seus textos literários no plano da cultura de seu período e nas gerações de leitores ao longo do tempo.

Assim, pode-se observar que a literatura auxiliou na criação de novos signos a partir de um plano de expressão em comunhão com um plano de conteúdo. Ambos impactaram na realidade social não somente pelo dicionário, mas também pelas perspectivas que transgridem o uso da língua. Portanto, a relação que se estabelece entre a literatura e a realidade social é a de proximidade.

Iser trata dessa conexão em seu livro intitulado *O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia literária* (2013), em que elementos do mundo social aparecem no texto de diversas formas diferentes, enquanto que o fictício não existe para se explicar por si só, “mas é, enquanto fingido, a preparação de um imaginário (*die Zurüstung eines Imaginären*)” (ISER, 2013, p. 31).

Esse imaginário será o responsável por construir os signos presentes na obra de caráter ficcional, de forma que essa ficção não seja oposta à realidade, como usualmente é colocada, a ser algo irreal. Nesse processo, o signo é transformado pelo imaginário, que se baseia em diversas formas do universo social do produtor da obra literária, “pois evidentemente há no texto ficcional muita realidade que não só deve ser identificável como realidade social, mas que também pode ser de ordem sentimental e emocional” (Ibidem, p. 32).

Dessa forma, o signo se encontra nos textos ficcionais repetindo a realidade social sob a forma de um fingir, que se coloca no exercício da leitura do texto como uma realidade, embora ela pertença ao texto literário. Tal realidade da narrativa se conecta com a realidade social. Assim, há um plano de realidade que emerge na leitura e que interage com o mundo social, sob esse signo do fingir, que surge não como a coisa propriamente dita, mas como uma forma tomada da realidade social transformada em um sentido figurativo pelo imaginário durante a composição da ficção.

Portanto, a ficção não se opõe à realidade, mas ganha uma relação com ela pelo intermédio do imaginário do autor na construção do texto e, também, durante a leitura, pela construção de sentido do leitor.

A organização e o processamento da comunicação do sentido das linhas textuais que expressam o imaginário, para o teórico da Estética da Recepção, Iser, são realizados como no mundo dos animais, pois tanto o texto, quanto a linguagem animal (não-humana) produzem uma linguagem no sentido conotativo, em que o significante ganha uma designação e se torna livre para as interpretações – “porque a designação é paralisada e aquilo que é significado não é verbalizado. Disso resulta um espaço de jogo, no qual o significante dividido indica o próprio jogo” (Ibidem, p. 344).

O conteúdo ou a “representação psíquica da coisa” em si, em uma obra literária, não fala por si só, uma vez que não podem se expressar para além das páginas dos livros. Portanto, a representação psíquica da coisa estabelece uma utilização do imaginário do leitor, que usa dos elementos da realidade social para compreensão e para a construção do texto literário. O texto estabelece uma comunicação com o leitor em que suas palavras e sentidos são produzidos pelos dois pontos já discutidos: o fictício e o imaginário.

A obra literária, sendo um produto de comunicação do autor com o leitor, é intermediada pelo imaginário, que é concebido como:

[...] uma criação conceitual relativamente nova e ganha importância à medida que cresce o ceticismo com relação ao que seriam fantasia e imaginação (Imagination, Einbildungskraft). A presença incontestada de um potencial humano se manifesta evidentemente de diferentes modos: ora é um transbordar (fantasia), ora um mundo de imagens (imaginação-Imagination), ora a capacidade (Mächtigkeit) de concretizar o que é ausente mediante um panorama de ideias (imaginação-Einbildungskraft) (ISER, 2013, p. 239).

Esse imaginário possibilita a produção escrita da narrativa que, por esse meio, cria o vínculo de diálogo entre as duas partes: autor e leitor. A possibilidade de encontro entre o mundo do texto e o mundo da vida se forma com a percepção dos campos de referências da vida social. Quando se realiza essa percepção, podemos perceber certas transgressões de limites que se apresentam na obra com relação ao mundo social dado, de forma que, “certos elementos são deslocados e se inserem noutros contextos; isso vale tanto para normas e valores quanto para citações e alusões” (Ibidem, p. 35). Essa

transformação dos elementos em identificáveis em algo percebido é chamada de seleção. Ao se realizar esse procedimento, é possível registrarmos as funções que o texto pode apresentar, como suprimir, valorizar ou complementar, e assim traçar uma certa intencionalidade do texto. Essa construção da seleção é perspectivista, pois ela se dá pelo acesso de mundo do autor, que criou os elementos da sua realidade e os converteu “em campos de referência do texto e estes, por sua vez, se transmutem no contexto de interpretações recíprocas” (Ibidem, p. 36).

O escritor, no processo de construção da obra, parte de um reconhecimento dos conjuntos e aspectos da realidade para organizar o texto literário; assim, a linguagem e os elementos da realidade social e histórica auxiliam na composição e criação do mundo da narrativa literária, o que conceitualmente foi chamado de combinação:

Como ato de fingir, a seleção encontra sua correspondência intratextual na combinação dos elementos textuais, que abrange tanto a combinabilidade do significado verbal, o mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações. A combinação é um ato de fingir porque também ela possui a caracterização básica: ser transgressão de limites (Ibidem, p. 37).

A combinação é uma articulação dos elementos (tanto no campo social, quanto no campo verbal) do texto, que foram colocados no plano do perceptível pela seleção, portanto, é como se articulam os elementos presentes e ausentes, formando assim um ajustamento entre esses pontos intratextuais com a realidade. A esse processo Iser chamou de relacionamento, pois, para ele, tanto a seleção quanto a combinação são partes do imaginário (do autor). O relacionamento é a forma de combinação do que está escrito, dos aspectos verbais e da construção dos personagens e, ainda, daqueles de caráter social. O caráter fictício é o que dá valor ao imaginário; sua ideia geral é de ordem verbal, porque chama a “atenção para o que se trata de representar e, por outro lado, para que introduza, por modalizações diversas, no campo dos mundos existentes, o que se manifesta na representação” (ISER, 2013, p. 41). Na produção de um relacionamento, os dois eixos devem ser trabalhados em conjunto, tanto o campo de referência social quanto o texto para a construção do signo.

O signo linguístico não determina a interpretação do repertório de signos dos textos ficcionais apresentados na ficção. A sua orientação é de diálogo do autor com os

diferentes leitores, e a recepção se manifesta de diferentes maneiras ao longo da história,

Pois o sinal de ficção no texto assinalado é antes de tudo reconhecido através de convenções determinadas, historicamente variadas, que o autor e o público compartilham e que se manifestam nos sinais correspondentes. Assim, o sinal de ficção não designa nem mais a ficção como tal, mas sim o “contrato” entre autor e leitor, cuja regulamentação comprova o texto não como discurso, mas como sim como “discurso encenado” (Ibidem, p. 42).

O contrato firmado entre o leitor e o autor se alimenta da narrativa, que concebe no imaginário do leitor uma representação que transforma a realidade do texto em algo compreendido.

O campo de expressão do conteúdo da língua na obra literária é limitado e se atualiza no decorrer da leitura. O imaginário, ao criar a obra, processa as informações que possui e as organiza de forma a compor os signos. Por sua vez, o leitor faz uso do seu conhecimento para articular e ordenar as informações partindo do seu plano sociocultural. Dessa maneira,

[...] a cada sistema de significantes (léxicos) corresponde, no plano dos significados, um corpo de práticas e técnicas; esses corpos de significados implicam, por parte dos consumidores de sistemas (isto é, “leitores”), diferentes saberes (segundo as diferenças de “cultura”), o que explica que uma mesma lexia (ou grande unidade de leitura) possa. Ser diferentemente decifrada segundo os indivíduos, sem deixar de pertencer a certa “língua”; vários léxicos – e, portanto, vários corpos de significados – podem coexistir num mesmo indivíduo, determinando, em cada um, leituras mais ou menos “profundas” (BARTHES, 2006, p. 49-50).

A construção desse mundo textual se dá pelo imaginário, que se produz em meio a uma realidade social. Na obra se encontram na narrativa a interação entre o autor e o seu imaginário com o leitor. Como já dito, a obra é uma forma de articular o contexto textual e social, ou seja, os campos de referências, de forma que se configurarão “como produto de um ato de fingir, o relacionamento é a configuração concreta de um imaginário” (ISER, 2013, p. 41), que depois será recebida pelo leitor.

O fingir dentro da obra se caracteriza por ter uma função figurativa, que é colocada no sentido de transgressão de limites da realidade. Assim, o sentido do texto não existe por si só: ele se manifesta por uso da criação de uma realidade que precisa ser

expressa e partilhada, isto é, a partir de elementos do contexto de uma dada realidade social para entender sua estrutura textual em algo que se finge ser.

Quando se compõe a ideia do fingir, se forma o como se, pois o mundo representado no texto não é existente fora da narrativa, de forma que a sua estrutura é designada para atuar como se fosse real. Assim forma-se um signo fingir, de forma que pode se perceber que há uma designação dos elementos da obra em aproximação com certos sistemas sociais. Então, o como se articula a representação e a toma como verdadeira, realizando assim uma produção de “faz de conta” - a produção do imaginário do autor. Dessa forma,

[...] o como se provoca, portanto, um ato de representação dirigido a um determinado mundo, que não se relaciona nem subjetivamente, nem objetivamente, com as referências; em vez disso, ocorre uma dupla transgressão de limites do mundo do texto e do difuso do imaginário. A representação do sujeito enche de vida o mundo do texto e assim realiza o contato com um mundo irreal. Causar reações sobre esse mundo seria então a função de uso produzido pelo como se (Ibidem, p. 47).

Assim, o texto é a produção de um imaginário que se conecta com a realidade de duas formas: uma por via do autor, na construção de sua obra, lançando a partir dela de um arcabouço de elementos socioculturais e linguísticos, os retirando de suas funções utilizadas na realidade social e jogando no texto, fazendo, então, uma transgressão de limites, já que esses elementos são retirados de sua conotação para representarem de forma transladada do contexto de inspiração. A outra parte pela via do leitor que, ao recriar as interpretações do texto em sua mente, estabelece a criação dos elementos partindo de uma realidade para processar a história. Nessa seara, mesmo que as possíveis interpretações se criem por distorções ou alterações de elementos da realidade social, elas partem de um mundo real para que se realize tal compreensão.

Ao conceber tais representações no texto, como já mencionado, é necessário considerar a variação da cultura, do lugar e do tempo, e dimensioná-las como diálogo mutável com os diferentes leitores através dos tempos. Conceber essa representação da realidade é evidenciar a possibilidade de uma relação de proximidade entre a obra e a sociedade. Ainda que encarada como fingir, ou seja, em um sentido de como se, todo texto relaciona-se com elementos da realidade e são transformados, também, em realidade textual os sentidos que ali se organizam e interligam.

O fingir no texto, portanto, se funda pelo imaginário, que o concebe como uma ligação com a realidade e que se estabelece por meio de uma seleção dos campos de referências para depois tornar-se os seus devidos campos no texto: verbal e sociocultural. Nesse panorama, engendra-se a articulação de sua utilização, sendo o fingir, portanto, uma repetição da realidade, que está transgredida do mundo social e histórico referenciado, sendo utilizado no sentido imaginativo de configuração, transformando o uso da narrativa para estabelecer uma função figurativa da realidade repetida.

1.3 Virginia Woolf e William Shakespeare: a poética da vida

A construção do campo literário que inspira e influencia¹² a escritora Virginia Woolf remonta a uma ligação com a história, com diários e com a literatura. O olhar para o campo da literatura tinha um marco histórico que ganhava atenção e admiração da escritora inglesa: o período elisabetano, usualmente datado entre 1558 e 1603 – o período do reinado da rainha Elizabeth I. Nesse cenário social viveu-se o florescimento da corrente humanista, que ficou conhecida como o ressurgir dos valores greco-romanos como um modelo de valorização da cultura: arte, pintura, literatura, música e teatro. O período esteve aberto às novas formas de ver a vida, e nele as instituições sociais do período começaram a ser repensadas. A religião católica, hegemônica até então, começou a ser problematizada nos seus dogmas, por exemplo. Outrossim, as contribuições etimológicas para língua começaram a despontar. Esse contexto foi inspirado, inicialmente, por valores greco-romanos de percepção de um universo humanista. Nesse sentido, Lisa Hilton assim descreve o humanismo:

O humanismo não era um conjunto de pensamentos e ideias que todos os seus praticantes apoiavam, mas uma convicção coletiva de que o estudo dos textos clássicos oferecia a oportunidade de enxergar o mundo de uma nova forma. A palavra “humanismo” era

¹² Aqui, com o uso desse termo: influência, tão discutido na literatura comparada do século 19 que tinha como concepção a hierarquização da literatura, de forma que ela representa a ideia de “progresso” ou “evolução”, que deriva de uma tendência em classificar as culturas/literaturas em mais ou menos “evoluídas”, ou “superior/inferior”, o que difere do conceito adotado neste trabalho, o sentido empregado aqui entra em comunhão com o pensamento de Tânia Franco Carvalhal, que adota como sentido o da compração, no qual ela diz: “Comparar é um procedimento que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da organização da cultura. Por isso, valer-se da comparação é hábito generalizado em diferentes áreas do saber humano e mesmo na linguagem corrente, onde o exemplo dos provérbios ilustra a frequência de emprego do recurso” (CARVALHAL, 2006, p. 7).

empregada nas universidades da Itália por volta do século XV denotando quem praticava *studia humanitatis*, isto é, gramática, retórica, poesia, história e filosofia moral com base no estudo dos autores clássicos (HILTON, 2014, p. 15-16).

Esse cenário tem como pano de fundo grandes mudanças culturais impulsionadas pelo crescente enriquecimento artístico, científico e cultural do período. Nele, podemos destacar a criação da imprensa com as primeiras impressões de textos, como a Bíblia, panfletos, entre outros, que contribuiu fortemente para a prosperidade e valorização da cultura. A apreciação da arte daquele momento manifestava-se a partir de uma grande variedade de músicas e do fortalecimento do teatro e da literatura, cenário fértil onde encontramos um dos maiores nomes da literatura mundial: William Shakespeare (1564 – 1616). Esses elementos culturais que se encontravam em exaltação se fundem na dramaturgia de Shakespeare, como afirma Marlene Soares dos Santos (2008), que pontua:

A efervescência cultural era considerável para a época. Contando os londrinos com o mais alto índice de alfabetização da Inglaterra, os tipógrafos e os livretos prosperavam com a impressão e venda de exemplares da Bíblia, contos populares, baladas, panfletos religiosos, poemas e peças teatrais. A música, laica ou religiosa, erudita ou popular, instrumental ou cantada, ocupava um lugar privilegiado na vida da cidade, daí a se tornar fundamental na dramaturgia shakespeariana (SOARES dos SANTOS, 2008, p. 167).

Esse período em que viveu Shakespeare foi significativamente importante para Woolf, pois os ganhos culturais devido à ascensão da arte e da educação conseguiram fazer algumas mudanças sociais significativas na época, como, por exemplo, o fato de as mulheres nobres terem o direito a tutores para aprenderem a ler. Cumpre lembrar que a própria rainha Elizabeth I tinha seu tutor para os estudos dos clássicos (SANTOS, 2016).

É por esse viés que a escritora inglesa vê uma primeira mudança, pois é significativo o avanço mediante um contexto histórico de exclusão social. Ao realizar um estudo sobre a história, Virginia Woolf busca por um começo onde as mulheres pudessem se sentar no seu próprio quarto para escrever, e: “As Woolf progressed from early reviewer to literary critic, she became convinced that the key moment of change

for women occurred during the Elizabethan period. The vitality of the Elizabethan past nourished for her the pioneer energy of the present”¹³ (DUSINBERRE, 1997, p. 9).

Apesar desse avanço, as mulheres não se encontravam em um espaço totalmente aberto, onde pudessem prosperar com seu talento para a escrita ou para a arte, em geral. As mulheres pobres estavam mais distantes ainda dessa prosperidade. No ensaio intitulado *Um teto todo seu* (1928), Virginia Woolf compõe uma representação ficcional para demonstrar o papel da mulher com talento na era elizabetana. Em seu texto, ela constrói a representação da mulher escritora a partir de um como se, ou seja, um papel encenado pelo fictício, empenhado pelo uso de um imaginário para criar um sentido figurativo. Na narrativa, a irmã de Shakespeare, Judith, é apenas para uso ficcional, ou seja, um fingir, pois repete a realidade das mulheres no período elisabetano a partir dessa mulher fictícia. A intenção de Woolf, ao representar um plano familiar fictício, era abrir portas para a reflexão sobre condições sociais de produção do pensamento, ou mesmo da valorização da arte feita por mulheres. Ora, Shakespeare era considerado alguém extremamente talentoso, Judith, sua irmã, poderia ser também uma grande escritora. Woolf coloca essa representação com tais palavras:

Permitam-me imaginar, já que é tão difícil descobrir fatos, o que teria acontecido se Shakespeare tivesse tido uma irmã maravilhosamente dotada, chamada, digamos, Judith. O próprio Shakespeare, muito provavelmente (sua mãe era herdeira), foi para a escola primária, onde deve ter aprendido latim — Ovídio, Virgílio e Horácio — e os fundamentos de gramática e lógica. Ele era, como é sabido, um menino rebelde que caçava coelhos, e talvez tenha atirado num cervo. Teve, bem antes do que deveria, de casar-se com uma mulher da vizinhança, que lhe deu um filho bem mais depressa do que era conveniente [...]. Enquanto isso, sua extraordinariamente bem dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele. Mas não foi mandada à escola. Não teve oportunidade de aprender gramática e lógica, quanto menos ler Horácio e Virgílio. Pegava um livro de vez em quando, talvez algum do irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis. Com certeza, falavam-lhe com firmeza, porém bondosamente, pois eram pessoas abastadas que conheciam as condições de vida para uma mulher e amavam a filha — a rigor, é bem mais provável que ela fosse a menina dos olhos do pai. Talvez ela rabiscasse algumas páginas às escondidas no depósito de maçãs do sótão, mas tinha o

¹³ Tradução nossa: Com o progresso de Woolf das primeiras revisões até as críticas literárias, ela se tornou convencida de que a chave de mudança do momento para as mulheres ocorreu durante o período de Elizabeth. A vitalidade do passado elisabetano nutriu nela uma energia pioneira do presente.

cuidado de ocultá-las ou atear-lhes fogo (WOOLF, 1928, p. 59-60).

Tem-se, então, que a escritora inglesa parte de uma seleção: a composição de um cenário real, ligada à história da mulher, em um sistema baseado na realidade social, posto sob a Era de Elizabeth I, e que se utiliza de um imaginário para associar os padrões sociais e históricos desse período em uma ficcionalização. O objetivo da apropriação de um modelo encenado é a imagem de Judith ser espelhada por qualquer mulher daquele período, assim fazendo uso do sentido figurativo. Judith não é real, mas na situação na qual as mulheres estavam condicionadas, naquele tempo da história inglesa, não cabia talentos para escrita da mulher e Woolf estava ciente disso.

O cenário histórico da narrativa ficcional de sua escrita se inspirou em uma seleção de reconstrução do papel da mulher, combinando esses elementos para tratar a exclusão social que elas encaravam. A averiguação desse lugar da mulher na história pode ser perscrutada pela história e pela literatura, cuja preocupação nos leva a repensar a trajetória da mulher e a sua escrita:

In examining her own reading of some male writers and the sources of her sense of communion with them, Woolf discovered in the early modern period women writers whom she could bring to life by giving them readers. [...] Women began to write in significant numbers in the seventeenth century. As she read their writings, Woolf considered the relation of tradition to the individual talent, but it was an alternative tradition in which talent had to struggle against prejudices which remained to a significant degree unchanged in her own time¹⁴ (DUSINBERRE, 1997, p. 15).

Woolf peregrinou pela trilha da história e não encontrou elementos tão evidentes para a reconstituição da mulher nos períodos anteriores, apenas histórias escritas marcadamente feitas por homens. Foi somente quando sua tia, Caroline Emelia Stephen, lhe apresentou os diários e as cartas de sua família que ela pode encontrar uma fonte histórica para a construção do espaço da mulher na sociedade inglesa. Com esse novo material em mãos, Woolf obteve um auxílio mais amplo para olhar para o passado pela

¹⁴ Tradução nossa: Na sua averiguação das próprias leituras de alguns escritores e a fonte de seu senso de comunhão entre eles, Woolf descobriu no começo do período moderno, mulheres escritoras de quem ela podia trazer a vida dando a ela leitores. [...] Mulheres começaram a escrever em número significativo no século dezessete. Como ela lia esses escritos, Woolf considera a relação da tradição ao talento individual, porém foi uma tradição alternativa na qual o talento tinha de lutar contra os preconceitos do qual permanece em grau de significação indiferente no tempo dela.

escrita de mulheres em diários e cartas, e assim compor o que se passava com essas mulheres. Sobre isso, Juliet Dusinberre diz:

Her research into the letters and diaries of her own family made her aware of the primary sources of history and of the role of the historian as interpreter of vast quantities of miscellaneous and forgotten records. Her immediate interest was stimulated by her own experiments in the teaching of history to young working women at the adult evening institute, Morley College¹⁵ (DUSINBERRE, 1997, p. 18).

O encontro com essas mulheres do passado é realizado pelos diários e cartas que foram essenciais para a superação das lacunas do silêncio da mulher na história inglesa. O uso do diário coloca sob perspectiva o retrato da vida com um ar mais intimista, pois seu uso corrente se dá, costumeiramente, para tratar das tarefas do dia a dia e para recordar os fatos ocorridos e as impressões pessoais. Os diários se tornaram ferramentas importantes, pois eles conseguem ser uma forma alternativa para a investigação empregada por Woolf sobre a mulher e a escrita, pois nem a literatura e nem a história conseguiram responder de forma quantitativa a representação da mulher no passado (DUSINBERRE, 1997). Essa investigação nos diários levou também a um processo de incorporação da técnica de escrita nos seus textos: “Woolf’s aesthetic is intimately connected in this early story with her own experiences as diarist”¹⁶ (Ibidem, p. 22).

A proximidade entre literatura, história e diários convergiu para uma sintetização: “a vida é assim?” (WOOLF, 2014, p. 109). O olhar sobre a história e sobre a literatura aproximou Virginia Woolf de como estava organizada a vida no passado. Assim, sua preocupação volta-se para a composição dos elementos que fazem parte da vida, e, nesse ínterim, a materialidade das suas inspirações para a composição literária encontra, junto a essa inspiração, histórias sobre o lugar da mulher na sociedade. Essas composições em fragmentos diários, de uma percepção do mundo a partir de um plano subjetivo, influenciaram sobremaneira na sua escrita ficcional:

¹⁵ Tradução nossa: Sua pesquisa sobre as cartas e diários de sua própria família tornou-a consciente das fontes primárias da história e do papel do historiador como intérprete de vastas quantidades de diversos registros esquecidos. Seu interesse imediato foi estimulado por suas próprias experiências no ensino da história para jovens trabalhadoras no instituto da noite adulta, Morley College.

¹⁶ A estética de Woolf está intimamente conectada em suas primeiras histórias com sua experiência como diarista.

A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente, brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou complexidade que ele possa apresentar, com o mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse (WOOLF, 2014, p. 109-110).

As ferramentas para a escrita são diversas e o escritor não pode levar todas consigo na sua produção textual, mas é preciso ter a ferramenta adequada para olhar a vida. Em seu modo de produção, de usar das ferramentas da escrita, Woolf apresenta um imaginário que é difuso, não determinante; a sua escrita segue a corrente dos pensamentos à medida que eles vão se revelando à mente e se mostrando na consciência (Ibidem, p. 109). Todos os métodos são válidos, “desde que expresse o que é nosso desejo expressar. E isso nos traz mais perto, se somos leitores, da intenção do romancista” (Ibidem, p. 111).

O foco da escrita narrativa se faz pela construção subjetiva dos personagens, que a aproximam da perspectiva da vida próxima de sua construção histórica. O romance, com sua qualidade devoradora, engolirá outros gêneros. Assim se constituirá um novo formato em que se “trará algo da exaltação da poesia, mas parte considerável da normalidade da prosa” (Ibidem, p. 215). O texto é capaz de reconstruir a realidade social histórica na trama, estabelecendo-se sem muito detalhamento descritivo sobre as características dos objetos e pessoas, abrindo a margem para as indeterminações de suas composições.

Tal relação da história com a literatura nos aproxima da discussão do historiador literário húngaro, György Lukács (1885 – 1971), no seu livro *O romance histórico* (2011). Lukács aponta que, após a Revolução Francesa (1789), o romance ganhou um tom mais próximo da história e dos valores iluministas. Nesse sentido, conforme Lukács, o romancista Walter Scott (1771-1832), sendo o precursor do romance histórico, “realiza na história da literatura universal é independente dessa estreiteza de horizonte humano-ficcional. A grandeza de Scott está em dar vida humana a tipos sociais históricos” (LUKÁCS, 2011, p. 51). Da mesma maneira há em Virginia Woolf a preocupação de uma escrita ligada com a história.

Os ideais iluministas de liberdade, igualdade e fraternidade abriram possibilidades para pensar questões humanas e repensar a ideia de poder e de direitos sociais. Nesse novo contexto do pensamento iluminista, reinados absolutistas, que consistia como forma de governo em grande parte dos países Europeus, começaram a ruir após um longo período como modelo político, jurídico e social do continente. As classes sociais que antes estavam fora da participação ativa do sistema jurídico e econômico passaram a ser inseridas nas instituições sociais. O rei não é mais o juiz.

Apesar de uma época revolucionária com uma promessa de liberdade, igualdade e fraternidade para todos, as mulheres foram excluídas e silenciadas, como, por exemplo, Olympe de Gouges (1748 – 1793), revolucionária francesa que lutou pelo direito das mulheres, autora de Declaração dos Direitos da Mulher e da Cidadã (1791) e que foi morta por sua luta. De igual modo, outras mulheres ousaram, como Mary Wollstonecraft (1759 – 1797), escritora do manifesto Uma Reivindicação pelos Direitos da Mulher, publicado em 1792, e que teve fortes ligações com a Revolução Francesa, como nos aponta Virginia Woolf em seu ensaio Quatro figuras: III Mary Wollstonecraft: “A revolução assim não foi meramente um acontecimento que se deu fora dela; era um agente ativo em seu próprio sangue” (WOOLF, 2014, p. 311).

Os personagens ganham um tom mais próximo da vida no romance histórico, como Lukács coloca: “Aqueles são os heróis nacionais da concepção poética da vida; estes, os da prosaica” (LUKÁCS, 2011, p. 53). O autor ainda acrescenta com relação à composição dos personagens: “Ele se esforça para figurar as lutas e as oposições da história por meio de homens que, em sua psicologia e em seu destino, permanecem sempre como representantes de correntes sociais e potências históricas” (Ibidem, p. 50).

Em Virginia Woolf encontramos um caminho semelhante em que a descrição do cenário e dos personagens parte pela perspectiva subjetiva, onde ela transita entre o meio físico do cenário e o pensamento de seus heróis e heroínas na trama. Tais personagens em suas obras não se apresentam totais e centrais, mas são como parte da representação social de seu tempo, a partir da qual se busca por uma escrita próxima dos fatos objetivos da vida. De modo semelhante, corroborando os percursos de Woolf, Lukács aponta sobre Scott em que a marginalização é sempre social e não individualizada. Sobre isso, Woolf assim coloca em seu ensaio Poesia, ficção e futuro:

Em primeiro lugar, pode-se supor que ele vai diferir do romance, tal como o conhecemos hoje, por retroceder ainda mais em relação

à vida. Dar-nos-á mais o contorno do que os detalhes, como faz a poesia. Pouco uso fará do maravilhoso poder de registrar fatos, que é um dos atributos da ficção. Muito pouco nos dirá sobre as casas, os rendimentos, as ocupações de seus personagens; pouco parentesco terá com o romance sociológico ou o romance ambientado. Com essas limitações, expressará de modo intenso e atento as emoções e ideias dos personagens, mas a partir de outro ângulo. Há de assemelhar-se à poesia porque dará não só ou principalmente as relações das pessoas entre si e suas atividades em grupo, mas também a relação da mente com ideias indefinidas e seu solilóquio urdido em solidão (WOOLF, 2014, p. 216).

A inspiração para os contornos poéticos de Virginia Woolf vem de Shakespeare, a qual tenta aliar à prosa, para assim compor algo mais interligado aos sentimentos e emoções. Dessa ligação entre a poesia e prosa sairia uma composição que seria conhecida como o livro do futuro. A poesia de Shakespeare também aparece conectada com prosa, da seguinte forma, como alude a professora Marlene Soares dos Santos:

Em geral Shakespeare observa as convenções dominantes que ditavam que as personagens trágicas se expressassem em verso, enquanto que as cômicas se utilizassem da prosa; como os heróis e heroínas trágicos são de procedência real e/ou aristocrática, a hierarquia também se estabelece a partir da linguagem, permitindo a estes acesso tanto à prosa quanto à poesia, mesmo não acontecendo com as personagens de baixa condição social (SANTOS, 2008, p. 171).

O uso da poesia baseada em Shakespeare, para Woolf, é a utilização do dramático ligada a uma descrição psicológica para compor os personagens de seus textos literários, que passam a se compor mais próximos da descrição histórica da realidade da escritora.

Santos corrobora essas conjecturas sobre Virginia Woolf pois, segundo a autora, a dramatização da história da Inglaterra é uma escrita de peças que utilizavam de recursos alternativos como fonte de criação, como mitos e lendas, e a sua composição estava aberta a inspirações artísticas diversas, não sendo, assim, uma forma de recurso histórico para se conhecer a história da Inglaterra (SANTOS, 2008). Esse novo formato de narrativa concebido pela escritora inglesa trata, então, de descrever pela subjetividade dos personagens da obra de forma mais próxima à vida. Nesse âmbito, romance adquire uma outra orientação, que busca, a partir de gêneros textuais, como a poesia e a prosa, usar de uma composição mais real sobre os aspectos da vida, partindo

da percepção dos personagens para construir sentidos figurados que, todavia, não perdem proximidade com sua realidade social. Nesse sentido, Woolf aponta que:

(...) o romance ou a variedade de romance que será escrito num tempo ainda por vir há de assumir alguns dos atributos da poesia. Ele dará as relações do homem com a Natureza, com o destino; sua imaginação; seus sonhos. Mas dará também o escárnio, o contraste, a contestação, a intimidade e complexidade da vida. Há de pautar-se pelo molde deste amontado excêntrico de coisas incongruentes – a mente moderna. Por conseguinte há de abrigar em seu seio as preciosas prerrogativas da arte democrática da prosa; sua liberdade, seu destemor; sua flexibilidade. Pois a prosa é tão humilde que a qualquer lugar pode ir; não há lugar, por mais baixo, por mais sórdido, por mais indigno, em que ela deixe entrar. Ela, além disso, é infinitamente paciente, humildemente aquisitiva (WOOLF, 2014, p. 218).

A utilização de uma perspectiva subjetiva a partir da prosa e da poesia nos parece uma maneira alternativa para falar sobre o fluxo de consciência, muito usado pela escritora, e que se define segundo o dicionário, *The Concise Oxford Dictionary of literary terms*, de Cris Baldick, como:

(...) stream of consciousness, the continuous flow of sense-perceptions, thoughts, feelings, and memories in the human mind; or a literary method of representing such a blending of mental processes in fictional characters, usually in an unpunctuated or disjointed form of interior monologue¹⁷ (BALDICK, 2001, p. 244).

Esse recurso literário foi utilizado pela primeira vez por Virginia Woolf no seu romance *O quarto de Jacob*, publicado em 1922. Tal ferramenta possibilita uma aproximação maior com as sensações e anseios de cada personagem. A descrição do ambiente se mistura com as percepções subjetivas, a partir das quais forma-se o cenário que compõe o texto narrativo: o processamento do mundo exterior e do interior do indivíduo interligados. No romance *Mrs Dalloway* (2012), publicado em 1925, podemos perceber dessa forma:

Em vez disso, tinha uma figura fina como um palito; um rostinho ridículo, bicudo como o de um pássaro. Era verdade que tinha um porte apreciável; e mãos e pés bonitos; e se vestia bem,

¹⁷ Tradução nossa: fluxo de consciência, o fluxo contínuo de percepções sensoriais, pensamentos, sentimentos e memórias na mente humana; ou um método literário de representar tal mistura de processos mentais nos personagens da ficção, geralmente em uma forma não pontuada ou desconexa de monólogo interior.

considerando-se o pouco que gastava. Mas agora, muitas vezes, este corpo que portava (deteve-se para ver uma pintura holandesa – absolutamente nada. Ela tinha a mais estranha sensação de ser, ela própria, invisível; imperceptível; ignota; agora sem um casamento à frente, agora sem filhos a dar à luz, mas apenas esta surpreendente e um tanto solene procissão, junto com os outros, pela Bond Street, apenas isso de ser a Sra. Dalloway; nem sequer Clarissa mas; isso de ser a Sra. Richard Dalloway (WOOLF, 2012, p. 12).

