



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras

Gabriel Leibold Leite Pinto

**Virginia Woolf escreve a paternidade**

Rio de Janeiro

2021

Gabriel Leibold Leite Pinto

**Virginia Woolf escreve a paternidade**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho

Rio de Janeiro

2021

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

W913

Pinto, Gabriel Leibold Leite.

Virginia Woolf escreve a paternidade / Gabriel Leibold Leite  
Pinto. – 2021.  
140 f.

Orientador: Davi Ferreira de Pinho.  
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Woolf, Virginia, 1882 -1941 – Crítica e interpretação - Teses.  
2. Woolf, Virginia, 1882 -1941. Ao farol – Teses. 3. Paternidade –  
Teses. 4. Memória na literatura – Teses. I. Pinho, Davi. II. Univer-  
sidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 820-95

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum CRB7 4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

---

Assinatura

---

Data

Gabriel Leibold Leite Pinto

## **Virginia Woolf escreve a paternidade**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos de Literatura.

Aprovado em 19 de novembro de 2021.

Banca Examinadora:

---

Prof. Dr. Davi Ferreira de Pinho (Orientador)  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dra. Maria Conceição Monteiro  
Instituto de Letras – UERJ

---

Prof. Dr. Leonardo Bérenger Alves Carneiro  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2021

## DEDICATÓRIA

Para Ana e Tom,  
Centros de vitalidade na conversa perpétua  
que sustento com o mundo

## AGRADECIMENTOS

À Ana e Tom, propulsores da minha escrita, amores da minha vida, cores do arco-íris que iluminam as páginas adiante.

Ao Davi, em agradecimento à sua generosidade, por ser o professor e orientador com quem (re)aprendi alguns dos afetos que, através da leitura, nos comunicam alteridade.

Aos meus pais, Monika e Sérgio, a quem devo o estudo, os valores e o carinho pelos laços que estabeleci com a vida.

Ao meu irmão, Felipe, pela generosidade nestas paragens recentes da vida, bem como pela sua qualidade contagiante enquanto leitor de ficção (e pela generosidade de ser também leitor daquilo que escrevo).

À minha irmã, Marina, pela curiosidade que já enxergo em nossas conversas.

Ao Leo, cuja generosidade enquanto professor, colega e, acima de tudo, amigo, ajudaram a trazer Virginia Woolf para a minha estante.

À professora Maria Conceição Monteiro, pelas aprendizagens que resgato de sua sala de aula, bem como pela atenciosidade e deferência com a qual vêm lendo meus textos, minha qualificação e, agora, minha dissertação de Mestrado.

À professora Patrícia Marouvo, por contribuir em conversas e ensinamentos tanto para esta pesquisa, como para aquelas que virão.

À professora Adriana Jordão, pela generosidade com a qual aceitou fazer a leitura desta dissertação, bem como contribuir para a conversa em andamento.

À professora Liana Biar, quem primeiro me orientou na pesquisa universitária e ajudou a nutrir o interesse em ser pesquisador.

Em especial, agradeço nominalmente a cada membro de nossa Outsiders Society – Fábio Reis, Marcela Filizola, Mariana Oliveira, Mariana Pivanti, Patrícia Marouvo, Victor Santiago, e, uma vez mais, ao orientador de todos nós, Davi Pinho – cujos laços esboçados no estudo ofereceram amparo para toda a trama da vida em pandemia.

À PUC-Rio, onde aprendi meu ofício.

À UERJ, onde descobri conversas com as quais poderia contribuir.

Da sua poltrona você regia o mundo. Sua opinião era certa, todas as outras, disparatadas, extravagantes, *meshugge*, anormais. Tão grande era sua autoconfiança que você não precisava de modo algum ser conseqüente, sem no entanto deixar de ter razão. (...) Você assumia para mim o que há de enigmático em todos os tiranos, cujo direito está fundado, não no pensamento, mas na própria pessoa. Pelo menos assim me parecia.

*Franz Kafka, Carta ao Pai*

## RESUMO

PINTO, Gabriel Leibold Leite. *Virginia Woolf escreve a paternidade*. 2021. 140 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

Esta dissertação investiga a escrita da paternidade na obra de Virginia Woolf (1882 – 1941) a partir da virada andrógina proposta ao final de *Um teto todo seu* (1929) e expandida em *Três Guinéus* (1938), a qual desarticula as codificações culturais de masculino e feminino como fins em si mesmas. Sigo o professor Davi Pinho (2020), portanto, ao compreender os escritos de Woolf como a conversa perpétua que a autora travou com o mundo. Estabelecendo essa conversa como um “método” filosófico (PINHO, 2020), Woolf costura uma malha de relações humanas que ora fazem da vida, ora da morte, matérias primas para a construção de uma comunidade vital – tornando indispensável para essa construção de um coletivo o encontro positivo com a diferença (BRAIDOTTI, 2011). Dessa forma, surgem questões pertinentes para pensar a figuração do pai nos textos de Woolf tanto a partir do confronto com a ficção de um sujeito patriarcal soberano e autossuficiente quanto a partir do reconhecimento de que somos todos constituídos por corpos vulneráveis, pois tensionados entre a possibilidade de sofrer uma agressão e dispensar um cuidado (BUTLER, 2019; CAVARERO, 2009). Serão essas conversas (im)possíveis que rearticularão o pai biográfico na memória de Woolf de modo a redimensionar as figurações da paternidade em sua obra – especialmente na interlocução entre seus diários, a coletânea de memórias publicada postumamente, *Momentos do Ser* (1976) e o romance *Ao Farol* (1927). Assim sendo, é necessário marcar que a conversa perpétua que esta dissertação pretende reconhecer e interpelar teve início na própria obra de Woolf – no seu impulso de escrever esse pai enquanto sujeito “fechado e autossuficiente”, porém sempre subscrevendo aos seus textos o desejo de abri-lo para a descoberta de sua inevitável exposição ao outro.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Paternidade. Memória. Ao Farol.



## ABSTRACT

PINTO, Gabriel Leibold Leite. *Virginia Woolf writes fatherhood*. 2021. 140 f.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

This dissertation investigates how Virginia Woolf (1882–1941) writes fatherhood throughout her work, departing from the androgynous turn proposed at the end of *A Room of One's Own* (1929) and expanded in *Three Guineas* (1938), which disarticulates the cultural codifications of masculine and feminine as ends in themselves. Therefore, I follow professor Davi Pinho (2020), when he comprehends Woolf's writings as the perpetual converse that she sustains with the world around her. Establishing this conversation as a philosophical "method" (PINHO, 2020), Woolf weaves a pattern of human relationships which sometimes uses life, sometimes death, as the raw material for the construction of a vital community – making the positive encounter with difference an indispensable element for this construction (BRAIDOTTI, 2011). Thus, relevant questions arise about the figuration of the father in Woolf's texts departing, on one hand, from the confrontation with the sovereign and self-sufficient patriarchal subject, and, on the other, from the acknowledgement of our constitutive vulnerability as bodies positioned between the possibility of being wounded by and taking care of one another (BUTLER, 2019; CAVARERO, 2009). These are the (im)possible conversations which will rearticulate Woolf's biographical father in her memory in order to rearrange figurations of fatherhood throughout her work – especially in the conversations established between her diaries, her posthumously published collection of memories, *Moments of Being* (1976), and her novel *To the Lighthouse* (1927). Ultimately, it is necessary to point out that the perpetual converse this dissertation intends to recognize and engage with started back in Woolf's own writings – in her impulse to write this father as a closed and self-sufficient subject, yet always embedding in her texts the desire to open him up to the discovery of his inevitable exposure to the other.

Keywords: Virginia Woolf. Fatherhood. Memory. To the Lighthouse.

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	11
<b>1</b>	<b>A FACE PATÉTICA DO PATRIARCA</b> .....	18
1.1	Entre o desespero e desequilíbrio do pai .....	20
1.2	Precariedades em uma era de “transições” .....	25
1.3	Em direção à “vida da felicidade natural”, há o riso .....	29
1.4	Entre as crianças e o pai .....	40
<b>2</b>	<b>FIGURAÇÕES E REMEMORAÇÕES DO PAI</b> .....	47
2.1	“Em uma quarta-feira ruim nós comíamos nosso almoço em antecipação da tortura”: uma cena em Hyde Park Gate, 22 .....	52
2.2	Alguns laços da casa vitoriana: Anjo do Lar, maternidade e luto .....	59
2.3	“... esse conflito violentamente perturbador de amor e ódio”: Freud, ambivalência e uma saída em <i>Antígona</i> .....	65
2.4	Virginia e Vanessa: “uma conspiração muito íntima” contra os monstros vitorianos .....	75
<b>3</b>	<b>UM PAI (IM)POSSÍVEL – AO FAROL</b> .....	82
3.1	Um pai (im)possível a uma imagem sentimental .....	84
3.2	Sr. Ramsay: um líder solitário .....	87
3.3	Marido desequilibrado (e pai odiado) .....	96
3.4	Por quanto tempo irá durar? .....	104
3.5	No barco – o estatuto do naufrago à deriva .....	111

3.6	<b>No gramado – em nossas conversas, devemos criar <i>eudemonia</i></b> .....	123
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	133
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	136
	<b>ANEXO A - O manuscrito de <i>Ao Farol</i> (1925-7)</b> .....	140

## INTRODUÇÃO

A batalha de Dunbar, a batalha de Worcester, & a morte de Cromwell – com que frequência me parece que eu disse isso para meu pai (“meu” pai, não mais ‘pai’) em St. Ives.<sup>1</sup>

Virginia Woolf, *Diários III*, 03/09/1928

No dia 3 de setembro de 1928, Virginia Woolf (1882–1941) escreve em seu diário uma passagem breve na qual faz distinção entre referir-se ao próprio pai enquanto *my father* ou apenas *father*, como lemos na epígrafe acima (WOOLF, 1980, p. 194). Comprimida entre parênteses, a distinção registrada por Woolf flagra sua capacidade de se aproximar textualmente da memória do pai sem dar de cara com um muro, embargando-lhe o encontro com essas lembranças “impossíveis de se dizer em voz alta”, como formularia ao final da vida em “Um Esboço do Passado” (WOOLF, 1976, Loc127595). De volta ao ano de 1928 em seus diários, dois meses mais tarde, no dia 28 de novembro, Woolf faz de novo memória do pai, registrando essa figura espectral apenas como ‘*father*’:

Aniversário do Pai [Father’s]. Ele teria feito 96, 96, sim, hoje; & poderia ter feito 96, como outra pessoa qualquer; mas misericordiosamente ele não fez. A sua vida teria acabado inteiramente com a minha. O que teria acontecido? Sem escrita, sem livros – inconcebível. Eu costumava pensar nele & na mãe diariamente; mas escrever O Farol, os assentou em minha mente. E agora ele volta às vezes, mas diferente. (Eu acredito que isto seja verdade – que eu era obcecada por ambos, de uma maneira nada saudável; & escrever sobre eles foi um ato necessário.) (WOOLF, 1980, p. 208) <sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> “The Battle of Dunbar, the Battle of Worcester, & the death of Cromwell – how often it seems to me I said that to my father (“my” father, not ‘father’ anymore) at St. Ives.”

Ao longo desta dissertação, as epígrafes aparecem em inglês – a língua de Virginia Woolf –, em conversa com meu texto em português; contudo, no corpo dos capítulos, optei por utilizar traduções, dando então o texto em inglês nas notas.

As traduções das obras de Virginia Woolf são de minha responsabilidade e foram estabelecidas ao cotejar as traduções referenciadas na bibliografia com o texto fonte. As traduções não referenciadas na bibliografia são de minha autoria.

<sup>2</sup> “Father’s birthday. He would have been 96, 96, yes, today; & could have been 96, like other people one has known; but mercifully he was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books – inconceivable. I used to think of him & mother daily; but writing *The Lighthouse*, laid them in my mind. And now he comes back sometimes, but differently. (I believe this to be true – that I was obsessed by them both, unhealthily; & writing of them was a necessary act.)”

Essa indecisão entre o reconhecimento do pai enquanto *seu* pai – “*my*” *father* –, como quem reconhece sua posição na hierarquia da casa, e a referência a ele como uma anotação hesitante marca o entrelugar no qual Woolf se inscreve quando escreve a paternidade. No trecho acima, ao chamar Leslie Stephen de “pai”, não de “*meu* pai”, Woolf não rejeita a distinção anterior, mas antes a reitera nos termos de uma obsessão assentada em sua mente por meio da escrita. Contudo, dimensionar a figuração do pai na escrita de Woolf dificilmente se restringe à investigação que a autora faz do passado de sua própria biografia em *Hyde Park Gate*, 22. As inscrições da paternidade em sua obra passam necessariamente pela ausência do “pai”, mas não da figura paterna, em *O Quarto de Jacob* (1922); são atravessadas pelo patriarca tirânico em *Ao Farol* (1927); e caminham para uma associação definitiva entre a masculinidade e o militarismo nos patriarcas que figuram em *Os Anos* (1937) e *Três Guinéus* (1938).

Enquanto pai e pesquisador, interessado nos desdobramentos que a pesquisa universitária tem no âmbito social, insisto que é um ponto central deste trabalho rearticular e renovar os discursos sobre as masculinidades contemporâneas, bem como as responsabilidades da figura paterna no lar. Se é possível descobrir espaços distintos do autoritarismo ou da ausência do pai em uma sociedade patriarcal, é no compromisso com a conversa capaz de nos abrir para o outro que há de se criar um caminho em direção à mudança.

A conversa que parece persistir na obra de Woolf é encenada pela própria autora em sua relação com a escrita ao longo de toda a vida, como nos ensina o professor Davi Pinho em sua leitura do já mencionado ensaio autobiográfico “Um Esboço do Passado”, escrito entre 1939 e 1940 e publicado anos após a sua morte:

Quando chega a um limite do que consegue narrar de seu passado, ela [Woolf] marca suas especulações sobre a escrita (essa eterna conversa paradigmática) como certas impossibilidades textuais no presente, algo entre as cenas que esboça e um esclarecimento sobre o que é de fato rascunhar uma cena com palavras que ela vai “em algum momento tentar explicar”, que precisam de “revisão”, “reescrita”, “precisão” (Woolf: 1976, p. 133; p. 142). A palavra que usa para organizar suas memórias, ‘*sketch*’, revela seu procedimento imagístico e a qualidade provisória de seu texto inacabado – realmente Woolf *pinta e rabisca, esboça e rascunha*. Enquanto faz isso, somos guiados pela noção de que a vida é a acumulação de conversas encenadas no fluxo entre o desejo de escrever e a (im)possibilidade de descrever a própria escrita. (PINHO, 2020, p. 19–20)

Portanto, investigar a paternidade nos escritos de Woolf envolve descobrir quais são os sulcos que se abrem no fluxo entre o desejo de escrever sobre o pai –

*Father* – e a (im)possibilidade de descrever a escrita que o assenta na mente, reconhecendo-lhe como seu pai – *my father*. Ora o esboço dessa paternidade parece aguardar por um contorno definitivo, ora esse esboço é borrado – de propósito ou não – pelo processo de ficcionalização da figura paterna empreendido em sua escrita.

A pesquisadora woolfiana Jane de Gay, traçando outro caminho, entra nessa conversa enquanto interrogadora desse fantasma do pai na obra de Woolf, chegando a afirmar que

Ao *Farol* foi um estágio central na negociação de Woolf com seu passado pessoal e literário: ela confrontou a influência de Leslie Stephen nela mesma de maneira direta, mas ela também explorou as suas ideias, usando-as para suas próprias motivações. Enquanto re-fazia seu pai como ‘contemporâneo’, ela também refez a si mesma enquanto escritora. (...) Woolf reclama sua herança enquanto filha literária (e não apenas biológica) de Leslie Stephen. (DE GAY, 2006, p. 129)<sup>3</sup>

Contudo, como afirmei anteriormente, Woolf parece escrever para além da sombra desse pai, mesmo diante da rearticulação de algumas de suas ideias em suas obras. Se a autora quer participar de uma conversa com o pai, essa precisará se dar sem as limitações que o semblante autoritário de Leslie Stephen demarcara no passado em Hyde Park Gate. Afinal, por um lado, Woolf escreve, ainda em “Um Esboço do Passado”, que

É entediante para mim escrever sobre ele, tentar descrevê-lo, em parte por ser tudo tão familiar; em parte pois seu tipo (...) é como uma gravura em aço, sem cores, ou calor ou corporalidade; mas contendo uma infinidade de contornos precisos. (...) Consigo, porém, adicionar algo à gravura em aço do meu pai – um temperamento violento. (WOOLF, 1976, Loc127618)<sup>4</sup>

Por outro lado, esses contornos precisos são recorrentemente borrados e reordenados visando a ultrapassagem do pai biográfico de Woolf em figurações que questionem a face do patriarca no entrecruzamento de sua masculinidade com o capitalismo e militarismo que balizam a ideia de nação no tempo de Woolf (e, em muitos aspectos, também no nosso tempo). Dessa forma, Woolf afronta, em

---

<sup>3</sup> “*To the Lighthouse* was a pivotal stage in Woolf’s negotiation of her personal and literary pasts: she confronted Leslie Stephen’s influence on her in a direct way, but she also drew on his ideas, using them for her own purposes. As she re-made her father as a ‘contemporary’, she also remade herself as a writer. (...) Woolf claims her inheritance as Stephen’s literary (and not just as his biological) daughter.”

<sup>4</sup> “It bores me to write of him, to try to describe him, partly because it is all familiar; partly because it is a type (...) like a steel engraving, without colour, or warmth or body; but with an infinity of precise clear lines. (...) But I can add something to my father’s steel engraving – a violent temper.”

diversos momentos de sua escrita, a ficção de um sujeito autossuficiente e soberano, desinteressado na malha que nos conecta enquanto sujeitos interdependentes em nossas relações com o outro. Woolf persegue e expõe as codificações patriarcais de masculino e feminino apenas para desarticulá-las em favor de uma nova perspectiva para além de divisões sociais baseadas em ser homem e/ou ser mulher – um porvir no qual a comunhão com o outro se dará no fluxo vital do qual compartilhamos na vida em sociedade. Na filosofia contemporânea, a vitalidade de Woolf é reconhecida e valorizada em propostas como a de Rosi Braidotti:

A pura genialidade de Virginia Woolf reside em sua habilidade de apresentar sua vida como um gesto de passar através, qual seja, de escrever “como se já tivesse ido embora” em um relacionamento vital e produtivo com a mortalidade. (...) O texto de Woolf encena um fluxo de posições, um cruzamento de fronteiras, e uma inundação em uma plenitude de afetos onde a vida é afirmada em seu mais alto grau. Ela é uma multiplicadora intensiva de afetos. (BRAIDOTTI, 2011, p. 155)<sup>5</sup>

Afirmar a vida “em seu mais alto grau”, na escrita de Woolf, envolve a encenação desse fluxo vital, de modo que uma miscelânea de conexões passem a se manifestar em nosso entrecruzamento com o mundo que habitamos – tornando, assim, indispensável o encontro positivo com a diferença. Isto é, como afirma a pesquisadora woolfiana Madelyn Detloff, esse encontro tem de ser entendido como parte determinante do processo de criar “comunidades, relacionamentos e *habitats*” (2016, p. 22). Encontrar o outro em sua diferença implica, portanto, compreender que o convívio nos deixa invariavelmente expostos um ao outro – “irremediavelmente abertos à agressão e ao cuidado”, como elabora a filósofa italiana Adriana Cavarero (2009, p. 30). Essa dupla abertura advém de nossa constituição humana enquanto corpos vulneráveis – engajando-nos com o outro ora em termos de uma violação sofrida ou cometida, ora em termos de um cuidado recebido ou dispensado ao outro. Tais questões, pensadas por Judith Butler (2019) e Cavarero (2009) em nosso tempo, são pontos de entrada na obra de Virginia Woolf nesta dissertação.

---

<sup>5</sup> “The sheer genius of Virginia Woolf rests in her ability to present her life as a gesture of passing through, i.e., of writing ‘as if already gone’ in a vitalist and productive relationship to mortality. (...) Woolf’s texts enact a flow of positions, a crossing of boundaries, and an overflowing into a plenitude of affects where life is asserted to its higher degree. She is an intensive multiplier of affects.”

Woolf encena momentos de quebra com a ficção do sujeito fechado e autossuficiente quando o traz para encenações narrativas que desvelam sua vulnerabilidade constitutiva. Será, portanto, na produção de cenas marcadas pela exposição de um corpo ao convívio com um outro que o patriarca ganhará fôlego enquanto personagem na literatura de Woolf – seja em seus romances, ensaios, diários ou cartas. A tarefa de rememorar “como se já tivesse ido embora” (BRAIDOTTI, 2011, p. 155) é central na figuração dessa paternidade em Woolf, pois será nas conversas que a autora trava consigo mesma, em memórias de infância, de escrita, de dias quaisquer em sua vida, que o pai irá se redimensionar em sua obra. Dessa forma, um marco importante para essa conversa (im)possível com o pai consiste na entrada do diário de Woolf que, escrita durante a composição de *Ao Farol*, fornece um vislumbre da expansão operada sobre aquele entrelugar no qual a autora se inscreve quando escreve a paternidade:

Isso [Ao Farol] vai ser razoavelmente curto: vai ter a personalidade [*character*] completa do meu pai; & da minha mãe; & St. Ives; & a infância; & todas as coisas de sempre que tento incluir – vida, morte, etc. Mas o centro é o personagem [*character*] do pai, sentado num barco, recitando Nós perecemos, cada qual a sós, enquanto esmaga um carapau morto (...). (WOOLF, 1980, p. 18)<sup>6</sup>

Trabalhando em cima da polivalência semântica da palavra *character*, em inglês, Woolf distende sua própria biografia para chegar à ficção, fertilizando mutuamente os gêneros textuais que escreve (LEE, 2010, p. 95) de modo a rearticular o pai enquanto fruto de uma noção cultural obsoleta do masculino. Os contornos precisos sobre os quais Woolf esboçara o pai em seus *sketches* autobiográficos, antes, foram propositalmente confundidos quando ela pensou em inscrevê-lo na escrita ficcional buscando assentar suas obsessões a partir da confusão entre a personalidade e a personagem de seu pai.

\*\*\*

De modo a desenvolver as premissas aqui expostas, esta dissertação foi dividida em três capítulos – cada um deles contemplando partes diferentes de uma

---

<sup>6</sup> “This is going to be fairly short: to have father’s character done complete in it; & mother’s; & St. Ives; & childhood; & all the usual things I try to put in – life, death &c. But the centre is father’s character, sitting in a boat, reciting We perished, each alone, while he crushes a dying mackerel (...).”



conversa que antecede estas páginas e se propõe a continuar para além delas. Dessa maneira, a proposta da conversa como método de investigação literária vem da ideia de que a conjunção de uma série de vozes, ecos e discordâncias subscreve um movimento de fertilização recíproco. Se a conversa diz respeito a ‘conviver [com a diferença] em espaço comum’ (PINHO, 2020, p. 12), é na justaposição de filósofas, teóricas e pesquisadores entre as primeiras e últimas páginas desta dissertação que suas vozes irão incidir umas sobre as outras produzindo novos caminhos e potencialidades para a exploração dos textos de Virginia Woolf.

O primeiro capítulo dessa conversa colocará em cena alguns escritos de Woolf em interlocução com as bases teóricas que fizeram esta conversa despontar e ganhar corpo enquanto reflexão acadêmica. Trata-se de um capítulo que busca alicerçar em uma ética filosófica os primeiros passos na discussão da paternidade em Virginia Woolf. Dessa maneira, a paternidade poderá ser construída para além de uma posição autônoma a ser ocupada na estrutura social familiar – figurando, antes, como produto de um registro cultural específico da masculinidade, bem como de uma estrutura social cultivada de modo que o patriarca pudesse deter em suas mãos a propriedade, a autoridade e sua aparente autossuficiência.

No segundo capítulo, recupero os relatos de Woolf sobre sua vida familiar no texto *Um Esboço do Passado* (1976) para explorar como a autora constrói textualmente suas memórias, sempre flertando com recursos de sua escrita ficcional. São as cenas de seu passado que vêm à tona, de modo a revelar instabilidades latentes nos abusos verbais e psicológicos, por parte dos urros e reprimendas do pai às mulheres da casa – em particular, após a morte de Julia Stephen, mãe de Virginia Woolf.

No terceiro capítulo, procuro destrinchar o romance *Ao Farol*, retornando à ideia desenhada nos capítulos anteriores de que quando Woolf escreve a paternidade em sua obra, as inscrições ficcionais de seu pai biográfico são redimensionadas a partir do confronto com a possibilidade de desmonte do ideal de autossuficiência e soberania do indivíduo patriarcal. Dessa maneira, o Sr. Ramsay, enquanto personagem que acredita estar fadado ao esquecimento, não se sustenta como um pai capaz de conversar e se comprometer com a diferença radical daqueles que lhe fazem companhia até o farol. Mas, talvez, haja em *Ao Farol* quem possa assumir um compromisso análogo.

Por fim, esta dissertação investiga os tópicos acima expostos de modo a propor que Woolf escreve esse pai – especialmente em *Ao Farol* – enquanto sujeito “fechado e autossuficiente”, mas sempre partindo do desejo de abri-lo para sua inevitável exposição ao outro. O empreendimento consiste em conceber um pai distinto do pai patriarcal, porque passível de conhecimento da sua vulnerabilidade constitutiva perante o outro. Woolf quer membros da sociedade capazes de “solicitar um devir, instigar uma transformação” (BUTLER, 2019, p. 66) – e ela parece compreender que a única forma de produzir esse coletivo é a partir da quebra total com o ideal de autossuficiência e soberania da identidade patriarcal.

## 1 A FACE PATÉTICA DO PATRIARCA

Mas que rosto, pensou ela, imediatamente flagrando a simpatia que não tinha sido solicitada a dar pressionando-a para ser expressada. O que o tinha deixado desse jeito? (...) Ele tivera dúvidas, sentia ela, do contrário teria exigido menos das pessoas. (...) Mas agora ele não tinha ninguém com quem falar sobre aquela mesa, ou sobre suas botas, ou sobre os seus laços; e ele era como um leão procurando quem pudesse devorar, e seu rosto tinha aquele toque de desespero, de exagero que a deixava alarmada, e a fazia estreitar as saias em torno do corpo.<sup>7</sup>

Virginia Woolf, *Ao Farol*, 1927

A vitalidade da escrita de Virginia Woolf corre nas veias dos personagens costurados em seus diários, romances e ensaios. Na medida em que corre, flui e se movimenta, essa vitalidade surge como fonte de energia e matriz criativa para as correntes que ora refrescam, ora inundam os sulcos de seus textos. Por vezes, Woolf denuncia explicitamente os impasses carentes de fertilização. Por outras, ela faz abrir seus sulcos de modo que a vitalidade possa entrar. Resta a questão, por onde começar?

No trecho de *Ao Farol*, recuperado como epígrafe neste capítulo, Woolf ficcionaliza uma investigação sobre a face masculina do déspota patriarcal, Sr. Ramsay – talvez a mais famosa figuração da paternidade tirânica em sua obra. Interrogada por uma voz feminina, surgem nessa face masculina demandas por simpatia, toques de desespero e exagero, e medos aos quais estão sujeitas as

---

<sup>7</sup> “But what a face, she thought, immediately finding the sympathy which she had not been asked to give troubling her for expression. What had made it like that? (...) He had had doubts, she felt, or he would have asked less of people. (...) But now he had nobody to talk to about that table, or his boots, or his knots; and he was like a lion seeking whom he could devour, and his face had that touch of desperation, of exaggeration in it which alarmed her, and made her pull her skirts about.” (WOOLF, 1927, p. 134)

personagens no seu entorno. Assim sendo, a curiosa tríade composta pela falta de simpatia, pelo estado de desespero e pelo patente desequilíbrio é flagrada como inscrição no corpo desse homem – sua fisionomia estampa a face patética do patriarca.

Ainda em *Ao Farol*, Woolf propicia um novo momento de inflexão investigativa dessa face quando a contorce durante o jantar:

Estava carrancudo, tinha o semblante carregado e os cenhos franzidos, e rubro de cólera. O que, afinal, se passava? perguntou-se. Qual poderia ser o problema? Simplesmente porque o pobre do velho Augustus pedira outro prato de sopa – só isso. Era impensável, era detestável (assim lhe assinalara do outro lado da mesa) que Augustus repetisse a sopa. Ele odiava que as pessoas continuassem a comer quando ele tinha acabado. Ela via a raiva que escapava de seus olhos, de sua frente, como uma matilha de cães de caça, e sabia que, num instante, algo violento explodiria, e então – Deus seja louvado! ela o viu mudar de marcha e puxar o freio, e todo o seu corpo parecia emitir faíscas, mas não palavras. Ficou ali sentado, os cenhos franzidos. Ele nada dissera, ele faria com que ela registrasse. Que ela lhe desse o crédito por aquilo! Mas por que, afinal, não deveria o pobre do Augustus pedir outro prato de sopa? (WOOLF, 1927, p. 84)<sup>8</sup>

Termino a leitura desse trecho com um riso abafado pelo eco da pergunta da Sra. Ramsay, “por que, *afinal*, não deveria o pobre do Augustus pedir outro prato de sopa?”.<sup>9</sup> Desespero? Desequilíbrio? É notável que a caracterização dessa face masculina nos escritos de Woolf retém, enquanto lugar comum, a premissa de que existe uma relação especular do homem, no geral, – e do pai, em particular – não apenas com as mulheres em suas vidas, como também com seus filhos e/ou suas filhas. Em *Um teto todo seu* (1929), Woolf explora esse tópico quando afirma que “as mulheres” – e, no caso específico da paternidade, essa reflexão também se aplica às crianças – “têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF,

---

<sup>8</sup> “He was screwing his face up, he was scowling and frowning, and flushing with anger. What on earth was it about? she wondered. What could be the matter? Only that poor old Augustus had asked for another plate of soup—that was all. It was unthinkable, it was detestable (so he signalled to her across the table) that Augustus should be beginning his soup over again. He loathed people eating when he had finished. She saw his anger fly like a pack of hounds into his eyes, his brow, and she knew that in a moment something violent would explode, and then--thank goodness! she saw him clutch himself and clap a brake on the wheel, and the whole of his body seemed to emit sparks but not words. He sat there scowling. He had said nothing, he would have her observe. Let her give him the credit for that! But why after all should poor Augustus not ask for another plate of soup?”

<sup>9</sup> Grifo meu.

1929, p. 54)<sup>10</sup>. Na passagem de *Ao Farol* acima, Sra. Ramsay é cobrada enquanto espelho – ela deve reconhecer e endossar a cena de afetos engendrada pelo marido. Assim, a demanda patente na face contorcida do Sr. Ramsay pede confirmação e simpatia por uma hegemonia que supõe exercer, sem ter a certeza de nela haver algum efeito. A epígrafe nos fornece a pergunta direta, “O que o tinha deixado desse jeito?”. O que, *afinal*, se esconde por trás da tríade de excessos que demarcam essa face patética do patriarca?

### 1.1 Entre o desespero e desequilíbrio do pai

A conversa que subscreve o título deste capítulo parte do comentário que a filósofa Rosi Braidotti propõe ao formular a “face patética e despótica da feminilidade branca” (BRAIDOTTI, 2011, p. 45)<sup>11</sup>. Colocando lado a lado duas figurações do “feminino” na contemporaneidade, Braidotti justapõe, de um lado, “a iconicidade branca do corpo da Princesa Diana” e, do outro, “as faces anônimas de inúmeras mulheres que são vítimas nos encarando dos becos e das telas de televisão em busca de amparo para sobreviver” (BRAIDOTTI, 2011, p. 48)<sup>12</sup>. Segundo a filósofa, “a feminilidade está capturada no duplo vínculo da pós modernidade tardia ao ser simultaneamente ‘Outro’ (do mesmo) e completamente convencional e integrada na Maioria” (BRAIDOTTI, 2011, p. 45).<sup>13</sup> Minha proposta, portanto, é subverter essa “face patética e despótica da feminilidade branca” procurando responder de que forma seria possível flagrar na face do patriarca – “completamente convencional e integrada na Maioria” – a inscrição do tríptico de descontrole, desespero e desequilíbrio.

É inevitável que, enquanto *pater familias* engendrado por e para uma economia patriarcal, o Sr. Ramsay ocupe uma posição de sujeito validada pela

---

<sup>10</sup> “Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size.”

<sup>11</sup> “(...) the pathetic and despotic face of white femininity (...)”

<sup>12</sup> “I want to juxtapose the white iconicity of Princess Diana’s body to the anonymous faces of endless female victims that stare at us from the back streets and television screens in quest of aid for survival.”

<sup>13</sup> “Femininity is caught in the double bind of late postmodernity by being simultaneously “Other” (of the same) and fully mainstream and integrated in the Majority.”

sociedade – tanto na esfera pública, como na esfera privada. No entanto, é grave flagrar em seu corpo o desespero e o desequilíbrio que demandam por uma simpatia da qual nem ele tem certeza de partilhar. A confirmação especular de seu ponto de vista por parte da esposa (e repito que, eventualmente, seus filhos também serão cobrados) é parte central no processo de reconhecimento de si enquanto sujeito autorizado a se irritar com aquilo que bem entender, mesmo que sua afetação se volte contra o pobre do Augustus, que deve apenas ter deixado passar o lanche da tarde. O que a face do Sr. Ramsay tem de *pathos*, ela também carrega de angústia – “era impensável, era detestável” que aquele educado para ser o patriarca da casa tivesse suas afetações à mesa contrariadas pela fome de outro homem, imperfeito diante de sua imagem.

Quando, dois anos depois de escrever *Ao Farol*, Woolf compõe *Um teto todo seu* investigando o tema mulheres e ficção, a possibilidade de recuperar e de produzir uma tradição da escrita ficcional assinada por mulheres é desenvolvida a partir da constatação de que

De fato, uma vez que a liberdade e a plenitude de expressão fazem parte da essência da arte, essa falta de tradição, essa escassez e inadequação de ferramentas deve ter dito muito sobre a escrita das mulheres. E mais: um livro não é feito de sentenças colocadas lado a lado até o fim, mas de sentenças construídas, se a imagem ajuda, como arcadas ou domos. E essa forma também foi feita pelos homens a partir de suas próprias necessidades para o seu próprio uso. Não há razão para pensar que a forma do épico ou da peça poética sirva para a mulher mais do que a sentença lhe serve. (WOOLF, 1929, p. 111)<sup>14</sup>

A inacessibilidade da sentença masculina se dá ora nos temas por ela veiculados, ora nas formas às quais sua expressão está sujeita uma vez que a tradição que lhe confere força opera no contexto da contínua construção discursiva do patriarcado. Assim sendo, o pleito de Woolf por uma sentença feminina envolve o resgate de escritoras apagadas dos anais da história – um resgate que injeta vitalidade nesses escritos pensando agora uma poética voltada para a a sentença feminina. Afinal, essa sentença feminina seria justamente uma alternativa à lógica especular que marca as relações entre o patriarca e seus espelhos mágicos na

---

<sup>14</sup> “Indeed, since freedom and fullness of expression are of the essence of the art, such a lack of tradition, such a scarcity and inadequacy of tools, must have told enormously upon the writing of women. Moreover, a book is not made of sentences laid end to end, but of sentences built, if an image helps, into arcades or domes. And this shape too has been made by men out of their own needs for their own uses. There is no reason to think that the form of the epic or of the poetic play suit a woman any more than the sentence suits her.”

sociedade – inventar uma nova tradição sob o signo de outra sentença que não a do homem, essa parece ser a proposta de Woolf. Será, portanto, repensando uma tradição legada pela sentença masculina que, ao publicar *Três Guinéus* nove anos depois, Woolf faz questão de expor, dispondo de e de certa maneira ironizando com um rigoroso refinamento crítico, a composição do ideal masculino segundo o qual os homens de seu próprio tempo se construíram sujeitos no discurso. É importante notar que ela o faz a partir da constatação de que esse ideal, à época da escrita do ensaio de 1938, relaciona o homem instruído que caminha pelas ruas de Londres com o nazifascismo de outros países da Europa. Sua crítica incide sobre aqueles que propunham combater o fascismo subscrevendo um discurso da violência e da guerra aos discursos que favoreciam defender a honra de seu próprio país. Nas palavras de Woolf,

Trata-se da imagem de um homem; alguns afirmam, outros negam, que se trata do Homem em pessoa, a quintessência da virilidade, o tipo perfeito do qual todos os outros são esboços imperfeitos. Trata-se, certamente, de um homem. Os olhos estão vidrados; os olhos fuzilam. O corpo, que se sustenta numa posição pouco natural, está rigidamente envolto num uniforme. [...] É chamado de Führer em alemão e de Duce em italiano; em nossa própria língua, de Tirano ou Ditador. E atrás dele jazem casas destroçadas e cadáveres – homens, mulheres e crianças. (WOOLF, 1938, p. 153)<sup>15</sup>

A concretização da imagem desse homem cuja cognoscibilidade está, invariavelmente, atrelada ao militarismo é um ponto culminante na obra de Woolf, pois que revelador do que aprenderam os sujeitos instruídos na sentença de Oxbridge, para usar a universidade metonímica da educação patriarcal em Woolf quando escreve *Um teto todo seu*. É, então, diante das instituições que retroalimentam a economia patriarcal de seu tempo, que Woolf demarca a eterna repetição promovida por essas práticas de ensino. Para ela, trata-se do mesmo

(...) desperdício de energia, o mesmo desperdício de equilíbrio, o mesmo desperdício de tempo e o mesmo desperdício de dinheiro. Quase as mesmas filhas exigem de quase os mesmos irmãos quase os mesmos privilégios. Quase os mesmo cavalheiros entoam quase as mesmas recusas usando quase as mesmas razões. Tem-se a impressão de que não houve nenhum progresso na raça humana, mas apenas repetição. Podemos

---

<sup>15</sup>“It is the figure of a man; some say, others deny, that he is Man himself, the quintessence of virility, the perfect type of which all the others are imperfect adumbrations. He is a man certainly. His eyes are glazed; his eyes glare. His body, which is braced in an unnatural position, is tightly cased in a uniform. Upon the breast of that uniform are sewn several medals and other mystic symbols. His hand is upon a sword. He is called in German and Italian Führer or Duce; in our own language Tyrant or Dictator. And behind him lie ruined houses and dead bodies—men, women and children.”

quase ouvi-los, se nos pomos à escuta, cantando a mesma e velha cantiga: “Lá vamos nós em volta da amoreira, da amoreira, da amoreira” e se acrescentássemos “da propriedade, da propriedade, da propriedade”, estaríamos mantendo o ritmo sem violentar os fatos. (WOOLF, 1938, p. 76)<sup>16</sup>.