Nesse trecho é possível notar a convergência de três pontos: a história, a literatura e os diários, de forma que o seu estudo histórico, marcado pela exclusão da mulher, encontrou nos diários as inspirações para a escrita da história e da literatura. Assim, parte dessa composição do papel e do lugar da mulher na sociedade segue fortemente na sua obra. Essas composições são configuradas deslocando-se entre passagens do plano subjetivo ao social, no qual os personagens se encontram. No seu romance publicado em 1927, *Ao Farol* (2017), Woolf coloca esse retrato fortemente marcado pela pintora Lilly Briscoe em seu diálogo com Charles Tansley, em que ele “costumava dizer, lembrou-se ela, que mulheres são incapazes de pintar, são incapazes de escrever” (WOOLF, 2017, p. 137).

Temos, portanto, que a composição literária de Virginia Woolf aproxima-se dos relatos encontrados nos diários que leu, com os elementos de caráter social, histórico e literário. Os diários foram imprescindíveis para que a romancista entendesse o lugar da mulher na história, pois naquele pedaço de papel a mulher conseguia dar voz à sua existência e construir o retrato de seus desejos, sonhos, vontades e anseios. A forma intimista dos diários guiou Woolf para o entendimento da situação e do lugar da mulher, que foi invisibilizada pela história tradicional. Como coloca Juliet Dusinberre: “only when the daily conditions of women’s lives were known, could the conditions of their writing, or lack of writing be understood”¹⁸ (DUSINBERRE, 1997, p. 19).

¹⁸ Tradução nossa: Somente quando a condição diária da mulher foi conhecida, poderiam as condições de sua escrita, ou a falta de escrever, serem entendidas.

Figura 3 - Julia Stephen, Leslie Stephen e Virginia Stephen, 1892.



Fonte: Lee, Virginia Woolf, 1997, p. 177.

CAPÍTULO 2 - O TEMPO PASSA: A VIDA EM FAMÍLIA

Quando começamos a desvendar a vida da escritora Virginia Woolf, encontramos fragmentos, como lampejos, que nos orientam sobre como ela se estabelecia socialmente dentro do seu tempo, ou sobre como criou e fixou suas relações sociais. Esses respingos escritos que lemos sobre vida da escritora não se querem, de forma alguma, como universais e totalizantes de sua realidade, nem mesmo ousam permitir a nós traçar qualquer tipo de essência ou sùmula do se configurou Virginia Woolf. Nesse sentido, o que pretendemos com esses apontamentos é nos guiar para uma melhor discussão sobre aspectos interessantes da vida e da escrita de Woolf neste trabalho.

Assim, neste segundo capítulo, procuramos observar a vida da escritora de *Ao Farol* por frestas das perspectivas micro e macro, ou seja, buscando a contraposição entre indivíduo e sociedade. Dessa forma, na primeira parte desta seção, almejamos

refletir sobre a relação que a escritora tinha com seu tempo e com seu meio social, com as suas memórias e perspectivas sobre a vida, buscando, por esse olhar, sobre as questões de gênero a partir de Woolf, e de como eles foram constituídas na literatura - sejam pelas leituras literárias que ela tinha ou mesmo as suas produções escritas. Como foco entre as páginas desse universo que cerca a escritora inglesa, este capítulo se centra, principalmente, sobre seus ensaios e diários.

Na segunda parte deste tópico buscamos observar a relação em família de Virginia Woolf, a partir da qual abrem-se discussões sobre família, parentesco e gênero no período histórico em que ela viveu. Tais questões apresentam-se como desdobramentos do percurso teórico que se discutiu no primeiro capítulo: a teoria da Estética da Recepção, Linguagem, Signos (ambos como pressupostos sociais), a conceitualização do fingir, proposto por Wolfgang Iser (2013) e a literatura como representação da vida. Assim, o que fora tratado no primeiro capítulo tende a ser conectado com a perspectiva tomada na segunda parte desta pesquisa, alinhando-se a teoria literária e a semiologia (o olhar cultural para a construção do signo) com a ciência social e humana, sociologia, história e antropologia.

Dessa forma, a análise desta seção se baseia pelos campos de fomentação da seleção. Estes são os campos sociais do sujeito que nos dão acesso aos campos de referências, que, por sua vez, se encontram em seus textos, pois sendo um produto de um sujeito inscrito em um tempo, a partir deles pode-se perceber, como bem diz Iser (2013, p. 35), também os campos de referência com os quais os sistemas sociais e semânticos se estabelecem em relação à realidade social da escritora. Portanto, o exercício biográfico em comunhão com a literatura será o foco e discussão no Capítulo 2.

2.1 Virginia Woolf e a vida em poesia: uma discussão sobre gênero e arte

Quando investigamos as produções textuais da escritora inglesa, notamos que a biografia é uma produção reconhecida e, algumas vezes, exercida pela própria romancista Virginia Woolf. Assim, diante da produção de uma obra biográfica, alguns exercícios metodológicos se evidenciam: como começar a dar os primeiros passos escritos para criar o tom de uma escrita biográfica? Ou, como nos indaga Hermione Lee, produtora de uma das biografias mais célebres sobre a escritora: “como fazê-la”?

(LEE, 1997, p. 3), quais métodos de abordagem podemos utilizar para fazer uma biografia? Dessa forma, Lee nos sugere que:

The different opening suggest some of the choices for Virginia Woolf's biographers. They can start at source, with her family history, and see her in the context of ancestry, country, class. They can start with Bloomsbury, fixing her inside her social and intellectual group and its reputation. They can start by thinking of her as victim, as someone who is going to kill herself. They can start with a theory or a belief and see her always in terms of it, since, like Shakespeare, she is a writer who lends herself to infinitely various interpretation. What no longer seems possible is to start: "Adeline Virginia Stephen was born on 25 January 1882, the daughter of Sir Leslie Stephen, editor of the Dictionary of National Biography, and of Julia Stephan, née Jackson"¹⁹ (LEE, 1997, p. 3).

Os procedimentos adotados por alguns de seus biógrafos serviram como bússola para nortear este segundo capítulo, de forma a compor uma narrativa sobre alguns eventos que a escritora inglesa vivenciou, mas que consiga abarcar e criar um vínculo com o olhar de Woolf para a vida, ou melhor, aquilo que ela definiria como seus aspectos importantes. O olhar para conceitos como gênero e família é o ponto-chave para este capítulo. Mais especificamente: a discussão sobre gênero será colocada com mais ênfase na primeira seção, enquanto a sobre família será abordada na segunda unidade deste capítulo. Nesse âmbito, é preciso ressaltar que será adotada uma discussão de cunho biográfico, mas que não tratará de todos os eventos que acometeram a realidade de Virginia Woolf, e sim, daqueles que se alinham melhor à discussão com a obra *Ao Farol* (2017).

Antes de começarmos, porém, a descrever a personagem central deste trabalho a partir das suas inter-relações sociais, abordaremos a conceitualização e problematização de alguns dos aspectos levantados pela romancista inglesa, que também servirão de amparo metodológico para a composição desta seção de caráter biográfico, e que estão vinculadas com uma discussão antropológica, sociológica e histórica.

¹⁹ Tradução nossa: Os biógrafos de Virginia Woolf têm diferente sugestão de escolhas para a introduzi-la. Eles podem começar na fonte, a partir do seu histórico familiar, e vê-la no seu contexto de ancestralidade, país, classe. Eles podem começar por Bloomsbury, fixando-a dentro do seu grupo social e intelectual e sua reputação. Eles podem começar pensando nela como uma vítima, como alguém que irá se matar. Eles podem começar com uma teoria ou uma crença e vê nesse viés, assim como Shakespeare, ela é uma escritora que deixou um legado com infinitas interpretações. O que não parece possível é começar com: "Adeline Virginia Stephen nasceu em 25 de janeiro de 1882, filha do Sir Leslie Stephen, editor do Dictionary of National Biography, e de Julia Stephen, com o sobrenome de solteira Jackson".

Em a Arte da biografia (2014), Woolf relaciona a produção biográfica com a arte no sentido de que alguns textos biográficos remetem ao prazer da leitura no mesmo nível que uma obra de arte, assim como o romance também a submetia a tal alegria. Porém, essas duas produções escritas (o romance e a biografia) se diferem na sua construção narrativa, como nos aponta Virginia Woolf:

É que a arte da biografia, de todas é a mais restrita. E disso ele tem a prova à mão, que está no prefácio em que fulano, que escreveu a vida de sicrano, aproveita a oportunidade para agradecer a velhos amigos que emprestaram cartas e, “por fim mas não menos importante”, à senhora viúva, “sem cuja ajuda”, como ele diz, “esta biografia não poderia ter sido escrita”. Já o romancista, observa o nosso biógrafo, simplesmente diz no seu prefácio: “Todos os personagens desse livro são fictícios”. O romancista está livre; o biógrafo está amarrado (WOOLF, 2014, p. 390).

O biógrafo está “amarrado”, pois depende dos fatos para a construção de sua narrativa. Em seu processo de escrita, o biógrafo não pode sucumbir à ficcionalização, pois é uma “combinação que não funciona” (WOOLF, 2014, 396). Assim, a busca pela validação em documentos e arquivos são partes essenciais da construção de uma boa biografia, pois:

Se houver verdade nesse diagnóstico, somos forçados a dizer que o problema está na biografia em si mesma. Ela impõe suas condições, as quais determinam que sua existência se baseie em fatos. Em biografia, entendemos por fatos os que podem ser verificados por outras pessoas além do próprio autor. Se ele inventar fatos como um artista os inventa – fatos que ninguém mais pode verificar – e tentar combiná-los a fatos da outra espécie, todos se destruirão entre si (Ibidem, p. 396).

A sua premissa parte de que a biografia se baseia em documentação, em veracidade, nas descrições das inter-relações como são realizadas efetivamente, e não como era feita antes, no período vitoriano, de forma hipócrita, a valorizar a tradição e a moral da época (WOOLF, 2014). Nesse sentido, Virginia Woolf pontua esse gênero textual nos termos em que são desenvolvidas as pesquisas de cunho científico: são necessárias metodologias específicas para se alcançar os fatos e assim fazer a composição da biografia:

O biógrafo assim tem de ir à frente do restante de nós, como o informante do mineiro, testando a atmosfera, detectando falsidade, irrealidade e a presença de convenções obsoletas. Sua capacidade de percepção da verdade deve estar ativa e manter-se em permanente estado de alerta. E mais uma vez, já que vivemos numa época em que milhares de câmeras são apontadas para cada celebridade, por jornais, cartas, diários; a partir de qualquer ângulo ele deve estar preparado para admitir versões contraditórias da mesma face (WOOLF, 2014, p. 399).

O trabalho do biógrafo é elucidar os processos interpessoais a partir dos quais se constrói o sujeito em comunicação com os outros e consigo mesmo. Nesse sentido, Virginia Woolf revela caminhos pelas interações sociais e de memórias dos sujeitos para conseguirmos uma descrição de uma época. Essa prerrogativa histórica de construção dos fatos e memórias dos sujeitos nos conduz ao historiador Le Goff, quando aponta a importância da memória: “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, 1990, p. 477).

Assim, em comunhão com a análise de documentação, como as biografias, seus diários e ensaios, nos propomos a elucidar alguns fatos sobre a vida de Virginia Woolf²⁰ pelo viés da memória, mas buscando por um amparo de representação social proposta por Erving Goffman, em *A representação do eu na vida cotidiana* (1985), de forma que possamos entender a relação do indivíduo com outros indivíduos: “para me referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1985, p. 29).

A utilização do sociólogo nesta parte do trabalho se alinha a toda teoria até agora discutida para entender o sujeito, pois com ela consegue-se traçar uma relação com o pensamento de Wolfgang Iser. A teoria de Goffman coloca a representação do sujeito no plano de uma comunicação com outros indivíduos, pois utiliza-se de definições teatrais como “atores”, “cenário”, “fachada”, “maneira” e “aparência” para explicar sua conceitualização identitária.

²⁰ Não há, aqui a preocupação de tomar nota de todos os fatos sobre a vida da escritora inglesa. Assim, foram adotados na abordagem deste capítulo alguns pontos de maior relevância para a análise da obra *Ao farol*.

Dessa forma, buscamos traçar uma construção da memória da escritora inglesa do século XX a partir de representações escritas por ela e pelo que outras pessoas disseram sobre ela. O entendimento sobre o acesso ao mundo de Virginia Woolf em congruência com os pressupostos de representação tomados por Erving Goffman, auxiliado pelos conceitos de Fachada²¹ e Cenário²² sobre as identidades do sujeito adotada pelo sociólogo, se fazem necessários para adentrarmos nesse mundo social da escritora, pois tais conceitos são formas de comunicação (entre indivíduos e o espírito de seu tempo) mutáveis ao longo do tempo e variam de indivíduo para indivíduo. Nesse sentido, um mesmo indivíduo pode utilizar de Fachadas diferentes no mesmo Cenário, pois, como coloca Goffman (1985, p. 33), “há razões para se acreditar que a tendência de apresentar uma grande quantidade de números diferentes partindo de um pequeno número de fachadas é uma consequência natural na organização social”. Assim, buscamos observar como Woolf comunica sua fachada ou sua expressão identitária durante o seu percurso histórico com outros sujeitos, com quem compartilhou informações.

Dessa forma, não buscamos por encontrar um sujeito monolítico e coerente dentro de suas interações, relações e comunicações sociais. Trata-se de descrever um percurso do sujeito a partir das suas interações sociais, em que se tenta entender as inter-relações sociais dentro da ótica do seu tempo, aproximando-nos assim do pensamento de Virginia Woolf:

Esses fatos todavia não são como os fatos da ciência – sempre os mesmos depois de descobertos. Estão sujeitos a mudança de opinião; e as opiniões, como os tempos, mudam. O que já foi considerado um pecado é agora tido, à luz dos fatos para nós conquistados pelos psicólogos, por ser talvez um infortúnio; talvez uma curiosidade; talvez nem uma coisa nem outra, mas um simples ponto fraco que, seja em que sentido for, não tem maior importância (WOOLF, 2014, p. 398).

O olhar aqui se desdobra sobre a vertente da modernidade que se instaura sobre a preocupação com o tempo e espaço, bem como sobre a questão de identidade que emerge como busca de um reconhecimento social frente às instituições. Nessa corrente

²¹ “Equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 1985, p. 29)..

²² “Compreendendo a mobília, a decoração, a disposição física e outros elementos do pano de fundo que vão constituir o cenário e os suportes do palco para o desenrolar da ação humana executada diante, dentro ou acima dele” (GOFFMAN, 1985, p. 29).

do pensar, o professor Ulpiano T. Bezerra Meneses, em seu artigo Tempo e modernidade, salienta essa relação que o tempo e o espaço vão trazer na modernidade: “a experiência temporal e espacial está ligada à própria experiência da modernidade” (MENESES, 1997, p. 57).

A experiência moderna do sujeito se dá a partir de uma racionalidade ocidental e também com questões de aspectos da própria existência em sociedade enquanto cidadã(o), de forma que surge desse cenário moderno identidades que lutam para conseguir o seu espaço social diante das instituições, tais como o movimento abolicionista e o movimento feminista. A luta pelo direito das mulheres se resguarda dentro do espectro histórico pela garantia de uma mudança social e política da qual tal gênero se encontra em uma situação de opressão. Segundo a pesquisadora Marcela Largarde,

Las mujeres se proponen conformar a su género como un sujeto social y político, y lo están haciendo al nombrar entre ellas y frente a los otros sus semejanzas, al reconocerse e identificarse en sus diferencias, y al apoyarse y coaligarse para transformar sus opresivas condiciones colectivas de vida, pero también para compartir sus logros y los beneficios que se desprenden de su modernidade²³ (LAGARDE, 1996, p. 18).

A escritora Virginia Woolf tem uma prerrogativa marcada em sua vida: a exclusão de seu gênero social na sociedade inglesa. Nesse ínterim, a professora Andrea Lisly Gonçalves aponta em Woolf esse aspecto da seguinte maneira:

Virginia Woolf, na esteira da aprovação do voto feminino nos Estados Unidos e na Inglaterra, expressa sua opinião sobre a inadequação da história existente a qual considerava estranha, irreal, desequilibrada, carente e incompleta. Para suprir essa deficiência, a autora sugeriria, não sem uma deliberada ingenuidade que se acrescentasse “um suplemento a história... Chamando-o, é claro, por algum nome discreto, de forma, que as mulheres pudessem ali aparecer sem impropriedade (GONÇALVES, 2006, s.p.).

²³ Tradução nossa: As mulheres pretendem moldar seu gênero como um sujeito social e político, e estão fazendo isso nomeando suas semelhanças entre si e na frente dos outros, reconhecendo e identificando-se em suas diferenças, e apoiando e coalescendo para transformar suas condições coletivas opressivas da vida, mas também para compartilhar suas realizações e os benefícios derivados de sua modernidade.

Na esteira desses pensamentos, o olhar para o gênero social encontra seu espaço na definição dada pela filósofa existencialista Simone de Beauvoir (1908 – 1986), em seu livro *O segundo sexo: a experiência vivida* (2016):

(...) ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino (BEAUVOIR, 2016, p. 11).

Como em Beauvoir, esse viés para a relação social na qual está colocada a mulher perante a sociedade é observado também por Woolf. A escritora inglesa percebe que não há qualquer tipo de inferioridade dada pela biologia, como adotado por algumas ideologias. Essa constatação pode ser observada nos ensaios *Um teto todo seu* (1928), *Mulheres e ficção*, *Quatro figuras: III Mary Wollstonecraft* (2014) e *Eu sou Christina Rossetti* (2014). Os três textos mencionados foram publicados no livro *O valor do riso e outros ensaios* (2014), em que Woolf faz emergir todo um contexto social e histórico para discutir e descrever a vida de escritoras e a relação que estabeleciam em sociedade como mulheres e literatas.

Nesse sentido, podemos fazer a ligação dos pressupostos teóricos discutidos no primeiro capítulo alinhados com os pressupostos que foram apresentados até então nesta parte da pesquisa, de forma que a comunhão da história de vida de Virginia Woolf possa ser apresentada de modo semelhante ao olhar que se lança sobre a literatura: ou seja, os aspectos da sua interação social e do pensamento sobre suas leituras (a sua recepção literária). E para tal intento, não é necessário muito esforço, pois no primeiro diário lido para este trabalho, *Virginia Woolf – A Writer's Diary* (1973), a autora apresenta já na primeira página seu exercício enquanto leitora. No dia 4 de agosto de 1918, com 36 anos de idade, Woolf escreve em seu diário as seguintes constatações:

While waiting to buy a book in which to record my impressions first of Christina Rossetti, then of Byron, I had better write them here. For one thing I have hardly any money left, having bought *Leconte de Lisle* in great quantities. Christine has the great distinction of being a born poet, as she seems to have known very well herself. But if I were bringing a case against God she is one of

the first witnesses I should call. It is melancholy reading²⁴
(WOOLF, 1973, p. 1).

A citação sobre a autora vitoriana Christina Rossetti (1830-1894) mostra o gosto e o apreço de Woolf pela escritora romântica. Rossetti é uma poetisa vitoriana²⁵ que passou a vida em devoção ao catolicismo e seus poemas refletem seu gosto pela religião. Este tema aparece acompanhado de tons melancólicos, como também “apresenta temas importantes para a existência humana mostram uma autora interessada em escrever por um desejo artístico de liberdade” (SILVA, 2019, p. 58). A pesquisadora Okhee J. Yang pontua o seguinte sobre a poetisa do século XIX:

In most of the poems on death, however, her vision of the other world or death wish is accompanied by her doubtful or reluctant tone. The poems on death, while manifesting Christina's pessimistic views on the world, seem to reflect her many conflicting ideas on thwarted dreams and desires. Most of her religious poems seem to depict her earnest desire to end her present life, waiting to be restored by Christ on Judgment Day. At certain moments of those poems her delightful mood of expectation turns out to be the sincere expression of her earnest belief²⁶ (YANG, 1992, p. 2).

Como pontuado, Rossetti teve uma vida marcada pela religião e esta é uma característica marcante da sua escrita, levando Woolf a refletir sobre sua produção literária. e a traçar críticas a respeito da escrita da poetisa vitoriana, analisando sobre o

²⁴ Tradução nossa: Enquanto esperava para comprar um livro para registrar minhas impressões sobre Christina Rossetti, e depois Byron. Eu achei melhor escrevê-las aqui. Por agora não tenho nenhum dinheiro, comprei Leconte de Lisle em grandes quantidades. Christina tem uma grande distinção de ter nascido poeta, ela parece conhecer-se muito bem. Mas se eu tivesse que defender um caso contra Deus, ela é uma das primeiras testemunhas que eu chamaria. É uma leitura melancólica.

²⁵ Ressaltaremos aqui um ponto importante: o período vitoriano é um marco do período histórico que abrange importantes movimentos literários, como parte do romantismo e do modernismo. Portanto, quando se fala em período ou era vitoriana entende-se o período do reinado da Rainha Vitória, que se estendeu de 1837 a 1901. Alguns artigos apontam Virginia Woolf como sendo entre Vitoriana e Pós-vitoriana, mas, indiscutivelmente, ela era moderna, uma das precursoras do movimento (junto com o escritor James Joyce (1882-1941), autor de *Ulysses*); enquanto que Christina Rossetti (1830-1894) é vitoriana e faz parte do romantismo.

²⁶ Tradução nossa: Na maioria dos poemas sobre a morte, no entanto, sua visão do outro mundo ou desejo de morte é acompanhada por seu tom duvidoso ou relutante. Os poemas sobre a morte, embora manifestem as visões pessimistas de Christina sobre o mundo, parecem refletir suas muitas idéias conflitantes sobre sonhos e desejos frustrados. A maioria de seus poemas religiosos parece retratar seu desejo sincero de acabar com sua vida atual, esperando ser restaurado por Cristo no dia do julgamento. Em certos momentos desses poemas, seu delicioso humor de expectativa acaba sendo a expressão sincera de sua sincera crença.

triste rumo pelo qual se encontrou no caminho de Rossetti. Woolf toma um certo tom de melancolia cristã ao descrever este encontro com a poetisa, assinalado em:

She wrote very easily; in a spontaneous childlike kind of way one imagines, as is the case generally with a true gift; still underdeveloped. She has the natural singing power. She thinks too. She has fancy. She could, one is profane enough to guess, have been ribald and witty. And, as a reward for all her sacrifices, she died in terror, uncertain of salvation. I confess though that I have only turned her poetry over, making my way inevitable to the ones I knew already²⁷ (WOOLF, 1973, p. 1-2).

O olhar atento de Virginia Woolf para a escrita não poupava detalhes, pois sua análise era minuciosa. Pensava nos traços e no conteúdo na medida em que processava o que lia dos autores. O foco sempre atento à escrita e ao conteúdo, e ao que parecia agradar ao seu paladar de leitora eram os livros de cunho religioso ou melancólico (ou ditos sombrios), como era o caso da própria Christina Rossetti, ou mesmo o poeta Laconte de Lisle²⁸ (1818-1894), por quem ela gastou todo o seu dinheiro (WOOLF, 1973, p.1), ou ainda Lord Byron (1788-1824), mencionado como possuidor de “virtudes masculinas” (WOOLF, 1973, p. 2), do qual sobre como seria um possível tratamento dele com as mulheres. Woolf supõe o seguinte: “In fact, I’m amused to find how easily I can imagine the effect he had upon women – especially upon rather stupid or uneducated women, unable to stand up to him”²⁹ (WOOLF, 1973, p. 2).

Esse é o cenário em que nos deparamos na maioria das vezes na vida de Virginia Woolf: livros e mais livros. A sua relação com a leitura, e conseqüentemente a literatura, veio da influência de sua família. A admiração que Leslie Stephen (1832-1904), seu pai, tinha pela literatura era enorme, de forma que o pesquisador Harold Orel afirma: “I shall have much to say, for the relationship between a man's life and the

²⁷ Tradução nossa: Ela tinha facilidade em escrever; com uma imaginação espontânea do tipo infantil, o que geralmente acontece com os verdadeiros dons; ainda que pouco desenvolvido. Ela tem o poder natural de cantar. Ela pensa também. Ela tem fantasias. Ela poderia, alguém profano o suficiente acertaria, ter sido irreverente e espirituosa. E, como recompensa por todos os seus sacrifícios, ela morreu aterrorizada, incerta da salvação. Eu confesso, porém, que eu me entreguei para sua poesia, fazendo meu único inevitavelmente para os que eu já conhecia.

²⁸ Charles Marie René Leconte de Lisle foi um poeta parnasiano francês, considerado por ALVES (1983, p.18) como um autor satânico.

²⁹ Tradução nossa: De fato, acho divertido descobrir com que facilidade posso imaginar o efeito que ele teve sobre as mulheres - especialmente sobre mulheres bastante estúpidas ou sem instrução, incapazes de enfrentá-lo.

literature that he created was Stephen's paramount concern for more than four decades”³⁰ (OREL, 1984, p. 90).

A paixão pela leitura fora transmitida para seus filhos em forma de educação formal em casa. Stephen costumava ler para seus filhos livros como *Tom Brown's School Days* (publicado em 1857), de Thomas Hughes (1822 – 1896), e *Treasure Island* (publicado em 1882), de Robert Louis Stevenson (1850 – 1894). A mãe, Julia Stephen (1846-1895), também tinha gosto por ler, o que colaborou para a educação dos filhos e filhas. Hermione Lee nos remete à relação de Woolf já na sua infância com a leitura:

All story-telling was collaborative. Virginia Stephen was reading avidly, from very early on, under the guidance of her father, and from eleven or twelve reading became her secret life, her “habit”, and her refuge. But in her early years even reading was a communal rather than a private activity³¹ (LEE, 1997, p. 111).

Apesar do gosto e prazer pelos livros que desfrutava em família, Woolf e sua irmã, Vanessa Bell, nunca frequentaram uma escola formal. Não era parte da estrutura social da época a presença de mulheres nas instituições educacionais. Ambas estudavam em casa com seus irmãos, que mais tarde foram para as escolas, enquanto as filhas continuavam com a educação em casa. Esse lugar pré-determinado e de exclusão das mulheres nas instituições de ensino causou indignações na escritora moderna do século XX.

Em *Um teto todo seu* (1928), artigo lido na Sociedade das Artes, em Newnham, no mês outubro de 1928 e publicado com algumas alterações posteriormente, Woolf aponta as dificuldades enfrentadas pelas mulheres nas instituições de ensino. Ela utiliza de artifícios da transfiguração dos nomes das instituições para tratá-las de forma genérica, assim como nomeou a universidade de Oxbridge. Nessa composição ensaística, ela retrata o drama das mulheres do seu período, utilizando-se de ferramentas de produção ficcional para montar um enredo da vida. Woolf descreve assim tal processo:

³⁰ Tradução nossa: Eu tenho muito a dizer, pois a relação entre a vida de um homem e a literatura que ele criou foi a principal preocupação de Stephen por mais de quatro décadas.

³¹ Tradução nossa: Todas as histórias eram colaborativas. Virginia Stephen estava lendo avidamente, desde muito cedo, sob a orientação de seu pai, e dos seus onze ou doze anos de idade o tempo da leitura se tornou sua vida secreta, seu “hábito” e seu refúgio. Mas, em seus primeiros anos, até a leitura era uma atividade comunitária e não privada.

É provável que a ficção contenha aqui mais veracidade que fatos. Portanto, valendo-me de todas as liberdades e licenças de um romancista, proponho contar-lhes a história dos dois dias que antecederam minha vinda aqui — o modo como, vergada sob o peso do tema que vocês depositaram em meus ombros, ponderei sobre ele deixando-o entrar em minha vida cotidiana e dela sair (WOOLF, 1928, p. 8).

Em outro artigo intitulado *Professions for Women* (1974), Virginia Woolf discursa sobre sua profissão, afirmando exercer como profissão a literatura. Nesse ensaio, lido em *The Women's Service League*, discute sobre as mulheres escritoras que abriram caminho antes dela para exercer sua profissão (ela cita na página 235: a romancista Fanny Burney (1752); a poetisa Aphra Behn (1640-1689); a jornalista e escritora Harriet Martineau (1802-1876); a autora de *Orgulho e preconceito*, Jane Austen (1775-1817); e George Eliot (1819-1880)) e que “facilitaram” o caminho para ela enquanto mulher escritora.

Todavia, mesmo em momento um pouco mais receptivo para as mulheres, a figura mítica do “anjo da casa” ainda persiste em bloquear o caminho de muitas mulheres, incluindo-se o de Woolf. Essa figura tem uma forte ligação com a história, ou seja, surge no período vitoriano (“In those days—the last of Queen Victoria—every house had its Angel”³² (WOOLF, 1974, p. 237). O termo dado a esse ser é baseado no título do livro do poeta Coventry Patmore (1823-1896), *The Angel in the house*, publicado em 1854. Sobre ela, Woolf afirma:

And while I was writing this review, I discovered that if I were going to review books I should need to do battle with a certain phantom. And the phantom was a woman, and when I came to know her better I called her after the heroine of a famous poem, *The Angel in the House*. It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews³³ (Ibidem, p. 236).

O reconhecimento dessa opressão social, o apagamento da mulher para sua domesticação, baseou-se naquilo que ela tinha como lazer e profissão: a literatura. A elucidação de sua condição social de gênero partiu da recepção literária. Dessa situação,

³² Tradução nossa: Naqueles dias – os últimos da rainha Victoria - todas as casas tinham seu anjo.

³³ Tradução nossa: E enquanto eu estava escrevendo esse artigo, eu descobri que se eu estava indo revisar textos eu precisar ir para uma batalha com certo fantasma. E o fantasma era uma mulher, e quando eu a conheci melhor eu pude chamá-la pelo nome de uma heroína de um famoso poeta, O anjo da casa. Ela costumava ficar entre mim e meus papéis quando eu estava escrevendo artigos.

a romancista inglesa observa como as relações do cotidiano imputavam normatividade de gêneros que repercutia na vida social, tal como destacava a sociedade inglesa vitoriana sobre os papéis a serem exercidos por mulheres e homens daquele tempo. Lagarde (1996) reafirma como está colocada a situação da vida cotidiana sobre o gênero:

La vida cotidiana está estructurada sobre las normas de género y el desempeño de cada uno depende de su comportamiento y del manejo de esa normatividad [...] los contenidos de las relaciones entre mujeres y hombres y los deberes y las prohibiciones para las mujeres por ser mujeres y para los hombres por ser hombres³⁴, (LAGARDE, 1996, p. 19).

Assim, a nomenclatura de toda uma idealização social daquele período sobre o papel social da mulher que se perpetuou sobre a vida da escritora, baseou-se na literatura. No seu lugar de prazer e profissão, ela reconhecia a fonte literária que podia configurar aquela força social contra uma representação cidadã da mulher em que ela acreditava. Esse “Anjo” a perseguia para que cumprisse o ideal de mulher que sempre se prostrava ao lado do homem, e que se manifestava da seguinte maneira, segundo a escritora inglesa:

She was intensely sympathetic. She was immensely channing. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. If there was chicken, she took the leg; if there was a draught she sat in it-in short she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all-I need not say it-she was pure. Her purity was supposed to be her chief beauty-her blushes, her great grace³⁵ (WOOLF, 1974, p. 237).

É interessante notar que Woolf segue seu raciocínio baseando suas afirmações na contraposição entre gêneros, mesmo que não responda à questão do que é ser

³⁴ Tradução Nossa: A vida cotidiana está estruturada nas normas de gênero e o desempenho de cada um depende do seu comportamento e da gestão dessa norma [...] o conteúdo das relações entre mulheres e homens e os deveres e proibições para as mulheres por elas serem mulheres e homens por serem homens.

³⁵ Tradução nossa: Ela era intensivamente simpática. Ela era imensamente dedicada. Ela era totalmente altruísta. Ela é excelente nas artes da família. Ela sacrifica-se diariamente. Se tem frango, ela pega a perna; se tem um rascunho ela senta nele- em suma, ela era tão constituída que nunca tinha uma mente ou um desejo próprio, mas preferia simpatizar sempre com as mentes e desejos dos outros. Acima de tudo, não preciso dizer, ela era pura. Sua pureza deveria ser sua principal beleza - seus rubores, sua grande graça.

mulher: “I mean what is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that you know”³⁶ (Ibidem, p. 238). O que podemos deduzir é que, em seu entendimento, ser mulher ou homem não parte de uma conotação biológica, a partir da qual podemos definir a partir de hormônios e órgãos genitais. A escritora inglesa pontua essa contraposição a partir de experiência social, das relações impostas a partir da socialização e da experiência com o corpo. Nesse sentido, afirma que:

To speak without figure she had thought of something, something about the body, about the passions which it was unfitting for her as a woman to say. Men, her reason told her, would be shocked. The consciousness of what men will say of a woman who speaks the truth about her passions had roused her from her anist’s state of unconsciousness. She could write no more. The trance was over. Her imagination could work no longer³⁷ (Ibidem, p. 240).

E mais adiante acrescenta:

This I believe to be a very common experience with women writers—they are impeded by the extreme conventionality of the other sex. For though men sensibly allow themselves great freedom in these respects, I doubt that they realize or can control the extreme severity with which they condemn such freedom in women³⁸ (WOOLF, 1974, p. 240-241).