Como nos ensina Davi Pinho, será na metáfora dessa amoreira da propriedade ao redor da qual homens e mulheres patriarcais caminham automaticamente, como crianças ao som de uma cantiga de roda, que Woolf estabelece a relação definitiva “entre masculinidade, guerra e capitalismo” (2019, p. 45). Sendo assim, Woolf faz a missivista ficcional de *Três Guinéus* – que se identifica como “filha” – responder ao advogado que lhe propõe a participação em sua sociedade antiguerra com uma análise das implicações da relação acima:

(...) suponho que o senhor queira dizer que o mundo está dividido, atualmente, em dois serviços; um, o público, e o outro, o privado. Num dos mundos os filhos dos homens instruídos trabalham como funcionários públicos, juízes, militares e são pagos por esse trabalho; no outro mundo, as filhas dos homens instruídos trabalham como esposas, mães, filhas – mas sem serem remuneradas por esse trabalho? O trabalho de uma mãe, de uma esposa, de uma filha não vale nada para a nação em moeda sonante? (WOOLF, 1938, p. 63)<sup>17</sup>

A mulher profissional, e, portanto, independente financeiramente, não parece ser uma das metas abarcadas pela sociedade antiguerra do advogado a quem a narradora de *Três Guinéus* se endereça. Já o homem profissional, e, para tanto, provedor da renda familiar, parece estar mais próximo do que esses homens em sociedade idealizam para a normalidade do pós-guerra. Ainda em *Três Guinéus*, Woolf entende que essa concepção do masculino também será responsável por fundar as bases para uma concepção dominante de paternidade na vida desses homens. Para tal, ela explora a figura do pai provedor sob a metáfora de uma doença fatal e virulenta:

---

<sup>16</sup> “(...) the same waste of strength, waste of temper, waste of time, and waste of money. Almost the same daughters ask almost the same brothers for almost the same privileges. Almost the same gentlemen intone the same refusals for almost the same reasons. It seems as if there were no progress in the human race, but only repetition. We can almost hear them if we listen singing the same old song, “Here we go round the mulberry tree, the mulberry tree, the mulberry tree” and if we add, “of property, of property, of property,” we shall fill in the rhyme without doing violence to the facts.”

<sup>17</sup> “Sir, I take you to mean that the world as it is at present is divided into two services; one the public and the other the private. In one world the sons of educated men work as civil servants, judges, soldiers and are paid for that work; in the other world, the daughters of educated men work as wives, mothers, daughters—but are they not paid for that work? Is the work of a mother, of a wife, of a daughter, worth nothing to the nation in solid cash?”



Privadamente, é verdade, os pais se renderam; mas, publicamente, os pais reunidos nas sociedades, nas profissões, ficaram, inclusive, mais sujeitos à doença fatal do que os pais da vida privada. A doença adquirira um motivo, tinha se ligado a um direito, a uma concepção, que a tornava ainda mais virulenta fora de casa do que dentro dela. O desejo de sustentar a esposa e filhos – que motivo poderia ser mais poderoso ou profundamente enraizado? Pois estava ligado à própria masculinidade – um homem que não conseguia sustentar a família fracassara em sua própria concepção de masculinidade. (WOOLF, 1938, p. 148–149)<sup>18</sup>

Ao escrever *Três Guinéus*, Woolf confronta o binômio masculino e feminino enquanto construção cultural que falsifica como naturalmente dos homens o papel de sujeito no mundo público e como naturalmente das mulheres o papel de objeto em função de perpetuar a espécie. Em *Três Guinéus*, essa esfera “negativa” do feminino se torna potente e é afirmada por Woolf. Como vimos, foi a partir da noção do masculino e do feminino como dicções na linguagem, como “sentenças” (WOOLF, 1929; PINHO, 2015), que Woolf escreveu seu ensaio de 1938. Ou seja, ela o escreveu para que as mulheres não caíssem nas armadilhas da lógica patriarcal vigente ao ingressarem no mundo público por via das profissões, da educação formal, e do voto, direitos recém conquistados à época da publicação. Como propõe Pinho (2019, p. 48), é justamente a marginalidade histórica da mulher – uma não-cidadã cujo “país é o mundo todo” em *Três Guinéus* (1938, p. 118) – que se torna um lugar de possibilidade para uma nova cultura que não funcionaria a partir do eixo da identidade – nem mesmo o adjetivo “inglesa” figura como afirmação de semelhança para a missivista do ensaio de Woolf. Isso porque

Na passagem mais celebrada da missivista de *Three Guineas* “–afinal, a outsider dirá, na verdade, como uma mulher, eu não tenho país. Como uma mulher eu não quero país. Como uma mulher, meu país é o mundo todo” (Woolf: 1938, p. 312) – o fundo histórico que possibilita que a mulher seja a figura messiânica da filosofia política de Woolf se esconde. Uma lei de 1914, a *British Nationality and Status of Aliens Act*, submetia a nacionalidade inglesa da mulher à nacionalidade de seu cônjuge. Ou seja, se uma mulher se casasse com um estrangeiro, ela deveria ser considerada estrangeira também. Essa lei era um dos efeitos da guerra para as mulheres inglesas. Além disso, quando Woolf escreve *Three Guineas*, as alunas de Girton College, fundada em 1869, e Newnham College, 1871 – as duas faculdades para mulheres de Cambridge onde Woolf proferiu as palestras que se tornariam *A Room of One's Own* em 1929 –, ainda não recebiam os títulos de graduação da universidade. Só em 1948 – dez anos após *Three Guineas*, vinte anos após as palestras sobre mulheres e ficção

---

<sup>18</sup> “The fathers in private, it is true, yielded; but the fathers in public, massed together in societies, in professions, were even more subject to the fatal disease than the fathers in private. The disease had acquired a motive, had connected itself with a right, a conception, which made it still more virulent outside the house than within. The desire to support wife and children—what motive could be more powerful, or deeply rooted? For it was connected with manhood itself—a man who could not support his family failed in his own conception of manliness.”

–, essas duas faculdades para mulheres seriam autorizadas a oferecer diplomas. Igualmente em 1948, as mulheres inglesas reconquistariam o direito incondicional à nacionalidade (...). Nessa situação de limiar no sistema jurídico, educacional, e político – dentro e fora da Inglaterra, mesmo quando ali nascidas, ou dentro e fora de Cambridge, mesmo quando ali matriculadas –, a marginalidade da mulher do tempo de Woolf se torna potente em sua escrita, principalmente em *Three Guineas*, já que essa posição de limiar é adotada como um excesso feminino, aquilo que está dentro e fora do mundo público. (PINHO, 2019, p. 47–48)

Em *Três Guinéus*, a associação criada por mulheres em resposta à guerra, elas que são “filhas de homens instruídos”, teria apenas a marginalidade e a diferença como lugar comum, uma sociedade entre desiguais, não adjetivada, o que Woolf chama de “Outsiders Society” (PINHO, 2019, pp. 46–49). A identidade de gênero, classe e raça, que Woolf alcunha de “lealdades irreais”, são unificadoras na educação patriarcal, posto que Woolf demarca como o orgulho de pertencer a uma família, assim como o orgulho de pertencer a um sexo, a um país e/ou a uma classe, são capazes de forjar as bases para condutas estruturalmente dotadas de preconceito. É necessário apontar que as “filhas” e “irmãs” se tornam, no pensamento woolfiano, o antídoto para essa educação justamente por estarem à margem de suas “lealdades”, fora mesmo quando dentro (da casa, da classe, da raça, e do país de seus pais e irmãos instruídos)<sup>19</sup>.

## 1.2 Precariedades em uma era de “transições”

Portanto, a era de “transições” que Woolf viveu – de quebras no cerne da ordem social vigente, dos primeiros avanços políticos significativos dos movimentos feministas e trabalhistas, como nos ensina a professora Jane Goldman (2004) – faz com que a autora escreva para um porvir a fim de afirmar a vida de maneira radical. Nesse esforço criativo, Woolf investiga um movimento ético voltado para “a vida na felicidade natural” (WOOLF, 2019, p. 132), como diz em uma carta para sua amiga ativista Shena Dorothy Simon. Quando traça esse intuito criativo, Woolf já havia

---

<sup>19</sup> “Por libertação das lealdades irreais entenda-se que a senhora deve fazer tudo o que puder para se livrar, antes de mais nada, do orgulho da nacionalidade; e também do orgulho religioso, do orgulho de pertencer a uma faculdade, do orgulho de pertencer a uma escola, do orgulho de pertencer a uma família, do orgulho de pertencer a um sexo, e daquelas lealdades irreais que deles nascem.” (WOOLF, 1938, p. 91)

estabelecido em sua obra o entendimento consistente de que “... embora muitos instintos sejam tidos, em maior ou menor grau, como comuns a ambos os sexos, guerrear tem sido, desde sempre, hábito do homem, não da mulher” (WOOLF, 1938, p. 12). No ensaio que escreve apenas um ano antes de sua morte, “Pensamentos sobre paz durante um ataque aéreo” (1940), Woolf expressa com clareza seu pedido pela agência postulada acima: “Devemos criar felicidade” (WOOLF, 1940, p. 127). Retomar esse pedido requer compreendê-lo no contexto de uma política afirmativa realmente válida por sua contemporaneidade ainda no século XXI. Dessa forma, a conversa se abre para Madelyn Detloff, quando investiga o valor da leitura dos textos de Woolf para os dias de hoje, assim como os valores de Woolf para o seu próprio tempo, e compartilha sua visão sobre esse pedido:

‘Criar’, em geral, e ‘criar felicidade’, em particular, são atividades éticas, não apenas porque elas oferecem alternativas para a atividade de destruição, em geral, e de destruição de populações, habitações, regiões, em particular, mas também porque ‘criar’ é uma maneira de construir comunidades, relacionamentos e *habitats*. (DETLOFF, 2016, p. 22)<sup>20</sup>

Detloff reconhece o movimento ético em Woolf como urdidura da convivialidade com o outro – criar felicidade seria, portanto, criar “comunidades, relacionamentos e *habitats*” que escapem da lógica especular entre feminino e masculino, homem e mulher, pai e filhas/os. A professora estadunidense especifica essa prática política a partir do termo *eudemonia*, comumente traduzido do grego como “felicidade”, mas que, na escrita woolfiana, “descreve a atividade ou florescimento que Woolf advoga e cultiva em sua obra. O termo grego menos conhecido tem a vantagem de distinguir a felicidade (afeto) do florescimento (enquanto processo performativo)” (DETLOFF, 2016, p. 14)<sup>21</sup>. Essa forma de semear vida tem por premissa o encontro com um outro – sua descoberta e reconhecimento enquanto parte incontornável do *habitat* relacional que construímos através dos anos de convívio em sociedade. Assim, interpelando o encontro de Woolf e Detloff com outra voz do século XXI, a filósofa Judith Butler investiga esses encontros que compõem “comunidades, relacionamentos e *habitats*” nos seguintes termos:

<sup>20</sup> “‘Making’ in general, and ‘making happiness’ in particular, are ethical activities, not merely because they provide alternatives to the activities of destroying in general and destroying populations, habitations, or regions in particular, but also because ‘making’ is a means of building communities, relationships, and habitats.”

<sup>21</sup> “(...) I use the term *eudemonia* (often translated as ‘happiness’) to describe the activity or flourishing that Woolf advocates and cultivates in her work. The less familiar Greek term has the advantage of distinguishing happiness (as affect) from flourishing (as performative process).”

Quando reconhecemos o outro, ou quando pedimos por reconhecimento, não estamos pedindo para que um Outro nos veja como somos, como já somos, como sempre fomos, como éramos constituídos antes do encontro em si. Em vez disso, ao pedir, ao fazer um apelo, já nos tornamos algo novo, uma vez que somos constituídos em virtude de ter alguém se dirigindo a nós, uma necessidade e desejo pelo Outro que ocorre no sentido mais amplo da linguagem, sem o qual não poderíamos existir. Pedir por reconhecimento, ou oferecê-lo, é precisamente não pedir reconhecimento pelo que já somos. É solicitar um devir, instigar uma transformação, fazer um apelo ao futuro sempre em relação ao Outro. É também apostar a própria existência de si, e a própria persistência na existência de si, na luta pelo reconhecimento. (BUTLER, 2019, p. 65–66)

Se, como nos ensina Davi Pinho (2020), a conversa funciona como um princípio metodológico que desloca a primazia da fala do eu em direção a um encontro com a fala do outro, a resposta a essa interpelação elaborada por Butler envolve um engajamento concreto que solicite um devir, que instigue uma transformação, que faça um apelo ao futuro por meio do que se ouve, por meio do que não somos antes dessa escuta. Nas palavras de Woolf, a aposta é em sustentar uma “conversa perpétua” (Woolf apud PINHO, 2020, p.11)<sup>22</sup>. Nesse sentido, é relevante a recuperação que Pinho faz da etimologia da palavra *converse*, que, no inglês médio, “é por vezes intercambiável com *communem*, ‘conviver em espaço comum’” (2020, p. 12). Essa conversa, então, que responde à Butler e Detloff, carrega o sentido de “conviver com o contraditório em um território comum: essa é a *eternal converse* que a escrita de Woolf sustenta” (PINHO, 2020, p. 12).

Quase uma década antes de *Três Guinéus*, nas páginas finais de *Um teto todo seu*, Woolf parece engajar-se em uma nova conversa que “instiga uma transformação” quando propõe que a escrita pautada pelos elementos culturalmente codificados como femininos seria capaz de originar uma mente andrógina – “que é ressonante e porosa, que transmite emoções sem empecilhos, que é naturalmente criativa, incandescente e indivisa” (WOOLF, 1929, p. 139). O vocabulário teórico que emerge dessa virada andrógina na escrita de Woolf chama a filosofia contemporânea para conversar a favor de uma ética pós-gênero do encontro, uma ética que retira a filha do espelho de seu pai.

Rosi Braidotti, leitora de Woolf, entra nessa conversa enquanto pensadora de uma filosofia nômade que intenta justamente embaçar os jogos de espelho entre um e outro. Isto é, sua participação e as vozes que traz para a cena são multiplicidades em circulação. Não se trata de um sujeito absoluto e estagnado que postula e

---

<sup>22</sup> “Shall I ever ‘write’ again? And what is writing? The perpetual converse I keep up.”

determina a filosofia em Braidotti, mas sim muitas subjetividades cujas vozes se movimentam na vitalidade imanente de sua localização política no mundo. A filosofia nômade muda pois se quer mutante, em fluxo. É uma filosofia do devir pois busca o outro sem o intuito de fazer dele seu objeto ou seu reflexo. Ela é “uma aproximação ao outro que presume a impossibilidade de reconhecimento mútuo (...) e o realoca com uma relação de especificação mútua” (BRAIDOTTI, 2011, p. 114)<sup>23</sup>. Essa impossibilidade de reconhecimento mútuo me comunica algo que, sozinho, em minha imanência corpórea e social, eu não poderia conhecer em mim mesmo.

É a partir de uma premissa análoga que Butler constrói sua coletânea de ensaios publicada após o 11 de setembro, *Vida Precária* (2019). Seu argumento é de que a vida humana é constitutivamente precária (*precarious*), porque matável – por mais que essa precariedade (*precarity*) material não seja distribuída igualmente entre corpos marcados por raças, sexos, gêneros e classes diferentes. Para desenvolver sua proposta ética, Butler detém-se sobre o rosto do outro – um rosto para além das feições, um rosto sonoro. Nas palavras que Butler recupera do filósofo Emmanuel Lévinas, isso significa enxergar o “rosto como a extrema precariedade do outro. A paz como o despertar para a precariedade do outro” (Lévinas *apud* BUTLER, 2019, p. 163). Sem permanecer no rosto do outro, sem parar para prestar atenção nele, não será possível descobrir a precariedade que lhe é particular.

Responder ao rosto, entender seu significado, significa estar desperto para o que é precário na vida de um outro, melhor, para a precariedade da própria vida. Isso não pode ser um despertar, para usar o termo de Lévinas, da minha própria vida, para que eu possa então fazer uma extrapolação da compreensão da vida precária de outra pessoa. É necessário que esse seja um entendimento da precariedade do Outro. (BUTLER, 2019, p. 164)

Butler, em seu texto, afirma essa constituição vulnerável da vida humana justamente a partir das marcas que flagra nos corpos – e rostos – sujeitos a diferentes processos de socialização. A filósofa Adriana Cavarero, por sua vez, leitora de Butler e de Woolf, dá um passo adiante ao considerar em seus escritos políticos essa ética que “pondera a possibilidade de ‘encontrar uma base para comunidade’ a partir da condição de vulnerabilidade” (CAVARERO, 2009, p. 21)<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> “...an approach to the other that assumes the impossibility of mutual recognition—for instance between humans and animals—and replaces it with a relation of mutual specification.”