A contraposição dos espaços doméstico e público marcam a separação de lugares onde os gêneros possam andar livremente. Essa observação também é parte do olhar que se faz sobre a literatura e as escritoras do passado. Virginia Woolf contrapõe a mulher através do tempo e observa a suas facetas, assim como, em 19 de agosto de 1918, comenta sobre a leitura de *Electra*, do escritor grego Sófocles:

³⁶ Tradução nossa: O que eu quero dizer: o que é uma mulher? Eu garanto a vocês, eu não sei. Eu não acredito que você(s) saiba(m).

³⁷ Tradução nossa: Para falar sem figura, ela pensou em algo, algo sobre o corpo, sobre as paixões que lhe era impróprio dizer como mulher. Os homens, sua razão disse a ela, ficariam chocados. A consciência do que os homens dirão de uma mulher que fala a verdade sobre suas paixões a despertou do estado de inconsciência de sua anista. Ela não sabia mais escrever. O transe acabou. Sua imaginação não podia mais funcionar.

³⁸ Tradução nossa: Acredito que essa seja uma experiência muito comum com mulheres escritoras - elas são impedidas pela extrema convencionalidade do outro sexo. Pois, embora os homens sensatamente se permitam uma grande liberdade nesses aspectos, duvido que percebam ou possam controlar a extrema severidade com que condenam essa liberdade nas mulheres.

The heroin woman is much the same in Greece and England. She is of the type of Emily Brontë...Electra lived a far more hedged in life than the women of the mid-Victorian age, but this has no effect upon her, except in making her harsh and splendid. She could not go out for a walk alone; with us it would be a case of a maid and a hansom cab³⁹ (WOOLF, 1973, p. 4-5).

A escritora complementa seu raciocínio apontando sobre a relação familiar colocada na obra do dramaturgo grego da seguinte maneira:

Clytaemnestra and Electra are clearly mother and daughter, and therefore should have some sympathy, though perhaps sympathy gone wrong breeds the fiercest hate. E. is the type of woman who upholds the family above everything; the father. She has more veneration for tradition than the sons of the house; feels herself born of the father's side and not of the mother's. It's strange to notice how although the conventions are perfectly false and ridiculous, they never appear petty or undignified as our English conventions are constantly made to do⁴⁰ (Ibidem, p. 5).

Todas essas observações recaem em uma concepção do olhar woolfiano contra o modelo vitoriano para as pessoas daquela época. O olhar da modernidade que se postou contra os valores da era vitoriana foi uma premissa não só adotada por Virginia Woolf, mas compartilhada por seus amigos, principalmente aqueles que faziam parte do grupo de Bloomsbury.

O grupo Bloomsbury iniciou-se por volta de 1905 com Thoby Stephen, irmão de Woolf, e seus amigos de Cambridge. Ele adquiriu esse nome por conta do bairro onde se reuniam seus membros, em que se situava a casa que Virginia Woolf compartilhava com seus irmãos e irmã. Os encontros contavam com a participação de alguns intelectuais conhecidos, como sua irmã e pintora Vanessa Bell (1879 -1961), o pintor Roger Fry (1866 – 1934), o biógrafo Lytton Strachey (1880 – 1932), o pintor e cunhado de Woolf, Clive Bell (1881 -1964), o romancista E. M. Foster (1879 – 1970), o ensaísta

³⁹ Tradução nossa: A heroína é a mesma na Grécia e na Inglaterra. Ela é do tipo de Emily Brontë...Electra viveu uma vida muito mais protegida do que as mulheres da metade da era vitoriana, mas isso não tem efeito sobre ela, exceto em torná-la dura e esplêndida. Ela não podia sair para passear sozinha; conosco, seria o caso de uma empregada e uma charrete de aluguel.

⁴⁰ Tradução nossa: Clytaemnestra e Electra são claramente mãe e filha e, portanto, devem ter alguma simpatia, embora a simpatia que talvez deu errado gera o ódio mais feroz. E. é o tipo de mulher que sustenta a família acima de tudo; o pai. Ela tem mais veneração pela tradição do que os filhos da casa; sente-se nascido do lado do pai e não do lado da mãe. É bom notar que, embora as convenções sejam perfeitamente falsas e ridículas, elas nunca parecem mesquinhas ou indignas, pois nossas convenções inglesas são feitas constantemente para serem.

e marido de Virginia Woolf, Leonard Woolf (1880 -1969, entre outros. As discussões giravam em torno da arte, da ciência e da filosofia, e defendiam uma maior liberdade na sociedade, como, por exemplo, a luta pelo direito ao voto da mulher.

O grupo de Bloomsbury compartilhava seus ideais filosóficos e literários e foi fortemente inspirado pela leitura do filósofo George Edward Moore (1873-1958), mais especificamente pela sua obra *Principia Ethica*, publicada no ano de 1903. Essa inspiração ramificou-se em diversos segmentos dentro do próprio grupo, como coloca S. P. Rosenbaum:

Bloomsbury's consequentialism is rooted in the essential distinction of *Principia Ethica* between good as a means and good as an end in itself. The distinction is engrained in the Group's thinking and writing. With it Strachey and others were able to reduce those large Victorian notions of duty and virtue to their proper size as matters having to do with the right means to good ends. And Virginia Woolf would use the distinction to argue in her feminist criticism that value in women's work must not be confined to the instrumental⁴¹ (ROSENBAUM, 1987, p. 25).

Tais ideais emplacados foram adotados por Virginia Woolf e se manifestaram em ações políticas tomadas pela escritora em defesa dos direitos das mulheres, como podemos observar nas palavras de Lee:

Yet the pre war interest and activities of Virginia Stephen and her friends would turn out have some historical weight. In 1910, she was involved with three events which came to be real as connected expressions of British subversiveness: the suffrage movement, the Dreadnought Hoax, and the Post-Impressionist exhibition⁴² (LEE, 1997, p. 275).

Essa visão sufragista também aparece em seus livros pela voz da heroína do romance, como no caso da sufragista Katharine Hilbert, protagonista do livro *Noite e*

⁴¹ Tradução nossa: O consequencialismo de Bloomsbury está enraizado em uma distinção essencial de *Principia Ethica* que está pautada entre bom como um significado e bom como o fim em si mesmo. Essa distinção é marcada no pensamento e na escrita do grupo. Em Strachey e os outros estavam prontos para reduzir essa longa noção vitoriana de dever e virtude ao tamanho adequado como questões relacionadas aos meios certos para bons fins. E Virginia Woolf usaria a distinção para argumentar em suas críticas feministas que o valor no trabalho das mulheres não deve se limitar ao instrumental.

⁴² Tradução nossa: Ainda no período pré-guerra, os interesses e atividades de Virginia e seus amigos teriam um peso histórico. Em 1910, ele esteve envolvido em três eventos que se tornaram reais como expressões conectadas da subversividade britânica: o movimento sufragista, o Embuste de Dreadnought e a exibição pós impressionista.

Dia (2008), publicado em 1918, ou pela voz do algoz que repreende a mulher de lutar pelos seus direitos, como faz Richard Dalloway, em *A viagem* (2008) - o primeiro romance de Woolf, publicado em 1915, em que o personagem acha preferível estar morto a ver as mulheres votarem (WOOLF, 2008, p. 76).

A conexão da literatura woolfiana com a realidade objetiva se constitui a partir das relações de gênero e papéis sociais em que está colocada a mulher naquele período. Clarissa Dalloway, no romance *A viagem*, em resposta à fala do marido sobre preferir morrer a ver as mulheres votarem, responde seriamente que é impensável ser sufragista. O tom dado à Clarissa Dalloway é uma vertente de mulher calcada em valores da era vitoriana, cujo perfil também se encontra dentro da casa de Virginia Woolf: “Julia Stephen had lived, she too would have been opposing the suffragist”⁴³ (LEE, 1997, p. 275).

A representação da mulher que é o anjo que sobrevoa a casa de Clarissa Dalloway não termina no romance *A viagem*. Dez anos mais tarde, em 1925, o casal ganharia o protagonismo do romance *Mrs Dalloway* (2012). Nesta obra é possível notar a presença do anjo mais uma vez com Clarissa Dalloway, agora mais velha em relação ao romance *A viagem*, dizendo para si mesma o quanto era invisível ou imperceptível (WOOLF, 2012, p.12).

As relações imputadas dentro da obra de Virginia Woolf se aproximam conceitualmente do que foi discutido pelo pesquisador de literatura Andrew Cecil Bradley⁴⁴, ao analisar a substância da tragédia na obra de Shakespeare:

The tragic world is a world of action, and action is the translation of thought into reality. We see men and women confidently attempting it. They strike into the existing order of things in pursuance of their ideas. But what they achieve is not what they intended; it is terribly unlike it. They understand nothing, we say to ourselves, of the world on which they operate. They fight blindly in the dark, and the power that works through them makes them the instrument of a design which is not theirs⁴⁵ (BRADLEY, 1924 p. 27).

⁴³ Tradução nossa: Julia Stephen tinha vivido, ela também teria se oposto ao sufragista.

⁴⁴ Pesquisador de literatura inglesa, nasceu em 1851 e morreu 1935, tem grande reconhecimento nos estudos na área de Shakespeare. Bradley teve certo reconhecimento dentro do grupo de Bloomsbury (ROSENBAUM, 1987, p. 125).

⁴⁵ Tradução nossa: O mundo trágico é um mundo de ação, e ação é a tradução do pensamento em realidade. Vemos homens e mulheres tentando confiantemente. Eles atacam a ordem existente das coisas em busca de suas ideias. Mas o que eles alcançam não é o que pretendiam; é terrivelmente diferente disso.

Dessa forma, são criadas personagens não só fictícias, mas ligadas aos fatos da história, por mais que nenhuma Clarissa Dalloway, Katharine Hilbery ou Rachel Vinrace tenham existido para além da liberdade imaginativa e criativa da composição de personagens. Ainda assim, as ações e pensamentos podem-se ligar aos fatos da história. Virginia Woolf rompe com a tradição do passado e abre caminho para a escrita tida como moderna, que cruza não só a literatura no processo, mas também a condição de homens e mulheres (SPIROPOULOU, 2010, p. 1). Angeliki Spiropoulou, ao comparar a modernidade dos trabalhos da escritora inglesa moderna com o pensador Walter Benjamin, pontua que:

Woolf seems to hold that the past is relevant to an understanding of the present, no matter how much the present appears to have broken with the past. This double directionality in her work is evident in her attitude to Greek heritage, as well as to the Victorians which constitute a major influence on her work ⁴⁶ (SPIROPOULOU, 2010, p. 35).

Suas produções textuais são marcadas pela consciência da realidade moderna, carregada pela presença do inconstante, de uma realidade efêmera, plural e complexa:

The crowd ('the masses') in Woolf, as in Baudelaire, defines modernity and sets new tasks to the artists seeking to portray 'life'. In her muchquoted definition of the task of modern fiction as registering an 'ordinary mind on an ordinary day', the mind receiving 'myriad impressions – trivial, fantastic, evanescent or engraved with the sharpness of steel', Woolf seems to concur with Baudelaire's assertion that the artist is 'like a mirror as vast as the crowd itself'⁴⁷ (Ibidem, p. 34)

Eles não entendem nada, dizemos a nós mesmos, do mundo em que operam. Eles lutam cegamente no escuro, e o poder que trabalha através deles os torna instrumentos de um design que não é deles.

⁴⁶ Tradução nossa: Woolf parece sustentar que o passado é relevante para a compreensão do presente, não importa o quanto o presente pareça ter rompido com o passado. Essa dupla direcionalidade em seu trabalho é evidente em sua atitude em relação à herança grega, bem como os vitorianos, que constituem uma grande influência em seu trabalho.

⁴⁷ Tradução nossa: A multidão ('as massas') em Woolf, como em Baudelaire, define a modernidade e define novas tarefas para os artistas que procuram retratar a 'vida'. Em sua definição muito citada da tarefa da ficção moderna como registrar uma "mente comum em um dia comum", a mente recebendo "inúmeras impressões - trivial, fantástica, evanescente ou gravada com a nitidez do aço", Woolf parece concordar com a afirmação de Baudelaire que o artista é "como um espelho tão vasto quanto a própria multidão".

2.2 A vida em família

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.

[...]

Ficaram traços da família
perdidos no jeito dos corpos.

Bastante para sugerir
que um corpo é cheio de surpresas.

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.

Estão ali voluntariamente,
saberiam — se preciso — voar.

Poderiam sutilizar-se
no claro-escuro do salão,
ir morar no fundo dos móveis
ou no bolso de velhos coletes.

A casa tem muitas gavetas
e papéis, escadas compridas.
Quem sabe a malícia das coisas,
quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde.
ele me fita e se contempla
nos meus olhos empoeirados.

E no cristal se multiplicam

Retratos de Família, Carlos Drummond de Andrade, 1999, p. 58-60

A conceitualização sobre família dentro do campo científico apresenta-se sobre uma vasta multiplicidade de discussões nas áreas ditas científicas. Assim, pode-se delinear uma ampla discussão, nas mais variadas lentes, vertentes e formas de pensar o conceito família. Este trabalho propõe-se um olhar para a ciência e literatura na construção desta análise.

Pensar a família requer fazer um levantamento de textos diversos para entender como esse conceito é construído e entendido hoje. O entendimento do conceito na sociedade e a garantia dessa instituição se fazem presentes na obra literária de Virginia Woolf e se constituem um exercício a ser tomado não como ligação direta da realidade social com a literatura, mas, como já mencionado, como fonte que se alimenta o romance, influenciando também a sua leitura através dos tempos.

É sob esse ponto de percepção que buscaremos compreensão da escritora Virginia Woolf sobre esse tema. O olhar sobre a família não pode ser colocado de lado quando o se trata da literatura produzida por essa escritora.

Antes, porém, de adentrarmos nos aspectos presentes na vida e obra de Woolf, para a devida compreensão do conceito de família é preciso reconhecê-la como múltipla em seu aspecto social: ela surge de arranjos sociais, com símbolos e valores organizados dentro de um grupo, classe e sociedade diferentes através dos tempos. Essa instituição

social organiza os corpos em funções sociais de parentesco e apresenta-se como carregada de valores da sociedade ou grupos sociais dos quais o sujeito faça parte. A compreensão desse assunto passa pelo crivo de que família é um elemento social e histórico, sob o qual influenciam fatores como período, região e cultura; portanto, tal relação nos mostra que não é possível criar um modelo que descreva de forma única o entendimento sobre família. Nesse ínterim, a Antropologia contribuiu de forma singular para que o corpo teórico sobre o tema fosse “desnaturalizado” de um pressuposto universal arcaico.

Nesse contexto de discussões, encontram-se os estudos feitos por Lewis Henry Morgan (1818-1881), quando a ciência Antropologia ainda engatinhava na sua formação sob o formato do evolucionismo cultural⁴⁸. A contribuição de Morgan foi essencial, pois seu estudo sobre os diversos povos e famílias reconheceu a pluralidade de formatos, que se contrapunha ao entendimento de sua época sobre tal temática: o de que o modelo patriarcal monogâmico era o único que sempre existiu.

Os trabalhos de Morgan foram significativos, pois ele propôs uma versão que rompia com a ideia de universalidade familiar. Uma análise sobre a escrita do antropólogo evolucionista pode ser encontrada nos seguintes termos descritos pelo pesquisador Massimo Canevacci:

Para Morgan, a família conjugal monogâmica moderna teve na família fundada no casal, e antes ainda na família grupal e consanguínea, a premissa indispensável para a constituição: Estamos habituados a considerar a família monogâmica como a forma familiar por excelência: como sendo sempre existido, embora substituída em algumas áreas pela família patriarcal. Ao contrário, a ideia de família foi resultado de uma evolução, através de estágios sucessivos de desenvolvimento, dos quais a família monogâmica constituiu o último estágio (CANEVACCI, 1981, p. 38).

Para tanto, precisamos nos atentar que essa conceituação não é definida de forma única por antropólogos e outros pesquisadores da área. Como podemos observar, há uma gama de análises e reflexões que se complementam ou se superam nos conceitos e que ficaram abertas ou não abordadas por outros autores/pesquisadores. Por exemplo, em Morgan (1981) vemos uma revisão evolucionista, ao passo em que em Engels (1981) esse percurso é tido a partir da propriedade privada. Por sua vez, em Levi-

⁴⁸ Tal entendimento sobre evolução cultural levava em consideração a história como universal, mas que se encontrava em estágios diferentes se olhado para as diferentes sociedades ou grupos sociais.

Strauss (1981) a conceituação de família sai do plano natural para a dimensão cultural a partir do momento que o tabu do incesto é posto, criando assim regras de parentesco. O olhar deste trabalho se detém sobre um formato mais específico geograficamente e temporalmente: a família inglesa vitoriana. Pois este é o cerne da condição familiar vivida por Virginia Woolf.

O período de grande influência familiar para a escritora foi o da era vitoriana que corresponde à era do governo da Rainha Vitória (1837-1901), que foi marcado pelo auge de uma concepção de família (ALSTON, 2008). Ele também marcou a ascensão do controle e disciplina dos pais. O pai torna-se uma figura autoritária e repreensora dos corpos e se torna parte vital do entendimento sobre poder familiar. Ann Alston, no livro *The family in English's Children's literature* (2008), pontua a questão do controle da seguinte forma:

Sexuality becomes the province of the adult and consequently the child is seen as a body in need of protection; virginity and innocence become synonymous, hence the frequent images of Victorian fathers cradling their infant girls – in a sense protecting their virginites⁴⁹ (ALSTON, 2008, p.15).

Esse cenário patriarcal inglês, ou em amplo aspecto, europeu, é identificado também pelo crescimento do capitalismo fortalecido pelas indústrias: o desenvolvimento da máquina a vapor e a exploração de uma classe emergente, a operária, que se contrapunha à classe burguesa, também crescente. Esse período é marcado fortemente pela racionalidade burguesa, que pensa em um progresso sempre contínuo e progressivo. O mundo vive a experiência capitalista e burguesa no século XIX, consolidada por duas das revoluções que marcaram o século passado, Revolução Industrial e Revolução Francesa, que fixaram suas forças e transformaram fortemente o cenário econômico e social daquela época. A burguesia agora tem um status não tão distante da monarquia, e isso respinga também nos valores da família: “In terms of class, similar notions of family were beginning to emerge between the royals as

⁴⁹ Tradução nossa: A sexualidade se tornou competência dos adultos e conseqüentemente a criança é vista como um corpo que precisa de proteção; a virgindade e inocência tornou-se sinônimo, daí as imagens freqüentes de pais vitorianos embalando suas filhas - protegendo a virgindade delas.

aristocracy and the middle-classes”⁵⁰ (ALSTON, 2008, p. 9). Marshal Berman descreve esse período da seguinte maneira:

[...] prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de media, que se comunicam em escala cada vez maior; Estados nacionais cada vez mais fortes e conglomerados multinacionais de capital; movimentos sociais de massa, que lutam contra essas modernizações de cima para baixo; um mercado mundial que a tudo abarca, em crescente expansão, capaz de um estarrecedor desperdício e devastação, capaz de tudo exceto solidez e estabilidade (BERMAN, 2007, p. 28).

O surgimento das máquinas e a divisão do trabalho propiciou nesse cenário um aumento no número da produção. O domínio da técnica de produção em larga escala passou a exigir uma demanda de aumento no número de consumidores: “became the focus of individual and collective fantasy⁵¹” (TROTTER, 2005, p.27). Para as classes mais altas, isso significava certas expressões de liberdade para a mulher, como elucidada David Trotter:

To many commentators, consumerism has seemed a form of subjection. But there is some evidence that it might also have provided new opportunities, even a new freedom. Entering a department store in 1890s meant leaving, momentarily, the home, and the roles prescribed for women by domesticity⁵² (TROTTER, 2005, p. 17).

Encontramos em Virginia Woolf fragmentos dessa presença da mulher como consumidora, saindo de sua casa e podendo apreciar a vida pública. Como exemplo, podemos tomar o livro *Mrs Dalloway* (2012), quando a protagonista se propõe sair de casa sozinha, bem no começo do enredo: “A Sra. Dalloway disse que ela mesma ia comprar flores” (WOOLF, 2012, p. 5), ou, como diz mais adiante:

⁵⁰ Tradução nossa: Em termos de classe, noções similares de família começou a surgir entre a família real, quanto na aristocracia quanto na classe média.

⁵¹ Tradução nossa: Tornando-se o foco da fantasia coletiva e individual.

⁵² Tradução nossa: Para muitos comentaristas, o consumo tem-se apresentado como uma forma de sujeição. Mas ao que parece isso pode ter providenciado novas oportunidades, mesmo uma nova liberdade.

Entrar em uma loja de departamentos na década de 1890 significava deixar, momentaneamente, o lar e os papéis prescritos para as mulheres pela domesticidade.

Num pub de uma viela, um colonial proferiu um insulto à Casa de Windsor, provocando rixas, copos de cerveja quebrados, e uma algazarra geral, que estranhamente, foram ecoar no outro lado, nos ouvidos das moças que compravam lingerie branca, enfeitada com debrum de um branco imaculado, para o enxoval de casamento (WOOLF, 2012, p. 20).

Essa experiência de Woolf é descrita em 1925, quando lançou o livro *Mrs Dalloway*. É preciso lembrar que no Reino Unido as mulheres tiveram direito ao voto somente em 1918. Mesmo que as mulheres encontrassem alguns espaços de liberdade no consumo na década de 90 do século XIX, ou mesmo antes na escrita, essa autonomia não se conciliava com o direito político ou a educação formal nas instituições de ensino. Essa dicotomia social estava posta, assim como em outros âmbitos da vida social da escritora e que também colocava Woolf na descrição da sua influência familiar, dividida em duas partes: uma feita pelo seu aspecto subjetivo e a outra formada por “social context and a intellectual inheritance, existing as part of ‘the common life of the family’ - without which it would be impossible to describe her⁵³” (LEE, 1997, p. 50-51).

O segundo ponto de contribuição para a formação de Virginia Woolf nos remete às mulheres e aos homens que fizeram parte da sua família. A organização familiar em que estava colocada a família Stephen compunha-se de uma rede de intercâmbio de casamentos entre grupos de pessoas que trabalhavam como professores, escritores, advogados ou no serviço público (Ibidem, p. 51). Esse tipo de arranjo fortaleceu as relações e formações intelectuais dentro da própria família⁵⁴.

Leslie Stephen se casou pela primeira vez com a filha do escritor William Makepeace Thackeray (1811-1863), Harriet Marion Thackeray (1840-1875), que faleceu prematuramente no ano de 1875, deixando somente uma filha do casamento com Stephen, Laura Makepeace Stephen (1870-1945). Seu segundo casamento foi com

⁵³ Tradução nossa: herança de contexto social e intelectual, existindo como parte da ‘vida comum da família’ - sem a qual ela seria impossível descrevê-la.

⁵⁴ A relação de matrimônio e trocas já foi discutida pela antropologia, e em especial por Claude Lévi-Strauss, em que, para esse estudioso, as trocas fundamentam-se na proibição do incesto (LÉVI-STRAUSS, 1981, p. 181). A pesquisadora Cynthia Andersen Sarti (1992), em análise das discussões de Strauss, aponta que essas trocas alimentam um fortalecimento da família enquanto grupo, pois “reconhecimento de que o parentesco envolve relações além da relação de consanguinidade, ou seja, relações de aliança também, de afinidade. Assim, rompe-se com a idéia do caráter natural da família. A família não provém da unidade biológica, da mera reprodução. Constitui uma aliança de grupos” (SARTI, 1992, p. 73).

Julia Stephen (1846-1895), com quem teve quatro filhos: Vanessa Stephen (1879-1961), Thoby Stephen (1880-1906), Virginia Woolf (1882-1941) e Adrian Stephen (1883-1948). Leslie Stephen e Julia Stephen já se conheciam antes, mas a aproximação romântica só aconteceu após a morte de Harriet Thackeray.

Os dois se casaram e moraram na casa na rua Hyde Gate Park, 22, Londres, onde compartilhavam o espaço com todos os quatro filhos do casal e os três filhos do casamento anterior de Julia Stephen, George Duckworth (1868-1934), Stella Duckworth (1869-1897) e Gerald Duckworth (1870-1937), advindos do casamento com o advogado Hebert Duckworth (1833-1870). A casa na rua Hyde Gate Park era um lugar que, como é possível imaginar, não ofertava muita privacidade.

Julia Stephen trabalhava como enfermeira e costumava atender na casa das pessoas. Cuidava de enfermos e mortos e foi dessa forma que ajudou parte de seus parentes em estado de doença e viu muito deles morrerem. Seu emprego não a impedia de trabalhar em casa. Portanto, além do serviço como enfermeira, tinha de conciliar sua função com os trabalhos domésticos (LEE, 1997, p. 97). Virginia Woolf, em *Reminiscence*, onde dedica suas memórias aos seus sobrinhos, filho de sua irmã, Vanessa Bell, descrevendo sua mãe assim: “She visited the poor, nursed the dying, and felt herself possessed of the true secret of life at last, which is still obscured from a few, though they too must come to know it, that sorrow is our lot, and at best we can but face it bravely⁵⁵” (WOOLF, 1978, p. 32). Mais adiante, ela lembra de como sua mãe ainda tinha tempo para ajudar nas lições de casa: “In addition to all her other labours she took it on herself to teach us our lessons, and thus established a very close and rather trying relationship, for she was of a quick temper, and least of all inclined to spare her children⁵⁶” (Ibidem, p. 38-39).

A mãe de Woolf conciliava a casa e o trabalho, mesmo com todo o desgaste do cansaço do trabalho como enfermeira e com a idade. Podemos observar essa relação de cansaço e estresse que reinava na vida do casal Julia e Leslie no período de nascimento de Woolf, como Hermione Lee (1997) salienta:

⁵⁵ Tradução nossa: Ela visitava os pobres, cuidava dos moribundos, e se sentiu possuída pelo verdadeiro segredo da vida, que ainda é obscurecido por alguns, embora eles também possam a vir conhecê-lo, que a tristeza é nossa destino e que na melhor das hipóteses, podemos apenas enfrentá-lo bravamente..

⁵⁶ Tradução nossa: Para complementar todo seu trabalho, ela ainda tirava um tempo para nos ensinar nossa lição, e ainda mais, estabelecer uma tentativa de um relacionamento mais próximo, pois ela era de temperamento rápido e, mais do que tudo, inclinada a poupar seus filhos.

She (Virginia) was born into a family situation of considerable stress. Julia and Leslie were both at points of great tension. Julia was not a professional nurse, but, at a period when people mostly died at home, and family members with nursing skills were much in demand at relatives' death-beds, she was perpetually "on call." Her commitment to nursing conflicted with her attention to her large family. Leslie complained persistently about her absences. Between 1878, the year of her marriage and of Vanessas conception, and 1892, when her mother died, Julia attended a series of illnesses which taxes her emotionally as well physically⁵⁷ (LEE, 1997, p. 97).

Quando a menina Adeline Virginia Stephen nasceu, a terceira filha do casal, Julia Stephen estava com trinta e seis anos e Leslie Stephen com cinquenta anos. Quando sua mãe faleceu com a idade de quarenta e nove anos, Woolf tinha treze anos e sua irmã, Vanessa Bell, dezesseis. Todas as responsabilidades do lar recaíram sobre Stella Duckworth, sua meia-irmã, que na época tinha vinte e seis anos. Duckworth se viu em meio a muitas obrigações familiares: o cuidado da casa, dos seus meio-irmãos e de Leslie Stephen, que sofrera muito com a morte da esposa. Por isso, ele ficou bastante vulnerável e era Stella quem tentava trazer consolo para ele na medida do possível,

Any comfort, whatever its nature, that came to hand, she offered him to stay his anguish; all her day was at his service, she exerted herself as I have said, to find people to visit him, to help her in some of her innumerable minute plans for his welfare. It is easy to see now that where she failed for the time was in proper discrimination. Her own disbelief in herself, and her long season of dependence made her incapable of trusting her own clear instincts in the matter. Her stepfather was the charge bequeathed her by her mother. She gave indiscriminately, conscious that she had not the best of all to give ; and your grandfather who would doubtless have understood a clear statement of the position, took all that she offered him failing this as his right. But one of the consequences was that for some time life seemed to us in a chronic state of confusion. We were quite naturally unhappy ; feeling a definite need, unbearably keen at moments, which was never to be

⁵⁷ Tradução nossa: Tradução nossa: Ela (Woolf) nasceu em uma situação familiar de considerável estresse. Julia e Leslie estavam ambos em pontos de grande tensão. Julia não era uma enfermeira profissional, mas, em um período em que as pessoas morriam principalmente em casa e membros da família com habilidades de enfermagem eram muito demandados nos leitos de parentes, ela estava perpetuamente "de plantão". Seu compromisso com a enfermagem estava em conflito com sua atenção à sua grande família. Leslie reclamou persistentemente sobre as ausências dela. Entre 1878, o ano de seu casamento e da concepção de Vanessa, e 1892, quando sua mãe morreu, Julia assistiu a uma série de doenças que a impõem emocionalmente e também fisicamente.

satisfied. But that was recognizable pain, and the sharp pang grew to be almost welcome in the midst of the sultry and opaque life which was not felt, had nothing real in it, and yet swam about us, and choked us and blinded us. All these tears and groans, reproaches and protestations of affection, high talk of duty and work and living for others, were doubtless what we should feel if we felt properly, and yet we had but a dull sense of gloom which could not honestly be referred to the dead ; unfortunately it did not quicken our feeling for the living ; but hideous as it was, obscured both living and dead ; and for long did unpardonable mischief by substituting for the shape of a true and most vivid mother, nothing better than an unlovable phantom⁵⁸ (WOOLF, 1978, p. 44-45).

Stella Duckworth se tornou um ponto central e importante dentro da casa: assumiu toda a responsabilidade e o cuidado com toda a família. A sua figura parecia uma outra fonte de energia dentro de lar, ocupando o lugar de Julia Stephen. Quentin Bell, o sobrinho de Woolf, pontua que:

Stella, the object of this unhappy passion, was a most important figure in the lives of her half-sisters. She was her mother's lieutenant, though by no means her favourite. Not very clever, but with a certain feminine wisdom, kind, gentle, quiet and beautiful; less strictly beautiful than her mother but with a more approachable loveliness than Julia's⁵⁹ (BELL, 1972, p. 36)

⁵⁸ Tradução nossa: Qualquer conforto, qualquer que seja sua natureza, que ela tenha em mãos, ela ofereceu a ele para manter sua angústia; durante todo o dia em que esteve ao serviço dele, ela se esforçou, como eu disse, para encontrar pessoas para visitá-lo, ajudá-la em alguns de seus inúmeros planos minuciosos para o bem-estar dele. É fácil ver agora que onde ela falhou na época estava em discriminação adequada. Sua própria descrença em si mesma e seu longo período de dependência a tornaram incapaz de confiar em seus próprios instintos claros no assunto. Seu padrasto foi acusado por sua mãe. Ela deu indiscriminadamente, consciente de que não tinha o melhor de tudo para dar; e seu avô, que sem dúvida teria entendido uma declaração clara da posição, aceitou tudo o que ela lhe ofereceu, falhando nisso como seu direito. Mas uma das consequências foi que, por algum tempo, a vida nos pareceu em um estado crônico de confusão. Éramos naturalmente muito infelizes; sentindo uma necessidade definida, insuportavelmente aguçada em momentos que nunca deveriam ser satisfeitos. Mas aquela era uma dor reconhecível, e a pontada aguda tornou-se quase bem-vinda no meio da vida abafada e opaca que não era sentida, não tinha nada real nela, e ainda nadava por nós, nos sufocava, nos sufocava e nos cegava. Todas essas lágrimas e gemidos, censuras e protestos de afeto, alta conversa sobre dever, trabalho e vida pelos outros, eram sem dúvida o que deveríamos sentir se nos sentíssemos adequadamente, e ainda assim tínhamos apenas uma sensação sombria de tristeza que não podia ser honestamente referida. para os mortos; infelizmente, não acelerou nosso sentimento pelos vivos; por mais horrível que fosse, obscureceu vivos e mortos; e, durante muito tempo, fez travessuras imperdoáveis, substituindo a forma de uma mãe verdadeira e mais vívida, nada melhor do que um fantasma não amável.

⁵⁹ Tradução nossa: Stella, o objeto dessa infeliz paixão, era uma figura muito importante na vida de suas meias-irmãs. Ela era tenente de sua mãe, embora de modo algum era a sua favorita. Não é muito inteligente, mas com uma certa sabedoria feminina, simpática, gentil, quieta e bonita; menos estritamente bonita que a mãe, mas com uma beleza mais acessível do que a de Julia.