<sup>24</sup> “... ponders the possibility of ‘finding a basis for community’.”

Entendendo nossa constituição precária como uma inevitável exposição ao outro – na tensão entre a possibilidade da agressão e do cuidado (2009, p. 20) –, Cavarero leva essa figuração do rosto ao extremo quando invoca a sensação partilhada de “horror e asco” (WOOLF, 1938, p. 17) que emerge frente às fotografias de guerra. Serão essas fotografias que farão a missivista de Woolf em *Três Guinéus* nos descrever uma imagem “que pode ser o corpo de um homem, ou de uma mulher; está tão mutilado que poderia ser, por outro lado, o corpo de um porco” (WOOLF, 1938, p. 17). Assim, é de modo a revelar uma geografia própria da precariedade nesses corpos mutilados que Cavarero resgata o horror que compartilhamos diante da desfiguração e consequente eliminação da singularidade que faria desses rostos reconhecivelmente humanos.

### 1.3 Em direção à “vida da felicidade natural”, há o riso

Como vimos acima, ocorre um impulso na filosofia nômade de Braidotti que conversa com essa geografia ao permitir no encontro com o outro um momento de reconhecimento de nossas respectivas precariedades, um momento de “especificação mútua”. E no que a palavra volta para Braidotti, leitora atenta de Gilles Deleuze, Woolf pode ser escutada entre as vozes que eram “unicamente definida[s] por uma circulação de estados” (DELEUZE & GUATTARI, 1980, p. 32). É essa voz de Virginia Woolf que escutamos à procura da próxima conversa com a qual irá se engajar. Essa voz que sempre busca afirmar como a “criatividade é um processo nômade na medida em que implica o deslocamento ativo de formações dominantes de identidade, memória, e identificação” (BRAIDOTTI, 2011, p. 151). Tal desidentificação ligada à memória será importante para os próximos capítulos, na medida em que Woolf formula e reformula suas memórias (de curto e longo prazo) na escrita de seus diários, ensaios e ficção. Mas por ora, é importante compreender esse movimento de deslocar-se das formas dominantes como subtexto do movimento ético em *Três Guinéus* – o que são, afinal, as lealdades irrealis às quais se filiam os homens em sua educação patriarcal? Desvincular-se dessas formas dominantes modifica efetivamente o sentido de engajar-se com uma ideia de sujeito coerente e autossuficiente?

Será aqui, trazendo Pinho para a conversa novamente, que a escrita de Woolf se afirmará enquanto interlocução, pois “o antídoto para o lugar de autoridade da teoria é a conversa, marca de uma escrita que resiste a doutrinas, hierarquias, abstrações, *stasis* e todos os sistemas totalizantes (...)” (2020, p. 13). A saída é o engajamento conversacional com processos de *devir* – essa é a saída da missivista de *Três Guinéus*, que, em resposta a um pai, resgata suas irmãs e as lança em direção à pergunta que ele nunca fez: quem são vocês? Braidotti reitera que

Devires nômades são, na realidade, o processo de afirmação da estrutura invariavelmente positiva da diferença, imperturbada pelo sistema binário que tradicionalmente a opõe à Similitude. Diferença enquanto positividade implica um processo múltiplo de transformação (...). Dessa forma, o sujeito pensante é (...) uma montagem coletiva, um ponto de revezamento para uma teia de relações complexas que deslocam a centralidade de noções egocêntricas de identidade. (BRAIDOTTI, 2011, p. 151)<sup>25</sup>

A teórica feminista Toril Moi vem, desde a década de 1980<sup>26</sup>, nos convidando a entender o impulso de Woolf em direção à mente andrógina como um esforço de desativar a cisão constitutiva da economia patriarcal – nem masculino, nem feminino, mas para além de ambos. Logo, os frutos dessa mente andrógina, por definição, semeiam as fontes para um pensamento pós-gênero. Como já foi indicado, o polo feminino desse binômio que se pretende desarticular foi extensamente considerado pela própria Woolf em seus romances, contos e ensaios. Sendo assim, na tentativa de seguir o caminho trilhado em sua obra, procuro desenvolver o que há de resto no polo masculino desse binômio obsoleto. Minha investigação dos textos de Woolf procura flagrar como esse deslocamento da criatividade para o campo da androginia opera uma substituição da lógica patriarcal da destruição e objetificação do outro por uma nova forma de conhecimento. Na medida em que a manutenção do legado patriarcal na obra de Woolf é encenada como uma justaposição de pais excessivamente idealizados e filhos necessariamente imperfeitos, ela será, então, movida por um impulso andrógino que a desloca e a desmembra. Woolf vislumbra a possibilidade de desarticular a

---

<sup>25</sup>“ Nomadic becomings are rather the process of affirmation of the unalterably positive structure of difference, unhinged from the binary system that traditionally opposed it to Sameness. Difference as positivity entails a multiple process of transformation (...). Accordingly, the thinking subject is (...) a collective assemblage, a relay point for a web of complex relations that displace the centrality of ego-indexed notions of identity.”

<sup>26</sup> Ver a introdução de *Sexual/Textual Politics*, escrita por Toril Moi em 1985.

masculinidade e, por consequência, a paternidade dessa habituação a expressar-se por e para uma lógica da guerra:

... pense mais sobre isto: como compartilhar a vida depois da guerra: como combinar o trabalho dos homens e o trabalho das mulheres: na possibilidade, caso se chegue ao desarmamento, de eliminar as deficiências dos homens. É possível mudar as características dos sexos? Em que medida o movimento das mulheres não é um experimento notável nessa transformação? Não deveria nossa próxima tarefa ser a emancipação do homem? (WOOLF, 1940, p. 132)<sup>27</sup>

A “vida na felicidade natural”, como parece ser compreendida por Woolf, terá de passar por uma necessária desativação não só da masculinidade, mas também do binômio ao qual ela pertence. O objetivo de tamanho esforço seria justamente concretizar a comunhão efetiva dessas duas sentenças – masculina e feminina – em androginia. Desse modo, a uma lógica que circunscreve a si mesma em eterna repetição, talvez seja possível (e necessário) retornar às palavras da Sra. Ramsay, quando afirma que “Todos esses jovens cavalheiros parodiavam seu marido... ele dizia que ia chover, eles diziam que era furacão na certa” (WOOLF, 1927, p. 19)<sup>28</sup>. Interessantemente, a aparente paródia com a qual se depara a Sra. Ramsay denuncia um jogo especular ocorrendo entre os próprios homens – complementando a formulação inicial de Woolf em *Um teto todo seu* de que as mulheres seriam como espelhos mágicos agigantando a imagem masculina. Assim, a encenação do masculino flagrada na passagem acima parece espelhar e duplicar a figura do Sr. Ramsay, idealizando-o enquanto epítome da masculinidade (o grande Pai) no contexto do romance. Distantes de uma acepção pós-moderna da paródia, esses homens não pretendem prestar homenagem ao Sr. Ramsay de modo a questioná-lo e subvertê-lo no momento seguinte (HUTCHEON, 1989). Pelo contrário, se prestam homenagem ao patriarca, o fazem tensionando o desejo de tomar o seu lugar na sociedade em que vivem – vide o poema sintomático que Ramsay entoa no terraço (mas disso trataremos mais adiante). A Sra. Ramsay não figura no romance, portanto, como representante de um porvir andrógino – a sua perspicácia reside na

---

<sup>27</sup> “Meanwhile, do cast your mind further that way: about sharing life after the war: about pooling men’s and women’s work: about the possibility, if disarmament comes, of removing men’s disabilities. Can one change sex characteristics? How far is the women’s movement a remarkable experiment in that transformation? Mustn’t our next task be the emancipation of men?”

<sup>28</sup> “All these young men parodied her husband, she reflected; he said it would rain; they said it would be a positive tornado.”



capacidade de perceber e deflagrar o paradoxo ao qual esses homens se submetem para preservar a ficção de sua autossuficiência.

Quando Woolf ficcionaliza a face contorcida desse homem, ela descobre (na criatividade andrógina de sua investigação) sentimentos que se escondem sob a face patética – e violenta – do patriarca. Ou seja, trata-se de flagrar simultaneamente o desespero desse homem pela aceitação da masculinidade que ele mesmo performa, o desequilíbrio que decorre de suas próprias incertezas quanto à performance que põe à prova, e a demanda patética pela simpatia que aqueles colocados à margem e em sujeição podem lhe oferecer enquanto espelhos mágicos. Quando Woolf nos faz rir diante dessa face patética, ela conecta positivamente os indivíduos que a orbitam em aparente sujeição. Sendo assim, é interessante notar como Woolf já investiga o riso enquanto *locus* de comunhão na escrita de seu ensaio de juventude, *O Valor do Riso*, datado de 1905.

Para ser capaz de rir de uma pessoa você deve, antes de mais nada, ser capaz de vê-lo como ele é. (...) Mulheres e crianças, então, são os ministros do espírito cômico, porque seus olhos não estão embaçados pelo ensino, nem seus cérebros sufocados pelas teorias dos livros, de modo que os homens e as coisas ainda preservam suas precisas delimitações originais. Todas as horrendas excrescências que excedem nossa vida moderna, as pompas e convenções e tenebrosas solenidades, nada temem como o lampejo da risada que, tal qual relâmpago, os desnuda e deixa os ossos à mostra (WOOLF, 1905, Loc 160920)<sup>29</sup>.

Nessa passagem, Woolf relaciona o caráter positivo do riso à sua capacidade de desnudar as “precisas delimitações originais” dos homens por ele indagados. Além disso, fica clara a posição da qual quem emite esse riso o faz, unindo as mulheres e as crianças à margem do “ensino” e das “teorias dos livros” – uma antecipação significativa das reflexões sobre a educação patriarcal que surgem mais tarde em *Um teto todo seu* e *Três Guinéus*. Esses homens que se repetem uns aos outros engendram oportunidades de riso. Assim, a risada dessas mulheres e crianças invocam novamente o diálogo com Braidotti, quando a filósofa procura compreender a distinção entre o poder enquanto *potentia* e o poder enquanto *potestas*:

---

<sup>29</sup> “To be able to laugh at a person you must, to begin with, to be able to see him as he is. (...) Women and children, then, are the chief ministers of the comic spirit, because their eyes are not clouded with learning nor are their brains choked with the theories of books, so that men and things still preserve their original sharp outlines. All the hideous excrescences that have overgrown our modern life, the pomps and conventions and dreary solemnities, dread nothing so much as the flash of laughter which, like lightning, shrivels them up and leaves the bones bare.”

Deleuze argumenta que, considerando a força desterritorializante dos processos de devir, suas forças se reúnem a partir de algum núcleo energético ou eixo vibrante de atividade, o qual consiste no polo criativo do poder enquanto *potentia*. Esse polo se opõe ao polo restritivo do poder institucionalizado enquanto *potestas*, que só é capaz de replicar e perpetuar a si mesmo. (BRAIDOTTI, 2011, p. 151)<sup>30</sup>

O riso acontece como manifestação oportuna de poder enquanto *potentia* – tanto no corpo quanto na socialização à margem “das formações dominantes de identidade, memória, e identificação”. Woolf parece nos dizer que criar felicidade, *eudemonia*, advinda do riso, se dá na *potentia* ao alcance dessa complexa malha de entrelaçamentos em transformação. E se a criança, assim como a mulher, ri e desnuda esse homem-pai é porque para ela a face masculina ainda não se transfigurou na imagem do “Homem em pessoa, quintessência da virilidade, o tipo perfeito do qual todos os outros são esboços imperfeitos”, como anotado anteriormente.

Vinte anos depois da escrita de seu ensaio sobre o valor do riso, Woolf inclui em sua primeira coletânea de ensaios, o primeiro volume de *O Leitor Comum* (1925), um texto que deflagra o riso na leitura dos romances de Jane Austen. Logo nas primeiras páginas de seu ensaio sobre a autora, Woolf comenta brevemente o livro escrito na juventude de Austen, *Love and Freindship* [sic] (1790), e o fato de que ela o teria escrito aos quinze anos, notando como Austen se distinguia, significativamente, das outras meninas da sua idade.

Meninas de quinze anos estão sempre rindo. (...) Mas elas choram logo em seguida. Elas não têm morada fixa da qual podem ver que há algo eternamente risível na natureza humana, uma espécie de qualidade nos homens e nas mulheres que, para sempre, irá suscitar nossa sátira. Elas não sabem que a Lady Greville que reprime, e a pobre Maria que é reprimida, são participações permanentes em todo salão de baile. Mas Jane Austen sabia desde que nascera. (...) Nunca, nem mesmo na idade emocional dos quinze anos, ela se viu às voltas de si mesma com vergonha, ou obliterou um sarcasmo em um espasmo de compaixão, ou borrou um contorno sob a névoa de uma rapsódia. Espasmos e rapsódias, ela parece ter dito, apontando com sua vareta, terminam *ali*; e a linha fronteira é perfeitamente nítida. (WOOLF, 1925a, Loc 19930 – 19939)<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> "Deleuze argues that, considering the deterritorializing force of processes of becoming, they gather force from some energetic core or vibrating hub of activity, which is the creative pole of power as *potentia*. This is opposed to the restrictive pole of institutionalized power as *potestas*, which can only replicate and perpetuate it."

<sup>31</sup> Girls of fifteen are always laughing. (...) But they are crying the moment after. They have no fixed abode from which they see that there is something eternally laughable in human nature, some quality in men and women that forever excites our satire. They do not know that Lady Greville who snubs, and poor Maria who is snubbed, are permanent features of every ballroom. But Jane Austen knew it

Woolf depreende da sentença feminina de Austen a capacidade de produzir o riso ao revelar nitidamente a “linha fronteira” do lugar que ocupa na sociedade escrita segundo a sentença masculina que faz da mulher objeto censurável e apropriável por parte dos homens no seu entorno – “Em Austen (...), [Woolf] enxerga o desejo de revelar o universo feminino como ele *era* ao invés de como *deveria ser*” (PINHO, 2015, p. 136). Ao compreender sua posição nesse mundo patriarcal, Austen é capaz de indicar as “precisas delimitações originais” de seu entorno, flagrar onde se encontra “a linha fronteira” entre “a Lady Greville que reprime, e a pobre Maria que é reprimida”. O poder enquanto *potentia* desse riso acompanha o ensaio de 1905, uma vez que “desnuda e deixa os ossos à mostra” da fronteira aparentemente intransponível entre a sentença feminina e a sentença masculina. Descobrir esse riso que, na escrita de Jane Austen, incide e revela a fronteira entre uma sentença e outra, significa possibilitar uma leitura mais nítida da realidade e, assim, torná-la menos borrada pelas lealdades irreais que Woolf desbancará anos depois em *Três Guinéus*. Parece interessante, portanto, resgatar esse ensaio enquanto parte integrante do todo que compõe o primeiro *O Leitor Comum*. Lendo Julia Briggs (2006), Davi Pinho anota que

(...) é sob o signo da conversa, *conversation*, que Woolf começa a trabalhar em (...) *The Common Reader* (...). Em seu diário (Woolf: *D2*, p. 261), ela diz que teve ‘a brilhante ideia’ de ‘embutir [os ensaios] na conversa [da família] Otway’, uma referência aos primos de Katherine Hilbery em *Night and Day* (1919). No romance, as perguntas de seus primos, seus contrapontos, fazem Katherine perceber ‘que queria o que não sabia querer’ (Woolf: 1919, p. 202), o que faz a personagem ter conversas reais e imaginárias com os primos, especialmente Henry Otway, para mediar suas próprias limitações e tentar ultrapassar tanto a visão deles quanto a dela própria. Nessa referência a *Otway conversations*, o leitor comum de Woolf pode ser depreendido como um leitor que se quer em conversa (e em comunhão, *common ground, communem*) com aquilo que ele não é, mas que vem a ser em leitura. (PINHO, 2020, p.12–13)

O valor da leitura nos escritos de Woolf, tão ressaltado por Detloff (2016), pode ser retomado aqui, portanto, sob o signo da “conversa”. Assim, o leitor comum de Woolf passa a ser arauto desse entrecruzamento conversacional que, no caso do riso, faz daqueles que “desnuda[m] e deixa[m] os ossos à mostra”, no mínimo, aliados na percepção consciente da “linha fronteira” que marca a separação entre

---

from her birth upwards. (...) Never, even at the emotional age of fifteen, did she round upon herself in shame, obliterate a sarcasm in a spasm of compassion, or blur an outline in a mist of rhapsody. Spasms and rhapsodies, she seems to have said, pointing with her stick, end there; and the boundary line is perfectly distinct

duas sentenças – masculina e feminina. Contudo, a consciência dessa fronteira – por mais nítida que seja –, não significa, necessariamente a sua ultrapassagem.

Quando escreve *Um teto todo seu* em 1929, Woolf agrega nuances à valorização desse riso que deflagra e desnuda o universo das mulheres como ele era. O argumento do ensaio tem por base propor a invenção de uma tradição literária por e para as vozes que foram silenciadas e marginalizadas no decorrer da história das sociedades ocidentais – isto é, propor uma tradição que partiria da sentença feminina para criar novas e distintas multiplicidades nas manifestações artísticas mundo afora. Assim, o riso de Jane Austen passa a atuar como parâmetro importante na gênese desse novo romance. Será a partir desse riso que deflagra a “linha fronteira” enquanto “desnuda e deixa os ossos à mostra” que estética e política se fundem na proposta artística e feminista de Woolf.

Contudo, em uma breve passagem do ensaio de 1929, muito comentada pela crítica woolfiana por sua beleza, Woolf pinta a imagem de um mundo anterior “ao choque... [de] ver o rosto de nossos governantes sob a luz dos bombardeios” como um terreno demarcado por duas arestas, “uma da gargalhada e outra da angústia”. Para além da formulação poética perspicaz, típica de Virginia Woolf, há aqui uma consideração acerca de um riso masculino que recebeu pouquíssima atenção da crítica especializada. As arestas separam, nesse ensaio, respectivamente, as universidades de Oxbridge, reservada apenas para homens, e de Fernham, frequentada apenas por mulheres (WOOLF, 1929, p. 29). Caracterizar dessa forma a beleza do mundo, enquanto imagem nuclear de uma cisão que divide homens e mulheres entre a gargalhada e a angústia, assinala o que estava em jogo para Woolf na constituição cultural do masculino e do feminino. De um lado, há essa masculinidade que se alegra, pois a lógica patriarcal não somente justifica como subscreve a guerra pela nação, sem, no entanto, impedir a tirania perpetrada na esfera doméstica de seu próprio país. Do outro, há uma evocação da angústia daquelas que foram posicionadas à margem da lógica da guerra, sem parte na educação ou no mercado de trabalho no qual os homens, historicamente, sempre tiveram protagonismo. Portanto, diante daquele riso descoberto em suas leituras de Jane Austen, riso que gera uma nova forma de fazer arte e política no ensaio de Woolf, a autora atualiza a miscelânea de impressões que compõem o mundo ao seu redor e flagra a gargalhada dos homens durante e após a guerra – um riso

patriarcal que a nada subverte, a nada parodia; apenas concorda em manter a distribuição material do *status quo* e a repete exaustivamente.

É notável, portanto, que o trecho do ensaio que precede esse momento do texto de Woolf esteja interrogando as supostas “verdades” do mundo anterior “ao choque... [de] ver o rosto de nossos governantes sob a luz dos bombardeios”:

Por quê, se era uma ilusão, não prestigiar a catástrofe, qualquer que seja, que destruiu essa ilusão e colocou a verdade em seu lugar? Pois a verdade... essas reticências marcam o ponto no qual, em busca da verdade, perdi a entrada para Fernham. Sim, de fato, o que era verdade e o que era ilusão, eu me perguntava? (WOOLF, 1929, Loc 27294)<sup>32</sup>

O caminho dessa “verdade” não conduz à Fernham. Na realidade, é justamente esse caminho em busca da “verdade” que faz a narradora de *Um teto todo seu* quase perder de vista a entrada para o convívio com outras *outsiders* – perdida nas reticências que se abrem em três pontos distendendo o caminho entre Oxbridge e Fernham. Afinal, o riso que “desnuda e deixa os ossos à mostra” deflagra justamente a ilusão contida nessa ideia de “verdade” que torna belo o mundo anterior à guerra. Já o patriotismo militarizado e o “ensino” das “teorias dos livros” dessa Inglaterra, para Woolf, compõem o entrecruzamento estéril sobre o qual homens (e mulheres) patriarcais engendram um outro tipo de riso – a gargalhada conivente de quem se vê convencido de fazer parte do inviolável *status quo*.

Entendendo a existência desses dois tipos de riso, Woolf irá performar – ao longo das páginas de *Um teto todo seu* – a proposta estético-política que, com efeito, coloca em jogo no ensaio. Assim, a autora fará do ensaio ficção ao dar abertura para a fertilização recíproca que comumente rompe as fronteiras dos gêneros textuais em sua obra, como afirma sua maior biógrafa, Hermione Lee (2010, p. 95). Woolf faz questão de produzir uma confusão entre aquilo que é “verdade” e “ilusão” no contexto anterior à guerra – “A ficção precisa se ater aos fatos, e quanto mais verdadeiros os fatos, melhor a ficção – assim nos é dito” (WOOLF, 1929, Loc 27294)<sup>33</sup>. Atendo-se aos fatos de que sua narrativa faz parte de um contexto entre-guerra – ou seja, que é uma narrativa manchada pela violência masculina e militar –, Woolf se utiliza da estética ficcional para gerar um riso capaz de subverter

<sup>32</sup> “Why, if it was an illusion, not praise the catastrophe, whatever it was, that destroyed illusion and put truth in its place? For truth... those dots mark the spot where, in search of truth, I missed the turning up to Fernham. Yes, indeed, which was truth and which was illusion, I asked myself?”

<sup>33</sup> “Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction – so we are told.”

alinhamentos políticos com a tradição literária engendrada por e para essa sentença masculina. Se, nessa conversa enquanto “método” filosófico, o leitor comum de Woolf, assim como a própria autora, se engajam em encontros com o outro de si mesmos, é interessante pensar o refinamento que ocorre em suas reflexões sobre o riso a partir de *Um teto todo seu* como a inauguração de um novo caminho em sua escrita – caminho que, como vimos, irá levar à virada andrógina em sua obra.

Justamente pelo riso ser campo em movimento, da maneira que também apontou o filósofo Henri Bergson (1983), ele pode funcionar ora como reiteração da norma institucional que sujeita o seu poder à estagnação, ora como contestação dessa norma. Quando colocados lado a lado, esses momentos em Woolf – o ensaio de 1905, a coletânea de 1925 e o ensaio de 1929 – demarcam o riso enquanto terreno movediço, forma desapropriável, porém e portanto potente. Assim, o desenho da face masculina em negociação com seu reconhecimento enquanto sujeito patriarcal passa necessariamente pelo riso conivente – um riso que a confirme em sua busca pela estagnação identitária pré-modelada pela economia patriarcal. Butler é categórica ao nos lembrar que:

... quando falamos do ‘sujeito’, não estamos sempre falando a respeito de um indivíduo: estamos falando sobre um modelo para a agência e a inteligibilidade, muitas vezes baseado no poder soberano. Nos níveis mais íntimos, somos sociais; somos conduzidos em direção a um ‘você’; estamos fora de nós mesmos, constituídos a partir de normas culturais que nos precedem e ultrapassam, entregues a um conjunto de normas culturais e a um campo de poder que nos condicionam fundamentalmente. (BUTLER, 2019, p. 66–67)

Esse sujeito que se define para Butler em termos de “um modelo para a agência e inteligibilidade” rende os outros a uma lógica especular e unilateral, como Woolf já apontava com destreza em *Um teto todo seu*. Se chega a ocorrer o encontro desse sujeito com os outros que o orbitam, sequer o “reconhecimento mútuo” se concretiza – que dirá a “especificação mútua” de que Braidotti fala. Encontrar um outro em sua singularidade, por exemplo na partilha do riso, é justamente acessar o poder enquanto *potentia* desarticuladora de uma economia patriarcal. E Woolf está atenta para isso ao notar que o riso enquanto indicador do limite entre as sentenças masculina e feminina concretiza apenas parte do empreendimento de desarticulação das lealdades irrealis. Ela nos comunica o intuito de transpor esse limite ao buscar por meio da mente andrógina a criação de um elo capaz de nos unir em uma conversa perpétua. Na contemporaneidade, vimos que

Butler é uma filósofa que se detém sobre esse elo e o desenvolve segundo um pensamento pós-gênero que “pondera a possibilidade de ‘encontrar uma base para comunidade’ a partir da condição de vulnerabilidade”. Sua investigação ética compreende que, a partir do encontro com a precariedade do outro, uma série de entrelaçamentos transformadores passam a ser possíveis. Ao desenvolver seu argumento, Butler afirma serem as crianças representantes *por excelência* da condição precária e vulnerável segundo a qual somos constituídos enquanto vidas humanas. Lendo Butler, Cavarero registra que

A infância é precisamente o período de tempo, nunca exatamente calculável e em alguns casos interminável, na qual a vulnerabilidade e o desamparo estão completamente unificados. Apenas depois elas se separam. Apesar de permanecer vulnerável enquanto estiver viva, do primeiro ao último dia de sua existência, uma adulta cai de volta no estado de desamparo apenas em determinadas circunstâncias. (CAVARERO, 2009, p. 31)<sup>34</sup>

A localização da criança entre a agressão e o cuidado do adulto, tão passível de perecer quanto de sobreviver e se desenvolver, faz dela particularmente relevante para o pensamento desenvolvido no texto de Butler. Contudo, será Cavarero quem irá revelar a real dimensão na qual a criança, em especial o recém nascido – constituído no entrecruzamento de nossa vulnerabilidade constitutiva e do seu desamparo circunstancial – passa a ser representante máximo de nossa vida precária.

Apesar de que, enquanto corpos, a vulnerabilidade nos acompanha conforme o decorrer de nossas vidas, apenas no caso do recém-nascido, onde o vulnerável e o indefensável são um e o mesmo, ela se expressa tão descaradamente. A relação com o outro, precisamente a relação que, de acordo com Arendt faz de cada um de nós únicos, nesse caso toma a forma de uma exposição unilateral. O ser vulnerável é, aqui, quem – em absoluta exposição e desamparo – está aguardando o cuidado e não possui nenhum meio para se defender contra agressões. A sua relação com o outro é de consignação total de sua corporeidade singular em um contexto que nem sempre permite a reciprocidade. (CAVARERO, 2009, p. 21)<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> “Infancy is precisely the span of time, never exactly calculable and in some cases interminable, in which vulnerability and helplessness are completely conjoined. Only subsequently do they split apart. Though she remains vulnerable as long as she lives, from the first to the last day of her singular existence, an adult falls back into defenselessness only in certain circumstances.”

<sup>35</sup> “Even though, as bodies, vulnerability accompanies us throughout our lives, only in the newborn, where the vulnerable and the defenseless are one and the same, does it express itself so brazenly. The relation to the other, precisely the relation that, according to Arendt makes each of us unique, in this case takes the form of a unilateral exposure. The vulnerable being is here the absolutely exposed and helpless one who is awaiting care and has no means to defend itself against wounding. Its relation to the other is a total consignment of its corporeal singularity in a context that does not allow for reciprocity.”

Essa vulnerabilidade constitutiva aparece, na passagem acima, como noção adjacente ao encontro que nos desperta para a precariedade do outro, para o que há de precário na própria vida. O outro assume o rosto da criança, do bebê nesse contexto de “absoluta exposição e desamparo”. Assim, esses indivíduos dividem o entendimento de que há, na vulnerabilidade particular de cada encontro primário, uma condição compartilhada. A assimetria dessa primeira relação de apoio é, por definição, hierarquizada e aberta para a possibilidade de uma violação unilateral. Será Cavarero quem indicará – a partir de sua leitura da nossa vulnerabilidade constitutiva e do poder da mãe perante a vida do recém nascido nos escritos de Thomas Hobbes – a tensão de estar “irremediavelmente abertos à agressão e ao cuidado” (CAVARERO, 2009, p. 30). Cavarero frisa como diante dessa abertura

(...) não se tratam mais de dois, por assim dizer, lobos iguais (...) capazes de atacar um ao outro em turnos, como os protagonistas da guerra de todos contra todos fazem, em sua autonomia perfeita e simétrica. Unida ao outro e dependente do outro para garantir sua existência, a criança recém nascida não é um combatente. Absolutamente desamparada, apesar de já caracterizada pelo seu esforço de sobreviver, ela é vulnerável em uma direção unilateral. Tanto que, para garantir a ela qualquer esperança de vida, Hobbes é forçado a atribuir à mãe poder sobre sua prole que, abandonando a natureza geralmente lupina da humanidade, joga na alternativa entre salvá-la e destruí-la. (CAVARERO, 2009, p. 23)<sup>36</sup>

Essa união confere profundidade ao vínculo entre as mulheres e as crianças – à margem em sua precariedade, vulneráveis e sujeitas ao outro na socialização que lhes é imputada. Talvez os últimos adjetivos sejam mais facilmente atribuíveis à posição histórica ocupada pela mulher (criança ou adulta) enquanto *outsider* por excelência. Contudo, se, em *Três Guinéus*, Woolf explora sérias violações impostas às filhas dos homens instruídos por parte de seus pais, ela não perde a oportunidade de deixar pistas de que aos meninos resguarda-se uma violação anterior a serem reconhecidos sob a alcunha de homens. E se unimos em termos provisórios e gerais essas violências sempre caracterizadas pela experiência individual é porque despertar para a precariedade do outro e, por consequência, para o que há de precário na vida em geral, significa que compartilhamos do

---

<sup>36</sup> “(...) there are not in fact two, so to speak, equal wolves (...) able to attack each other in turn, as the protagonists of the war of all against all do, in their perfect and symmetrical autonomy. Bound to the other and dependente on the other for its very existence, the newborn infant is not a combatant. Absolutely helpless, although already characterized by its effort to survive, it is vulnerable in a unilateral way. So much so that, to guarantee it any hope of life, Hobbes is forced to attribute to the mother a power over her offspring that, abandoning the generally lupine nature of mankind, plays on the alternative between saving it and destroying it.”



entendimento da natureza hedionda das violações às quais, em nossa vulnerabilidade, estivemos todos sujeitos.

#### 1.4 Entre as crianças e o pai

Visto que Butler fala de uma condição precária pois passível de violação – em especial no caso da criança – esse filho dos homens instruídos que procuro pensar pode ser compreendido como um corpo em movimento de formação física e social. Exposto, em sua vulnerabilidade, à violação de um pai (ou uma mãe) cujo poder enquanto *potestas* se dá não somente de forma autorizada, como incentivada pela norma, esse menino aos poucos deixa de proferir o riso enquanto terreno movediço para torná-lo, por meio da força violenta da contingência social, monolito identitário intransponível. Isso é patente na passagem em que Woolf descreve uma cena de luta com o irmão Thoby Stephen no já referido ensaio autobiográfico “Um Esboço do Passado”.

Estava lutando com Thoby no gramado. Estávamos nos esmurrando com os punhos. Assim que levantei o punho para batê-lo, pensei: para que machucar outra pessoa? Abaixei a mão instantaneamente e fiquei ali e deixei que ele me batesse. Lembro da minha sensação. Era uma sensação de desesperançosa tristeza. Era como se eu tivesse me tornado consciente de algo terrível; e da minha própria impotência. (WOOLF, 1976, Loc166990)<sup>37</sup>

A reação inscrita por Woolf nessa passagem nos remete às duas formas de engajamento perante a vida que a autora registra em suas memórias: entre *moments of non-being* – nos quais compreendem-se o automatismo dos hábitos cotidianos, desde as rotinas de trabalho dos homens, até o modo como “as filhas dos homens instruídos” organizam rotineiramente a mesa para o chá da tarde – e *moments of being* – nos quais se é acometido por um “choque” em que mente e corpo ficam atordoados e, no silêncio, constroem novos significados intuídos pela coleção particular de encontros com a diferença que cada indivíduo teve ao longo da

---

<sup>37</sup> “I was fighting with Thoby on the lawn. We were pommelling each other with our fists. Just as I raised my fist to hit him, I felt: why hurt another person? I dropped my hand instantly, and stood there, and let him beat me. I remember the feeling. It was a feeling of hopeless sadness. It was as if I became aware of something terrible; and of my own powerlessness.”

vida. Sofrer esse “choque” é, simultaneamente, ter acesso a uma atemporalidade e conectar-se com a humanidade de maneira consciente – vislumbrar, se aproximar e, com efeito, tocar na “malha por trás do algodão”<sup>38</sup> que nos traz para perto uns dos outros. Acompanho novamente, portanto, a voz de Davi Pinho que, nos passos deste raciocínio, anota, em seu livro *Imagens do Feminino na Vida e Obra de Virginia Woolf* (2015), a possibilidade de ver nessa distinção uma hipótese filosófica em Woolf – uma culminância da mente andrógina esboçada inicialmente em *Um teto todo seu*:

Chamarei (...) *moments of being* de *momentos andróginos*, que acontecem entre o demônio e as profundezas do mar. Eles são momentos que desafiam o Eu, o Outro, e que agrupam toda a experiência humana em um aglomerado de experiências diversas, como as múltiplas possibilidades no palco que é o mundo. (PINHO, 2015, p. 216)

Está contido nessa passagem a intenção que Woolf subscreve a *Três Guinéus*, “fazer unidade da multiplicidade” (WOOLF, 1938, p.153)<sup>39</sup>. Assim, experimentar um desses *momentos andróginos* significa confundir visando desarticular masculino e feminino para que se possa operar de acordo com algum outro tipo de conhecimento. Esse novo conhecimento deverá ser distinto daquele que preconiza uma relação hierárquica e autoritária entre o “pai” em Woolf e seus familiares, menores nesse mundo patriarcal, mas determinantes para a amplificação da imagem desse homem.

Vale aqui levar a conversa desta dissertação ao Tomo II de *O Segundo Sexo* (1949), quando a filósofa Simone de Beauvoir dedica um capítulo inteiro à sua investigação da mais proeminente das figuras indicadas como espelhos mágicos no mundo patriarcal, a mãe. Ela parte da pressuposição de que a mulher só alcançaria a transcendência pelas vias da maternidade, apenas para questioná-la logo nas primeiras páginas de sua argumentação.

Alienada em seu corpo e em sua dignidade social, a mãe tem a ilusão pacificadora de sentir que ela é um ser *em si mesma*, um *valor* pré-fabricado.

---

<sup>38</sup> “...pattern behind the cotton wool...”

<sup>39</sup> “Even here, even now your letter tempts us to shut our ears to these little facts, these trivial details, to listen not to the bark of the guns and the bray of the gramophones but to the voices of the poets, answering each other, assuring us of a unity that rubs out divisions as if they were chalk marks only; to discuss with you the capacity of the human spirit to overflow boundaries and make unity out of multiplicity”

Mas isso é apenas uma ilusão. Porque ela não cria de fato a criança: esta é feita nela; sua carne só engendra carne; ela é incapaz de fundar uma existência que terá de fundar a si mesma; criações que surgem em liberdade colocam o objeto como um valor e o conferem uma necessidade: no seio materno, a criança é injustificada, ainda é somente uma proliferação gratuita, um fato cru cuja contingência é simétrica com aquela da morte. A mãe pode ter as razões *dela* para querer uma criança, mas ela não pode oferecê-las para esse outro – que amanhã irá ser – a sua própria *raisons d'être*; ela engendra ele no caráter genérico de seu corpo, não na especificidade de sua existência. (BEAUVOIR, 2009, p. 613–614)<sup>40</sup>

No contexto de uma sociedade patriarcal, essa passagem revela um movimento perverso segundo o qual a paternidade torna-se *locus* de um poder maior de determinação no processo de individuação desse filho do que a maternidade. Como a própria Woolf já escrevera em *Ao Farol* – “(...) ela se deu conta [*struck*], isso era tragédia – não a mortalha, a poeira, e o sudário; mas crianças coagidas, seus espíritos subjugados” (WOOLF, 1927, p. 128).<sup>41</sup> Nesse trecho de seu romance, Woolf inscreve o choque físico – idiomáticamente registrado como *struck*, resguardando, porém, o sentido de ser fisicamente acometido por algo – ao flagrar a tragédia encenada no mundo não nos símbolos comumente atrelados à morte, mas sim na sujeição das crianças às pessoas das quais dependem no início de suas vidas.

A violação a qual as crianças se encontram vulneráveis rasga e deixa em frangalhos qualquer processo de construção fluida de sua identidade. No caso específico da construção de uma identidade masculina que se postula autossuficiente, Woolf já escancara como são favorecidos aqueles que, de alguma forma, estão fixados no entrecruzamento de masculinidade, militarismo e capitalismo. Quem baliza e determina a identidade autorizada pelo mundo como performance de um menino que se quer compreendido enquanto homem não é nunca a própria criança. Butler já reconhece essa questão quando afirma que a “individuação é uma conquista, não um pressuposto, e certamente não uma

---

<sup>40</sup> Alienated in her body and her social dignity, the mother has the pacifying illusion of feeling she is a being *in itself*, a ready-made *value*.”