Durante dois anos, Stella passa por essa responsabilidade sobre a casa e a família Stephen, até o momento em que resolve se casar com John Waller Hills. Seu padrasto insistiu para que o casal morasse em sua casa, mas após longas discussões e análises dos cônjuges, eles concluíram que a falta de privacidade não seria uma boa ideia. Então, decidiram alugar uma casa ao final da rua onde morava Virginia Woolf com sua família. Assim, no ano de 1897, Stella e John se casaram. Porém, ao retornarem da lua de mel, ela caiu doente e morreu no mesmo ano, três meses após seu casamento. Nessa época, Vanessa Bell (que no período ainda tinha o sobrenome de nascimento Stephen) já tinha assumido os afazeres domésticos, por orientação de seu pai. A ausência de Stella e de Julia Stephen possibilitou uma proximidade maior entre pai e filhos. Com essa maior proximidade, houve mais diálogos dentro da casa e parte deles giravam em torno de temas como a literatura e a arte. Bell tomou conta de todos os afazeres e assim passou a ser ponto central da casa. Virginia Woolf lembra essa posição da irmã:

She fulfilled the duties which Stella had but lately fulfilled; she had much of the beauty and something of the character which with but little stretch of the imagination we could accept as worthy to carry on the tradition; for in our morbid state, haunted by great ghosts, we insisted that to be like mother, or like Stella, was to achieve the height of human perfection. Vanessa then at the age of eighteen was exalted, in the most tragic way, to a strange position, full of power and responsibility. Everyone turned to her, and she moved, like some young Queen, all weighed down with the pomp of her ceremonial robes, perplexed and mournful and uncertain of her way⁶⁰ (WOOLF, 1978, p.53).

A saudade de sua mãe e de sua meia-irmã, mesmo com o passar do tempo, ainda era um peso para a escritora inglesa. Após a morte de Julia Stephen, Woolf teve o seu primeiro lapso mental⁶¹. Enquanto seus irmãos e irmã seguiam fazendo as suas

⁶⁰ Tradução nossa: Ela cumpriu os deveres que Stella tinha cumprido ultimamente; ela tinha muito da beleza e algo do caráter que, com pouco esforço de imaginação, poderíamos aceitar como digno de continuar a tradição; pois em nosso estado mórbido, assombrado por grandes fantasmas, insistimos que ser como mãe ou como Stella era alcançar o auge da perfeição humana. Vanessa, aos dezoito anos, foi exaltada, da maneira mais trágica, para uma posição estranha, cheia de poder e responsabilidade. Todos se voltaram para ela, e ela se moveu, como uma jovem rainha, toda oprimida com a pompa de suas vestes cerimoniais, perplexa, triste e incerta de seu caminho.

⁶¹ A escritora e psicóloga Kay Readfield Jamison (1996) aponta que Virginia Woolf sofria de transtorno maníaco-depressivo (ou transtorno bipolar) e que apesar de mexer com o aparelho psíquico, essa doença é hereditária. Tanto avô, mãe, irmão e sobrinha também foram diagnosticados pela mesma enfermidade (JAMISON, 1996, p. 225). Ver anexos, figura 7.

atividades, Woolf ficara de fora por conta do colapso nervoso e retornara somente em 1896 (BELL, 1972, p. 50).

Nesse passo, a figura do pai começou a se tornar algo maléfico nas relações com os filhos e filhas. A morte ainda circulava pelos ares como um fantasma e a vida começou a tomar um ar melancólico como uma tragédia literária: “we heard again and again that so great a tragedy had never happened; sometimes it appeared almost in the light of a work of art; more often it revealed a shapeless catastrophe, from which there could be no recovery”⁶² (Ibidem, p. 55).

O comportamento de Leslie Stephen passou a ser cada vez mais arrogante e a aproximação dos filhos com o viúvo Hills aumentava mais o drama dentro de casa na relação entre o patriarca e seus descendentes. Para agravar a situação, a morte de Stella não parecia ter afetado tanto o pai quanto se esperava. A ideia de ser “O anjo da casa” começou a tomar forma nas reafirmações e coordenações das tarefas dentro de casa sobre as filhas, e a exercer mais pressão sobre Vanessa e seus irmãos. O reconhecimento da situação opressiva em que se encontravam dentro do próprio lar, as duas últimas mulheres falecidas da família (Julia Stephen e Stella Duckworth), tal com a qual Bell e Woolf estavam agora, aumentava ainda mais o desgosto pelo patriarca da casa. Woolf coloca em tais termos esse período com seu pai:

On the contrary none was more vigorous, and there were signs at once which woke us to a sort of frenzy, that he was quite prepared to take Vanessa for his next victim. When he was sad, he explained, she should be sad ; when he was angry, as he was periodically when she asked him for a cheque, she should weep ; instead she stood before him like a stone. A girl who had character would not tolerate such speeches, and when she connected them with other words of the same kind, addressed to the sister lately dead, to her mother even, it was not strange that an uncompromising anger took possession of her. We made him the type of all that we hated in our lives; he was the tyrant of inconceivable selfishness, who had replaced the beauty and merriment of the dead with ugliness and gloom⁶³ (WOOLF, 1978, p. 56)

⁶² Tradução Nossa: Nós ouvíamos sempre e sempre que uma tragédia tão grande como essa nunca acontecia; às vezes parecia quase que uma lampejo de algum trabalho de arte; mais frequentemente, revelou uma catástrofe disforme, da qual não poderia haver recuperação.

⁶³ Tradução nossa: Pelo contrário, nenhum foi mais vigoroso, e houve sinais imediatamente que nos despertaram um tipo de frenesi, de que ele estava bastante preparado para levar Vanessa como sua próxima vítima. Quando ele estava triste, explicava ele, ela deveria estar triste; quando ele estava com raiva, como periodicamente quando ela pedia um cheque, ela deveria chorar; ao contrário, ela estava

No ano de 1902, a situação de Leslie Stephen começou a mudar: após ele se sentir mal, foi detectada uma grave doença, que começava a se alastrar em seu corpo. Tinha sido diagnosticado com câncer. Stephen passa por diversas cirurgias, mas não obteve muito sucesso. Em 1903, a doença se espalhou mais ainda por todo o seu corpo, agravando seu quadro. O médico da família conversou com Vanessa Bell sobre a situação de seu pai e a irmã organizou uma conversa com os demais irmãos, em que transmitiu a todos o quadro em que se encontrava o pai. Leslie ficou de fora deste encontro porque não tinha noção do quão doente estava seu corpo e Bell queria evitar qualquer tipo de desgaste e sofrimento antecipado. A doença se alastrou cada vez mais e sua debilitação era visível.

Com a enfermidade cada vez expressiva, Virginia Woolf e seu pai foram se tornando mais próximos. O carinho era recíproco, e ela se sentia triste e muito mal pela possível morte do pai. Em janeiro do ano de 1904, ele teve uma grave crise, mas sua morte só ocorreu um mês depois, em 22 de fevereiro de 1904. Com a morte do pai, sentimentos distintos foram gerados, como observado em:

This I think was an clement in the storm that was now brewing. Vanessa had got what she wanted-her freedom. Now she could paint as she chose, see whom she chose, live as she chose and would no doubt marry as she chose. Her happiness in being delivered from the care and the ill-temper of her father was shockingly evident. She was clearly and unequivocally delighted, and Virginia, emotionally strained, exhausted and exasperated by the long months of Sir Leslie's last illness, still guilty and still inconsolable, found this more than she could bear. We do not know, although we may fairly guess, that there were headaches, sudden nervous leapings of the heart and a growing awareness that there was something very wrong with her mind. In May she felt desperately anxious to be at work on something, something big and solid that would keep her restless thoughts occupied and, on the day after their return to London when Emma Vaughan came to borrow some letters, Virginia hardly knew what she was saying or doing⁶⁴ (BELL, 1972, p. 89).

diante dele como uma pedra. Uma garota que tinha caráter não toleraria tais discursos, e quando ela os conectou com outras palavras do mesmo tipo, endereçadas à irmã recentemente morta, até a mãe dela, não era estranho que uma raiva intransigente a dominasse. Nós fizemos dele o tipo de tudo o que odiamos em nossas vidas; ele era o tirano do egoísmo inconcebível, que substituiria a beleza e a alegria dos mortos por feiura e melancolia.

⁶⁴ Tradução nossa: Eu acho que isso foi uma clemência na tempestade que agora estava se formando. Vanessa conseguiu o que queria - sua liberdade. Agora ela podia pintar como quisesse, seguindo quem

Com a perda de seu pai, Virginia Woolf enfrentou seu segundo colapso mental. Os sentimentos conflitantes em relação à morte dele e a resposta sentimental que apresentara sua irmã causaram um turbilhão em sua mente.

Depois que passou por todo o processo de recuperação, Woolf não foi morar com seus irmãos, mas sim com sua tia Caroline Emelia Stephen, irmã de Leslie Stephen, em Cambridge. Seus irmãos, Thoby Stephen, Vanessa Bell e Adrian Stephen já haviam se mudado da casa na rua Hyde Gate Park para a rua Gordon Square, n. 46, logo após a morte do pai. Naquela casa, seus irmãos e irmã, e, mais tarde, após um tempo de recuperação, também Woolf, tentaram fazer uma vida diferente e distante do passado mórbido e obscuro: “the new generation wanted air, simplicity and light. The move to Bloomsbury was to be an escape from the past and all its horrors”⁶⁵ (BELL, 1972, p. 95).

A morte de todos esses familiares aproximou Virginia Woolf de seu irmão mais velho, Thoby Stephen, com quem tinha o costume de passar horas conversando sobre Shakespeare, literatura, filosofia e arte (WOOLF, 1978, p. 138). Aproximação semelhante também ocorreu com os amigos de seu irmão que estudavam em Cambridge e que mais tarde iriam se autoproclamar “o grupo de Bloomsbury”.

No ano de 1905 eles retornam para a casa de verão, Talland House, onde costumavam passar as férias na infância. Esse passeio, já adultos, foi um retorno às memórias da infância. No ano de 1906 os irmãos Stephen resolveram fazer uma viagem a passeio para Grécia. Thoby Stephen e Vanessa Bell voltaram doentes da viagem. Seu irmão mais velho ficou de cama por dias com febre tifóide e veio a falecer no dia 20 de novembro do mesmo ano. Virginia Woolf, em seu diário, descreve que o estado de seu irmão mais velho, que em poucos dias estava saudável e desesperado para sair em caça com seu amigo Clive Bell, logo voltou a cair doente (BELL, 1972). A dor da morte do

quisesse, viver como quisesse e sem dúvida se casaria como quisesse. Sua felicidade de ser libertada dos cuidados e do mau humor de seu pai era chocantemente evidente. Ela ficou clara e inequivocamente encantada, e Virginia, emocionalmente tensa, exausta e exasperada pelos longos meses da última doença de Sir Leslie, ainda culpada e ainda inconsolável, achou isso mais do que podia suportar. Não sabemos, embora possamos adivinhar, que houve dores de cabeça, repentinos saltos nervosos do coração e uma crescente consciência de que havia algo de muito errado em sua mente. Em maio, sentiu-se desesperadamente ansiosa por trabalhar em algo, algo grande e sólido que manteria seus pensamentos inquietos ocupados e, no dia seguinte ao retorno a Londres, quando Emma Vaughan veio emprestar algumas cartas, Virginia mal sabia o que estava dizendo ou fazendo.

⁶⁵ Tradução nossa: a nova geração queria ar, simplicidade e luz. A mudança para Bloomsbury seria uma fuga do passado e de todos os seus horrores.

irmão foi algo que ela ainda lembraria anos mais tarde e retomaria em seu livro, em 1922, com o qual publicou seu primeiro romance reconhecido como moderno, *O quarto de Jacob*.

Em 22 de novembro de 1906, Vanessa aceitou-se casar com Clive Bell. A escritora inglesa agora se encontrava dividida emocionalmente: a morte do irmão e o casamento de sua irmã.

Sem Thoby Stephen e Vanessa na casa, Virginia e Adrian Stephen se mudaram da rua Gordon Square. Vanessa Bell ansiava para que Woolf também se casasse. Mesmo que houvesse proposta para a romancista inglesa, como a de seu amigo, Lytton Strachey, ou Leonard Woolf, a escritora recusou todos os pedidos durante um tempo, pois seu olhar para casamento era de uma instituição desnecessária na sua vida.

O escritor Leonard Woolf ainda insistia em uma aproximação, e criava cada vez mais um laço de amizade com a escritora de *Ao Farol*. E mesmo com pedidos incessantes da parte de Leonard, ela sempre recusava. Vanessa Bell gostava da ideia de um casamento entre Woolf e sua irmã: “Vanessa had liked Leonard from the first and believed that he had the qualities that could make her sister happy⁶⁶” (BELL, 1972, p. 182). Depois de muita aproximação, cartas trocadas e o receio sempre recorrente da escritora inglesa sobre o casamento, ela começava a remodelar sua concepção sobre Leonard e sobre um possível enlace:

And it was all right. As their intimacy progressed Virginia's fears melted away, her confidence grew, her feeling for Leonard became more definite and at length, on 29 May, she was able to tell him that she loved him and would marry him. It was the wisest decision of her life⁶⁷ (BELL, 1972, p. 187).

E no dia 10 de agosto de 1912 eles se casaram, e ela deixou o sobrenome da família para se chamar Woolf. Em 1917 eles abriram uma editora, Hogarth Press. O empreendimento começou com publicações de textos menores. Todas as obras de Woolf até então era publicada pela editora de seu irmão, Gerald Duckworth, Gerald Duckworth and Company, o que não a agradava muito, pois para Woolf, ele tinha uma

⁶⁶ Tradução Nossa: Vanessa gostou de Leonard de primeira e acreditava que ele tinha qualidades que poderiam fazer sua irmã feliz.

⁶⁷ Tradução Nossa: E estava tudo certo. Com o avanço da intimidade os medos de Virginia desapareceram, sua confiança aumentou, seu sentimento por Leonard tornou-se mais definido e, finalmente, em 29 de maio, ela foi capaz de dizer a ele que o amava e se casaria com ele. Foi a decisão mais sábia de sua vida.

visão conservadora e de “membros de clube” (BIVAR, 2008, p. 6), o que lhe impedia certa liberdade de escrita.

O seu primeiro romance publicado em sua própria editora foi *O quarto de Jacob*, em 1922, a partir do qual ela inaugura sua entrada em uma escrita moderna, com marcado fluxo de consciência, o que lhe garantiu maior prazer e satisfação na escrita de um romance: “Virginia was satisfied; Jacob’s Room marks the beginning of her maturity and her fame⁶⁸” (BELL, 1972, p. 88). Outros romances também foram publicados, como *Mrs Dalloway*, em 1925, *Ao Farol*, em 1927, e alguns ensaios como *The Common Reader*, em 1925.

Virginia Woolf continuou trabalhando firmemente na editora, escrevendo seus romances e traduzindo obras estrangeiras. Na virada do ano de 1940 para 1941, ela voltou a se sentir atormentada, agora pela guerra. Os sintomas de colapso mental estavam começando a ser evidenciados, e naquele período ela estava na finalização do seu do livro *Between the Acts*: “Six days later, on 24 March, she wrote to John Lehmann to say that she did not want *Between the Acts* to be published. By that time it was clear to Leonard that her situation had become critical⁶⁹” (Ibidem, p. 224). Diante desse contexto, no dia 7 de fevereiro de 1941, ela escreveu em seu diário: “Why was I depressed? I cannot remember. We have been to Charlie Chaplin. Like the milk girl we found it boring. I have been writing with some glow⁷⁰” (WOOLF, 1973, p. 350).

No dia 26 de fevereiro Woolf elaborou uma comparação de sua vida com uma peça elisabetana e finalizou o seu último romance, *Between the Acts*. Já no dia 28 de março de 1941, Woolf escreveu duas cartas, uma dedicada ao seu marido, Leonard Woolf, e outra destinada à sua irmã, Vanessa Bell. Naquele período ela havia começado a ouvir vozes novamente e não tinha esperança de que fosse se recuperar. Woolf sentia que causava um peso na vida de seu marido e por isso ela caminhou até o rio Ouse e se afogou nele.

Segue abaixo um trecho da carta deixada para seu marido, naquela manhã:

⁶⁸ Tradução nossa: Virginia estava satisfeita; *O quarto de Jacob* marcou sua o começo de seu amadurecimento e sua fama.

⁶⁹ Tradução Nossa: Seis dias depois, em 24 de março, ela escreveu para John Lehmann dizendo que não queria que o *Between the Atos* fosse publicado. Naquele momento, ficou claro para Leonard que sua situação havia se tornado crítica.

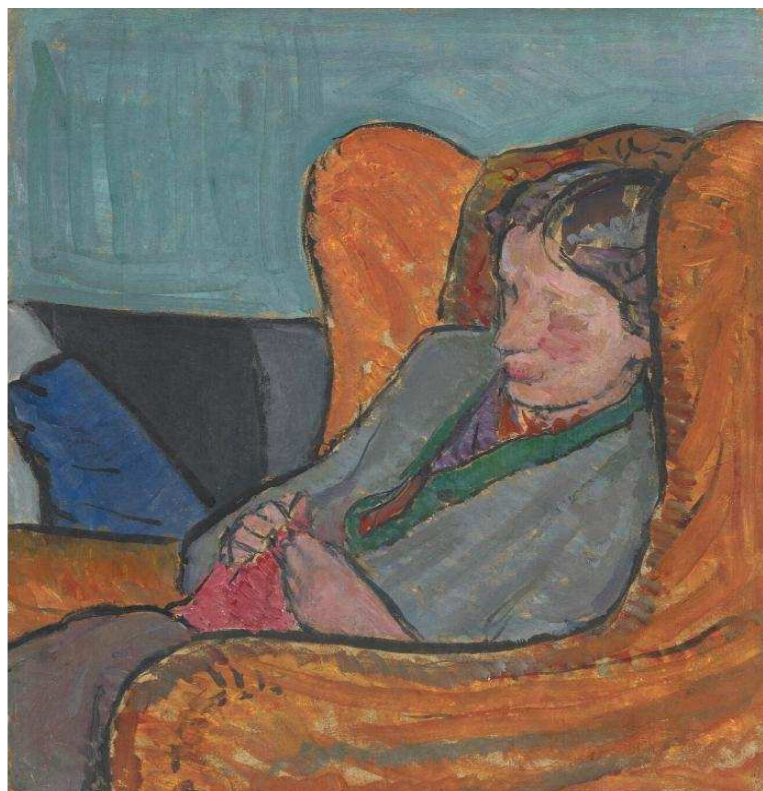
⁷⁰ Tradução Nossa: Por que eu estava deprimida? Não me lembro. Já estivemos em Charlie Chaplin. Como a garota do leite, achamos chato. Eu tenho escrito com algum brilho.

Dearest, I feel certain that I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier 'til this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that — everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer. I don't think two people could have been happier than we have been (BELL, 1972, p. 226)⁷¹.

Seu romance, *Between the Acts*, foi publicado após sua morte, no dia 17 de julho de 1941.

⁷¹ Tradução nossa: Querido, tenho certeza de que estou ficando louca de novo. Sinto que não podemos passar por outro daqueles momentos terríveis. E não vou me recuperar dessa vez. Começo a ouvir vozes e não consigo me concentrar. Então, eu estou fazendo o que parece ser a melhor coisa a fazer. Você me deu a maior felicidade possível. Você tem sido em todos os sentidos tudo o que alguém poderia ser. Eu não acho que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes até que essa terrível doença veio. Eu não posso mais lutar. Eu sei que estou estragando sua vida, que sem mim você poderia trabalhar. E você saberá. Você vê que nem consigo escrever isso corretamente. Eu não consigo ler. O que quero dizer é que devo toda a felicidade da minha vida a você. Você foi totalmente paciente comigo e incrivelmente bom. Eu quero dizer isso - todo mundo sabe disso. Se alguém pudesse me salvar, seria você. Tudo saiu de mim, exceto a certeza da sua bondade. Não posso mais estragar sua vida. Eu não acho que duas pessoas poderiam ter sido mais felizes do que nós.

Figura 4 - Quadro de Virginia Woolf pintado por Vanessa Bell, em 1912.



Fonte: National Portrait Gallery (2020).

CAPÍTULO 3 - AO FAROL: UM OLHAR PARA A FICCIONALIZAÇÃO DA REALIDADE

A ficção não é oposta a realidade, como nos argumenta Wolfgang Iser (2013). Há a presença de diversos elementos da realidade social dentro dos escritos de ficção, seja pela apresentação de elementos sociais, culturais, materiais ou mesmo sentimentais. Nessa perspectiva encontramos o romance *Ao Farol* (2017), que é composto de três capítulos, sendo o primeiro *A janela*, o segundo *O tempo passa* e o terceiro *O Farol*. Trata-se da história da relação da família Ramsay e seus amigos na ilha Skye. A maior parte dos eventos do livro gira em torno da casa de verão onde está hospedada a maioria dos personagens do enredo.

O farol é peça central do romance, visto que ele é a expectativa da viagem no primeiro e terceiro capítulo. Nessa obra, outro aspecto que deve ser destacado é o fato que Virginia Woolf utilizou-se das memórias de família para compor a narrativa do enredo e os personagens da obra.

Ao elegermos *Ao Farol* (2017) como objeto desta pesquisa, neste capítulo procuraremos tecer, a partir dos encaminhamentos e discussões já promovidas nos capítulos anteriores, algumas inferências sobre a escrita do romance de Virginia Woolf de 1927 à luz da Teoria da Estética da Recepção. Cumpre alertarmos, de antemão, que nenhum estudo pode almejar esgotar uma obra como *Ao farol*. Nesse sentido, buscaremos empregar uma análise cujo objetivo é desvelar aspectos interessantes e caros aos estudos literários na intenção de ampliar debates sobre os conceitos e visões ofertados a partir da obra de tão significativa escritora.

Lembremos mais uma vez que os signos são representações sociais que se manifestam em compartilhamento em grupos; ou partindo para um princípio mais individual, como a comunicação de pessoa para a pessoa. Dentro de uma obra literária, os signos são manifestações de uma realidade social que se repete no texto narrativo e por meio deles são transportados sentidos retirados dessa realidade. Aproximando-nos dos termos discutidos por Wolfgang Iser, ocorre nesse processo uma transgressão, de forma que o imaginário do escritor pode percebê-la e manifestá-la de diversas formas na representação durante a sua escrita. Assim, a criação ficcionalizada é feita a partir da combinação de diversos elementos textuais para dar sentido ao imaginário e construir um mundo e dentro desse processo se dá o sentido (a verossimilhança) (ISER, 2013, p. 42).

Portanto, a ficcionalidade se estabelece na relação entre imaginário e obra. O fictício é, pois, o fingido. Nesse ínterim, o fingir se constrói a partir de signos que são marcados pelo deslocamento em relação à realidade social, de tal forma que ele não é a realidade, mas nutre-se dela para se fazer entendido ao passo em que ele também alimenta o imaginário.

A construção desse signo que se repete na realidade social e na obra é uma marca precisa na escrita de ensaios e livros literários de Virginia Woolf. Não se pode negar a presença de vários momentos que poderiam ser descritos como alguns eventos na vida de Woolf, mas que com a realização do seu imaginário, a romancista os cobre com o véu da ficcionalidade, transportando-os para o mundo da literatura com o disfarce do “como se”.

Quando observamos mais de perto, percebemos que os diversos “como se” acabam por refletir a vida e como ela pode ser no olhar da escritora, ou melhor, como Virginia Woolf pode ter observado a vida e usado de seu aparelho imaginário para

compor um mundo diferente. Este é o caso dos três temas centrais tomados na escrita desse capítulo: o anjo da casa, a família e a pintura/escrita (a arte). Esses três elementos se apresentam enquanto parte da composição narrativa da escritora, enquanto crítica e como apontamento social do seu tempo. Outrossim, se configuram como uma ficcionalização da realidade a partir da memória, como podemos observar no seu livro *Ao farol* (2017).

3.1 O retrato dos Ramsay: Vida e(m) família

O enredo de *Ao Farol* (publicado no ano de 1927), o quinto romance de Virginia Woolf, é o registro de um período da família Ramsay e seus amigos na casa de verão na ilha Skye, na Escócia. As ações de cada personagem e as descrições do espaço têm predominância de seu registro na obra durante a estadia deles na própria casa de verão, com algumas breves apresentações longe da casa. A Senhora Ramsay e seu marido, Sr. Ramsay, compartilham seus dilemas e dramas com seus amigos Augustus Carmichael, Charles Tansley, Lily Briscoe, Minta Doyle, Paul Riley e William Bankes. Em alguns trechos, temos a presença dos criados da casa, como a cozinheira, Mildred, a faxineira Senhora MacNab, a suíça, que compartilha com habitantes da casa, através das paredes finas, o choro de tristeza pelo pai que está morrendo em sua terra natal, e os oito filhos do casal Ramsay: Andrew, Cam, James, Jasper, Prue, Nancy, Roger e Rose. A casa não apresenta espaço de privacidade, pois ouve-se os choros, passos, livros caindo e o banho dos filhos do casal Ramsay.

O romance *Ao Farol* (2017) é construído a partir dos moldes da memória que a escritora inglesa teve da sua vivência com a sua família. As vivências de Woolf passam pelo processo de ficcionalização desses mesmos eventos em família e pelo crivo do imaginário. Todavia, tanto a realidade social, quanto o romance, possuem sua independência, mas é preciso entender que o romance se solidifica a partir da composição do como se, ou seja, é algo que se compara com a realidade, mas não é a realidade objetiva, de fato.

Nesse sentido, é possível percebermos que Woolf usou dos aspectos da realidade social para compor o enredo do seu romance, construindo um campo de referência com a sua própria vida e memória. Nesse ínterim, o fingir se configura atrelado à noção de que “esses expurgos autobiográficos deveriam nos impedir de ler *Ao*

Farol muito simplesmente como uma transcrição literal da infância de Virginia Stephen. Certamente, o romance tem relações com fontes claramente identificáveis” (LEE, 2017, p. 200). Há, portanto, um diálogo entre ficção e realidade que pode ser constatado pela biógrafa Hermione Lee, que nos diz:

The impossibility of translating her mother from the past into the present is deep inside the story of Lily Briscoe and Mrs Ramsay in *To the Lighthouse*. Virginia Woolf transforms her personal feelings in the novel[...] *To the Lighthouse* is not so much ‘about’ Virginia Woolf’s parents as about what to do with them, how to think them through or ‘think through’ them. And, for all the father’s power, it is above all about how the daughter can bring the mother back and let her go, can go beyond the pain and rage of her loss (‘to want and not to have – to want and want’) to the possibility of loving but not needing her: ‘to stop asking of the mother more than she can give.’ [...] when she imagines what would have happened if her father had lived to ninety-six, she says, ‘I used to think of him & mother daily; but writing *The Lighthouse* laid them in my mind’⁷² (LEE, 1997, p. 80).

A construção de uma projeção ficcionalizada se faz mais necessária para Woolf, pois atingir a ideia sobre quem e como era a sua mãe se torna difícil com o passar do tempo, e a tentativa de amenizar a dor da memória de forma a não causar mais sofrimento (LEE, 2017, p. 204) está constantemente presente, “a julgar por sua repetida escolha das palavras ao descrever esse processo, que ela achava que escrever o romance seria uma forma de deixar em paz seus próprios fantasmas” (LEE, 2017, p. 204).

O enredo se compõe, então, pela assimilação da realidade. Jane de Gay nos afirma que elementos da trama do romance têm relações diretas com incidentes vividos em família e que a representação da mulher se baseou em um álbum de fotografias compilado por Leslie Stephen (GAY, 1999, p. 2). As memórias de Julia Stephen, mãe de Virginia Woolf, são partes fundamentais para construir a personagem Sra. Ramsay, e

⁷² Tradução nossa: A impossibilidade de traduzir sua mãe do passado para o presente está bem no fundo da história de Lily Briscoe e Sra. Ramsay em *Ao farol*. Virginia Woolf transforma seus sentimentos pessoais no romance [...] *Ao Farol* não é tanto "sobre" os pais de Virginia Woolf, mas sobre o que fazer com eles, como pensar neles ou “pensar através deles”. E, apesar de todo o poder do pai, trata-se sobretudo de como a filha pode trazer a mãe de volta e deixá-la ir, pode ir além da dor e da raiva de sua perda (‘querer e não ter - querer e querer’). à possibilidade de amar, mas não precisar dela: ‘parar de perguntar à mãe mais do que ela pode dar’. [...] quando ela imagina o que teria acontecido se o pai tivesse vivido até os noventa e seis, ela diz: “Eu pensava nele e na mãe diariamente; mas escrever *Ao Farol* situou-os na minha mente’.

parte da memória era de sua mãe como uma mulher muito bonita e muito triste, tal como essa personagem. Lee nos esclarece sobre a Sra. Stephen:

She seems to have been reticent and aloof, and her past was kept mysterious. She was – all agreed – very beautiful and very sad, and these two qualities overloaded her image and tended to cancel out other features. She left no diary or autobiography and very few of her very many letters have survived. She spread herself thinly between a great many people: husband first, eight children, hypochondriac mother, aunts, sister, sister’s family, brother-in-law’s family, endless further relatives, friends, the sick and the poor⁷³ (LEE, 1997, p. 81).

Indo para além da beleza da matriarca da obra literária, o que se pode observar também no romance é que a senhora Ramsay é muito esperançosa, característica que se contrapõe fortemente à composição subjetiva de seu marido, o Sr. Ramsay. A divergência entre o casal é sempre colocada em prática nesse sentido: o que acaba gerando amor por parte dos filhos pela mãe e o ódio pelo pai (“o tratado dos filhos contra a tirania do pai”), pois a forma como trata a verdade dos fatos faz com que ele seja visto como tirânico, e isso leva a uma forte resistência dos seus filhos. Podemos ver a divergência dos dois personagens nesta passagem do romance em que a mãe expressa sua esperança ao filho, “Sim, claro, se amanhã fizer bom tempo, disse a Sra. Ramsay. ‘mas terão de acordar com os galos’, acrescentou” (WOOLF, 2017, p. 5). Essa expressão da Senhora Ramsay foi recebida por James, seu filho caçula, com entusiasmo: “Ao filho essas palavras transmitiam uma alegria extraordinária, como se a questão estivesse resolvida” (Idem).

É interessante notar que o pai aparece logo na página seguinte, após uma longa descrição do espaço físico e o fluxo de consciência da mãe sobre o futuro do filho, representando-se com um de uma conjunção adversativa que lhe caracteriza - “mas”. Ela sempre se impõe como uma contraposição à figura da mãe, à sua esperança e ao seu posicionamento diante da viagem ao farol. E assim continua a sua sentença: “não fará bom tempo” (WOOLF, 2017, p. 6). Essas duas sentenças comunicadas ao filho marcam

⁷³ Tradução Nossa: Ela parece ter sido reticente e distante, e seu passado foi mantido misterioso. Ela era - todos concordavam - muito bonita e muito triste, e essas duas qualidades sobrecarregavam sua imagem e tendiam a cancelar outras características. Ela não deixou nenhum diário ou autobiografia e muito poucas de suas muitas cartas sobreviveram. Ela se espalhou entre muitas pessoas: marido primeiro, oito filhos, mãe hipocondríaca, tias, irmã, família da irmã, família do cunhado, parentes sem fim, amigos, doentes e pobres.

também o sentimento do filho mais novo, James, pois a expressão de ódio que nutria pelo pai conduz este ao papel de vilão. Assim, sentia-se pronto a decepar o pai em um ataque de fúria, após a resposta em contraposição à sua mãe, que tricotava as meias. O pai o incomodava. O sentimento que ele alimentava pela figura paterna pode ser entendido no fluxo de consciência que segue abaixo:

Tais eram os extremos de emoção que o Sr. Ramsay provocava no peito dos filhos por sua simples presença; em pé, como agora, fino como uma faca, estreito como a lâmina de uma faca, sorrindo sarcasticamente, não apenas pelo prazer de desiludir o filho e expor sua mulher, que era dez mil vezes melhor que ele sob todos os aspectos (Ibidem, p. 6).

Alguns pesquisadores apontam a relação que se estabelece de contraposição entre o Sr. Ramsay e a Sra. Ramsay: Jam Poster (1996) diz que o Sr. Ramsay era uma pessoa com uma mente mais limitada e era a ruína e caos (POSTER, 1996, p. 210 e p. 214) e que a Sra. Ramsay era uma figura de inspiração (Ibidem, p. 211). A pesquisadora Jane de Gay (1999) aponta o Senhor Ramsay como carente de atenção e admirador da beleza da sua esposa, enquanto que a matriarca é tratada como a beleza grega do romance e a representação da feminilidade dos valores vitorianos (GAY, 1999).

Mark Gaipa (2003), por sua vez, discute que há uma diferença filosófica e religiosa entre os pais agnósticos: o patriarca é a representação da filosofia materialista que abdica das ideias religiosas, enquanto a mãe é a representação da religiosidade abandonada do marido, o anjo que supre essa necessidade da religião na vida do marido (GAIPA, 2003, p. 3). O pesquisador Rosenbaum pontua que:

Mr and Mrs Ramsay can be viewed as embodying not only the masculine and feminine principles but also reason and intuition, analysis and synthesis, farsightedness and nearsightedness, thought and action, truth and beauty, perhaps even realism and idealism in some sense or other. These poles are not simply positive and negative values⁷⁴ (ROSENBAUM, 1998, p. 22).