But this is only an illusion. Because she does not really make the child: it is made in her; her flesh only engenders flesh: she is incapable of founding an existence that will have to found itself; creations that spring from freedom posit the object as a value and endow it with a necessity: in the maternal breast, the child is unjustified, it is still only a gratuitous proliferation, a raw fact whose contingency is symmetrical with that of death. The mother can have *her* reasons for wanting a child, but she cannot give to *this* other - who tomorrow is going to be - his own *raisons d'être*; she engenders him in the generality of his body, not in the specificity of his existence.”

<sup>41</sup> “...it struck her, this was tragedy - not palls, dust, and the shroud; but children coerced, their spirits subdued.”

garantia” (BUTLER, 2019, p. 45). Assim, Cavarero ressalta que é importante reconhecer como, ao escrever *Vida Precária*, “Butler está preocupada acima de tudo com a lógica reativa da reprimenda e da vingança, uma lógica facilitada pelo postulado filosófico de um sujeito autônomo e soberano que (...) pensa a si mesmo como fechado e autossuficiente” (CAVARERO, 2009, p. 21)<sup>42</sup>. O problema, aqui, é a incapacidade por parte desse sujeito que se crê invulnerável de reconhecer sua própria vulnerabilidade constitutiva, assim como sua inevitável exposição ao outro que o define como ser humano tensionado entre a agressão e o cuidado. Nesse cenário, o que está em jogo é um medo de reconhecer a si mesmo como dependente do outro e cuja resposta a esse medo se manifesta na violência, na agressão – inevitavelmente, na rejeição do cuidado.

No caso da paternidade, parece que uma forma posterior de violência psicológica (muitas vezes corroborada por meio da violência física) implica o menino na sujeição a essa identidade culturalmente codificada como o único masculino passível de inteligibilidade e agência. Essa criança parece amedrontar justamente por fazer patente que o pai reconheça a sua própria vulnerabilidade constitutiva, esse é seu poder enquanto *potentia* transformadora, alternativo ao poder monolítico da identidade enquanto *potestas*. Ou seja, solidificar a masculinidade por e para a qual se educa esse menino, significa, necessariamente, produzir a ficção de uma identidade “fechada e autossuficiente”. Significa suprimir o poder que essa criança detém enquanto um Outro potente, pois capaz de revelar (em sua dupla articulação enquanto vulnerável e desamparado, especialmente no caso mais agudo do recém nascido) a vulnerabilidade constitutiva do ser humano. Essa supressão parece reiterar a incapacidade do adulto patriarcal de reconhecer a criança como oportunidade de recuperar a consciência de nossa exposição e vulnerabilidade perante o outro. Isso revela um medo de que esse outro alcance espaço para fazer reverberar seu riso – questionando aquele que um dia se situou enquanto “Homem em pessoa” ao fazê-lo admitir e reconhecer sua vulnerabilidade constitutiva.

Assim como Woolf em *Três Guinéus*, a escritora e ativista feminista bell hooks se insere como voz didática desses entrelaçamentos uma vez que recorre ao imaginário militar para falar da relação entre pais e filhos na sociedade patriarcal:

---

<sup>42</sup> “(...) Butler is preoccupied with the reactive logic of reprisal and revenge, a logic facilitated by the philosophical postulate of an autonomous and sovereign subject that (...) thinks of itself as closed and self-sufficient.”

A maior parte dos pais patriarcais (...) não se utiliza da violência física para manter seus filhos “na linha”; eles utilizam de diversas técnicas de terrorismo psicológico, sendo a primeira delas a prática da humilhação. Pais patriarcais não podem amar seus filhos devido às regras ditadas pelo patriarcado, de que devem manter-se em competição com os filhos, prontos a provar que são eles os verdadeiros homens, aqueles que mandam. (...) Para o pai patriarcal, filhos só podem ser encarados como recrutas em treinamento, assim eles precisam estar continuamente sujeitos a contendas de poder sadomasoquistas, desenhadas para enrijecê-los, para prepará-los para manter o legado patriarcal. (hooks, 2004, p. 47)<sup>43</sup>

O desenho do encontro com o outro quando quem interpela é um pai, sujeito patriarcal, e quem é interpelado é um filho, recém lançado nesse universo da sentença masculina segundo a qual deverá se definir sujeito, está bem resumido no que hooks chama da necessidade de “estar continuamente sujeitos a contendas de poder sadomasoquistas”. Um sadomasoquismo que produz desespero e desequilíbrio patentes na face masculina do Sr. Ramsay, por exemplo, na cena do jantar em *Ao Farol*. Assim sendo, os meninos criados sob a pressão e a opressão do patriarca aprendem cedo a desvincular-se dos outros que enquanto criança lhe faziam par. Isso faz desse treinamento um processo necessariamente hierarquizante – à medida em que tem por finalidade capacitar o recruta para assumir posições superiores na hierarquia da casa patriarcal. A conversa indireta entre hooks e Woolf transborda para a ficção na personagem do déspota patriarcal, o Sr. Ramsay:

O que ele dizia era verdade. Era sempre verdade. Era incapaz de uma inverdade; nunca manipulava um fato; nunca alterava uma palavra desagradável para se adequar ao prazer ou à conveniência de qualquer ser mortal, menos ainda de seus próprios filhos, que, saídos de suas costelas, deviam estar conscientes desde a infância de que a vida é difícil; os fatos, inarredáveis; e a passagem para aquela terra lendária onde nossas mais vivas esperanças se extinguem, nossos frágeis barcos afundam na escuridão (aqui, Sr. Ramsay endireitaria as costas e estreitaria os seus olhinhos azuis em direção ao horizonte) é uma passagem que exige, sobretudo, coragem, verdade, e força para resistir. (WOOLF, 1927, p. 6)<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> “To the patriarchal dad, sons can only be regarded as recruits in training, hence they must constantly be subjected to sadomasochistic power struggles designed to toughen them up, to prepare them to maintain the patriarchal legacy.”

<sup>44</sup> “What he said was true. It was always true. He was incapable of untruth; never tampered with a fact; never altered a disagreeable word to suit the pleasure or convenience of any mortal being, least of all of his own children, who, sprung from his loins, should be aware from childhood that life is difficult; facts uncompromising; and the passage to that fabled land where our brightest hopes are extinguished, our frail barks founder in darkness (here Mr. Ramsay would straighten his back and narrow his little blue eyes upon the horizon), one that needs, above all, courage, truth, and the power to endure.”

Simultaneamente Criador e criatura, esse “Homem/Pai” se impossibilita no mesmo momento em que engendra a si mesmo como norma unilateral “para a agência e inteligibilidade”. Retornar, então, à cena do jantar em *Ao Farol* enquanto momento de potência é descobrir o que há por trás dessa face despótica na medida em que seu caráter amedrontador revela o lado precário de sua vida. O Sr Ramsay é risível pois esse sujeito masculino, desesperado e desequilibrado, é risível. Se ser homem é identificar-se com um “modelo para a agência e inteligibilidade” do qual nunca se partilha por completo, escolher esse caminho e imputá-lo àqueles vinculados a nós enquanto dependentes primários é uma violência perversa. Tal riso, terreno movediço, não esquece da violação – ele imputa ao pai uma responsabilidade da qual ele nunca deveria ter sido isentado em primeiro lugar. Se o riso convoca o caminho, cabe à mente andrógina perpetrar a transposição “das formações dominantes de identidade, memória, e identificação”.

Concluo este capítulo, portanto, de volta à entrada de diário já mencionada na introdução desta dissertação, datada do dia 14 de maio de 1925. Enquanto planeja *Ao Farol*, Woolf se dá a tarefa de investigar as fronteiras entre a “personalidade” e a “personagem” de seu pai como peça central no processo de escrita de seu romance, esforço que se revela na polivalência do vocábulo em inglês, *character*:

Isso [Ao Farol] vai ser razoavelmente curto: vai ter a personalidade [*character*] completa do meu pai; & da minha mãe; & St. Ives; & a infância; & todas as coisas de sempre que tento incluir – vida, morte, etc. Mas o centro é o personagem [*character*] do pai, sentado num barco, recitando Nós perecemos, cada qual a sós, enquanto esmaga um carapau morto (WOOLF, 1980, p. 18).

Falar do pai enquanto personagem [*character*] contribui para desvincular a biografia de Woolf de sua escrita, pois é a vida (na qual também a “sua” vida se inscreve) que a escritora investiga ao escrever. Desse modo, a criatividade andrógina de seus textos abre a figura paterna e desloca sua enunciação para contextos que o “desnuda[m] e deixa[m] os ossos à mostra”. É assim, como quem solicita um devir recém-nascido, que Woolf desbanca o patriarca “soberano e autossuficiente” de seu pedestal – lembrando que ele é ferível, matável, como todos nós; lembrando que ele também está situado entre a agressão e o cuidado.

Retorno, por fim, à epígrafe que dá início ao capítulo em seu movimento de pôr a face masculina contra a parede para questionar: afinal, “o que a tinha deixado desse jeito?” Tornar-se o Homem/Pai que exhibe essa face envolve submeter a

memória a uma ficção engendrada pela educação patriarcal. É se identificar com a lógica perpetrada entre o polo da propriedade e o polo da destruição da *potentia* de um outro. É viver em um estado estéril de reprodução e repetição. À escrita andrógina cabe, portanto, desarticular esses modelos para a inteligibilidade no mundo de modo a propor outros – alternativos, diversos, múltiplos em transformação. Quem faz memória do pai, faz memória em e para qual direção?

## 2 REMEMORAÇÕES E FIGURAÇÕES DO PAI

A porta do quarto batia violentamente de manhã cedo. Ele se levantava da mesa em um ataque de raiva. Ele zunia seu prato pela janela. Depois, havia por toda a casa uma sensação de portas batendo e cortinas esvoaçando, como se um vento forte estivesse soprando e as pessoas corressem por todo lado tentando apressadamente fechar portinholas e pôr ordem na casa. Tinha, um dia, encontrado Paul Rayley, na escada, numa situação dessas. Riram a mais não poder, como duas crianças, tudo porque o Sr. Ramsay, tendo encontrado uma lacrainha em seu leite, no café da manhã, tinha feito tudo voar pelos ares em direção ao terraço lá fora. “Uma lacrainha”, murmurou Prue, espantada, “no leite dele.” Outras pessoas podiam encontrar centopeias. Mas ele tinha erguido uma barreira tal de santidade ao seu redor, e ocupado o espaço com um tal ar de majestade que uma lacrainha em seu leite era um monstro.<sup>45</sup>

Virginia Woolf, *Ao Farol*, 1927

Ao folhear *Ao Farol* não é incomum para o leitor se deparar com as cenas do excesso cotidiano por parte do Sr. Ramsay. Na epígrafe acima, por exemplo, esse

---

<sup>45</sup> “The bedroom door would slam violently early in the morning. He would start from the table in a temper. He would whizz his plate through the window. Then all through the house there would be a sense of doors slamming and blinds fluttering, as if a gusty wind were blowing and people scudded about trying in a hasty way to fasten hatches and make things ship- shape. She had met Paul Rayley like that one day on the stairs. They had laughed and laughed, like a couple of children, all because Mr Ramsay, finding an earwig in his milk at breakfast had sent the whole thing flying through the air on to the terrace outside. ‘An earwig, Prue murmured, awestruck, ‘in his milk.’ Other people might find centipedes. But he had built round him such a fence of sanctity, and occupied the space with such a demeanour of majesty that an earwig in his milk was a monster.” (WOOLF, 1927, p. 171)



pai tirânico protagoniza uma sequência de cenas caracterizadas pelo desequilíbrio e pelo desespero. Incapaz de reconhecer e se responsabilizar pelo monstro que o habita, Ramsay externaliza debilmente a monstruosidade no inseto que encontrou, em certa ocasião, dentro do seu leite. Assim, o resultado da exposição desse tirano ao seu próprio ridículo desvela a contraparte monstruosa que caracteriza sua rotina de excessos temperamentais.

Deter-se sobre os excessos desse pai irá funcionar, aqui, como uma maneira de desdobrar a ficção e reconfigurá-la tanto sob a perspectiva de quem o lê para a contemporaneidade, como da autora que o escreveu em 1927. Ocorre que a composição de cenas dessa natureza fazem parte de um entendimento que a própria Woolf tinha sobre seu processo de escrita, entendimento tal que ela mesma registra em uma passagem de “Um Esboço do Passado”:

... qualquer que seja a razão, eu percebo que fazer cenas é meu caminho natural para demarcar o passado. Uma cena sempre vem à tona; organizada; significativa. Isso me confirma em minha noção intuitiva – é irracional; não irá se sustentar frente às argumentações – de que somos embarcações seladas flutuando sobre aquilo que é conveniente chamar de realidade; em alguns momentos, sem razão alguma, sem esforço algum, a matéria selada se quebra; entram inundações de realidade; isso é uma cena – pois elas não sobreviveriam inteiras às ruínas provocadas pelos anos ao menos que fossem feitas de algo permanente; isso é prova de sua “realidade”. Obviamente eu consegui desenvolver tal habilidade, porque em toda a escrita que eu fiz (romances, crítica, biografia) eu quase sempre preciso encontrar uma cena; seja quando estou escrevendo sobre uma pessoa, em que preciso encontrar uma cena significativa em suas vidas; ou quando eu estou escrevendo sobre um livro, em que preciso encontrar um cena em seus poemas ou romances. Não seria isso, afinal, a mesma habilidade? (WOOLF, 1976, Loc128183 – Loc128192) <sup>46</sup>

Portanto, não é apenas à ficção que se reserva a confecção de cenas na escrita de Woolf. São essas cenas que, com efeito, geram uma confusão entre os limites da ficção e da biografia em sua obra. Seja nos registros de seus diários, nas

---

<sup>46</sup>“ But whatever the reason may be, I find that scene making is my natural way of marking the past. A scene always comes to the top; arranged; representative. This confirms me in my instinctive notion - it is irrational; it will not stand argument - that we are sealed vessels afloat upon what it is convenient to call reality; at some moments, without a reason, without an effort, the sealing matter cracks; in floods of reality; that is a scene - for they would not survive entire so many ruinous years unless they were made of something permanent; that is proof of their ‘reality’. Obviously I have developed the faculty, because in all the writing I have done (novels, criticism, biography) I almost always have to find a scene; either when I am writing about a person, I must find a representative scene in their lives; or when I am writing about a book, I must find a scene in their poems or novels. Or is this not quite the same faculty?”

narrativas elaboradas em sua ficção, ou nos argumentos encenados em seus ensaios, Woolf recorre a essa habilidade que desenvolvera enquanto escritora. Sendo assim, as cenas que “sempre vêm à tona” atravessam a obra de Woolf, transformando sua (re)construção do passado em cenas da vida pulsante que emergem no presente. Sob essa chave, Woolf continuará a interrogar a maneira como se dá a recuperação do passado em sua escrita:

O passado só vem à tona quando o presente desenrola-se de forma tão suave que parece com a superfície deslizante de um rio profundo. Então, enxerga-se através da superfície até as profundezas. Nesses momentos, eu encontro uma de minhas maiores satisfações, não que eu esteja pensando no passado; mas que é aí que estou vivendo mais integralmente no presente. Pois o presente, quando apoiado pelo passado, é um milhão de vezes mais profundo do que o presente quando este faz tanta pressão que você não consegue sentir mais nada (...). (WOOLF, 1976, Loc127455)<sup>47</sup>

Pensar a memória como a imagem de um rio, cuja superfície é o presente em contato com as águas profundas do passado, é reconhecer uma dependência intrínseca entre essas duas temporalidades. O contato contínuo entre ambas parece promover uma tensão que ora aproxima, ora distancia a experiência presente da lembrança que determinada pessoa faz de seu próprio passado. Rememorar parece ser, para Woolf, desde o princípio um contínuo em expansão, que não se deixa encerrar naquilo que falta, mas goza plenamente daquilo que sente e deseja mudar. A vitalidade em fluxo, nos escritos de Woolf, assume, por vezes, quase o tom de um projeto em conversa com o mundo porvir. Mais adiante, no mesmo ensaio, Woolf materializa-se enquanto embarcação porosa a navegar as sensações que emergem no presente e pescam das profundezas desse rio cenas do passado:

Eu sou uma embarcação porosa flutuando na sensação; uma tábua sensível exposta a raios invisíveis, e assim por diante. Ou eu apalpo alguma ideia vaga sobre uma terceira voz; eu falo com Leonard; Leonard fala comigo; ambos ouvimos uma terceira voz. Ao invés de trabalhar a manhã inteira analisando o que eu quero dizer, para descobrir se quero dizer algo real, se eu invento ou digo a verdade quando me vejo tomando a respiração dessas vozes em minhas velas e seguindo nesta direção ou naquela através da vida cotidiana enquanto cedo a elas, eu noto apenas a existência dessa influência; suspeito que ela seja de grande importância; não consigo

---

<sup>47</sup> “The past only comes back when the present runs so smoothly that it is like the sliding surface of a deep river. Then one sees through the surface to the depths. In those moments I find one of my greatest satisfactions, not that I am thinking of the past; but that it is then that I am living most fully in the present. For the present when backed by the past is a thousand times deeper than the present when it presses so close that you can feel nothing else, when the film on the camera reaches only the eye.”

descobrir como checar esse poder sobre outras pessoas – Louie sente isso? Percy sente? (WOOLF, 1976, Loc128037) <sup>48</sup>

Nessa passagem, Woolf encena um mergulho profundo dentro de si mesma – não para encontrar sentido nas sensações que emergem do passado sob o mesmo teto que a família Stephen, mas para deixar a porosidade de suas lembranças abrir os sulcos nos quais a vitalidade desse passado irá se instalar na vida do presente. Entre as vozes que, soltas, habitam essas profundezas do rio da memória, Woolf descobre, escuta e enxerga os mais variados tons procurando agregar-se à conversa que a autora trava por meio de sua escrita. No resgate das personalidades e das personagens congeladas no passado, o encontro atualizável com o outro de si mesma parece estar sempre em vista. Em paralelo às vozes que Woolf suscita, Braidotti escreve que

O devir tem a ver com o esvaziamento de si, abrindo-se para possíveis encontros com o 'exterior'. (...) O que é ativado é uma atenção flutuante aparentemente distraída ou uma sensibilidade fluida que é porosa para o exterior e que a nossa cultura codificou como 'feminina'. Essa sensibilidade é central para o processo criativo. (...) Nesses momentos de consciência flutuante, quando o controle racional desprende suas amarras, a 'Vida' inunda o aparato sensorial/perceptivo com o vigor excepcional e os mais altos graus de definição. (...) O que é mobilizada é a capacidade de sentir, perceber, processar, e sustentar o impacto da materialidade complexa do exterior. (BRAIDOTTI, 2011, p. 152)<sup>49</sup>

Braidotti se apropria, aqui, das imagens fluviais da prosa poética de Woolf em "Um Esboço do Passado" para uni-las ao entendimento de que a marginalidade histórica da mulher é capaz de potencializar uma criatividade andrógina – como vimos que Woolf argumenta em *Um teto todo seu*. É essa voz de Virginia Woolf que

---

<sup>48</sup> "I am a porous vessel afloat on sensation; a sensitive plate exposed to invisible rays; and so on. Or I fumble with some vague idea about a third voice; I speak to Leonardo; Leonard speaks to me; we both hear a third voice. Instead of labouring all the morning to analyse what I mean, to discover whether I mean anything real, whether I make up or tell the truth when I see myself taking the breath of these voices in my sails and tacking this way and that through daily life as I yield to them, I note only the existence of this influence; suspect it to be of great importance; cannot find how to check its power on other people - does Louie feel it? Does Percy? "

<sup>49</sup> "Becoming has to do with emptying out the self, opening it out to possible encounters with the 'outside'. (...) What gets activated is a seemingly absent-minded floating attention or a fluid sensibility that is porous to the outside and which our culture has code as 'feminine'. This sensibility is central to the creative process. (...) In those moments of floating awareness, when rational control releases its hold, 'Life' rushes on toward the sensorial/ perceptible apparatus with the exceptional vigor and higher degrees of definition. (...) What is mobilized is one's capacity to feel, sense, process, and sustain the impact with the complex materiality of the outside."

sempre busca afirmar como a “criatividade é um processo nômade na medida em que implica o deslocamento ativo de formações dominantes de identidade, memória, e identificação” (BRAIDOTTI, 2011, p. 151). A sequência de eventos que, recuperados pela memória, aparentam organizar a história de uma identidade coerente são, aqui, não apenas questionados, mas de fato estilizados para abrir os sulcos onde serão semeadas novas possibilidades de se compreender enquanto corpo no mundo. Não mais reproduzir e se habituar ao desejo gerado por aquilo que nos falta, uma vez que assim cultivamos a espera interminável pelo elemento que nos completará de maneira definitiva. Redimensionar, portanto, a extensão do nosso desejo em termos mais próximos daquilo que podemos produzir e proliferar, projetando a nós mesmos enquanto agentes da mudança por vir.