Há uma clara distinção entre o casal Ramsay, tal como é apresentado na obra: a Sra. Ramsay acolhedora, atenciosa e amorosa e o pai tirânico e desesperado por

⁷⁴ Tradução Nossa: O Sr. e a Sra. Ramsay podem ser vistos como incorporando não apenas os princípios masculino e feminino, mas também a razão e a intuição, análise e síntese, perspicácia e miopia, pensamento e ação, verdade e beleza, talvez até realismo e idealismo em algum sentido ou outro. Esses polos não são simplesmente valores positivos e negativos.

atenção. O patriarca tem uma posição clara dentro do romance: sempre sabe lidar com os fatos de forma a encarar sua verdade: “nunca manipulava um fato; nunca alterava uma palavra desagradável para se adequar ao prazer ou à conveniência de qualquer mortal” (WOOLF, 2017, p. 6). O princípio de vida do Sr. Ramsay é de tratar os fatos com seriedade, pois sua sensibilidade para lidar com a verdade o torna ríspido e severo.

As descrições sobre a viagem ao farol, no primeiro capítulo, A janela, emergem da personalidade do casal Ramsay, fazendo elevar o contraponto entre os dois. “Não havia a mais remota chance de que eles pudessem ir Ao Farol amanhã, dispara irascivelmente o Sr. Ramsay” (WOOLF, 2017, p. 30). A descrença de sua mulher em suas palavras o irritava:

A extraordinária irracionalidade da observação dela, a estupidez da mente feminina deixavam-no furioso. Ele tinha cavalgado pelo vale da morte, tinha sido esfacelado e estilhaçado, e agora ela ia contra os fatos, fazia os filhos dele esperarem o que estava inteiramente fora de questão, na verdade, dizia mentiras. Bateu os pés no degrau de pedra. “Dane-se”, disse ele. Mas o que ela tinha dito? Simplesmente que podia fazer bom tempo amanhã. E podia (Idem).

Porém, apesar de sua aparente convicção, é possível ver que suas estruturas de certeza não são tão firmes e seguras quando podem parecer. A narração ao final do trecho referenciado logo acima nos alude sobre o fato de que as possibilidades de irem ao farol não eram tão fechadas como ele queria. “Mas o que ela tinha dito? Simplesmente que podia fazer bom tempo amanhã” (Idem) e mesmo assim, com a dor da batida do pé na pedra e também de não estar completamente certo, concorda em pensamento: “e podia” (Idem).

Mas quem diz isso? O narrador observador, ciente de tudo ao redor, é quem nos aponta o subjetivo do Sr. Ramsay e com isso podemos observar a sua insegurança e o fato de que a voz da sua razão, dentro do seio familiar, se promove como uma garantia da sua necessidade por atenção e valorização do seu intelecto. Ele necessitava ser vangloriado, adorado e elogiado - o que se opunha a seguridade com que se mantinha a Sra. Ramsay: ela era o porto seguro da família, enquanto o patriarca, mesmo diante das suas verdades da vida, ainda assim, não era a “luz” que guiava todos aqueles filhos “saídos de suas costelas”. A sua demanda por atenção se confronta com a presença de sua esposa:

A Sra. Ramsay que estivera sentada descansadamente, envolvendo o filho nos braços, pôs-se de prontidão, e virando-se de lado, pareceu levantar-se com esforço e em seguida verter, ereto no ar, jorro de energia, um jato de seiva, parecendo animada e viva ao mesmo tempo, como se todas as suas energias estivessem concentrando forças, ardendo e iluminando(...), e nessa deliciosa fecundidade, nessa fonte e seiva de vida, a fatal esterilidade do macho se arremessou num mergulho como um bico de bronze, bárbaro e bruto. Ele queria simpatia (WOOLF, 2017, p. 34-35).

Ocorre, nesse entremeio, o emergir de um signo interessante que se bifurca na representação da matriarca, um modelo de beleza e da seguridade: a que socorre os desamparados de suas necessidades, e, por outro lado, o idealizado farol, com uma beleza que surge para além do mar. É a figura da mãe quem socorre James Ramsay da sua frustração alimentada pelo pai, que o impede de chegar até lá. Nesse sentido, a constituição da senhora da casa se mostra como uma configuração similar ao pulsar marítimo, constituindo-se a representação da manifestação da proteção e da metáfora da luminosidade (SERRES, 2013, n.p.). O filósofo Michel Serres (2013) elucida brilhantemente essa questão na seguinte declaração:

Viúvo e órfãos sentem falta de serem vistos pela esposa e pela mãe, de serem falados por ela, de serem percebidos por ela... de serem, portanto, em virtude dela. Primeira parte: todos tinham, já, um farol para poderem existir – a mãe, tão bela; iluminados, não tinham, pois, necessidade de ir até lá. Terceira parte: viúvo e órfãos, eles devem, pois, aprestarem-se para o Farol (SERRES, 2013, s.p.).

Tanto a senhora Ramsay quanto o farol são a representação da seguridade da vida. O farol é o consolo dos marinheiros contra os desastres causados pela escuridão no mar. Do outro lado do espectro, a senhora Ramsay é o porto seguro contra a devastação na família, pois ela é a beleza e é a doação do cuidado com o outro. Assim, apresenta-se como a beleza da vida contra morte, e que falece na segundo parte do livro, em O tempo passa.

A matriarca ainda é o ritmo do poema que fica latente sobre a cabeça dos órfãos e do viúvo, no terceiro capítulo. Woolf não dissecou a sua poesia morta, nem mesmo violou o seu corpo como ela propõe em seu ensaio Carta a um jovem poeta: “Keats está morto, Shelly está morto, Byron está morto. Mas é tarde da noite: a necrofilia induz ao

sono [...] eu que de minha parte não acredito em poetas morrendo; aqui nesse quarto, Keats, Shelly e Byron estão vivos” (WOOLF, 2014, p. 359).

A vida e a Sra. Ramsay são partes dessa composição da casa: elas são a beleza, a melancolia e a seguridade. Serres (2013) ainda afirma que a matriarca e as outras mulheres do romance são a resistência à entropia⁷⁵ da vida. No romance, esse aspecto fica evidenciado, dentre outros muitos, na passagem a seguir:

Ali estava diante dela – a vida. A vida, pensava ela, mas não completou o pensamento. Lançou um olhar à vida, pois tinha ali uma ideia clara dela, algo real, algo de privado, que ela não partilhava nem com os filhos nem com o marido. Uma espécie de negociação ocorria entre as duas, na qual ela estava num lado, e a vida do outro, e ela estava sempre tentando extrair o melhor da vida, como a vida, dela; e, às vezes parlamentavam (quando estava sentada sozinha); havia, lembrava-se, grandes cenas de reconciliação; mas, na maior parte das vezes, ela devia admitir, muito estranhamente, que achava esta coisa que ela chamava de vida, terrível, hostil e pronta para saltar sobre a gente, se lhe fosse dada a oportunidade (WOOLF, 2017, p. 54).

A vida se faz pelas suas incertezas: a doença, a pobreza e o sofrimento que se repetem eternamente na história da humanidade (“os eternos problemas”, como pensa a senhora Ramsay). A preocupação da Senhora Ramsay é a luta contra as imprecisões da vida. Ela se colocava em prontidão dos necessitados, onde se mantinha como o porto seguro contra tudo isso:

E, ainda assim, dissera a todos esses filhos: Vocês superarão tudo isso. A oito pessoas ela dissera, incansavelmente [...]. Por essa razão, sabendo o que estava à espera deles – amor e ambição e se sentirem infelizes sozinhos em lugares deprimentes -, ela tinha, com frequência, este sentimento: Por que deviam eles crescer e perder tudo isso? E, então, ela disse para si mesma, brandindo sua espada em direção à vida: Bobagem (Idem).

A introspecção que Virginia Woolf faz nos elucidada sobre os temores, os receios e as preocupações da vida; ela se sobrepõe às circunstâncias externas e internas em uma mistura narrativa que descreve o ambiente e os personagens nessa fusão de perspectivas. O sentido da vida, muitas vezes, se manifesta nas mais diversas camadas das páginas em que se desenrola o romance. O olhar com que se mantém sobre a relação da vida e a

⁷⁵ A entropia é medida da desordem no sistema.

beleza, ou sua melancolia, desembocam na Sra. Ramsay: a mãe, a esposa, o porto seguro na escuridão da vida. Ela apresenta o olhar sobre a diversidade e adversidade da vida, e, como já referenciado acima, se coloca a frente da vida e não sucumbe sobre sua tendência ao caos: “no mundo, inerte ou vivo, tal como em nós, residem e passam esses dois tempos. Enérgicos e duros, entrópicos portanto, trabalhamos e morremos; mas também pensamos e percebemos; macios, trocamos sinais” (SERRES, 2013, s.p.).

Tal percepção é presenciada no trecho de inserção na mente da Sra. Ramsay: “sempre nos esforçamos, relutantemente, para sair da solidão, sentia a Sra. Ramsay, pelo apego a alguma ou outra coisa, a algum som, a alguma cena” (WOOLF, 2017, p. 58). A cena que se sucede é a de que, diante da vastidão das coisas apresentadas, sobressaem-se o som do mar e o silêncio dos seus filhos. No plano subjetivo da descrição da senhora Ramsay, observa-se que ela reflete sobre a vida, e, quando depara com o farol, a narração descreve a situação como diante de um espelho, levando a personagem a ver seu reflexo quando se depara com o farol. Então, descobre-se a si mesma:

Com alguma ironia em sua interrogação, pois, quando, de algum modo, acordávamos, nossas relações mudavam, ela olhou para a luz firme, a impiedosa, a implacável, que era tanto ela, mas tão pouco ela, à qual acudia ao mínimo aceno (acordava à noite e a via, passando inclinada ao longo de sua cama, tocando o assoalho), mas, não obstante tudo o que pensava, observando-a com fascinação, hipnotizada, como se ela estivesse tocando com seus dedos prateados, alguma artéria fechada em seu cérebro, cuja explosão inundaria de prazer, ela tinha conhecido a felicidade, uma felicidade rara, uma felicidade intensa, e ela prateava as ondas encrespadas com um pouco mais de brilho à medida que a luz do dia se apagava e o azul fugia do mar e ela se envolvia em ondas de puro limão que se curvavam e intumesciam e morriam na praia e o êxtase explodia em seus olhos e ondas de puro prazer corriam pelo solo de sua mente e ela sentia: Basta! Basta! (Idem).

A narrativa segue com a admiração para a beleza poética que a senhora Ramsay representa aos olhos do marido. Ela irradiava beleza e tristeza, e também transmitia a segurança do poema para o Sr. Ramsay, mas sua admiração é distante. O Sr. Ramsay sente a dificuldade em falar com sua esposa, pois não conseguia protegê-la: “ela estava agora distante dele, em sua beleza, em sua tristeza” (Idem). Esse sentimento de desolação o percorre durante toda a narrativa, mesmo após a morte da mulher e durante o percurso em direção Ao Farol.

A solidão e o sentimento de desolação do patriarca o afligem durante a viagem em direção ao farol, e essas emoções são representadas pelo poema entoado por ele dentro do barco: “Mas eu sob um mar mais encrespado/ Submergi em abismos mais profundos que ele” (WOOLF, 2017, p. 143).

O poema *The castway* é de William Cowper (1731-1800), um romântico que descreve sobre um incidente no mar. Essa composição foi publicada em 1799, um ano antes de sua morte. O professor Vincent Newey assim pondera sua reflexão sobre o poema: “Cowper’s career closes with a return to the journey within. Its detours over, the organism dies in the way it wants, which for the poet of ‘The Cast-away’ means a ritual break with the religion he had served and adapted but which had fed the currents of his despair⁷⁶” (NEVEY, 2006, p. 53). Sob o caos e as incertezas da vida, “We perish’d, each alone⁷⁷”, como diria o verso antes da citação apresentada no livro.

A solidão e o desespero da morte encontram o Sr. Ramsay. O medo de não ter o reconhecimento de seus feitos, da sua vida e de sua inteligência não ter sido suficiente avultam-se, o assombrando. O patriarca tinha o receio de ser apagado da história, de não mais lerem seus livros, como a história e os leitores fizeram com Walter Scott (1771-1832), como é exemplificado no romance. O medo do personagem nos é assim apresentado: “ele estava sempre inseguro a respeito de si próprio (...). Estava sempre se preocupando com seus próprios livros – serão lidos, são bons, por que não são melhores, o que as pessoas pensam de mim?” (WOOLF, 2017, p. 103).

Nesse ínterim, o drama do senhor Ramsay se mescla com a literatura que ele lê em vários pontos da narrativa, assim como no trecho a seguir, em que a sua esposa lia poesia e ele, Scott, ambos imersos na emoção da leitura: “A vida não consistia apenas em ir para a cama com uma mulher, pensou ele, retornando a Scott e a Balzac, ao romance inglês e ao romance francês” (WOOLF, 2017, p. 106).

O tempo é também um elemento fundamental na trama do romance, atuando na separação das pessoas e nas curas da dor: passam-se dez anos desde que a Sra. Ramsay faleceu e o retorno para a casa de verão na ilha escocesa. E toda a trama da narrativa se

⁷⁶ Tradução nossa: A carreira de Cowper termina com um retorno à jornada interior. Seus desvios terminam, o organismo morre da maneira que deseja, o que para o poeta de 'The Cast-away' quer dizer uma ruptura ritual com a religião que ele serviu e adaptou, mas que alimentou as correntes de seu desespero.

⁷⁷ Tradução Nossa: Nós perecemos, sozinhos.

converge para a matriarca Ramsay: “Mrs. Ramsay is presented as the initiator of both sexuality and death⁷⁸” (GAY, 1999, p. 12).

Como já mencionado, a beleza e a realidade andam juntas para a escritora inglesa: são partes fundamentais para a composição da poesia. Mas o que acontece quando não há a beleza? O que acontece com a vida sem a beleza? Ela desmorona. A vida quando não é percebida a partir da sua beleza é levada ao caos, e essa questão nos leva ao capítulo 2, O tempo passa. Toda a família, inclusive a casa, sucumbem a essa perda do belo. Serres nos salienta essa transformação do tempo:

Quando ninguém está mais ali, presente, cozinhando, jogando cartas, passeando no jardim, pintando, entre a árvore e a sebe, o conjunto formado à janela, tal como em Rafael, pela mãe e o filho... reina a degradação, à qual, muito idosa, fraquejando das velhas pernas, a Sra. McNab, a criada, pano de prato na mão, se opõe muito precariamente, uma vez que ela própria a sofre, num corpo alquebrado, as costas doendo, uma fala confusa. A degradação, a desordem, o desabamento: a entropia (SERRES, 2013, s.p.)

A transformação que advém com o tempo afeta toda a família, e a ação entrópica da vida resultou da morte de alguns familiares. A casa se deteriora e a família também, como nos afirma Woolf, quando descreve entre parêntese a morte da Sra. Ramsay e a solidão e o desamparo do seu marido frente a isso: “O Sr. Ramsay, andando aos tropeções por um corredor, numa manhã escura, estendeu os braços, mas, tendo a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior, seus braços embora estendidos, continuaram vazios” (WOOLF, 2017, p. 112).

E assim essa descrição da solidão se engata no subcapítulo 4, do capítulo 2, sobre a solidão da casa. Serres (2013) interliga de forma brilhante a proposta do livro do filósofo Ramsay, “Sujeito e objeto e a natureza da realidade”, que é apresentado quando Lily Briscoe, sem entender muito bem sobre o tema de trabalho do Sr. Ramsay, indaga a Andrew sobre o qual seria seu significado e ele responde: “Pense, então, numa mesa de cozinha, quando a senhora não estiver lá” (WOOLF, 2017, p. 22).

Sobre esse aspecto, Serres (2013) nos afirma que essa resposta será dada no capítulo 2, O tempo passa, em que todo o processo de degradação e desabamento da casa ocorre pela falta da presença humana, do cuidado e da resistência ao caos, mas que,

⁷⁸ Tradução Nossa: A Sra. Ramsay é apresentada como o iniciador da sexualidade e da morte.

mesmo diante de todo esse vazio, há a presença da vida ou da beleza em outros termos (SERRES, 2013, s. p.).

Quando o narrador olha para a casa, sem a presença humana, vê se ali ainda traços da beleza, do desenrolar das ações do tempo e da vida:

Assim, a beleza e a quietude reinavam, e juntas compunham a forma da beleza mesma, uma forma da qual a vista se retirara; a solitária como uma poça de tardezinha, muito longe, vista de uma janela de trem, desaparecendo tão ligeiro que a poça, pálida na tardezinha, mal e mal é subtraída de sua solidão, apesar de ter sido vista uma vez. A quietude e a beleza apertaram-se as mãos no quarto, e entre os jarros com suas mortalhas e as cadeiras revestidas, nem mesmo a prece do vento e o delicado nariz dos úmidos ares marinhos, roçando, farejando, iterando e reiterando suas perguntas – “Irão vocês extinguir-se? Irão vocês perecer?” -, conseguem perturbar a paz, a indiferença, o ar de pura integridade, como se a pergunta que faziam dificilmente precisasse ser respondida: nós permanecemos (WOOLF, 2017, p. 113).

A apresentação do espaço desabitado não é vista somente pela descrição do espaço físico, mas a mente dos personagens também é colocada em pauta pelo narrador onisciente. É possível observarmos os processos quando não há ninguém olhando, a não ser o próprio personagem, que nos apresenta suas projeções sobre o seu entorno ou sobre si mesmo. A solidão é descrita em meio à interação com outros sujeitos. Há uma relação entre o espaço físico e subjetivo. A esse respeito, Erich Auerbach reitera:

No caso de Virginia Woolf, os acontecimentos externos perderam por completo o seu domínio; serve para deslanchar e interpretar os interiores, enquanto que, anteriormente e em muitos casos ainda hoje, os movimentos internos serviam preponderantemente para a preparação e a fundamentação dos acontecimentos exteriores importantes. Também isso vem à luz no acaso e na casualidade do motivo externo (um levantar de olhos, porque James não pára de mexer a perna), que desencadeia o processo interno, muito mais importante (AUERBACH, 2002, p. 485).

A beleza que emana da Senhora Ramsay, tanto no sentido de sua compaixão e caridade, quanto no sentido estético de sua figura, gera uma busca por proximidade e inspiração subjetiva: Lily, com sua pintura, seus filhos ao arrumá-la para jantar, e a leitura para James. Já diante do pai, há a resistência em sucumbir às suas vontades e anseios; ninguém almeja atender aos pedidos do patriarca, ou possui preocupações com suas demandas emocionais ou afetivas, com exceção, é claro, de Charles Tansley. James

renega o contato com o pai quando ele passa um graveto em sua perna, ou como na terceira parte do livro, quando há relutância da ida ao farol por parte do filho caçula, mesmo que no primeiro capítulo se mostre o mais animado com a viagem que não acontece. As necessidades de atenção que o senhor Ramsay demanda a Lily ou à sua mulher não são atendidas. Nancy, Cam e James resistem ao pai em nome do pacto contra a tirania paterna e não cedem às suas vontades e anseios. Dessa forma, podemos observar o jogo do interno e do externo como apresentado acima pelo filólogo alemão Auerbach na seguinte passagem:

Durante todo o percurso até a praia, eles tinham ficado, juntos, para trás, embora, sem falar, ele lhes pressionasse “Apressem-se, apressem-se”. Iam com a cabeça baixa, iam com cabeça pressionada para baixo por alguma implacável ventania. Falar com ele não podiam. Eram obrigados a ir; eram obrigados a seguir. Eram obrigados a caminhar atrás dele carregando embrulhos de papel pardo. Mas juraram, em silêncio, enquanto caminhavam, se apoiarem mutuamente e levarem adiante o grande pacto – resistir à tirania até a morte. Assim, sentariam, cada um numa extremidade do barco, em silêncio. Não diriam nada, apenas olhariam de vez em quando para ele, sentado ali com as pernas torcidas, irrequieto e irritado, aborrecido e amuado e resmungando coisas para si mesmo, e aguardando impacientemente uma brisa. E eles esperavam que não ventasse. Esperavam que ele se frustrasse. Esperavam que toda a expedição fracasse, e eles tivessem que voltar, com seus embrulhos, para a praia (WOOLF, 2017, p. 140).

Esses trechos de descrições internas e externas em relação ao personagem nos dão uma dimensão da perspectiva de quem narra, que muitas vezes são os próprios personagens em digressões e reflexões sobre a vida. Assim, a família e suas relações nos são apresentadas de forma indireta, de uma imersão quase natural do processo da composição do texto, pois não há uma divagação sobre o fenótipo de cada um dos membros da história.

As marcas descritivas do texto se dão por uma escrita subjetivista, que funde todo o contexto no processo de escrita: “a situação em que se encontram as personagens pode ser compreendida quase completamente a partir do texto; ela não é apresentada diferente do que aqui se vê, isto é, num contexto sistemático, numa espécie de exposição ou introdução, em nenhuma parte do romance” (AUERBACH, 2002, p. 476), de forma que a narração mescla tanto os processos subjetivos com os processos

externos. É isso o que leva a uma demora maior para descrição desses eventos exteriores/interiores.

A transposição da realidade para a ficção nos possibilita criar uma relação de oposição e inconstância em que estão as coisas tanto no plano da realidade social, quanto na mente do escritor. Portanto, a vida é uma construção calcada no olhar que Woolf imprimiu em seus livros, de forma que ela se possibilitou criar a vida em seu sentido próximo do real. Para isso, utilizou-se de material biográfico, que garantiu uma liberdade artística da fantasia, da imaginação livre para descrever sua visão da vida, como proposta também desse pensamento de escrita moderna, como salienta a pesquisadora Deborah Parson (2007).

Parson descreve essa nova visão sobre a realidade empregada nas obras modernistas da seguinte forma: “A fundamental aspect of their new realism was a shift of focus in the representation of character and consciousness, in the light of the pervasive influence of psychological thought at the turn of the century, and how it repositioned the individual in relation to the world around him⁷⁹” (PARSON, 2007, p. 55).

3.2 O sobrevoio do anjo em *Ao Farol*

Quando lemos os ensaios de Woolf, tais como *Um teto todo seu* ou *Profession for Women* (1974), fica claro que o lugar social que foi designado para mulher não é algo agradável e nada fértil para o talento que as mulheres possam vir a apresentar. Elas são apagadas do campo público e são jogadas como a única saída para a esfera da domesticidade, cujos papéis são de desempenhar o zelo e de garantia da felicidade do lar acima de qualquer coisa. Esses sujeitos têm que abdicar até mesmo de sua própria felicidade em prol da prosperidade do lar. A mulher é mais um objeto da casa, um anjo que zela por tudo e cuida de todos.

*The angel in the house*⁸⁰, como Virginia Woolf nomeia nos seus discursos, é homônimo do título do livro do poeta romântico Coventry Patmore (1823-1896),

⁷⁹ Tradução nossa: Um aspecto fundamental de seu novo realismo foi uma mudança de foco na representação do caráter e da consciência, à luz da influência generalizada do pensamento psicológico na virada do século, e como ele reposicionou o indivíduo em relação ao mundo ao seu redor.

⁸⁰ Tradução nossa: O anjo da casa. O livro não possui uma tradução para o português, portanto utilizamos da tradução literal.

publicado em 1854, composto por poemas narrativos sobre o casamento de forma idealizada. O livro é dividido em diversos cantos que expressam a relação amorosa por casais a partir do amor idealizado. Como podemos notar no fragmento abaixo, do Canto IX *Sahara, The wife's tragedy*, Patmore dispõe esse olhar sobre a postura do homem e da mulher dentro da relação conjugal:

Man must be pleased; but him to please
 Is woman's pleasure; down the gulf
 Of his condoled necessities
 She casts her best, she flings herself.
 How often flings for nought, and yokes
 Her heart to na icicle or whim,
 Whose each impatient word provokes
 Another, not from her, but him;
 While she, too gentle even to force
 His penitence by kind replies,
 Waits by, expecting his remorse,
 With pardon in her pitying eyes;
 And if he once, by shame oppress'd,
 A comfortable word confers,
 She leans and weeps against his breast,
 And seems to think the sin was hers;
 And whilst his love has any life,
 Or any eye to see her charms,
 At any time, she's still his wife,
 Dearly devoted to his arms;
 She loves with love that cannot tire;
 And when, ah woe, she loves alone,
 Through passionate duty love springs higher,
 As grass grows taller round a stone⁸¹ (PATMORE, 2001, p. 35).

O ideal da mulher é servir ao homem, como se fosse seu único dever social, como apontado no poema acima: “Man must be pleased; but him to please/ Is woman's pleasure” (PATMORE, 2001, p. 35). Assim, esse ser mítico e mesmo místico que plana sobre a percepção da realidade social da escritora e reduz o espaço da mulher a um lugar predefinido aparece em seus romances dentro do convívio social de seus

⁸¹ Tradução literal Nossa: O homem deve ser agradados; mas a ele agradar/ É o prazer da mulher; abaixo do golfo/ De suas necessidades consoladas/ Ela lança o seu melhor, ela se joga./ Quantas vezes voa por nada e jugos/ Seu coração para um sinelo ou capricho./ De quem cada palavra impaciente provoca/ o Outro, não dela, mas dele;/ Enquanto ela, gentil demais para forçar/ Sua penitência por respostas gentis./ Espera, esperando seu remorso./ Com perdão em seus olhos de pena;/ E se ele uma vez, por vergonha oprimido./ Uma palavra confortável confere./ Ela se inclina e chora contra o peito dele./ E parece pensar que o pecado era dela;/ E enquanto seu amor tem vida./ Ou qualquer olho para ver seus encantos./ A qualquer momento, ela ainda é sua esposa./ Caro devotado a seus braços;/ Ela ama com amor que não se cansa;/ E quando, ah, ela ama sozinha./ Através do dever apaixonado, o amor aumenta./ Como a grama cresce mais alto em torno de uma pedra.

personagens, diluído dentro da narrativa e expressado como parte da realidade textual. A representação do anjo se dá fortemente na senhora Ramsay (GAY, 1999, p. 13) e a divergência de aceitação destes modos pelas filhas do casal e pela pintora Lily Briscoe, como também é reforçado pelas palavras de alguns outros personagens como o Charles Tansley e o senhor Ramsay, como veremos nesta seção.

Quando adentramos no romance, no primeiro capítulo, A janela, a senhora Ramsay é quem dá o tom inicial sobre a possibilidade de irem ao farol: “Sim, claro, se amanhã fizer bom tempo” (WOOLF, 2017, p. 5). Isso cria o anseio e a esperança dentro de James, seu filho caçula, que recortava um catálogo sentado ao chão. A personagem se encontra absorta em seus pensamentos, que fluem em proporcionar o melhor para seu filho, mesmo em busca de dizer algo esperançoso como uma possível ida ao farol, como também em imaginar seu futuro profissional, até que é interrompida de seus devaneios com a conjunção adversativa “mas” que marca a resposta do seu marido e que se contrapõe a toda a expectativa do filho em função da possibilidade de mau tempo.

Por mais que o pai dissesse a verdade, a mãe evitava isso e reafirmava: “mas fará bom tempo” (WOOLF, 2017, p. 6), seguida de uma leve torcida na meia em que costurava à mão para o filho do faroleiro.

A discussão ganha uma proporção mais raivosa quando o Sr. Tansley, amigo da família, se junta ao argumento do Sr. Ramsay sobre o tempo no dia seguinte. E por mais odioso e detestável que ele fosse, a senhora Ramsay ainda sim o protegia da forma que fosse necessário cuidar:

(...) ela mantinha a totalidade do sexo oposto sob sua proteção; por razões que não conseguia explicar, pelo cavalheirismo e pela bravura, pelo fato de que negociavam tratados, governavam a Índia, controlavam as finanças; finalmente, por uma certa atitude para com ela que nenhuma mulher podia deixar de sentir ou julgar como agradável, algo de confiante, de filial, de reverente; coisa que uma velha senhora podia aceitar por parte de um jovem sem perder a dignidade, a pobre da jovem – queiram os céus que não seja nenhuma de suas filhas! – que não sentisse o valor disso, e tudo o que isso implicava, até a medula dos ossos! (Ibidem, p. 7-8).

Na descrição da cena acima temos a disposição dos fatos colocados a partir das contraposições dos personagens, além de evidenciar como eles se relacionam entre si e da relação de gênero como está disposta. A latência das questões fica mais forte, pois o olhar que a senhora Ramsay lançava sobre todo esse “gênero oposto” ao dela era o do

cuidar e proteger, o que diferia do comportamento social das suas filhas, pois elas não sonhavam em estabelecer-se dentro da rede de submissão. Nota-se uma certa liberdade em relação à matriarca, pois “podiam fantasiar com ideias pouco ortodoxas que tinham fabricado para si mesmas, de uma vida diferente da dela” (Ibidem, p. 8).

A diferença das filhas com a mãe é marcada pela aceitação (ou não) da subordinação da mulher ao lar, como também a relação de solicitude, da qual a Senhora Ramsay se mostra em disposição com todos os personagens. A caridade ultrapassa seu lar, a sua ajuda se estendia para outras pessoas que necessitavam. Nesse ponto, não justificamos a caridade como pilar da submissão da mulher, mas nos apoiamos em pressupostos críticos que apontam essa relação do romance *Ao Farol* (2017) como um diálogo com o período vitoriano sobre a relação de encapsulamento da mulher (GAY, 1999). Podemos perceber no romance que o cuidado e a preocupação com o outro são colocados como dever das mulheres, e que os homens não aparentam, durante a narrativa, estarem preocupados no tratamento de zelo com outras pessoas, ou nem mesmo são cobrados para tais questões.

A senhora Ramsay, como um anjo, sobrevoa as pessoas necessitadas as quais atendia em Londres. Ela sempre tentava ser boa com os outros, mesmo com aqueles que não gostavam dela, como o Sr. Carmichael, ou mesmo com as pessoas da ilha, como se pode observar no trecho em que se descreve a caminhada da personagem com o Tansley, ao visitar a casa de uma mulher. Ela sempre se colocava à disposição para qualquer ajuda que fosse preciso. Esse modelo de filantropia nos remete aos padrões para as mulheres estipulados na era vitoriana e que se expressam na literatura, como podemos observar o poema *The Virtuous Woman*, de Mary Sewell (1797-1884), analisado por Kathryn Ledbetter (2009):

The perfect lady stereotype translates into philanthropic power over sin and poverty, while the example investigates society's failure to provide for women. In its focus on women's issues, the *Alexandra* partners with this poem to demonstrate that a woman can be an advocate (as well as be heroic) without losing her femininity⁸² (LEDBETTER, 2009, p. 35).

⁸² Tradução Nossa: O estereótipo de mulher perfeita se traduz em poder filantrópico sobre o pecado e a pobreza, enquanto o exemplo investiga o fracasso da sociedade em prover mulheres. Em seu foco nas questões das mulheres, a *Alexandra* se associa a esse poema para demonstrar que uma mulher pode ser uma defensora (e também heróica) sem perder sua feminilidade.

O que parece estabelecer entre Virginia Woolf e o tratado com o anjo é figuração do papel da mulher, que nesse período se tornou mais subordinado e preso a certas estruturas e anseios sociais. Essa postura incomodou a escritora, tendo sua representação máxima nos aspectos que se referiam à arte - atividade fechada para um gênero. Esta crítica é partilhada com o seu grupo, conhecido como grupo de Bloomsbury. O pesquisador canadense S. P. Rosenbaum, em seu livro *Victorian Bloomsbury* (1987), aponta que o grupo tinha um direcionamento intelectual voltado para as discussões sobre a mulher, o anti-imperialismo e o pós-impressionismo, e ainda afirma que tanto Virginia Woolf, quanto seu amigo Lytton Strachey, publicavam trabalhos revoltosos contra produções ficcionais e biográficas da era vitoriana (ROSENBAUM, 1987).

No seu ensaio *A arte da biografia* (2014), podemos observar também essa crítica ao período. A escritora inglesa, quando descreve sobre a biografia, ressalta com elogios os trabalhos de seu amigo (Lytton Strachey) e descarta a arte biográfica da era vitoriana que trazia uma realidade falsa e hipócrita (WOOLF, 2014). O romance *Ao Farol* também apresentou tal rejeição aos valores vitorianos, segundo a pesquisadora Jane de Gay (1999). As fotografias do álbum da família que traziam a figura de Julia Stephen simbolizam a perfeição da virgindade intocada, tal como o triângulo roxo descrito como representação da Senhora Ramsay na pintura de Lily remete aos valores vitorianos, como representação da maternidade que Briscoe, em sua pintura, busca subverter (GAY, 1999).

O peso da obrigatoriedade de ser o anjo representa a solidificação da posição social da mulher e a torna quase incapaz de exercer o seu talento para fora da esfera do cuidado do lar e dos homens. As consequências desse peso para as mulheres é o sofrimento, porque elas buscam uma expansão do seu trabalho para além das obrigações com a casa e a família, como no caso da pintora Lily Briscoe, que, durante o seu processo artístico, se sente amedrontada de pintar. O anjo a rodeia e a impede de se sentir satisfeita com sua pintura. Ocorre, portanto, uma paralisação diante de sua produção artística, tal como apontado por Virginia Woolf no ensaio *Profession for women*, quando ela diz: “It was she who used to come between me and my paper when I was writing reviews⁸³” (WOOLF, 236, 1974, p. 236).

⁸³ Tradução Nossa: Ela costumava se colocar entre meus papéis e a mim quando estava escrevendo minhas revisões.