Abrir esses espaços virtuais é um esforço criativo. (...) Rememorar de maneira nômade (...) é a reinvenção ativa de si enquanto alguém que é alegremente descontínuo, em oposição a ser lamentavelmente consistente como programado pela cultura falocêntrica. (...) [Rememorar] desestabiliza a santidade do passado e a autoridade da experiência. (BRAIDOTTI, 2011, p. 153–154)<sup>50</sup>

Flutuar pelo mundo enquanto embarcação porosa atravessada pelas profundezas da memória faz as vezes de uma estética imersa na política desarticuladora dos códigos de uma cultura falocêntrica, patriarcal. É na medida em que desestabiliza “a santidade do passado e a autoridade da experiência” a favor de uma escrita porosa que Woolf encontra um caminho para sua escrita em “sincronizações momentâneas” (BRAIDOTTI, 2011, p. 160) potencializadas pela aceção do desejo enquanto plenitude. Em Woolf, o desejo como plenitude “(...) não é um desejo de preservar, mas sim de modificar: é um desejo ardente por transformação ou por um processo de afirmação” (BRAIDOTTI, 2011, p. 154)<sup>51</sup>. Isto é, trata-se de mudar positivamente o presente por meio da reimaginação efetiva das experiências resgatadas no passado. Rememorar o pai, pois ele é parte integrante

---

<sup>50</sup> “Opening up these virtual spaces is a creative effort. (...) Remembering in the nomadic mode (...) is the active reinvention of a self that is joyfully discontinuous, as opposed to being mournfully consistent as programmed by phallogocentric culture. (...) it destabilizes the sanctity of the past and the authority of experience”

<sup>51</sup> “Desire is the propelling and compelling force that is driven by self affirmation or the transformation of negative into positive passions. This is a desire not to preserve, but to change: it is a deep yearning for transformation or a process of affirmation.”

de um passado que a assombra. Ultrapassá-lo, pois ele também limita a memória à brutalidade dos fatos de sua biografia.

## 2.1 “Em uma quarta-feira ruim nós comíamos nosso almoço em antecipação da tortura”: uma cena em Hyde Park Gate, 22

O diário de Woolf é repleto desses momentos de ponderação sobre o que fazer com o déspota patriarcal que habita suas memórias de infância:

(...) Estou sempre concebendo histórias agora. Daquelas pequenas – cenas – por exemplo O Homem Velho (um personagem de L.S.<sup>52</sup>). (WOOLF, 1980, p. 3)<sup>53</sup>

A coisa é que eu vacilo entre um personagem singular & intenso do pai; & um livro bem mais devagar – Bob T. me dizendo que a minha velocidade é maravilhosa, & destrutiva. (WOOLF, 1980, p. 37)<sup>54</sup>

(...) me senti um tanto estranha, pensando como todas essas pessoas irão ler e reconhecer o pobre Leslie Stephen & e a bela Sra Stephen [em *Ao Farol*]. (WOOLF, 1980, p. 61)<sup>55</sup>

“Alguns estão situados em um promontório e suas vidas são um farol para a humanidade. Outros vivem aposentados e quase não são conhecidos; mas suas vidas são as mais preciosas”, o que me lembra daquilo que meu pai escreveu e tentou dizer no momento, sobre minha mãe. Em seguida, o caixão deslizou “para dentro da fornalha da criação material”. (WOOLF 1980, p. 164)<sup>56</sup>

Essas entradas de diário datando dos anos de composição e publicação do romance *Ao Farol* não apenas reiteram a obsessão de Woolf, em suas próprias palavras, com a memória de seu pai (e de sua mãe), mas também encaminham a inscrição em sua escrita do resultado de, ao menos, uma encenação do desejo enquanto plenitude transformadora dos fantasmas que habitam a memória. Se, como Woolf afirma, “escrever *O Farol*, assentou [minha mãe e meu pai] em minha mente” (WOOLF, 1980, p. 208) é significativo que – movida pelo desejo de imaginar

---

<sup>52</sup> L. S. – Leslie Stephen.

<sup>53</sup> (...) I’m always conceiving stories now. Short ones – scenes – for instance The Old Man (a character of L.S.)”

<sup>54</sup> “The thing is I vacillate between a single & intense character of father; & a far wider slower book – Bob T. Telling me that my speed is terrific, & destructive.”

<sup>55</sup> “(...) felt rather queer, to think how all these people will read it & recognise poor Leslie Stephen & beautiful Mrs Stephen in it.”

<sup>56</sup> “Some are set on a headland & their lives are a beacon to mankind. Others live retired & are hardly known; but their lives are the most precious’ which reminds me of what my father wrote, & meant at the moment, of my mother. Then the coffin slid away ‘into the furnace of material creation”.

e, de fato, criar a mudança que gostaria de ver no mundo – a autora aponta como, apesar de voltar às vezes, seu pai já foi transformado em algo diferente daquilo que era enquanto fantasma de seu passado.

No dia 8 de abril de 1925, ao retornar de uma viagem pela França com seu marido, Woolf registra estar “(...) esperando para ver em qual *forma de si mesma* Cassis<sup>57</sup> irá, por fim, se assentar na minha mente” (WOOLF, 1981, p.8; grifo meu)<sup>58</sup>. Esse modo de lembrar a partir da forma com a qual as coisas se assentam em sua mente é outro movimento recorrente nos escritos da autora – quando idealiza, por exemplo, a estrutura de *Ao Farol*, ela pinta a imagem de duas hastes ligadas por uma linha no centro ( H )<sup>59</sup>, “dois blocos unidos por um corredor” (WOOLF, 1926). Em outra ocorrência desse modo de lembrar, registrada no final da vida da autora, a imagem que Woolf guarda de Leslie Stephen – “gravura em aço, sem cores, ou calor, ou corporalidade” (WOOLF, 1976, Loc 127626) – só poderá vir a ser personagem na medida em que seus excessos vêm à tona. O personagem na cena das memórias de Woolf possui, invariavelmente, “um temperamento violento” (WOOLF, 1976, Loc127632) – mas nunca é reduzido a esse desequilíbrio emocional. Parece necessário, aqui, resgatar uma das cenas em questão:

Em uma quarta-feira ruim nós comíamos nosso almoço em antecipação da tortura. Os livros lhe eram apresentados logo após o almoço. Ele colocava seus óculos. Depois lia os valores. Depois descia seu punho sobre o Livro Caixa. Suas veias cheias; seu rosto inflamado. Depois havia um rugido inarticulado. Depois ele gritava ‘...Estou arruinado’. Depois ele batia em seu peito. Depois ele passava por uma extraordinária dramatização de auto piedade, horror, raiva. Vanessa ficava ao seu lado em silêncio. Ele a maltratava com reprovações, abusos. (...) Ela ficava em silêncio absoluto. (...) E então, cansado disso, ele ia buscar um livro; lia por um tempo; e depois dizia quase queixosamente, apelativamente (pois ele não gostava que eu testemunhasse essas explosões): “O que você vai fazer nesta tarde, Jinny?” Eu ficava sem palavras. Eu nunca senti tanta raiva e tanta frustração. Pois nenhuma palavra do que eu sentia – aquele desprezo ilimitado por ele e piedade ilimitada por Nessa – poderia ser expressada. (...) Ainda agora eu não consigo encontrar nada para dizer do seu comportamento com exceção de que era brutal. Se, ao invés de palavras, ele tivesse usado um chicote, a brutalidade não teria sido maior. Como pode alguém explicar isso? A vida dele explica algo. Ele foi perdoado e favorecido, desde que ele quebrou o vaso de flores e o jogou em sua mãe (...). Sensibilidade era a desculpa, então. Mais tarde a lenda do “gênio” (...) é notável que essas cenas nunca ocorriam diante de homens. (...) Ele

<sup>57</sup> Uma das cidades pelas quais passou em sua viagem com Leonard.

<sup>58</sup> “I am waiting to see what form of itself Cassis will finally cast up in my mind.”

<sup>59</sup> Ver Anexo A, na página 139.

sempre precisava de uma mulher diante da qual encenar; que simpatizasse com ele, que o consolasse (...). Por que ele precisava delas? Porque ele era consciente de seu fracasso enquanto filósofo. Esse fracasso o corroía. (...) Para nós ele era exigente, mesquinho, impassível em sua demanda por elogios. Se, depois, essas supressões e necessidades foram combinadas parece possível que a razão de sua brutalidade com Vanessa era que ele tinha uma necessidade ilícita por simpatia, revelada pela mulher, estimulada; e a sua recusa em aceitar o papel, parte escrava, parte anjo, o agravava; fiscalizava o fluxo de autopiedade que se tornara necessário, e movia nele instintos os quais lhe eram inconscientes. Contudo também o envergonhava. “Você deve pensar que sou”, ele me disse após um de seus acessos de fúria – eu acho que a palavra que ele utilizou foi “tolo”. Eu fiquei em silêncio. Eu não pensava que ele era “tolo”. Eu pensava que ele era brutal. (WOOLF, 1976, Loc128209 – Loc128237)<sup>60</sup>

Brutal, aqui, é palavra síntese para a complexidade atrelada às memórias que Woolf faz do pai e de sua “gravura em aço”. Enquanto adjetivo do excesso, a brutalidade complexa distancia-se em muito da tolice simplificadora à qual Leslie Stephen se acreditava sujeito sob o olhar de Virginia (“Jinny”) Stephen, sua filha. A narrativa de Stephen operando como subtexto e sendo denunciada na cena escrita por Woolf é de um pai capaz de racionalizar seus “acessos de fúria”, deixando-os pender para a ideia autopiedosa de que foram fruto de uma ingenuidade passageira e, portanto, perdoável. As “demandas por simpatia” que daí emergem se impõem sobre Virginia, enquanto filha, mas também e, principalmente, sobre Vanessa Stephen – sua irmã e cúmplice na casa vitoriana de Hyde Park Gate, 22.

---

<sup>60</sup> “On a bad Wednesday we ate our lunch in the anticipation of torture. The books were presented directly after lunch. He put on his glasses. Then he read the figures. Then down came his fist on the account book. His veins filled; his face flushed. Then there was an inarticulate roar. Then he shouted ‘...I am ruined. Then he beat his breast. Then he went through an extraordinary dramatisation of self pity, horror, anger. Vanessa stood by his side silent. He belaboured her with reproaches, abuses. (...) She stood absolutely silent. (...) And then, tired of this, he would take up a book; read for a time; and then say half plaintively, appealingly (for he did not like me to witness these outbursts): ‘What are you doing this afternoon, Jinny?’ I was speechless. Never have I felt such rage and such frustration. For not a word of what I felt - that unbounded contempt for him and of pity for Nessa - could be expressed. (...) Even now I can find nothing to say of his behaviour save that it was brutal. If instead of words he had used a whip, the brutality could have been no greater. How can one explain it? His life explains something. He had been indulged, ever since he broke the flower pot and threw it at his mother (...). Delicacy was the excuse then. Later there was the ‘genius’ legend (...). (...) it is notable that these scenes were never indulged in before men. (...) He needed always some woman to act before; to sympathise with him, to console him (...). Why did he need them? Because he was conscious of his failure as a philosopher. That failure gnawed at him. (...) To us he was exacting, greedy, unabashed in his demand for praise. If then, these suppressions and needs are combined, it seems possible that the reason for this brutality to Vanessa was that he had an illicit need for sympathy, released by the woman, stimulated; and her refusal to accept her role, part slave, part angel, exacerbated him; checked the flow that had become necessary of self pity, and stirred in him instincts of which he was unconscious. Yet also ashamed. ‘You must think me’, he said to me after one of these rages - I think the word he used was ‘foolish’. I was silent. I did not think him foolish. I thought him brutal.”

É necessário esmiuçar os elementos da cena acima para investigar algumas implicações daquilo que Woolf compreende por “demarcar o passado” quando encena suas memórias. Para começar, o elemento que primeiro intervém no decorrer das quartas-feiras é a entrega do Livro Caixa. Objeto metonímico do capital, o livro que trazia as contas da família marca um ponto de fragilidade para o patriarca na medida em que o confere ou não reconhecimento enquanto proprietário do capital. Na passagem, é o Livro Caixa e a reação desmedida que ele desperta no fracassado filósofo-patriarca que demarca a associação desse sujeito instruído na sentença de Oxbridge com o eterno caminhar “em volta da amoreira, da amoreira, da amoreira... da propriedade, da propriedade, da propriedade” (WOOLF, 1938, p. 76), como já apontado anteriormente ao entrarmos em *Três Guinéus*.

Enquanto marcas dessa masculinidade, a propriedade e o capital são dois lados de uma mesma moeda capazes de, como na cena do Livro Caixa, desestabilizar a ficção do sujeito autossuficiente e independente. Afinal, o Livro Caixa, apesar de caracterizar um elemento importante da cena, compõe apenas parte do rio por cuja correnteza somos levados enquanto leitores e leitoras da memória de Woolf. Rapidamente, a narrativa dá espaço para uma metamorfose corporal na qual as veias desse pai se enchem e fazem de “seu rosto inflamado”. Partindo da “gravura em aço”, gélida, o colorido do pai surge na agitação furiosa e descontrolada dessa imagem fria. O rugido animalesco emitido pela personagem do pai, assim como as batidas de gorila em seu próprio peito, confundem as fronteiras entre homem e bicho – nos lembrando da epígrafe que abre o capítulo.

Contudo a metamorfose nunca se dá por completo, pois que a consciência humana logo convoca a autopiedade para se unir à cena de horror e raiva. Autopiedade explicada mais adiante pela própria Woolf, narradora de suas memórias – ele não era o único no cômodo. O silêncio de Vanessa coabitava o recinto. Coabitava forçosamente pois que aguentando as palavras de reprovação ou de abuso arremessadas como flechas contra sua armadura silenciosa. O silêncio é a estratégia de Vanessa contra um pai intempestivo e que, eventualmente, irá se cansar da encenação – ao menos naquela quarta-feira – decidindo voltar sua atenção para um livro na estante. De qualquer forma, não se pode perder de vista aquilo que nos confidencia uma Woolf bem mais velha – “ Se, ao invés de palavras, ele tivesse usado um chicote, a brutalidade não teria sido maior.” Contra essa



brutalidade, Pinho (2015) já estabelece que “enquanto Virginia escolhe minar o discurso [masculino] por dentro, ao falar eloquentemente, ao escrever histórias que são verdadeiros tratados sobre o real, Vanessa escolheu o silêncio das imagens” (PINHO, 2015, p. 94). Retomaremos a relação entre Vanessa e Virginia mais adiante neste capítulo, por agora, nos voltamos para a coda da cena lembrada por Woolf.

Entre a autopiedade desmedida e a brutalidade patente, o final da cena interroga justamente essa figura com a qual o pai divide o espaço – de que forma ele reduz essas mulheres a catalisadoras de sua própria fúria? Woolf nos oferece a sucinta declaração de que “(...) essas cenas nunca ocorriam diante de homens”. Ela segue para os exemplos que atrelam, conclusivamente, essa predileção pela encenação do excesso diante das mulheres ao espírito vitoriano que atravessa toda construção de gênero (seja ele masculino ou feminino) na “jaula – 22 Hyde Park Gate” (WOOLF, 1976, Loc127757).

Os excessos dos quais padece o patriarca nada mais são do que o descontrole exterior em face à dependência que esse pai já não consegue mais esconder das filhas. A demanda pelo reconhecimento positivo de sua masculinidade, e também de sua patriarcalidade, por parte das mulheres – mães ou *ladies* – ao seu redor (bem como por parte de suas filhas e filhos) é determinante para caracterizar seu comportamento nas quartas-feiras. E as irmãs que ocupavam esse espaço doméstico, que dividiam os cômodos com esse pai, que dele escutavam xingamentos e palavras de ódio – não saberiam como dele correr em vida, tamanho era o poder que a sociedade lhe permitira acumular.