Nesse sentido, essa criatura apresenta-se como um interceptador de qualquer manifestação artística da mulher e se manifesta como o terror que toma conta do corpo como se estivesse fazendo algo errado, que de tal forma nos deparamos com essa situação vivenciada por Briscoe neste trecho:

Foi nesse átimo de tempo que transcorria entre a visão e a sua tela que se lançaram sobre ela os demônios que frequentemente a levavam à beira das lágrimas e tornavam essa passagem da concepção à obra tão pavorosa quanto a travessia de um corredor escuro para uma criança. Era assim que frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem (WOOLF, 2017, p. 19).

O drama que leva a personagem Lily Briscoe a sucumbir frente à sua arte paralisa seu corpo e aumenta a sua insegurança, como quando relatado na passagem do encontro com o William Bankes: ela experienciava o “arrebato” ao pensar na Sra. Ramsay, sentia-se bem, dava-se por satisfeita com o pensamento na matriarca que o permitia a admiração e análise do seu quadro, além da confiança na apreciação que ele fazia da sua pintura. Wiliam Bankes é um dos poucos personagens na trama que a pintora permite olhar seu quadro⁸⁴. Porém, quando ela se permitiu dar outra olhadela para a sua pintura, observou o quão sensível e insegura Lilly havia se tornado e o medo tomou conta de novo do seu corpo. A cena pode ser percebida pelo fluxo de consciência que se sucede à cena:

Poderia ter chorado. Estava ruim, estava intensamente ruim! Ela poderia tê-lo feito diferentemente, sem dúvida; a cor poderia ter sido diluída e esbatida; as formas, mais etéreas; era assim que Pounceforte⁸⁵ o teria visto. Mas, na verdade, ela não o via desse jeito. Via a cor ardendo numa moldura de metal; a luz da asa de uma borboleta repousando sobre os arcos de uma catedral. De tudo isso restavam apenas umas poucas marcas aleatórias garatujadas sobre a tela. E ele jamais seria visto; jamais seria sequer pendurado, e ali estava o Sr. Tansley sussurrando-lhe ao ouvido: “As mulheres são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever...” (WOOLF, 2017, p. 44).

⁸⁴ A professora Solange Ribeiro de Oliveira, aponta que esse fragmento narrativo demonstra uma relação entre ciência e arte, em que botânico com seu pensamento científico e Lily com o pensamento artístico dialogam em um entrosamento sobre a vida e arte que envolvem ambos os segmentos representados pelos dois personagens (OLIVEIRA, 1996).

⁸⁵ Provavelmente Virginia Woolf trata-se da pintora vitoriana Emma Smith (1783-1853).

A insegurança da pintora do romance é retomada quando relembra a afirmação da Sra. Ramsay de que as mulheres não podiam idolatrar umas às outras, como o senhor Bankes fazia, e que: “elas só podiam buscar abrigo sob a sombra que o Sr. Bankes estendia sobre ambas” (Idem). O suporte que a matriarca Ramsay apresenta para outras mulheres se dá pelos apontamentos e direcionamentos ao casamento, assim se proporciona e reafirma a valorização do anjo doméstico. O vislumbre que sempre se apresenta à matriarca do livro é o casamento. Lily deveria se casar com William Bankes, como supunha a Senhora Ramsay:

Todas elas deviam se casar, uma vez que no mundo inteiro fossem quais fossem os lauréis que lhe pudessem ser conferidos (mas a Sra. Ramsay não dava a mínima importância para a sua pintura), ou os triunfos obtidos (provavelmente, a Sra. Ramsay tivera seu quinhão) e aqui ela ficou triste, sombria, e voltou para a sua cadeira, não havia como discutir isto: uma mulher solteira (ela tomou-lhe a mão levemente), uma mulher solteira perdera o melhor da sua vida (Ibidem, p. 45).

O modelo de família exercido pela matriarca do romance traz consigo uma emergência das relações de gênero na sociedade. As mulheres se encontram sob a tutela financeira e patriarcal (ora pelo pai, ora pelo marido). Assim, diante de uma sociedade fundamentada pela valorização familiar em que as mulheres se encontram em uma situação de exclusão da participação ativa na sociedade (em outras instituições sociais, para além do casamento), a fonte de remuneração e destino final da mulher se direcionam para o homem como a seguridade de um futuro, de um destino e de uma obrigação, primeiro passando pela subordinação do pai e depois para o marido. A valorização do casamento como destino final é a melhor edificação para o gênero excluído socialmente, e tal ponderação nos leva à filósofa Simone de Beauvoir, que pontua que:

O casamento não é apenas uma carreira honrosa e menos cansativa do que muitas outras: só ele permite à mulher atingir a sua dignidade social integral e realizar-se sexualmente como amante e mãe. É sob esse aspecto que os que a cercam encaram seu futuro e que ela própria o encara. Admite-se unanimemente que a conquista de um marido — em certos casos, de um protetor — é para ela o mais importante dos empreendimentos (BEAUVOIR, 2017, 76).

A proposta não é colocar a mulher em uma situação de estelionatária do casamento, mas uma disposição de gênero na sociedade inglesa, como aponta Phyllis Rose: a era vitoriana foi um período em que a mulher fora valorizada pela edificação como figura divina que não se corrompe pelo dinheiro (ROSE, 1973). Esse contexto faz com que a mulher tenha uma emergência de valores calcados na dependência direta do dinheiro, pois sua circulação fica nas mãos dos homens. Virginia Woolf se contrapõe a esses valores, pois, para ela, a mulher precisa de seu próprio dinheiro e um cômodo da casa para poder escrever - defesa apresentada em seu ensaio *Um teto todo seu* (1928).

O casamento é colocado como parte da preparação para domesticidade do cuidado e atenção com o lar. Hermione Lee, no posfácio do livro, diz: “Ao Farol é uma história de casamento e infância” (LEE, 2017, p. 181). O livro trata de diversos temas, mas o casamento se torna uma peça crucial e que se repete veementemente no enredo da trama. A visão da Senhora Ramsay sobre o matrimônio é um fato fundamental na vida das mulheres e é recorrente na obra. Trata-se de uma das premissas fundamentais para ela: o planejamento do casamento entre Lily Briscoe e William Bankes, que expressa o seu anseio para que Minta Doyle aceitasse o pedido de casamento de Paul Rayles, ou mesmo da raiva que ela alimentava pela ex-mulher do Augustus Carmichael: “Ah, ela não conseguia suportar o pensamento das pequenas indignidades que ela o fazia sofrer. E sempre, agora (por qual motivo, ela não conseguia adivinhar, exceto que provinha, de alguma forma, daquela mulher), ele se esquivara dela [...] Ela nunca deu sinal de não querê-lo” (WOOLF, 2017, p. 38). Ela se orienta a partir da ótica de uma estabilidade do casamento, de forma que sua sustentabilidade pudesse se manter firme e estável a partir dos preceitos que tinha para si, tais como eram colocados na era vitoriana.

Parte da narrativa gira em torno da ideia do casamento. Mas, como já vimos, a percepção e o exercício sobre esse modelo de instituição, tal como tinha preceito a matriarca do romance, não é algo que herdaram as filhas do casal Ramsay. Virginia Woolf e Vanessa Bell também não aderiram à adoção dos modelos vitorianos posto pelo seus pais, assim como a geração de estudantes (artistas e intelectuais) que compunham o grupo de Bloomsbury, do qual elas participaram. O casamento é entendido como uma relação de limitação para as mulheres, e aqui novamente nós retornamos ao poema do romântico vitoriano Coventry Patmore como modelo de representação desse sistema, pois é o único destino final que as mulheres podiam exercer dentro da sociedade: “Feminists point to *The Angel in the House* as an extreme

example of the limitations Victorian women experienced in marriage, and the title is now a metaphor for oppressive Victorian womanhood⁸⁶” (LEDBETTER, 2009, p. 36).

A construção da personagem senhora Ramsay embala todo um ideal de feminilidade que se encaixa nos moldes dos valores vitorianos sobre a mulher, aquela que consegue completar seu lar por inteiro, nas suas atribuições domésticas. A pesquisadora Janice Stewart nos lembra que esse desempenho da boa mulher, mãe e protetora, é a representação do anjo da casa (STEWART, 2010, p. 146). Porém, esse anjo não é sinônimo de felicidade para a mulher, o que podemos observar nos pensamentos da Sra. Ramsay, pois diante de tudo, ela apresenta-se algumas vezes só, buscando “sair da solidão”, e, outras vezes, apresenta-se contrária ao sentimento de afeição pelo seu marido.

O tratado que se estabelece entre a história e o uso da memória se fixa no romance a partir da relação e projeção de cada personagem e suas ações em relação um ao outro, a constituição do próprio conceito da seleção e combinação: o arranjo da composição social e semântica dos personagens para compor a narrativa do romance.

Woolf debruçou-se sobre suas memórias para encorpar cada personagem na trama, ou seja, ela os retira da própria realidade e os situa dentro do romance como uma projeção distorcida: a senhora Ramsay não é Julia Stephen, assim como Leslie Stephen não é o Senhor Ramsay, mas serviram como modelos para a criação desses personagens. A romancista inglesa lembra que sua irmã, Vanessa Bell, aponta o romance como um retrato de sua mãe, como referido pela escritora do romance em seu diário: “(Vanessa Bell) has lived in it; found the rising of the dead almost painful⁸⁷” (WOOLF, 1973, p. 106).

O romance nos aponta também para as relações com o período vitoriano e a crítica que a própria autora estabelecia: a representação doméstica como único destino da mulher. Phyllis Rose comenta: “some circularity in the investigation of the relationship between the woman and her fictional representation⁸⁸” (Ibidem, p. 203).

⁸⁶ Tradução nossa: As feministas apontam O anjo na casa como um exemplo extremo das limitações que as mulheres vitorianas experimentaram no casamento, e o título agora é uma metáfora da feminilidade opressiva vitoriana.

⁸⁷ Tradução nossa: (ela) viveu nele; achou a ressurreição dos mortos quase dolorosa..

⁸⁸ Tradução nossa: alguma circularidade na investigação da relação entre a mulher e sua representação ficcional.

O texto de *Ao Farol* apresenta-se, portanto, como um jogo na contraposição entre os fatos. Nada é por si só total, e não se fundamentam as palavras como universais e acabadas nas disposições dos elementos textuais; os acontecimentos aparecem frente a enfrentamentos mentais ou a respostas físicas. Neste romance, Virginia Woolf discorre a respeito da elaboração de uma representação social transfigurada do seu contexto e as relações aparecem sob um fingir da sua conotação tomada a partir da realidade. Lily Briscoe, a Sra. Ramsay e os demais não existem para além do papel, para além do imaginário de criação das representações em que a escritora os colocou, mas “estas realidades por certo diversas não são ficções, nem tampouco se transformam em tais pelo fato de entrarem na apresentação de textos ficcionais” (ISER, 2013, p. 32). O trabalho se manifesta com as miríades do espírito humano, assim como Woolf coloca: “quer chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade, isso, essa coisa essencial, já mudou de posição e se nega a estar contido em vestes tão inadequadas quanto as que fornecemos” (WOOLF, 2014, p. 108).

A realização da percepção do anjo se manifesta como uma tentativa de reprender ou recriminar as artes produzidas por mulheres, o que marca mais ainda uma luta constante que está colocada no plano social de Virginia Woolf. A figura do anjo apresentado com suas determinações se contrapõe a Lily Briscoe. Nesse sentido, o texto é representado por este contraste, como num processo dialético: não existe somente uma vertente, há também a sua resposta na contramão das opiniões já consagradas na expectativa social. A vida não é tratada como idealizada, as mulheres não somente abaixam a cabeça e dizem sim. Mesmo com o anjo atormentando-as, elas os enfrentam em suas mentes e ainda seguem produzindo em resposta a esse anjo, que tenta domesticá-las.

A contraposição entre as diversas manifestações desse anjo no enredo perpassa de forma diferenciada pelas diferentes mulheres apresentadas no texto. Para a senhora Ramsay, ele já é algo intrínseco, um ser mítico que já faz parte da sua realidade, tanto que ela o aceita, mesmo com todos os questionamentos que produz. Ela ainda o exerce na hospitalidade, no cuidado excessivo com os seus hóspedes, e em especial com os homens. Ao mesmo tempo, Lily Briscoe não necessariamente responde à mesma altura em que se coloca a Sra. Ramsay. A pintora não tenta se esforçar para ser sempre gentil, menos ainda com aqueles com quem ela não se agrada ou não se sente à vontade.

A divergência entre a senhora Ramsay e Lily Briscoe pode ser observada da seguinte maneira: a matriarca Ramsay tenta agradar tanto a Charles Tansley quanto a Augusto Carmichael, duas figuras bem opostas em relação ao sentimento dado e recebido pela Sra. Ramsay, como exemplo. Por outro lado, a gentileza da pintora não é para com todos do sexo oposto: ela não os protege, não se faz gentil a todo momento e a todo custo; pelo contrário, se manifesta oposta a isso, tanto que, ao final da narrativa, frente ao seu quadro, aparece o Sr. Ramsay. O patriarca, na sua insistente necessidade de ser notado e bajulado, indaga: “Por que, pensou o Sr. Ramsay, deve ela (Lily) olhar para o mar quando estou?” (WOOLF, 2017, p.130). A resposta de Briscoe se descola do esperado aos corpos femininos: ela não tenta ser agradável. Mesmo que isso se torne um peso por não chegar a um modelo de expectativas predeterminadas de como devem se portar as mulheres, a personagem ainda se mantém firme contra o comportamento esperado para seu gênero.

O peso da responsabilidade para ser o modelo de anjo é experienciado de forma diferenciada por cada geração, tal como Virginia Woolf apresenta no seu ensaio *Profession for women* (1974): “You who come of a younger and happier generation may not have heard of her”⁸⁹ (WOOLF, 1974, p. 237). O livro traz esse diálogo com o pensamento romântico, onde tal corrente literária busca por uma perfeição das coisas, do amor idealizado, do amor enquanto resposta para a felicidade das pessoas, enquanto que Woolf busca romper com essa idealização consagrada do pensamento que tratava da perfeição ou da melancolia eterna, consagrada no eterno sofrimento: “She finds that one of the greatest merits of the Romantics is the immediate, sensual connection of the poet with nature, the surrounding world, that is, with reality, and the lack of this relation is one of the greatest faults of the moderns”⁹⁰ (BARÓTHY, 2015, p. 572).

Virginia Woolf é considerada pós-romântica e moderna, e essa vertente tem a característica, como aponta o pesquisador Fuhito Endo, de: “simultaneous emergence of the subjective inside (psychology) and the objective outside (landscape) as a modern epistemological and existential structure”⁹¹ (ENDO, 2017, p. 54). Portanto, o romance *Ao Farol* apresenta as faces de uma existência de formas não idealizadas, a exemplo do

⁸⁹ Tradução Nossa: Vocês que vieram de uma geração mais nova e feliz pode não ter escutado sobre ela..

⁹⁰ Tradução Nossa: Ela descobre que um dos maiores méritos dos românticos é a conexão sensual e imediata do poeta com a natureza, o mundo circundante, isto é, com a realidade, e a falta dessa relação é uma das maiores falhas dos modernos.

⁹¹ Tradução Nossa: Emerge simultaneamente de uma subjetividade interna (psicológica) e uma objetividade externa (paisagem) como uma epistemologia moderna e estrutura existencial.

caso de Paul e Minta, que não foram felizes no seu casamento, enquanto que William Bankes e Lily Briscoe não se casam por expectativa externa. Assim as faces das coisas não se apresentam somente sobre uma vertente: há a conjuração desse diálogo de forma amplificada. Nesse ínterim, Rosembaum aponta que

Philosophically, the novel displays the indispensableness- as well as the incompleteness - of philosophical realism, and this is brought out by the third major character in the novel, Lily Briscoe. For all its dualisms, *To the Lighthouse* is also a novel of triads. It is emphatically divided into three parts, being the only novel of Virginia Woolf's with a table of contents and named rather than simply numbered sections. Even the lighthouse has three flashes. Set against the antitheses that include the different consciousnesses of Mr and Mrs Ramsay is the ultimate extinction of consciousness presented in the second part of the novel. In the third part Lily Briscoe struggles to harmonise the Ramsays' dichotomies through her own love and art. She finally balances Mr Ramsay's philosophy with what Mrs Ramsay has taught her. Form is finally combined with colour in her vision, and thus she is able to resolve at the end the last dichotomy of the novel, that of time and space⁹² (ROSENBAUM, 1998, p. 23).

Temos no texto, então, essa combinação: a relação entre o significado produzido pelas palavras, a formação desse signo, gerando uma produção do mundo do texto (ISER, 2013). A organização dos personagens, a apresentação deles e suas ações correspondem à sua apresentação. Assim temos que a combinação produzida no texto com o mundo fictício interage e produz um sentido tal que translada da realidade de forma a fingi-la. O anjo aparece em diversos momentos da narrativa com a prerrogativa da exclusão da mulher, da preparação desse cenário em que ser a proteção do lar corresponde à sua exclusiva responsabilidade: não podem pintar, escrever, ou desligar da própria realidade e preocupação com o outro: elas devem permanecer prontas para amparar os demais, e apresentarem-se dentro daquele espectro da realidade onde são confinadas a serem o zelo da casa e a garantia de cuidado com a família. As ações que

⁹² Tradução Nossa: Filosoficamente, o romance mostra a indispensabilidade - e a incompletude - do realismo filosófico, e isso é revelado pelo terceiro personagem principal do romance, Lily Briscoe. Apesar de todos os seus dualismos, *To the Lighthouse* também é um romance de tríades. É enfaticamente dividido em três partes, sendo o único romance de Virginia Woolf com um sumário e nomeado, em vez de simplesmente seções numeradas. Até o farol tem três flashes. Contra as antíteses que incluem as diferentes consciências de Mr e Mrs Ramsay está a extinção definitiva de consciência apresentada na segunda parte do romance. Na terceira parte, Lily Briscoe luta para harmonizar as dicotomias dos Ramsays através de seu próprio amor e arte. Ela finalmente equilibra a filosofia do Sr. Ramsay com o que a Sra. Ramsay lhe ensinou. A forma é finalmente combinada com a cor em sua visão, e assim ela é capaz de resolver no final a última dicotomia do romance, a do tempo e do espaço.

criam esse relacionamento confirmam, muitas vezes, como esse anjo sobrevoa e incomoda as mulheres, tanto que elas não o aceitam como forma idealizada da vida. Nesse contexto de exclusão, questão sobre a família se torna mais latente para as mulheres e uma prerrogativa fundamental. Existem, pois, aspectos que estão ancorados na realidade objetiva e que se mesclam, sendo eles, a questão do gênero, a família e a arte. Estes aspectos convergem significativamente para a obra ora estudada.

3.3 A pintura do farol: uma ficcionalização da poesia da vida

(...) ela mergulhou nisso para reconstruir a memória que tinha dele, e isso permanecia na mente afetando a gente quase como uma obra de arte (WOOLF, 2017, p. 138).

A pintura é parte imprescindível para descrever Lily Briscoe. Desde o início do romance, ela se atormenta com sua pintura: a pressão sobre as referências aos grandes nomes dessa arte, o questionamento de capacidade de pintar sendo uma mulher ou mesmo se conseguirá terminá-la. Briscoe passa todo o romance gerando expectativas com relação à sua obra e só a finaliza dez anos depois, quando retorna à ilha Skye. O uso da memória é uma ferramenta essencial para ajudá-la a findar seu trabalho. Tal recurso utilizado pela pintora nos aproxima de Virginia Woolf, que empregou o mesmo processo em seu romance *Ao Farol* (2017), como também nos seus ensaios autobiográficos, *Reminiscences* (publicado em 1907) e *Sketch of the past* (publicado em 1939), sobre os quais a escritora inglesa se debruçou sobre suas memórias em família para a construção da narrativa.

Tanto Briscoe quanto Woolf buscaram confortar-se a sua memória pela arte. A observação sobre tal fato na produção da escritora inglesa é expressa por Randi Koppen (2001): “Critics reading this novel in light of Woolf’s own retrospective commentary in her diaries and memoirs generally acknowledge the novel’s therapeutic dimension and its closeness to biographical material⁹³” (KOPPEN, 2001, p. 375). Da mesma forma como também aponta Hermione Lee sobre o romance: “é um lamento de dor pela perda de pais fortes e amados” (LEE, 2017, p. 181).

⁹³ Tradução nossa: Os críticos que lêem este romance à luz dos comentários retrospectivos de Woolf em seus diários e memórias geralmente reconhecem a dimensão terapêutica do romance e sua proximidade com o material biográfico.

A proximidade da pintora com a escritora do romance não se dá somente pelo uso da memória para confortar-se na arte, mas de como tanto Woolf quanto Briscoe se localizam em relação ao romance. Como aponta a professora Solange Ribeiro de Oliveira: Lily é a autora da obra e é a primeira a lê-la (OLIVEIRA, 1996).

Nesse sentido, a retratação da pintura, durante a narrativa do livro, está intimamente ligada com os processos mentais da psique da pintora Lily Briscoe e com os eventos que acontecem e as pessoas ao seu redor. A execução do pintar flui a partir de como ela se vê e idealiza a materialização da sua arte. A pintura da família Ramsay é feita a partir de como ela os percebe. Esse sistema de construção no texto é ambíguo e a estrutura de apresentação da pintura pode descrever tanto o exercício de escrita, quanto mesmo o de pintar. Isso se dá porque a arte usa de mecanismo da construção do seu objeto artístico a partir de algo similar: a imaginação - a imaginação de quem produz e também de quem vê. A professora Solange Ribeiro de Oliveira (1996) comenta que a relação existente entre a pintura e a escrita é de proximidade e afirma ainda que os quadros das pinturas são como parágrafos, devem ser lidos tal como em um texto.

Para Jem Poster (1996), tanto a escritora inglesa quanto a pintora do romance *Ao Farol* compartilham da preocupação com a arte e com a representação de sua visão em suas respectivas obras. Porém, a prosa exige um tratamento muito mais difícil do que a pintura, pois o texto é governado pela construção linear e sequencial, o que a difere da pintura, que não tem um segmento tão rígido (POSTER, 1996).

É preciso lembrar que a escrita de Virginia Woolf se expressa sob certos parâmetros de valorização de um romance tido como uma prosa poética para se aproximar daquilo que se referiu como a vida. Dessa forma, o olhar de um romancista deveria ser para “esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade” (WOOLF, 2014, p. 109), de forma que o modelo seguido por um escritor deveria ser pautado por um olhar direcionado para a vida, que consiste em ser “esse halo luminoso que do começo ao fim da consciência nos cerca”, como ela indica, no ensaio *Ficção Moderna* (2014). E complementa:

admitindo a imprecisão que aflige toda a crítica de romances, arrisquemo-nos pois à opinião de que para nós, neste momento, é mais comum a forma de ficção em voga antes deixe de alcançar que assegure aquilo que estamos procurando. Quer a chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade, isso, essa coisa essencial,

já mudou de posição e se nega a estar ainda contida em vestes tão inadequadas quanto as que fornecemos (WOOLF, 2014, p. 108).

O olhar para a vida não acomete somente a escritora, como também recai sobre Lily em forma de preocupação: “o que é a vida?”. Na passagem seguinte da epígrafe desse subcapítulo, a pintora parte por reconstruir sua memória “como uma obra de arte” e nesse processo ela consegue amenizar toda a tensão que tinha com o “ateu” Tansley, no passado, trazendo conforto e alívio para sua mente. Depois de apaziguar esse conflito com Charles, Briscoe, descansa a visão e pensa: “Qual é o significado da vida?” (WOOLF, 2017, p. 138).

O romance e a pintora ganham o mesmo tom adotado pela visão e discussão de Virginia Woolf: a certeza de que vida escapa a todo momento. Tal fato foi apontado também pela própria romancista inglesa em seu ensaio *Ficção Moderna*, quando diz: “Quer a chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade, isso, essa coisa essencial, já mudou de posição e se nega estar ainda contida em vestes tão inadequadas quanto as que fornecemos” (WOOLF, 2014, p. 108). Diante de toda a transformação da vida, Lily captura esse momento: “em meio ao caos, havia forma; este passar e fluir (olhou para as nuvens se movendo e para as folhas se mexendo) entrava em estado de estabilidade. Vida, fica parada aqui, disse a Sra. Ramsay [...]. Devia essa revelação a ela” (WOOLF, 2017, p. 139).

A vida se encontra em sentido amplo e também perspectivo, pois é vivenciada e interpretada de maneiras diferentes por cada personagem em seus pensamentos e ações nesse romance moderno (AUERBACH, 2002). Baker M. Bani-Khair remete à arte o desenvolvimento da consciência de Lily sobre a vida e como as pessoas a vivenciam de forma diferenciada (BANI-KHAIR, 2016). Esse aprendizado nos aproxima de Virginia Woolf, que busca a vida pelas vias da prosa-poética, tentando aproximar da realidade sem remeter aos velhos idealismos dos movimentos literários anteriores. Isso a ajuda a conciliar-se com seus pais, pois esse tempo de dez anos, que tem de diferença do primeiro capítulo para terceiro, e que também, coincidentemente, remete aproximadamente o tempo transcorrido em relação a morte de Julia Stephen, mãe de Virginia Woolf, em 1895 à do seu pai (1904), foi essencial para a romancista pós-vitoriana para resolver e situá-los dentro do seu devido contexto histórico: “What Woolf

sees is that her parents' marriage, along with its peculiar dynamics, is an expression of the Victorian crisis of religion"⁹⁴ (GAIPA, 2003, p. 17).

O respeito ao ponto de vista do escritor é o elemento importante para a construção de um romance para Virginia Woolf, mas a estruturação de uma obra literária deve obedecer ao olhar das formas que se produziram anteriormente, pois é com o auxílio do que se produziu que faz com que sempre haverá versões melhoradas das novas escolas em relação às escolas literárias anteriores⁹⁵ (WOOLF, 2014). O método adotado pela escritora inglesa é de registrar “os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão desconexo e incoerente na aparência que cada incidente ou visão talha na consciência” (WOOLF, 2014, p. 110), pois os escritores devem seguir métodos livres, e escrever aquilo que gostariam de expressar sem medo, segundo a autora.

Assim, a perspectiva tomada na narrativa de uma produção textual se dá pela construção de diversos pontos de vista, pois apresenta vários personagens diferentes e, nesse âmbito, devem ser observados os aspectos subjetivo, sociais e históricos do próprio autor que desembocam na construção da narrativa. Sendo assim, Woolf expressa que é por isso que a poesia lírica se encontra defasada em seu tempo, pois ela não expressa esse caráter da vida como ela é, mas produz um texto para ocultar a realidade (WOOLF, 2014, p. 210), visto que, para Woolf, os personagens do romance vitoriano são construídos por um viés irreal e idealizado da vida.

O contraste é latente para o escritor moderno. Este aspecto é percebido na concepção woolfiana sobre outras expressões artísticas, como quando ela escreve sobre o cinema, no artigo intitulado *The Cinema*⁹⁶ (2008). Seu apontamento sobre as imagens da cinematografia pode proporcionar sobre o expectador uma gama de elementos que se processa aos olhos e ao cérebro de modo simultâneo e nos dá a percepção da multiplicidade de coisas que acontecem em um instante vida. Woolf destaca essa proximidade da experiência cinematográfica com a literatura:

In Shakespeare, as everybody knows, the most complex ideas, the most intense emotions form chains of images, through which we

⁹⁴ Tradução Nossa: O que Woolf vê é que o casamento de seus pais, juntamente com sua dinâmica peculiar, é uma expressão da crise da religião vitoriana.

⁹⁵ “Pode-se dizer que, com suas toscas ferramentas e materiais primitivos, Fielding se saiu bem e Jane Austen ainda melhor, mas compare as oportunidades deles com a nossa!” (WOOLF, 2014, p. 103).

⁹⁶ Tradução literal: O cinema. Não há tradução deste ensaio para o português.

pass, however rapidly and completely they change, as up the loops and spirals of a twisting stair. But obviously the poet's images are not to be cast in bronze or traced with pencil and paint. They are compact of a thousand suggestions, of which the visual is only the most obvious or the uppermost. Even the simplest image such as 'My love's like a red, red rose, that's newly sprung in June' presents us with moisture and warmth and the glow of crimson and the softness of petals inextricably mixed and strung upon the lilt of a rhythm which suggests the emotional tenderness of love⁹⁷ (WOOLF, 2008, n.p.)

Os diversos eventos que acontecem em um instante e mesclam com os pensamentos dos personagens fundem-se no enredo do romance como "miríades de impressões recebe a mente" (WOOLF, 2014, p. 109). Hermione Lee apresenta a produção ficcional da romancista inglesa nos seguintes termos:

Como a ficção não é música ou pintura ou cinema ou um conjunto de pensamentos inarticulados, ela exige estratégias formais para poder ser várias coisas ao mesmo tempo. Essas estratégias podem ser tão complicadas quanto uma seção inteira escrita do ponto de vista da passagem do tempo, ou tão simples quanto um par de parênteses (LEE, 2017, p. 181).

A construção do enredo para a romancista é parte de um retrato da vida casada com a beleza poética dos fatos. A beleza é parte essencial da qual não se pode esquecer o escritor. a Carta a um jovem poeta (2014), direcionada ao poeta John Lehmann (1907-1987), ela pondera sobre a essencial relação que a poesia deve ter com a beleza, após analisar o poema Poem II, de W. H. Auden (1907-1973):

Veja, o poema se desfaz em pedaços em minhas mãos: aqui está, de um lado, a realidade, e aqui de outro, a beleza; e eu, em vez de passar a ter um objeto arredondado e inteiro, nada tenho nas mãos senão um monte de cacos que eu, já que minha razão foi despertada e a imaginação não teve consentimento para se apoderar por completo de mim, contemplo com frieza, criticamente, e com desgosto (WOOLF, 2014, p. 353).

⁹⁷ Tradução nossa: Em Shakespeare, como todos sabem, as ideias mais complexas, as emoções mais intensas formam cadeias de imagens, pelas quais passamos, por mais rápida e completa que elas mudem, como os laços e as espirais de uma escada giratória. Mas, obviamente, as imagens do poeta não devem ser moldadas em bronze ou traçadas com lápis e tinta. São compactos de mil sugestões, das quais o visual é apenas o mais óbvio ou o mais estimado. Até a imagem mais simples, como "Minha luva é como uma rosa vermelha e vermelha, recém-lançada em junho", nos apresenta umidade e calor, o brilho do vermelho e a suavidade das pétalas inextricavelmente misturadas e amarradas ao ritmo de um ritmo que sugere a ternura emocional do amor.

A poesia é alimentada por outras poesias. O poeta, afirma Woolf, ainda no ensaio *Carta a um jovem poeta* (2014), vive de outros poetas; na verdade, ele é parte dos outros, e que daí o olhar para a vida, mesmo que pareça que a poesia já não tenha mais um campo fértil de proliferação. Ainda que o período da modernidade seja um caos, ela ainda afirma que:

Esta é talvez a sua tarefa – encontrar a relação entre coisas que parecem incompatíveis e no entanto têm uma misteriosa afinidade, destemidamente absorver cada experiência que surja em seu caminho e dela se impregnar por completo, para que seu poema seja um todo, não um fragmento; repensar a vida humana em poesia e assim voltar a nos dar tragédia e comédia por intermédio de personagens, não de longa tessitura, à maneira do romancista, mas sim condensados e sintetizados à maneira do poeta (WOOLF, 2014, p. 361).

A escrita da poesia, nesse sentido, flui e cria uma ramificação: a beleza e a vida não conseguem ser dissociadas. Como vimos, Woolf parte para descrever os eventos de forma a tomar a realidade como parte do foco da sua composição sem perder de vista a beleza. Assim, a poesia é uma descrição da vida no romance. A transposição da sua ideia sobre a escrita nos remete ao pensamento de Wolfgang Iser (2013), quando nos diz sobre as formas das églogas renascentistas, em que o poeta usava do modo de vida pastoril nas suas obras como forma de camuflar uma descrição da poesia:

o mundo pastoril não só aponta para um outro mundo; ele duplica, antes de mais nada, sua realidade de referência, à medida que inscreve, através da pictorialidade por ele projetada, uma mudança em sua faticidade. Assim, vem à tona a ligação estreita que caracteriza a relação dos dois mundos (ISER, 2013, p. 80).

O pensamento sobre as églogas nessas obras renascentistas se forma a partir de uma construção mascarada para retratar a própria poesia, assim como poderia ser encarada a pintura de Lily: ela pinta o retrato da família Ramsay, seu artifício lançado para alcançar sua objetividade de sua arte referida é o imaginário, tal como o próprio romance. O sentido tomado é ambíguo quando se retrata a pintura da família. Toma-se, então, um mergulho mais profundo por dentro das palavras que não se revelam somente o literal, mas uma relação maior de sentido. Portanto um signo se manifesta sob a luz da ambiguidade no texto: ele se projeta dentro das condições da união das palavras com

seu conteúdo, mas ultrapassa o sentido proposto, não sendo algo literal. Há por trás uma ambivalência com a poesia e com a ficcionalização da memória e, nesse ínterim, Hermione Lee pontua que: “a pintura de Lily foi a maneira que Woolf encontrou de inserir no romance um comentário sobre seu próprio processo de criação [...]. As imagens de Lily para a sua arte remontam à visão que Virginia teve da catedral de Santa Sofia, em sua visita a Constantinopla” (LEE, 2017, p. 184).

Virginia Woolf traça em sua obra uma ligação do romance em si com a pintura para atingir o passado. Jane de Gay (1999) remete à representação da senhora Ramsay como uma musa grega, ligando-a esse perfil que valorizava a cultura helenística na renascença, mas que com o quadro de Lily, como um todo, rompe-se com a tradição vitoriana (GAY, 1999).

O drama que a pintora experiencia durante a trama narrativa reafirma esse lugar da escrita de Woolf, onde há o direcionamento para além das aparências visíveis das coisas, um aprofundamento para dentro das relações estabelecidas e amparando-se nas ambiguidades, em que “a função da pintura nunca foi a simples representação objetiva, mas a visualização do invisível” (OLIVEIRA, 1996, p. 37). Assim, Virginia Woolf explora a consciência e o espaço para além de seus limites, o que nos remete ao que Jack Stewart (1985) apontou com o transbordar da consciência mais além dos personagens, da forma como fazem os pós-impressionistas, quando tentam nos conectar ao espaço em relação com o todo, usando as cores para isso (STEWART, 1985).

A pintura é o espaço de Lily, mas transborda para toda a obra: envolve todos os personagens e é invadida pela presença dos outros personagens, seja pela aproximação benéfica com a arte, como a conversa com William Bankes, seja pelo lado negativo, como a repetida frase do Sr. Tansley sobre incapacidade das mulheres de pintar ou escrever ou mesmo as atitudes do senhor Ramsay.

Randi Koppen discerne que a relação em que são colocados os personagens dentro da narrativa *Ao Farol* ou na biografia da escritora é tida como a relação corporal enriquecedora a partir da experiência (KOPPEN, 2001). Maria Aparecida de Oliveira, em sua tese sobre política e estética em Virginia Woolf aponta que a linguagem utilizada pela escritora oferece “expressões do corpo” (OLIVEIRA, 2013, p. 125). Assim, retornamos ao argumento de Koppen que converge à pintura e ao corpo: “as aesthetic configuration (shape) and as body, is one of the enabling conditions that allow Lily to complete her picture, to find the satisfactory equivalent. The aesthetic-cognitive

moment, the text insists, comes about in a dialectic between art and life”⁹⁸ (KOPPEN, 2001, p. 385).

A tentativa de composição da pintura de Lily sempre começa com um terror, durante o início do romance, que a paralisa diante de sua produção e que faz com que ela não consiga finalizar sua obra. O silêncio sobre o quadro da família Ramsay perdura por dez anos, até que retorna para a ilha Skye com esses personagens e retoma a arte inacabada. O vazio da casa após a morte da senhora Ramsay é inevitável: “Ela tinha olhado em volta em busca de alguém que não está lá, da Senhora Ramsay, supostamente” (WOOLF, 2017, p. 128). Enquanto montava o cavalete para pintura, os fantasmas do medo emergiam sobre ela, vindos da figura do Sr. Ramsay: ele exigia coisas que ela não pretende dar, coisas que ela não vê necessidade, “ele mudava tudo” (WOOLF, 2017, p. 129). E sua dor sobre a pintura se instaurava novamente, mas agora de forma mais drástica - à medida que a figura da morte da senhora Ramsay também se tornava forte em sua mente. A sensação de pintar é afetada com isso: “Odiava brincar de pintar. Um pincel, a única coisa confiável num mundo de conflito, ruína, caos – algo com o qual não se devia brincar, nem mesmo de propósito: ela detestava isso” (Idem).

Nesse momento, a insegurança a apreende e ela se sente cobrada a atingir a projeção apontada pelo Sr. Ramsay: “Você não deve tocar na sua tela, ele parecia dizer, enquanto não me tiver dado o que eu quero de você” (Idem). A cobrança sobre os padrões era um pensamento latente. Devia seguir os velhos modelos da pintura já consolidados. Não era preciso superá-los; era preciso continuar fiel a esses traços já consagrados: “com certeza ela podia imitar, de memória, o fulgor, a rapsódia, a renúncia de si que vira no rosto de tantas mulheres” (Idem).

É interessante notar, pelo episódio descrito acima, que há uma forte presença ou semelhança com eventos na vida de Virginia Woolf por trás dessas palavras, como se descrevesse seu processo de escrita quando relembra de seu próprio pai: “a vida dele teria acabado inteiramente com a minha, nenhuma escrita, nenhum livro” (WOOLF apud LEE, 2017, p. 203). A libertação da angústia de ser esse “anjo” é alcançada quando seu pai falece, e, no livro, o alívio de Briscoe diante da pintura se deu quando o senhor Ramsay sai e vai para a expedição ao farol com seus filhos, James e Cam. Agora, era os filhos quem sentiam o desconforto da presença do pai, junto ao barco.

⁹⁸ Tradução Nossa: como configuração estética (forma) e como corpo, é uma das condições que permitem que Lily complete sua imagem, para encontrar o equivalente satisfatório. O momento estético-cognitivo, insiste o texto, ocorre em uma dialética entre arte e vida.

Todo o alívio que a ausência do patriarca do romance possibilita à pintora em sua criação recorre da liberdade imaginativa, de deixar o quadro flutuar pela sua mente, “mas havia toda a diferença do mundo entre fazer planos no ar, longe da tela, e realmente pegar o pincel e fazer o primeiro traço” (WOOLF, 2017, p. 135). E assim, “uma única linha colocada na tela atrelava-a inúmeros riscos, a frequentes e irrevogáveis decisões, [...] tudo que, em ideia, parecia simples, tornava-a imediatamente complexo na prática” (Ibidem, p. 135-136).

Woolf usa da sutileza e da ambiguidade para descrever a pintura, mas nos remete em muitos momentos ao processo de criação da própria arte escrita, onde ela submete o narrador mergulha ao seu próprio processo da lapidação do romance *Ao Farol*. Descrevendo a forma pela qual ocorre a pintura de Lily, o narrador como se descrevesse a escrita de uma poesia, usando de formas utilizadas pelo poema “movimentos dançantes” e “rítmico”, diz:

O pincel desceu. Pincelou a tela branca de marrom, deixando um rastro úmido. Ela fez a mesma coisa uma segunda vez... uma terceira vez. E desse jeito pausando e desse jeito pincelando, ela conseguiu um movimento dançante e rítmico, como se as pausas fossem uma parte do ritmo e as pinceladas outra, e tudo estivesse relacionado. E assim, pausando, pincelando, delicadamente, bruscamente, ela marcou sua tela com nervosas linhas úmidas e marrom que mal se assentavam logo circundavam (ela sentia-o crescendo em sua direção) um espaço (WOOLF, 2017, p. 136).

E a composição da sua pintura rítmica utilizava da memória, como respingos de ondas do passado em sua mente enquanto ela pinta. A descrição da pintura não é feita somente abusando dos espaços externos do sujeito, tal qual o espaço físico, como se a matéria da pintura não viesse somente dali, da inspiração da beleza do lugar, mas também da beleza da memória. E disso, ela resulta em divagações e digressões: “Qual o sentido da vida?”. Dessa forma, Briscoe rememora:

A grande revelação (do sentido da vida) nunca chegara. A grande revelação talvez nunca chegasse. Em vez disso, havia pequenos milagres cotidianos, iluminações, fósforos inesperadamente riscados na escuridão; aqui estava um deles. Isto, aquilo, e mais aquilo; ela própria e Charles Tansley e a onda quebrando; a Sra. Ramsay reunindo os dois; a Sra. Ramsay dizendo: “Vida, fica parada aqui”; a Sra. Ramsay fazendo do momento algo permanentemente (tal como, numa a esfera diferente, a própria Lily

tentava fazer do momento algo permanente) – esta era a natureza da revelação. Em meio ao caos, havia forma (Ibidem, p. 139).

O narrador consciente de toda a situação interna e externa, nos dá a dimensão das coisas, relacionando os dois campos que estão inseridos nesse processo de composição da pintura da senhorita Briscoe, o objetivo e o subjetivo. A pintora, para materialização de sua arte, traz em seus pensamentos a senhora Ramsay como companhia que apareceu sentada ao seu lado, admirando a paisagem. Dessa forma, a pintura se desdobra em paz e Lily finalmente consegue compor mais à vontade. “Íamos para longe, para cada vez mais longe” (Ibidem, p. 148), imaginou Briscoe durante a sua pintura. A artista percorre, agora, o caminho mais livremente, utilizando da sua imaginação sem medo do que pensa. Nota-se o seguinte:

E isso, pensou Lily, pegando a tinta verde com o pincel, isso de inventar cenas sobre elas é que chamamos de “conhecer” as pessoas, de “pensar” nelas, de “gostar” delas. Nenhuma palavra disso era verdade; ela o tinha inventado; mas, de qualquer maneira, era desse jeito que as ficava conhecendo. Ela continuou a cavar túneis para encontrar seu caminho na pintura, no passado (WOOLF, 2017, p. 149).

Após a reflexão, Briscoe consegue atingir uma liberdade ao executar sua arte, em que não trazia uma ação com medo da beleza da musa grega da obra *Ao Farol*, a senhora Ramsay. Enquanto Lily Briscoe passava por tudo isso, do outro lado da paisagem, o barco deslizava na água com o senhor Ramsay, James, Cam, Macalister e seu filho em direção ao tão almejado farol. A ficção também se faz presente no barco: o pai lê um poema e Cam ficcionaliza para fugir do tédio e da tirania do pai (WOOLF, 2017). Todo o processo de ficcionalizar nesse terceiro capítulo é consciente: tanto Cam fazia-o intencionalmente, quanto Lily, quando atualizava a matriarca Ramsay sobre vida do casal Paul Rayle e Minta Doyle. “Essa era, pois a história dos Rayley, pensou Lily, imaginou-se contando à Sra. Ramsay, que ficaria louca de curiosidade para saber o que tinha sido feito dos Rayley. Ela se sentiria um tanto triunfante contando à Sra. Ramsay que o casamento não tinha sido bem sucedido” (Ibidem, p. 150).

A construção ficcional da Sra. Ramsay se torna mais palpável quando Briscoe problematiza sua própria arte:

Qual era, então, o problema? Devia tentar pôr a mão em algo que lhe escapava. Escapou-lhe quando pensou na Sra. Ramsay; escapou-lhe agora quando pensava na sua pintura. Chegavam-lhe frases. Chegavam-lhe visões. Imagens lindas. Frases lindas. Mas aqui no qual queria pôr a mão era aquele choque mesmo nos nervos, a coisa mesma antes que tivesse se tornado uma coisa. Consiga isso e comece tudo de novo; consiga isso e comece tudo de novo; dizia ela desesperadamente, de novo colocando-se firmemente diante de seu cavalete. Era uma máquina grosseira, uma máquina ineficiente, pensou ela, o aparato humano feito para pintar ou para sentir; sempre entrava em colapso no momento crítico; devíamos heroicamente orça-lo a ir adiante. Olhou fixamente, franzindo os cenhos. Havia a sebe, sem dúvida. Mas não se obtinha nada quando se implorava com premência. Obtinha-se apenas uma ofuscação na vista por fitar a linha do muro, ou por pensar – ela usava um chapéu cinza. Ela era espantosamente bela. Deixe que chegue, pensou ela, se vier. Pois há momentos em que não se pode pensar nem sentir. E se não podemos pensar nem sentir, pensou ela, onde é que estamos? (Ibidem, p. 166).

Por causa do desespero da pintora, ela busca recurso a partir da beleza. Esse recurso estético que preenche as composições poéticas, faz com que as pessoas admirem a poesia, como eram adoradas as de Augustus Carmichael: “as pessoas diziam que sua poesia era ‘tão bonita’” (WOOLF, 2017, p. 167). A descrição imaginativa final do livro mostra a sintonia entre Carmichael e a pintora. O poeta que estava tomando sol durante todo o transcorrer das cenas, enquanto Lily pintava seu quadro, e o barco navegava com a família em direção ao farol. A artista se dá conta de uma sintonia com o poeta: “o gramado era o mundo; eles estavam aqui em cima juntos, neste elevado posto, pensou ela, olhando para o velho Sr. Carmichael, que parecia (embora não tivessem trocado uma única palavra esse tempo todo) compartilhar de seus pensamentos” (Idem).

O recorte do tempo é volátil e fluido. As cenas apresentadas acima seguiram em um instante, mas gastam-se páginas e mais páginas para a descrição dos acontecimentos, que nos remetem não só ao plano das descrições do espaço físico, mas também dos espaços subjetivos dos personagens durante a execução de suas ações. Erich Auerbach nos remete a isso da seguinte forma:

Aos escritores modernos, que preferem exaurir acontecimentos quotidianos quaisquer durante poucas horas e dias a representar a perfeita e cronologicamente um decurso integral exterior, também eles são guiados (mais ou menos conscientemente) pela ponderação de que não pode haver esperança alguma de ser, dentro do decurso exterior integral, realmente completo, fazendo reluzir, ao mesmo tempo o essencial; também receiam impor à vida, ao seu

tema, uma ordem que ela própria não oferece. Quem representa, do princípio ao fim, o decurso total de uma vida humana ou de um conjunto de acontecimentos que se estende por espaços temporais maiores, corta e isola propositalmente; a cada instante a vida começou há tempo, e a cada instante continua fluir incessantemente; e ocorrem às personagens das quais fala muito mais coisa que as que ele pode esperar narrar (AUERBACH, 2002, p. 494).

Dessa forma, a conexão da chegada ao farol, no final da trama, se concilia com a finalização da leitura do senhor Ramsay e também com a conclusão da pintura de Lily Briscoe, o que parece querer atingir uma conexão com a própria experiência do leitor no decorrer dos trechos narrados. A obra chega ao fim, logo após finalizar, também, com as digressões das memórias de Briscoe, que supera com a utilização do imaginário, ou da manipulação consciente da memória.

As lembranças se construíram e foram atribuídas por uma conotação imaginativa, mas se alimentavam de fatos baseados na vivência da realidade social, tanto de Lily quanto de Woolf. E assim, após a descrição da chegada dos Ramsay ao farol, Lily pondera sobre a chegada do Sr. Ramsay: “Ele deve ter alcançado” (WOOLF, 2017, p. 179), como se ela estivesse refletindo sobre todo o percurso da família indo ao farol, tal como o romance fez.

A representação do Carmichael no romance é de um poeta bem popular, e que no final do enredo dá o tom poético em consonância com Lily, a pintora e “escritora do romance”, quando Briscoe afirma: “Ele ficou ali parado estendendo suas mãos sobre toda a fraqueza e todo sofrimento da humanidade [...] Agora ele tinha coroado a ocasião” (WOOLF, 2017, p. 179).

E assim, como se tivesse atingido o nível poético da obra (tanto o romance *Ao Farol* quanto a pintura de Briscoe) nessa ocasião, o narrador descreve o final do romance e coincidentemente termina a pintura de Lily. A narrativa do livro diz, como que voltando-se para o leitor: “traçou uma linha ali, no centro. Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou largando o pincel com extrema fadiga, tivera a minha visão” (Idem).

Figura 5 - Virginia Woolf by Man Ray, 1934.



Fonte: LEE, 1997, p. 658.

CONCLUSÃO: UM FINGIR DAS MEMÓRIAS EM FAMÍLIA

(...) traçou uma ali, no centro. Estava feito; tinha terminado. Sim, pensou largando o pincel com extrema fadiga, tivera a minha visão (WOOLF, 2017, p179).

As abordagens adotadas neste trabalho para realizar as análises e discussões almejam construir uma relação entre o leitor, o autor e a obra, buscando pelos intermédios entre cada um desses setores a sua contribuição para a discussão da literatura, sua composição narrativa e interpretação. O foco em que se situa o campo família vitoriana dentro dessa abordagem partiu de um pressuposto regulamentado entre os três pressupostos da teoria da Estética da Recepção: a escritora, a sua época e os

leitores; assim, a busca pelas discussões sobre família girou em torno desses três elementos e como eles apresentaram sua relação na obra de Virginia Woolf, *Ao Farol*.

Nesse sentido, Woolf buscou discutir esse tema dentro da proposta do enredo, empreendendo caminhos por meio da representação do fingir, ou seja, da correlação entre o real e o fictício. O ficcional usa de representações do mundo real e objetivo para a construção do seu enredo, não deslocando os mesmos princípios da realidade social para reinar sobre a realidade ficcional, mas alimenta-se de princípio da realidade objetiva da qual a autora está inserida.

Para construir o seu mundo ficcional, a escritora utiliza do imaginário. Assim, Woolf lança suas bases imaginativas para compor sua obra a partir de concepções de sua estrutura social, semântica e até mesmo sentimental, mas de forma que essa configuração narrativa textual, o fingir, possa aparecer transladada da sua correspondente representação da realidade social. A realidade social em geral se manifesta como um princípio ligado à vivência e experiência social, que está ligada também com um compartilhamento social de vários elementos dessa realidade. Essa representação nasce sob o signo, que estabelece a relação do fingir dentro da obra e é o meio de comunicação do autor com o leitor. Essa relação processa-se pelo caminho da leitura, onde se consolida a interação e interpretação.

A interação no processo de leitura configura-se como uma comunicação, que se baseia em pressupostos de entendimento dos dois espectros dessa dinâmica para que se realize essa concretização da informação, tal concepção é teorizado por Wolfgang Iser (1979): o princípio da incontrolabilidade que há dentro do texto, diz que os vazios textuais ampliam a construção das representações, pois “o equilíbrio só pode ser alcançado pelo preenchimento do vazio, por isso o vazio constitutivo é constantemente ocupado por projeções” (ISER, 1979, p. 88). Assim, temos dentro da obra literária, não um discurso direto; as suas palavras são composições diretas de seus significados, configurando-se uma produção textual com multiplicidade de significados que terá, portanto, um conteúdo mais aberto por trás das imagens que produzem.

A construção da imaginação do texto pelo leitor se recorta a partir de uma produção de imagens distintas, às vezes não tendo a correspondência exata daquelas palavras percorridas diretamente de seu significado, mas incorporando a outras possibilidades, que podem se unir a uma outra configuração da imagem no aparelho psíquico. Nesse sentido,

Só conseguimos captar o sentido dessas frases iniciais porque chegamos a elas com um quadro de referências culturais que nos permite entendê-las. Também nos aproximamos com alguma noção prévia de o que é uma obra literária, o que se pretende com um início, e assim por diante. Nesse sentido, nenhum começo literário é realmente absoluto. Toda leitura supõe uma boa dose de preparação da cena. É preciso que muitas coisas já estejam ali para que um texto seja meramente inteligível. Uma delas é a existência anterior de obras literárias. Toda obra de literatura remete, mesmo que apenas inconscientemente, a outras obras (EAGLETON, 2017, n.p.).

O que nos acomete, tanto ao leitor, quanto ao artista, é que estamos ambos situados em um sistema verbal e um sistema social que está intimamente ligado à sociedade, sendo que usamos desses sistemas para processar a realidade. Tanto o(s) leitor(es), quanto o artista, podem conviver ou não na mesma época, região, partilhar de mesma classe ou gênero social, mas, de toda forma, ambos (o leitor e o artista) partem de um pressuposto social e verbal capaz de entender-se com outros membros da sociedade, seja ela qual for. Sendo assim, tanto aquele que lê quanto o que escreve são capazes de elaborações e construções imaginárias para compor um enredo, como também para interpretá-lo e entendê-lo nas disposições de palavras que se coloca uma obra literária. É a partir dessas organizações dos vocábulos que se constrói dentro do enredo um mundo objetivo, em que se firmam os princípios de imaginação do autor para elaborar e transmitir algum sentido e significado sobre a sua realidade ficcional. De tal forma nos aponta Iser (2013), sobre a realidade do texto ficcional, que por mais que tenha sua independência e não necessite da nossa realidade social para existir, se alimenta de valores, crenças ou sentimentos para nascer e se fazer valer entre as obras de literatura.

O leitor indo em direção à sua estante de livros pode se deparar com diversas criações sobre os mais diversos tipos de realidade ficcional possível. Assim, ele tem que se lançar numa aventura sobre os arcabouços linguísticos e sociais da realidade para validar o mundo da ficção enquanto verossimilhança. Neste ínterim está lançando o pacto de leitura. Aquele mundo situado sob um fingir que é “real”. Está lançada, na leitura, a comunicação em que é guiada pela perspectiva do autor: a construção da sua narrativa literária.

Dessa forma, podemos chegar ao que seria o campo de seleção, ou seja, o que se abordou na sua elaboração, quais os campos de referência foram abordados, o que faz para emergir tal perspectiva sobre a construção dos personagens. Nesse âmbito, um levantamento do campo linguístico e social se entrelaça para que formem a ascensão da realidade do texto e das relações nas quais estão postas os sujeitos da obra: como foram criados esses pontos e costurados na trama, como estão descritos, etc.

O campo linguístico torna-se, assim, a matéria de manifestação do campo social, afinal, as palavras constroem a elaboração de toda projeção da realidade que se manifesta no texto. Ele toma esses elementos da realidade no texto referenciados de uma realidade social objetiva, ou seja, o mundo de onde o autor participa enquanto sujeito, cidadão de qualquer espécie na sociedade. Esse indivíduo, que como bem já sabemos, não poderia ser escrito por qualquer um. O direito à escrita e à pintura (à arte, em geral) não era estendido a todos os sujeitos ao longo do percurso histórico.

A partir do conceito de seleção é possível captarmos os elementos que vão compor a obra, tanto no plano linguístico, quanto no social, e esse processo se faz por conta do acesso ao mundo do qual o produtor literário retira alguns elementos. Cumpre observarmos aqui que estamos lidando com uma visão perspectivista - e deles fazem uma manifestação da imaginação para construir a representação no texto (ISER, 2013, p. 36-37). O entrelaçamento das palavras com o quadro social é a combinação, que abrange tanto a combinação do significado verbal ao mundo introduzido no texto, quanto os esquemas responsáveis pela organização dos personagens e suas ações (Idem). Toda essa produção se edifica e constrói uma figuração, ou seja, uma representação que está ligada à concretude do imaginário, pois tudo isso faz parte da imaginação do escritor, e disso ele formaliza os signos que faz a condição do mundo existente na obra ter validade.

Então, para consolidarmos os aspectos de seleção, isto é, para fazermos emergir dos campos da língua e sociais dentro da narrativa, tentamos analisar os escritos de Woolf a partir de alguma relação com os aspectos da realidade. Assim, temos o entrelaçamento de dois aspectos: o da sociedade e do autor. Estabelecemos neste trabalho, pois, um vínculo de relação entre essas duas partes para depois analisarmos com a terceira parte: os leitores, ou a interpretação desses leitores. Diante disso, o foco da análise passou a se tornar essa estrutura que busca guiar o olhar que o escritor tomou para construir a sua narrativa, buscando a partir de seu acesso ao mundo, que podemos

descrever como o seu processo de interação social com a realidade objetiva que estava inserido.

Elementos como classe, gênero, região, sexualidade, língua e raça/etnia seriam alguns exemplos de marcadores sociais dos quais poderíamos dispor na mesa para empregarmos uma observação no texto, de forma que a análise de como alguns desses dados entram na narração e possam se conectar com a história objetiva do próprio escritor.

A preocupação com os marcadores sociais podem ser sinalizadas com a constatação de sua presença mais reforçada em algumas obras, transfigurando algum sentido mais emblemático para o artista. Portanto, as observações mais próximas das relações sociais e pensamentos do próprio autor auxiliam-nos a pintar melhor como poderia ser visto pelo autor os signos construídos em sua materialização artística e de que forma esses aspectos podem dialogar com diversos setores da vida social do sujeito. Assim, tantos os diários que nos foi possível conseguir, quanto os ensaios que foram apresentados neste trabalho, partem de uma busca por essa representação social a partir da identidade, a partir de incorporações de informações que estão fortemente ligadas a questões do sujeito em discussão com o seu tempo, sua sociedade, valores, normas e moral. Mesmo que toda ação e pensamento desse indivíduo no seu tempo de existência seja de renegação com alguma norma sociais, ainda assim, este se configura como um diálogo.

A representação social do sujeito parte dos campos da Sociologia para nos amparar frente à compreensão dessa relação social – e também identitária - tal como propõe Erwing Goffman, no texto *A representação do eu na vida cotidiana* (1985). Nesta obra está posto que o exercício do ator é fazer do seu ato uma performance válida, que leve a acreditar, pois todo indivíduo transmite símbolos e, de alguma forma, eles almejam que o outro acredite (GOFFMAN, 1985).

Assim, captamos diante das informações que nos foram apresentadas, seja de informações retiradas de seus diários ou da projeção que fazia e que foi recebida por alguns outros observadores, como alguns dos trabalhos mais importantes para esta pesquisa, tal como o livro da biógrafa Hermione Lee, *Virginia Woolf* (1997), o desvelamento de um pequeno espectro de sua história, de forma que podemos constatar uma preocupação da romancista inglesa do século XX em suas observações sobre

gênero: a preocupação com a mulher, na sua condição de exclusão social e que a reprodução de tais comportamentos de gênero partiam das relações familiares.

Nesse âmbito, como podemos colocar as questões discutidas entre autor e sociedade e relacionar com o leitor? O autor é um sujeito inscrito em um tempo, com toda a sua possibilidade de emitir diversos aspectos simbólicos em relação a essa realidade. A (re)produção de diversos elementos simbólicos da realidade social é resultado dessa inserção no campo social do qual o sujeito estabelece em sociedade e é construída e compartilhada com indivíduo(s) para indivíduo(s) ou em grupos. Essa comunicação é vasta, múltipla e histórica, e por isso tende a não permanecer a mesma ao longo do tempo: ela é transformada a medida que o tempo passa. Isso também pode explicar a relação entre autor e leitor.

Assim, quando falamos em um signo expresso por Woolf, como o anjo da casa, conseguimos perceber historicamente e socialmente que isso retrata uma representação duplamente vitoriana: tanto poética, quanto social. Mas o fato é que as duas estão intimamente ligadas à idealização da domesticidade da mulher e sua função como esposa. Esse papel impõe à mulher um destino em direção aos deveres e à responsabilidade pelo lar.

A vida das mulheres como escritoras, pintoras, ou qualquer outra profissão que quisesse exercer estaria fadada ao fracasso ou à coerção física e social de não pertencimento a outros espaços para além da casa. Os espaços de consumo foram se abrindo as mulheres (TROTTER, 1993) com o tempo, mas isso expressa uma demanda local do capitalismo do século XX em sintonia com a necessidade de suprir a carência da mão de obra com mulheres no comércio com a eclosão da Primeira Guerra Mundial (TROTTER, 1993).

Tanto em *A rooms of one's own*, publicado em 1929 e *The profession for woman*, e em *Three Guineas*, publicado em 1931, quanto no em alguns dos outros romances de Woolf, é possível observarmos a presença desse anjo, tal como em *A viagem*, seu primeiro romance, publicado em 1915, em *Mrs Dalloway*, publicado em 1925, e como foi analisado, em *Ao Farol*, publicado em 1927. Dessa forma, podemos perceber que o olhar atento de Woolf aponta essa relação histórica e sociológica de gênero.

A partir da percepção dessa figura mítica tão fortemente enfrentada por Virginia Woolf ao longo da sua vida, como ela expressa na sua palestra e posteriormente

publicado em um formato de ensaio, *The profession for women* (1974), podemos situar, como esse signo poderia estar transladado para dentro da obra, como ele poderia ter sido construído, quais as formas ele se manifestaria.

Em *Ao Farol*, na frase: “Mulheres não podem pintar e nem escrever” (WOOLF, 2017, p. 147), tão amplamente marcado nos momentos de insegurança de pintura de Lily, podemos notar esse signo que transitou na vida de Woolf, que marcou a sua vida em família, e que foi preponderante para a escritora na sua observação sobre história e o lugar da mulher, e que mais tarde experienciou esse papel sendo colocado em suas mãos quando sua mãe veio a falecer: o exagero das condolências e submissão feminina frente ao seu pai; a constante pressão para agradá-lo (BELL, 1972; LEE, 1997). Portanto, o que de fato se faz notar é a transposição de um signo que se transmitia na vida real da escritora para o plano literário configurando-se a partir de um fingimento da realidade, que se pauta no encobrimento dessa mesma realidade, pois se desloca para o plano ficcional, levantando outros tons, outras perspectivas, outros anseios, guiados pelo imaginário para recriar outras formas possíveis da exclusão do corpo da mulher. Essa outra realidade, expressa no campo literário, neste caso, é constituída de signos esquematizados de forma reorganizada e transplantados da realidade objetiva para a nova realidade do texto.

Essa aparição de reflexos da realidade nos textos nos é apresentada por meio de alguns trabalhos, como Hermione Lee (1997), Janice Stewart (2010), Jem Poster (1996), Jane de Gay (1999), Hebert Marden (2011) e mesmo a própria escritora em seus diários. A forte ligação de Virginia Woolf com a memória dos pais a auxiliou escrever *Ao Farol*, e é o que nos aponta algumas pesquisas e trabalhos tais como: no posfácio da edição do romance adotada nesse trabalho, quanto na biografia *Virginia Woolf* (1997), tanto Hermione Lee, quanto Jane de Gay (1999, p. 2), nos apontam essa conexão entre memória, família e o romance publicado 1927.

Entretanto, a transposição da realidade social para Virginia Woolf em sua escrita não se configura em apenas realizar um deslocamento para o mundo da literatura todo o universo da vida real. Essa condução de elementos sociais traz um aporte literário importante para a sua composição de um enredo ficcional, qual seja, a utilização de ferramentas que a escritora inglesa aponta como esquecidas e que se fizeram presente na literatura elisabetana: unir a beleza da vida com sua poética, para construir não personagens que estão fora da dimensão idealizada e distante do palpável, mas no

sentido como nos salienta Leonardo Pereira (2015) sobre os personagens na obra de William Shakespeare,

Sai de cena o herói unidimensional, perfeito e infalível; entra em cena um tipo de personagem tão poderoso quanto seus antecessores, mas repleto das falhas e paixões humanas que o aproxima de seu leitor. Suas imperfeições o tornam mais crível, mesmo em um mundo de colantes, força extraordinária e voos, da mesma forma com que podemos nos ver refletidos em um príncipe dinamarquês repleto de dúvidas, um poderoso mago exilado em uma ilha ou em um general atormentado pelo ciúme (PEREIRA, 2015, p. 98).

Podemos observar na construção dos personagens os seguintes aspectos: a beleza representada pela presença da mãe da família Ramsay, a senhora Ramsay, que, como nos orientou Michel Serres (2013), ela era o símbolo do farol na família. Ela representava o porto seguro da obra, mas também se apresentava sob aspectos de tristeza. Anos depois, quando ela falece, a casa sem a presença humana desmorona. Do outro lado também desmorona a família: morre a senhora Ramsay, morre o filho Andrew, estilhaçado na guerra, e também a bela filha, Prue, que durante o parto falece. Esses episódios ganham pouca expressão: No capítulo 2 é anunciada a morte da Senhora Ramsay nas simples palavras: “a Sra. Ramsay morrido um tanto subitamente na noite anterior” (WOOLF, 2017, p. 112), não se desconecta do belo fluxo de crise em que nós fomos lançados da bela paisagem descrita com as “árvores outonais cintilam à luz amarela do luar, à luz da lua da colheita” (Ibidem, p. 111). Woolf nos apresenta um cenário caótico e de destruição, que se desenrola nas crises existenciais da vida humana que tiram o sono das pessoas. Então, somos levados a observar a dor e o sofrimento do senhor Ramsay de não ter seus braços preenchidos pela presença de sua mulher, pois ela falecera “subitamente”. Não importa de que morrera, pois não nos é dada essa resposta no romance, mas era inesperada a morte da matriarca

Se a busca é por estruturas de apelo utilizadas por Virginia Woolf em seu romance, isso é evidenciado quando a escritora nos apresenta a vida e a beleza como dois parâmetros indissociáveis na literatura. Alguns ensaios apontam a discussão desses dois elementos, tais como, por exemplo, Ficção moderna, Poesia, ficção e o futuro e Carta a um jovem poeta, artigos retirados do livro O valor do riso e outros ensaios (2014). Assim, conseguimos retirar uma discussão sobre o olhar para a inconstância da

vida, que fizera alguns movimentos literários e sociais anteriores apagar com mentiras e hipocrisia a realidade social, tal como foi na era vitoriana, onde Woolf se deparou com a forte submissão da mulher e os valores do anjo doméstico, os quais respingavam sobre ela.

Assim, como parte da preocupação da romancista inglesa se debruça sobre elementos sociais e históricos, nossa busca se pautou por estabelecer essas preocupações e relações com o mundo histórico da escritora. Então, nossa pesquisa se orientou por fazer um levantamento de elementos históricos, sociais e linguísticos e que nos auxiliam no entendimento da perspectiva desses signos que se vislumbram e fingem na obra. De forma que esse olhar analítico sobre a relação social e histórica do sujeito se debruça por formas que conseguem expressar seus elementos já padronizados, intencionais ou inconscientes, empregados para expressar suas mensagens e símbolos carregados com informações (GOFFMANN, 1985).

Os estudos dos aspectos de representação históricos e sociais se fazem necessários para entendermos o sujeito, pois o vislumbre de tais planos dimensionais da vida do indivíduo nos auxilia a entender as relações desses elementos com a escrita Virginia Woolf. Essa relação de distanciamento e crítica da era vitoriana e o enfrentamento contra a erupção dos valores desse período são vigentes e mostram que Woolf tinha um olhar atento para a história.

O compartilhamento de pensamento e crítica à era vitoriana é uma postura adotada também pelo grupo de intelectuais do qual Virginia Woolf, Leonard Woolf (marido da escritora inglesa), Vanessa Bell (pintora pós-impressionista e irmã de Virginia Woolf), Clive Bell (pintor pós-impressionista e marido de Vanessa Bell) e Roger Fry (pintor pós-impressionista, amigo próximo do casal Woolf) faziam parte. Era o grupo de Bloomsbury.

O que nos é oferecido a partir disso tudo é uma relação de choque de gerações e de valores. A geração de intelectuais que se distanciam de valores trazidos por seus pais e que buscam se aproximar de uma emancipação e liberdade do sujeito, trazendo elementos menos rígidos para as pessoas de seu período que se marca por uma revolução na ciência, que traz novos elementos e discussões para o campo social, tal como as discussões de cunho psicológicas. Essa emergência científica traz concepções já consagradas na escrita de Woolf: personagens mais próximos da perspectiva

psicológica e que representam facetas mais ambíguas, podendo dizer-se, até mesmo, incoerente.

Assim, trazemos de uma concepção do próprio texto ficcional os elementos de cunho social e linguístico para tentarmos nos amparar com as estruturas de apelo da escritora, as quais podem ser modelos de ligação ou influência para o texto, fazendo uma ligação com os signos que emergem do texto como uma ponte com a linguagem e a história ou o diálogo do escritor com outras literaturas. Ancorados teoricamente na recepção e sua interpretação, nas bases em que nos situa Wolfgang Iser (2005), em *Rutas de la interpretación* temos:

como lo demuestra la división entre el tema que se interpreta y el registro que recibe esa influencia. Se conseguirá su intento en tanto se haga frente a dicha diferencia. Llamaremos a esta diferencia un espacio liminal, pues demarca el límite entre el tema y el registro, y este límite no pertenece a ninguno de los primeros, sino que es producto de la interpretación misma⁹⁹ (ISER, 2005, p. 29)

Então, coube a nós, leitores, recolhermos os signos dentro da obra literária, pois estamos colhendo os valores daquelas palavras, estabelecendo em diálogo com a obra e criando em nós um sistema de compreensão do texto. Diante de tal obra literária depreendemos diversos aspectos, que podem se alinhar com certos segmentos sociais (tanto do leitor, quanto da própria escritora); e, quando se trata de Virginia Woolf, parte de sua escrita sempre apontada para alguns elementos sociais e que deveriam ser partes essenciais da obra literária: “Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade que ele possa apresentar, com mínimo de mistura possível do que lhe é alheio e externo?” (WOOLF, 2014, p. 109-110). Visamos, assim, tentar olhar para a obra literária com voltados para alguns aspectos que mostravam a preocupação da romancista: vida, beleza, gênero e família. Esses campos se alinham com as perspectivas de vida e de arte da escritora inglesa, o que vai ao encontro da análise hermenêutica da obra em questão, *Ao Farol* (2017).

⁹⁹ Tradução Nossa: como evidenciado pela divisão entre o tema que é interpretado e o registro que recebe essa influência. Sua tentativa será alcançada desde que essa diferença seja atendida. Vamos chamar essa diferença de espaço liminar, porque demarca a fronteira entre o tema e o registro, e esse limite não pertence a nenhum dos dois, mas é o produto da própria interpretação.

A recorrência por temas como gênero e família nos levou à busca por tais elementos na obra que nos ratificassem esse olhar de como a composição textual apresenta essas recorrências. Assim, temas como o lugar da mulher e o papel em que desempenha na sociedade são sempre sufocados pelo anjo. As relações sociais impõem à mulher as obrigações do lar: “She was intensely sympathetic. She was immensely channing. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life” (WOOLF, 1974, p. 237). Na busca pelo fingir dessa descrição sobre tal anjo no que se refere Ao Farol (2017), essa criatura repousa suas asas sobre algumas das personagens, como a senhora Ramsay, com a forte presença do cuidado e a insistência de que o casamento salvaria as mulheres, pois casar e se submeter ao lar era sua representação social.

A personagem Lily, que a todo instante é transportada para o terror de pintar, tem sempre reforçada pelos seus pensamentos as falas do Charles Tansley, de que mulheres não podem escrever e nem pintar – as quais refletem essa determinação social para a idealização sobre a mulher. Esse anjo se resguarda e ganha certos impulsos pelos laços familiares que são imputadas dentro das relações internas de família: a obrigação da qual a mulher deve ter como responsabilidade de vida. Virginia Woolf enfrentou esse anjo em sua vida após a morte de sua mãe, e mais radicalmente quando sua meia-irmã, Stella Duckworth, faleceu. As obrigações do lar estavam com seu destino resguardado, sem a possibilidade de escrever ou pintar, assim seria a sua responsabilidade.

Outro elemento social que podemos perceber nas entrelinhas do romance é: Leslie Stephen, pai de Woolf, era como o Sr. Ramsay, pois demandava a atenção e o cuidado com os quais as mulheres deveriam ter pela casa e por ele. Assim, reforçava para as mulheres esse papel de cuidado.

A partir dessas prospecções, a separação do anjo com a relação familiar demonstrou-se um pouco complicada, visto que muitos desses valores vitorianos eram transmitidos dentro do próprio seio familiar. Tais categorias (família e anjo), apesar de serem por si só independentes, apresentavam, entretanto, um entrelaçamento muito estreito na realidade e na obra de Virginia Woolf: enquanto que de um lado respingam-se os vestígios da domesticidade da mulher na sociedade, impulsionados pelos valores familiares, do outro, a família se torna centralizada na figura do anjo, tal qual a Senhora Ramsay, que é a representação metafórica do farol e o anjo da casa na obra: esse lugar de luz e proteção (SERRES, 2013).

A matriarca se torna um elemento central e importante na obra, visto que todos esses temas se tornam centrais e perpassam a Senhora Ramsay: a vida, a morte, a beleza, a tristeza, a luz, a protetora e a matriarca da família (e conseqüentemente o anjo da casa). Essas representações são constantes e relacionadas diretamente com a Sra. Ramsay. Um exemplo é quando ela morre, na obra, seu marido fica desamparado, e mesmo após evitar o farol no primeiro capítulo, ele se ampara e retorna a casa de verão para a ida ao farol, depois de dez anos. Lily, por sua vez, resolve suas dores com a morte da matriarca pintando, e todo o dilema da pintura se dissolve quando reinventa a esposa do Sr. Ramsay, ou melhor, ficcionalizá-la a partir de suas memórias.

Dentro da narrativa encontramos essas disposições conceituais antagônicas, que dispõem no enredo como que revestidas da espontaneidade do tempo, da multiplicidade dos eventos de um momento, do transcorrer da mente em um processo contínuo, de forma que os amontoados dos acontecimentos surgem simultaneamente. A beleza e a tristeza convivem em uma poética harmonia, assim como a vida e a morte. A evocação do ambiente se orienta de uma perspectiva muito descritiva a partir do pensamento do personagem, o que nos dá a dimensão a percepção do ambiente e do plano da subjetividade dos personagens. Eric Auerbach assim pontua a descrição dos acontecimentos com a vida:

Mas pode-se esperar relatar com certa perfeição aquilo que aconteceu a poucos personagens no decurso de alguns minutos, horas ou, em último caso, dias; e com isto encontra-se, também, a ordem e a interpretação da vida, que surge dela própria; isto é, aquela que se forma, em cada caso, em cada personagem; aquela que é encontrável, em cada caso, na sua consciência, nos seus personagens e, de forma mais velada, também nas suas palavras e ações (AUEBACH, 2002, p. 494).

Antes de nos depararmos com a discussão sobre a perspectiva da vida na obra de Woolf, cumpre refletirmos sobre a poesia na orientação da escrita e de sua relação com a vida, pois, para a escritora inglesa, a poesia apontará para uma relação intimista do personagem com suas emoções consigo mesmo ou em grupo, e é isso que Woolf anseia em um romance, por ideias, por paixões (para além do “cair de amor ou deixar de amar”) (WOOLF, 2014, p. 214-217). Assim, podemos observar que o seu pensamento sobre a poesia está ligado a um plano pessoal de composição para a narração de um romance. O pensamento woolfiano aproxima a escrita poética com a expressão

subjetiva dos personagens, de forma que esse romance poético terá aspectos intimista dos personagens, assumindo em si partes constituídas de “escárnio, o contraste, a contestação, a intimidade e complexidade da vida” (Ibidem, p. 218).

A escritora inglesa moderna traça um panorama poético e prosaico para os contornos do que ela chama de “romance do futuro”, corroborando György Lukács (1885 - 1971), quando ele discute sobre a poesia na estética do romance histórico:

Na poesia, as coisas só são importantes, interessantes e atraentes como objetos da atividade humana, como mediações das relações dos homens e dos destinos humanos...Uma ficção épica que figure apenas a vida interna do homem, sem correlação viva com os objetos de seu ambiente sócio-histórico, dissolve-se na ausência de forma e de substância (LUKÁCS, 2011 , p. 119-120).

E isso nos leva a essa perspectiva da qual Woolf se preocupava sobre a vida social e histórica: o lugar da mulher na história. Sua preocupação com relação à história sempre teve essa vertente ligada ao gênero. Em um Teto todo seu (1928), percebemos a preocupação em possuir uma porção de dinheiro que desse para ela certa independência.

E é interessante notar como a relação poética está estabelecida no romance *Ao Farol* e como perpassa todos os personagens, já que sempre nos é apresentada alguma faceta dos processos subjetivos e emocionais dos personagens da obra. E é na representação da senhora Ramsay que nos é possível observar uma constatação da beleza e da poesia. Michel Serres (2017) aponta-a como o farol do romance, enquanto Jane de Gay (1999) sinaliza-a como uma beleza grega que inspira os renascentistas. Nota-se, então, a proximidade da poesia com a ciência história e a arte pela figura da mulher nessa ficção.

O olhar sobre o gênero parte sobre a perspectiva da mulher que vive sobre o domínio do anjo (como a senhora Ramsay) em contraposição com aquelas que tentam não sucumbir aos desejos dessa criatura (como Lily Briscoe e as filhas da matriarca do romance). Essas mulheres do romance estabelecem uma relação de imposição com essa criatura que se centra na educação familiar vitoriana. No romance, essa educação e anseio se dão mesmo no caso de não partilharem de relações consanguíneas, como as aspirações que a senhora Ramsay tinha para a pintora e para Minta Rayley. O foco para o destino da mulher é guiado para o centro dessa instituição social: Lily deveria ser casar com William Bankes, a Senhora Ramsay não admirava a pintura de Lily, o

tormento da pintora frente à sua arte e a forte presença da representação da matriarca, a esperança que Minta e Paul se casassem. Essa forte apresentação do campo no qual a mulher deveria estabelecer frente à sociedade: casar e esquecer todo o seu talento artístico.

As biografias utilizadas neste trabalho (Hermione Lee, 1997, 2017; Quentin Bell, 1972) apontam essa representação social do papel da mulher como um medo que acompanhou Woolf ao longo da vida, de forma que em seu ensaio *Profession for women* (1974), discursado em uma conferências sobre mulheres em 1931, ela diz: “Killing the angel in the house was part of the occupation of a woman writer” (WOOLF, 1974, p. 238).

Por mais que essas apresentações autobiográficas se manifestem na obra, como já foi discutido, não devemos tomá-las como fidedignas do seu caráter factual da vida de Virginia Woolf, tal como Hermione Lee nos lembra sobre a recorrência a documentos, diários e cartas de familiares, além da biografia de seu pai como alimento para o imaginário da escritora moderna para a construção do romance (LEE, 2017, p. 201).

De tal forma como nos apontamos nesse trabalho, usamos das relações históricas, sociológicas e literárias para construir um arcabouço de diálogo sobre a transfiguração da realidade em ficção, de forma como nos submete o Wolfgang Iser (2013), a ficcionalização não como antagonista à realidade, ou seja, completamente irreal qualquer que seja os elementos que a obra possa apresentar. O que se acomete na produção literária é a transladação dos sistemas: há um deslocar do sentido dos campos referenciais para a composição do objeto literário em relação ao tomado na realidade objetiva. Assim, a realidade aparece no romance, mas também é a própria realidade literária e é independente em seus próprios sistemas que ali se encontram. No caso de Virginia Woolf, ela se apresenta em seus escritos de forma disfarçada, como Hermione Lee (2017) compara a presença da escritora no enredo:

Ela ‘é’ Rose, uma das filhas dos Ramsay, escolhendo joias para a mãe no quarto dos pais; ela ‘é’ a adolescente Nancy, construindo um império a partir de poças cavadas nas rochas e estreitando as saias à vista da paixão adulta; ela ‘é’ Cam no quarto das crianças sendo acalmada pela mãe para que consiga dormir, e Cam no barco, adorando e odiando o pai; ela ‘é’ também Lily, ‘pintando’ este livro, quer dizer *Ao Farol* (LEE, 2017, p. 201).

O que se configura na obra *Ao Farol* é o uso do imaginário alinhado às memórias e às preocupações para com a mulher, que se mesclam numa produção que finge a realidade, pois toma para si valores dessa realidade e os (re)cria com independência em um novo mundo, chamado de literário ou ficcional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALSTON, Ann. **The family in English's Children's literature**. Londres: Routledge, 2008.

ALVES, Manuel dos Santos. **A influência de Leconte de Lisle no satanismo de Eça de Queirós**. Revista Colóquio/Letras. n.º 75, Set. 1983, p. 18-27.

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: MIMESSES. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002. cap. 20, p. 471-498.

BALDICK, Cris. **The concise Oxford dictionary of literary terms**. Nova York: Oxford University Press, 2001.

BARÓTHY, Judit. The romantic tradition and the (re)interpretation of the romantic self in boris pasternak's and virginia woolf's prose writing. **Russian Literature**, ELSEVIER, v. 78, p. 561-585, 2015. Disponível em: <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0304347915000940?via%3Dihub>. Acesso em: 17 fev. 2020.

BARTHES, Roland. **Elementos de semiologia**. Tradução: Izidoro Blikstein. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**, volume 2. Tradução: Sérgio Millet. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BELL, Quentin. **Virginia Woolf: a biography**. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1972.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmacha no ar**. Tradução: Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BIVAR, Antonio. Prefácio. In: WOOLF, Virginia. **O quarto de Jacob**. Osasco, SP: Novo Século Editora, 2008.

BRADLEY, Andrew Cecil. **Shakespearean Tragedy**: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth. Londres: Macmillan and co., 1924.

CANEVACCI, Massimo (org.). Introdução: A cultura. In: CANEVACCI, Massimo. **Dialética da família**. Tradução: Carlos Nelson Coutinho São Paulo: Editora Brasiliense, 1981. p. 13-52.

CARMO, Juliano Santos do. Nelson Goodman: sobre a natureza da experiência estética. **Intuitio**, Porto Alegre, v. 8, n. 1, p. 04-14, Junho 2015.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4 . ed. São Paulo: Ática, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: Literatura e senso comum. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

DUSINBERRE, Juliet. **Virginia Woolf's Renaissance**: Woman Reader or Common Reader?. Londres: MACMILLAN PRESS, 1997.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura**: uma introdução. Tradução: Waltensir Dutra. 6 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. **Como ler literatura**. Tradução: Denise Bottmann. 1 ed. Porto Alegre: L&PM. 2017.

ECO, Umberto. **Interpretação e superinterpretação**. Tradução: Manica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

ENDO, Fuhito. Landscape and Affect, or the 'Primal Scene' of Romanticism: The Aesthetics of Roger Fry and Virginia Woolf. **Seikei Review of English Studies**, [s. 1.], ed. 21, p. 53-61, 2017.

GAIPA, Mark. An Agnostic's Daughter's Apology: Materialism, Spiritualism, and Ancestry in Woolf's "To the Lighthouse". **Journal of Modern Literature**, Indiana University Press, v. 26, n. 2, p. 1-41, 2003.

GALINDO, Caetano Waldrigues. Shakespeare e a língua e a língua e Shakespeare. In: SOARES DOS SANTOS, Marlene; LEÃO, Camargo (org.). **Shakespeare, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008.

GAY, Jane de. Behind the Purple Triangle: Art and Iconography in "To the Lighthouse". **Woolf Studies Annual**, Pace University Press, v. 5, p. 1-23, 1995.

GOFFMAN, ERVING. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução: Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

GONÇALVES, Andrea Lisly. **História & Gênero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. E-book.

ISER, Wolfgang. A interação do texto com o leitor. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 83-132.

_____. **Rutas de la interpretación**. Tradução: Ricardo Rubio Ruiz. México: FCE, 2005.

_____. **O fictício e o imaginário: Perspectivas de uma Antropologia literária**. Tradução: Johannes Kretschmer. 2. e. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

HILTON, Lisa. **Elizabeth I: uma biografia**. Tradução: Paulo Geiger. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2016.

JAMISON, Kay Redfield. **Touched with fire: Manic-depressive illness and the artistic temperament**. Nova York: Free Press Paperbacks, 1996.

JAUSS, Hans Robert. **A literatura como provocação**. Tradução: Teresa Cruz. 1. ed. Lisboa: Vega, 1993.

_____. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luiz Costa. **A literatura e o leitor: Textos de estética da recepção**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43-62

LAGARDE, Marcela. **Género y feminismo: Desarrollo humano y democracia**. Espanha: Horas y Horas, 1996.

LEDBETTER, Kathryn. **British Victorian women's periodicals: beauty, civilization, and poetry**. 1. ed. Nova York: Palgrave Macmillan, 2009.

LEE, Hermione. **Virginia Woolf**. Nova York: Vintage Books, 1997.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Tradução: Bernardo Leitão. Campinas: SP Editora da UNICAMP, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Tradução: Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1982

LUKÁCS, György. **O romance histórico**. Tradução Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo, 2011.

_____. **Realismo crítico hoje**. Tradução: Erminio Rodrigues. Brasília: Coordenada - Editora de Brasília LTDA. 1969.

MELO DA SILVA, Alane. Três poemas de Christina Rossetti. Web Revista Linguagem, Educação e Memória, Campo Grande, v. 16, ed. 16, p. 48-59, jan./jun. 2019.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. TEMPO e modernidade. **Rev. Mediações**, Londrina, ed. Edição Especial, p. 57-68, 1997.

NEWY, Vincent. Cowper Prospects: Self, Nature, Society. In: ROMANTICISM and religion from William Cowper to Wallace Stevens. [S. l.]: Ashgate, 2006. cap. 2, p. 41-56. E-book.

OREL, Harold. **Victorian Literary Critics**. Londres: THE MACMILLAN PRESS LTD, 1984.

PARSONS, Deborah. **Theorists of the modernist novel**: James Joyce, Dorothy Richardson, and Virginia Woolf. Nova York: Routledge, 2007.

PATMORE, Coventry. **The Angel of the house**. [S. l.]: Blackmask Online, 2001. E-book.

POSTER, Jam. A combination of interest: Virginia Woolf's "To the Lighthouse". **Critical Survey**, Berghahn Books, v. 8, n. 2, p. 210-215, 1996.

ROCHA, Janine Resende. **Wolfgang Iser, leitor da modernidade**: Interpretação e teoria da literatura. Orientador: Prof. Dr. Luís Alberto Ferreira Brandão Santos. 2017. 168 p. Tese (Doutorado em Estudo literários) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2017.

ROSE, Phyllis. Mrs. Ramsay and Mrs. Woolf. **Women's Studies**, Gordon and Breach Science Publishers Ltd, v.1, p.199-216, 1973. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.1973.9978312>. Acesso em: 17 fev. 2020.

ROSENBAUM, S. P. **Victorian Bloomsbury**. the early literary history of the Bloomsbury group, volume 1. Londres: The Macmillan press ltd, 1987.

_____. **Aspects of Bloomsbury**: studies in modern English literary and intellectual history. Londres Palgrave Macmillan, 1998.

SARTI, Cynthia Andersen. Contribuições da antropologia para o estudo da família. **Psicol. USP**, São Paulo, v.3, n.1-2, p.69-76, 1992. Disponível em:

<http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-51771992000100007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso: em 18 jun. 2020.

SARTRE, Jean-Paul. **O que é a literatura**. Tradução: Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SAUSSURE, Ferdinand; BALLY, Charles; SECHEHAYE, Albert (org.). **Curso de linguística geral**. Tradução: Antônio Chelini. São Paulo: Cultrix, 2006.

SERRES, Michel. Tempo, erosão: faróis e sinais de bruma. In: VIRGINIA Woolf: O tempo passa. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. E-book.

SOARES DOS SANTOS, Marlene. A dramaturgia Shakesperiana. In: **SHAKESPEARE, sua época e sua obra**. Curitiba: Beatrice, 2008. p. 165-206.

SPIROPOULOU, Angeliki. **Virginia Woolf, Modernity and History**: Constellations with Walter Benjamin. Londres: Palgrave Macmillan, 2010.

STEWART, Janice. A Thoroughly Modern Melancholia: Virginia Woolf, Author, Daughter. **Woolf Studies Annual**, Pace University Press, v. 16, p. 133-154, 2010.

TROTTER, David. The English novel in history – 1895 -1920. Nova York: A Routledge Series, 2005. E-book.

WOOLF, Virginia. **A viagem**. Tradução: Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008.

_____. **A writer's diary**. Nova York: A Harvest Book, 1973.

_____. **Ao Farol**. Tradução: Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

_____. **Moments of being**. Nova York e Londres: First Harvest/HBJ,1978.

_____. **Mrs Dalloway**. Tradução: Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica editora, 2012.

_____. **Noite e dia**. Tradução: Raul de Sá Barbosa. Osasco: Novo Século, 2008.

_____. The Cinema. In: WOOLF, Virginia. **Select Essays**. Nova York: Oxford University Press Inc., 2008. ISBN 978-0-19-921281-1. E-book.

_____. **O valor do riso e outros ensaios**: Virginia Woolf. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Profession for women**. In: The death of the moth and other essays. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1974.

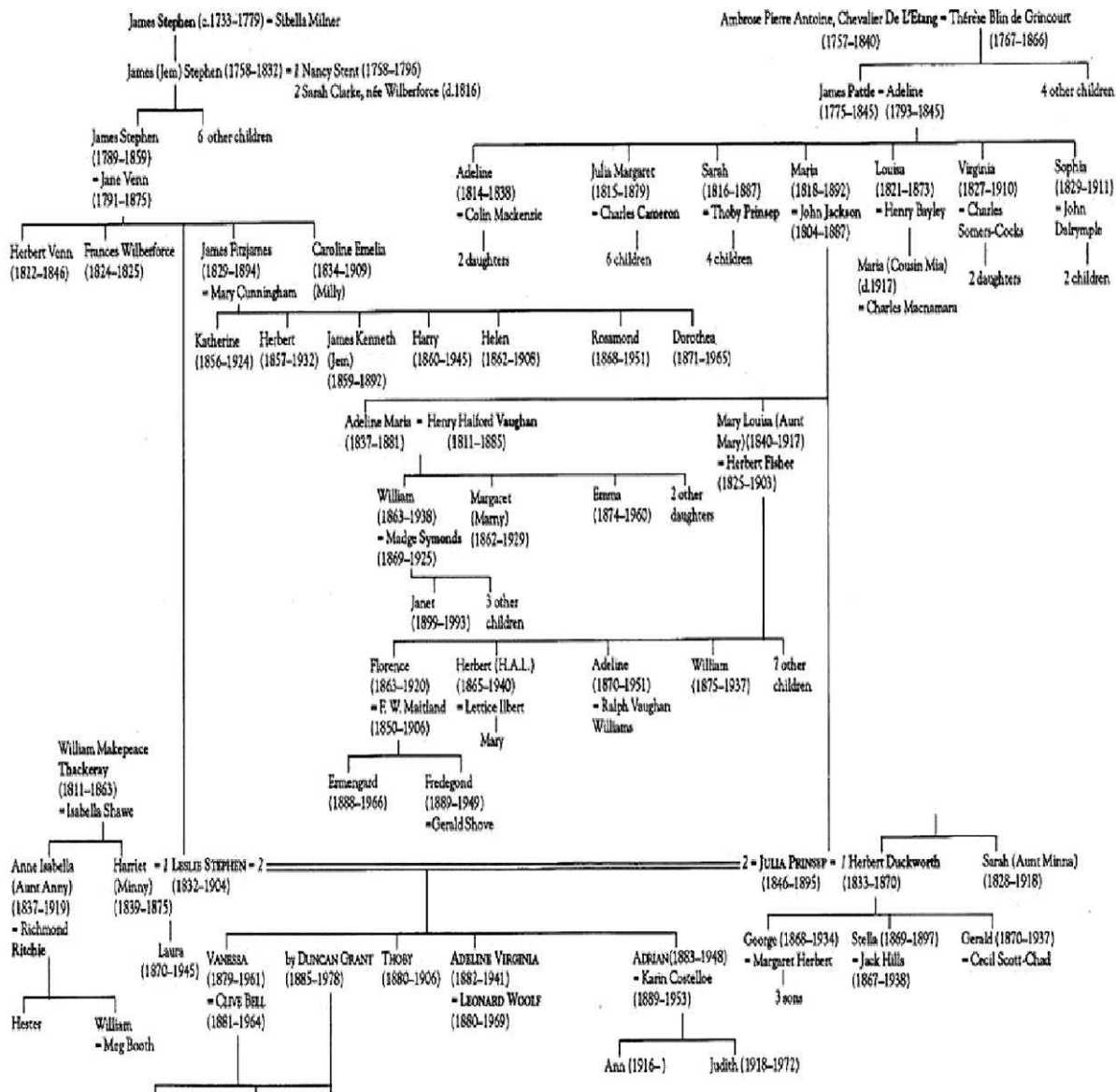
_____. **Um teto todo seu**. Tradução: Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1928.

YANG, Okhee J. **A Study of Christina Rossetti's Poems on Death**. 1992. 80 p. Tese (Mestrado em arte) - Universidade do Norte do Texas, Denton, Texas, 1992.

ZILBERMAN, Regina. **Estética da recepção e a história da literatura**. São Paulo: Ática, 1989.

ANEXOS

Figura 6 - Árvore Genealógica de Virginia Woolf



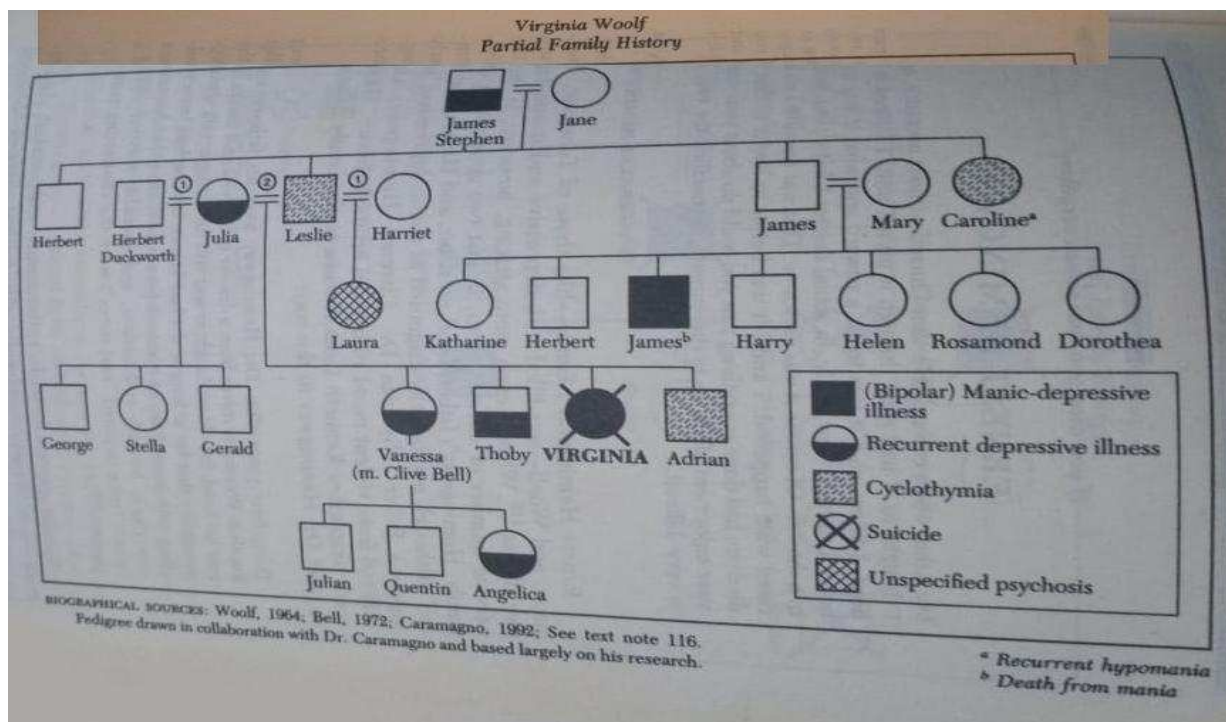
Fonte:

LEE,

1997,

n.p.

Figura 7 - Histórico familiar de doença maníaco-depressiva



Fonte: JAMISON, 1996, p. 227.

Figura 8 - Julia Stephen e Virginia, 1884.



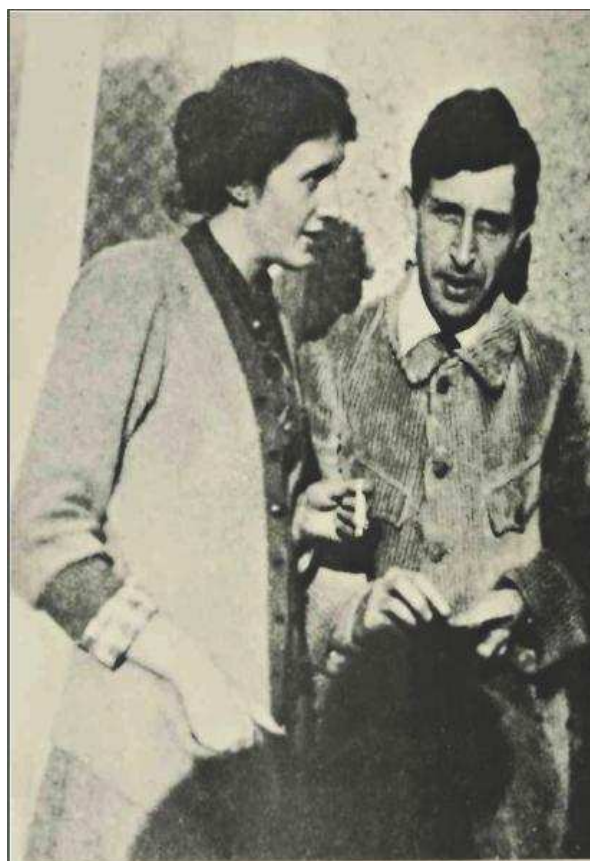
Fonte: LEE, 1997, p. 175.

Figura 9- Julia Stephen ensinando seus filhos, em 1894.



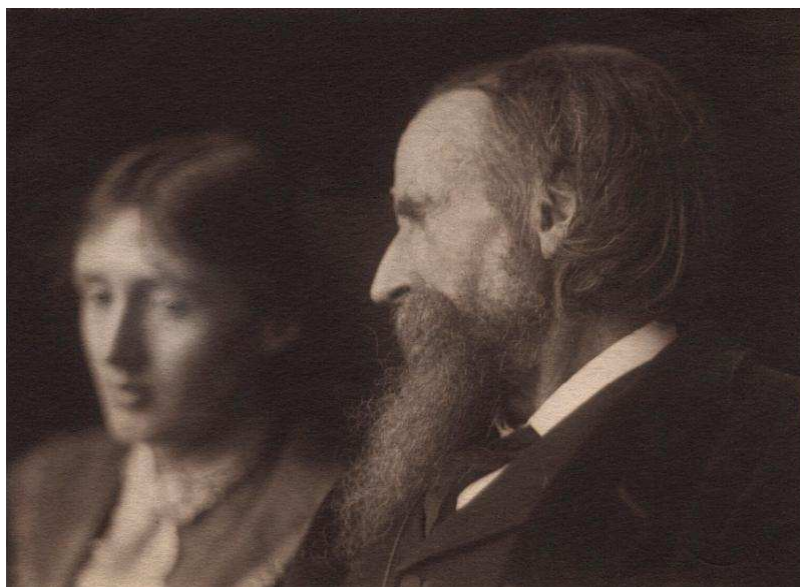
Fonte: Mortimer Rare Book Room, Smith College, 2020.

Figura 10- Virginia Woolf e Leonard Woolf, em 1914.



Fonte: BELL, 1972, n.p.

Figura 11 – Virginia Woolf e Leslie Stephen, em 1902.



Fonte: National Portrait Gallery (2020).

Figura 12 - Lytton Strachey e Virginia Woolf, em 1923.



Fonte: National Portrait Gallery (2020).