Se por um lado Woolf lembra o pai como “um homem em uma prisão, isolado”, cujos sentimentos aos 65 anos lhe eram tão estranhos quanto a concepção da brutalidade de seus excessos, por outro é ela quem busca racionalizar o abismo que distancia o pai de si e da irmã –

Duas épocas diferentes se confrontavam na sala de visitas de Hyde Park Gate. A era Vitoriana e a era Eduardiana. Nós não éramos suas filhas; nós éramos suas netas. Deveria ter havido uma geração entre nós para amaciar o contato. Era por isso que nós percebíamos de maneira tão viva, enquanto ele se enfurecia, que ele era, em certa medida, ridículo. (...) Exploradoras e revolucionárias, como ambas éramos por natureza, nós vivíamos sob o jugo de uma sociedade que era por volta de cinquenta anos mais velha que nós. Era esse fato curioso que fazia de nossa luta tão amarga e tão violenta. Pois a sociedade na qual vivíamos ainda era a sociedade vitoriana. Pai era

um típico vitoriano. George e Gerald [Duckworth<sup>61</sup>] eram vitorianos por consentimento e aprovação. Assim, nós tínhamos duas disputas para travar; duas lutas para lutar; uma com eles a nível individual; e uma com eles a nível social. Nós vivíamos, digamos, em 1910; eles viviam em 1860. (WOOLF, 1976, Loc128246 – Loc128263)<sup>62</sup>

Essa distância transgeracional entre as filhas, os irmãos e o pai marca, também, um desequilíbrio próprio à hierarquia da casa de infância dos Stephen. Utilizando-se de um complexo metafórico da guerra, da resistência e da oposição, Woolf não apenas recupera uma sala de visitas da alta burguesia, mas a contextualiza enquanto um campo de batalha no qual as “exploradoras e revolucionárias” do vindouro século XX opunham-se ativamente ao vitorianismo que procurava lhes manter sob constante vigilância. Esse impulso de investigar os limites impostos pela sociedade vitoriana é marca reconhecida em seus escritos posteriores. Contudo, a investigação de Woolf vem de muito antes, de sua casa da infância, como nos diz Vanessa Bell ao recontar um episódio das irmãs no lar vitoriano que ocuparam como filhas do proeminente Sir Leslie Stephen:

Lembro-me de que em uma noite, enquanto pulávamos nuas no banheiro, ela me perguntou repentinamente de quem eu gostava mais, meu pai ou minha mãe. Tal questão parecia terrível, certamente uma pergunta que não deveria ser posta. No entanto, sendo solicitada, a pessoa tinha que responder. E eu descobri que eu tinha poucas dúvidas quanto à minha resposta. Mãe, eu disse. E ela passou a explicar porque ela preferia (...) pai. Eu desconfiei, no entanto, que sua preferência não fosse tão assegurada e simples quanto a minha. Ela havia considerado criticamente ambas as posições e tinha mais ou menos analisado seus sentimento por eles, o que eu de qualquer forma consciente nunca havia tentado. Este evento pareceu iniciar uma era de um discurso muito mais livre entre nós. Se alguém poderia criticar seus pais, o que em geral alguém não poderia criticar? Vagamente, alguma liberdade de pensamento e de expressão parecia nascer, criada por sua pergunta. (BELL, 1993, p. 334)<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> Filhos do primeiro casamento de Julia Stephen com Harold Duckworth, portanto, meio-irmãos de Virginia e Vanessa.

<sup>62</sup> “Two different ages confronted each other in the drawing room at Hyde Park Gate. The Victorian age and the Edwardian age. We were not his children; we were his grandchildren. There should have been a generation between us to cushion the contact. Thus it was that we perceived so keenly, while he raged, that he was somehow ridiculous. (...) Explorers and revolutionists, as we both were by nature, we lived under the sway of a society that was about fifty years too old for us. It was the curious fact that made our struggle so bitter and so violent. For the society in which we lived was still the Victorian society. Father himself was a typical Victorian. George and Gerald were consenting and approving Victorians. So that we had two quarrels to wage; two fights to fight; one with them individually; and one with them socially. We were living say in 1910; they were living in 1860.”

<sup>63</sup> Originalmente, uma entrevista de rádio de Vanessa Bell para a BBC em 1956. Publicado em *A Bloomsbury Group Reader* como o ensaio “Notes on Virginia’s Childhood”. Tradução *apud* PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.

É possível flagrar na literatura de Woolf as marcas dessa liberdade investigativa que, se é criada em segredo entre as jovens meninas Virginia e Vanessa Stephen, vira um modo de pensar a realidade na ficção filosófica da mulher Virginia Woolf. Em parte, o impulso de ir em busca de suas liberdades de expressão, faz de Vanessa e Virginia interrogadoras do vitorianismo patriarcal em que estavam imersas sob o jugo paterno.

Esse modo de pensar encontra eco na famosa fala de Woolf, proferida em 21 de Janeiro de 1931 para a *National Society for Women's Services* e publicada posteriormente como o ensaio "Profissões para Mulheres". Nesse texto, Woolf resgata um estereótipo comumente associado às mulheres nas casas da alta burguesia inglesa do século XIX, o Anjo do Lar – expressão homônima ao título do poema de 1854, escrito pelo famoso poeta vitoriano, Coventry Patmore. Nas palavras de Woolf, a caracterização daquela que vestia o manto do Anjo do Lar se orientava a partir das seguintes diretrizes:

Ela era intensamente simpática. Ela era imensamente charmosa. Ela era completamente altruísta. Ela se destacava na difícil arte da vida familiar. Ela se sacrificava diariamente. (...) em suma, ela era constituída de tal maneira que ela nunca tinha uma mente ou um desejo próprio, mas preferia simpatizar sempre com as mentes e os desejos dos outros. Acima de tudo – eu nem preciso dizer – ela era pura. Sua pureza deveria ser sua beleza principal – seus rubores, sua graciosidade. Naqueles dias – os últimos da Rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. E quando eu fui escrever eu a encontrei logo nas primeiras palavras. (WOOLF, 1931, Loc52828)<sup>64</sup>

A escrita enquanto profissão, sob a vigilância permanente dessa presença espectral, era, segundo Woolf, inviável. Fora necessário recorrer à violência para se libertar das amarras do vitorianismo que se impunha em sua profissão como uma das faces do tirano patriarcal. Woolf faz da cena um embate entre o desejo de inscrever a sua vitalidade na escrita profissional e os impedimentos que, educada em uma cultura patriarcal, lhe afligiam como uma fantasma da tirania a ser assassinada em um ato de legítima defesa. "Eu fui para cima dela e a peguei pela garganta. Eu fiz meu melhor para matá-la. Minha desculpa, caso eu fosse parar em

<sup>64</sup> "She was intensely sympathetic. She was immensely charming. She was utterly unselfish. She excelled in the difficult arts of family life. She sacrificed herself daily. (...) 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 grace. In those days—the last of Queen Victoria—every house had its Angel. And when I came to write I encountered her with the very first words."

um tribunal, seria de que agira em legítima defesa. Se eu não a tivesse matado, ela teria arrancado o coração de minha escrita” (WOOLF, 1931, Loc52835)<sup>65</sup>.

Contudo, se Virginia Woolf, a escritora, teve sucesso em aniquilar a presença-obstáculo do feminino-vitoriano, o mesmo não fora verdade para algumas das mulheres com quem conviveu em sua infância – inclusive, no seu círculo familiar mais imediato. Na casa da família Stephen, aquela que mais incorporava em sua definição do feminino o papel de Anjo do Lar parecia ser, segundo Woolf, sua própria mãe, Julia Stephen – e, mais tarde, com a morte da mãe, sua meia-irmã, Stella Duckworth. Buscando assumir as ditas responsabilidades de seu gênero, para a moral vitoriana, Julia e Stella, em aproximação com Sra. Ramsay de *Ao Farol*, “se deram. Dando, dando, dando, [elas] morreram – e deixaram tudo isso” (WOOLF, 1927, p. 170)<sup>66</sup>. Enquanto o outro lado da moeda, “nunca dava; [o] homem sempre tomava [para si]” (WOOLF, 1927, p. 170)<sup>67</sup>. A equação da diferenciação sexual vitoriana estava, portanto, posta em todo seu evidente desequilíbrio hierárquico.

## 2.2 Alguns laços da casa vitoriana: Anjo do Lar, maternidade e luto

Pensar ainda aquelas mulheres que assumiam o papel de Anjo do Lar em conjunção com as responsabilidades da maternidade pode nos oferecer uma perspectiva importante para considerar a posição de poder na qual o pai tirânico do lar vitoriano se encontrava. Isso porque, ao pensar o estereótipo moral proposto pela ideia de um Anjo do Lar, é possível entrever o embate direto que esse causava nas subjetividades formadas à margem das restrições que esse tipo de identidade feminina impunha. Quando a esse estereótipo identitário se alia, ainda por cima, o ideal da maternidade enquanto momento transcendental na experiência da “feminilidade”, o resultado é o surgimento de rachaduras significativas naquelas que

---

<sup>65</sup>“ I turned upon her and caught her by the throat. I did my best to kill her. My excuse, if I were to be had up in a court of law, would be that I acted in self-defense. Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing”.

<sup>66</sup>“ (...) had given. Giving, giving, giving, [they] had died – and had left all this.”

<sup>67</sup>“ never gave; that man always took”

se reconhecem mulheres em registros alternativos aos postulados exclusivamente por identidades previamente validadas segundo as normas culturais da era vitoriana.

Para tal, nossa conversa retorna para o que Simone de Beauvoir frisa em *O Segundo Sexo*, de que ser mãe não diz respeito à ilusão de “um valor pré-fabricado” – o sonho da transcendência materna –, mas se trata, na verdade, de uma condição material na qual “sua carne só engendra carne”, sendo “incapaz de fundar uma existência que só é capaz de fundar a si mesma” (BEAUVOIR, 2009, p. 613–614). Seguindo esse pensamento, lembramos uma voz importante da filosofia feminista, Julia Kristeva, cujo texto *Stabat Mater* (1977), reúne – além de um estudo minucioso sobre as figurações da Virgem Maria no imaginário cultural católico – um profundo relato pessoal (disposto em fragmentos ao longo do corpo do texto) acerca de sua própria experiência com a maternidade:

O imensurável e inconfínível corpo materno.

Primeiro há a separação, anterior à gravidez, mas que a gravidez joga luz e impõe irremediavelmente.

Uma mãe é uma separação contínua, uma divisão da própria carne. E conseqüentemente, uma divisão da linguagem – e isso sempre foi assim.

Depois há esse outro abismo que se abre entre o corpo e o que fora seu interior: há o abismo entre a mãe e a criança. Que conexão há entre eu mesma, ou até mais despreziosamente entre meu corpo e esse enxerto e embrulho interno, que, uma vez que o cordão umbilical foi partido, é um outro inacessível? Meu corpo e... ele. Sem conexão. Nada para fazer a respeito. E isso, tão cedo quanto os primeiros gestos, choros, passos, muito antes de *sua* personalidade se tornar minha oponente. A criança, seja *e/e* ou *e/a* é irremediavelmente um outro. (KRISTEVA, p. 178–179; grifos da autora)<sup>68</sup>

O ato de dar à luz, mediante a voz de Kristeva, indica um encontro radical com a diferença. A maternidade ocorrendo, portanto, enquanto essa “separação contínua, uma divisão da própria carne” que tem de negociar os espaços entre a

---

<sup>68</sup> The immeasurable, unconfined maternal body.

First there is the separation, previous to pregnancy, but which pregnancy brings to light and impose without remedy.

A mother is a continuous separation, a division of the very flesh. And consequently, a division of language - and it has always been so.

Then there is this other abyss that opens up between the body and what had been its inside: there is the abyss between the mother and the child. What connection is there between myself, or even more unassumingly between my body and this internal graft and fold, which, once the umbilical cord has been severed, is an inaccessible other? My body and... him. No connection. Nothing to do with it. And this, as early as the first gestures, cries, steps, long before *its* personality has become my opponent. The child, whether *he* or *she* is irremediably an other.”

pessoa que existia “anterior à gravidez” e aquela que “a gravidez joga luz e impõe irremediavelmente” – a mãe. Trata-se da morte tanto do corpo anterior à gravidez, como daquela que deu espaço – nesse corpo – para o outro engendrado de sua carne. Essa morte simbólica do “eu” faz do enlace com a criança um paradoxo entre a agressão e o cuidado primários (CAVARERO, 2009, p. 30). No entanto, durante a era vitoriana, o ideal da maternidade aparece na literatura muito antes como uma falta, uma perda, do que como uma experiência complexa de construção da subjetividade.

É sob esse caminho interpretativo que a teórica Carolyn Denver sugere, em *Death and the Mother from Dickens to Freud: Victorian Fiction and the Anxiety of Origin* (1998), que

A mãe ideal é o fantasma que assombra o romance vitoriano. Paradoxalmente, o mundo da ficção vitoriana, tão preocupado com o poder das mulheres no contexto da esfera doméstica, só raramente incorpora esse poder na figura da mãe. Ao invés disso, romances vitorianos quase sempre recorrem a protagonistas cujas mães estão mortas ou perdidas, varridas pelas ameaçadoras e frequentemente misteriosas forças externas. O ideal de maternidade na ficção, assim, assume sua forma e seu poder no contexto da quase completa ausência materna e (...) por meio do necessário veículo que se torna esse vácuo. (DENVER, p. xv, 1998)<sup>69</sup>

Sendo assim, a figura da mãe vitoriana é reproduzida nos romances do período enquanto uma personagem morta ou perdida desde o princípio de muitas narrativas, como uma presença-ausente que opera a manutenção do ideal da maternidade no imaginário social de seu tempo. Isso porque ao passo em que essas mulheres tornam-se mães, o contexto social no qual ela circulou e se formulou enquanto subjetividade passa a dotá-la de uma roupagem identitária calcada exclusivamente no ideal materno, o qual estará constantemente a se retratar com as expectativas e os costumes do tempo em que vive. Da mesma maneira que Woolf denuncia esse lugar historicamente à margem da mulher na sociedade Inglesa, ela é capaz de apontar como essa série de ideais que permeiam suas vidas subtraem-lhes de suas respectivas subjetividades, construídas a contrapelo de uma moral que lhes restringiu à esfera doméstica.

---

<sup>69</sup> “The ideal mother is the ghost that haunts the Victorian novel. Paradoxically, the world of Victorian fiction, so preoccupied with women's power in the context of the domestic sphere, only rarely embodies that power in the figure of a mother. Instead, Victorian novels almost invariably feature protagonists whose mothers are dead or lost, swept away by menacing and often mysterious outside forces. The maternal ideal in fiction thus takes its shape and its power in the context of almost complete maternal absence, and I would argue, through the necessary vehicle of such a void.”

Dito isso, para “as filhas dos homens instruídos” vivendo na era vitoriana, o ideal de maternidade passa a se desenhar, no contexto do imaginário cultural da época com a qual Woolf conviveu em sua infância, como um ideal complementar às funções e práticas daquela que já ocupava a posição de um Anjo do Lar. É assim que, pensando como a escrita de Woolf atua justamente sobre figurações complexas do imaginário cultural ao seu redor, bem como ao redor de seu pai e de sua mãe, volto meu olhar para a Sra. Ramsay, sozinha no quarto, após seus rebentos irem dormir:

(...) as crianças nunca esquecem. Por essa razão, era tão importante o que se falava, e o que se fazia, e era um alívio quando elas iam para a cama. Pois agora não precisava pensar em ninguém. Podia ser ela mesma, ela só. E era disso que agora, frequentemente, sentia necessidade – de pensar; bom, nem mesmo pensar. Ficar calada; ficar só. Todo o ser e todo o fazer, expansivo, resplandecente, vocal, evaporava-se; e reduzia-se, com uma sensação de solenidade, a sermos nós mesmos, a um núcleo de escuridão em forma de cunha, algo invisível para os outros. Embora continuasse a tricotar, sentada rigidamente, era assim que se sentia; e esse eu, tendo se despojado de seus acessórios, estava livre para as mais estranhas das aventuras. Quando a vida esmorecia por um momento, a gama de experiências parecia sem limites. (WOOLF, 1927, p. 72–73)<sup>70</sup>

Essa cena da mãe enquanto sujeito de seus próprios pensamentos oferece um vislumbre importante daquilo que o vitorianismo da casa dos Stephen estava sempre insistindo em bloquear – o desejo enquanto plenitude, o desejo de se expandir e proliferar-se mundo afora em uma vida outra, deixada para trás, em primeiro lugar, com o casamento que lhe conferiu o nome Ramsay e, posteriormente, com a maternidade.

Entre essas cenas que confundem memória e ficção, uma costura inusitada vêm à tona, na qual a vulnerabilidade inevitável à qual estamos todos expostos enquanto vidas humanas em sociedade assume o primeiro plano. Em meio às páginas da segunda seção de *Ao Farol*, intitulado “O Tempo Passa”, o leitor se depara, entre colchetes, com a perda repentina: “[O Sr. Ramsay, andando aos

---

<sup>70</sup>“ (...) children never forget. For this reason, it was so important what one said, and what one did, and it was a relief when they went to bed. For now she need not think about anybody. She could be herself, by herself. And that was what now she often felt the need of--to think; well, not even to think. To be silent; to be alone. All the being and the doing, expansive, glittering, vocal, evaporated; and one shrunk, with a sense of solemnity, to being oneself, a wedge-shaped core of darkness, something invisible to others. Although she continued to knit, and sat upright, it was thus that she felt herself; and this self having shed its attachments was free for the strangest adventures. When life sank down for a moment, the range of experience seemed limitless.”

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, a, p. 112)<sup>71</sup>. A relação entre Sr. e Sra. Ramsay, marido e esposa enraizados na era vitoriana, ainda se baliza, aqui, pelo desejo-falta do polo oposto que completaria a divisão binominal do mundo entre masculino e feminino.

Contudo, a passagem que inscreve a morte da Sra. Ramsay e a possibilidade de luto do Sr. Ramsay flagra uma confissão da dependência desse homem diante daquela mulher que lhe oferecia a possibilidade de reconhecimento na economia patriarcal da sociedade vitoriana. Será flagrando essa dependência que Woolf abrirá, aqui, a possibilidade da articulação de um sujeito alternativo àquele que se via autossuficiente e independente dos outros. Em sua vulnerabilidade perante a morte daquela que lhe fazia par, Sr. Ramsay encena em toda a terceira parte do romance (*O Farol*) a tensão advinda de assimilar sua própria vulnerabilidade. Se o desejo enquanto falta consiste, por sua vez, no gesto de completar, de encerrar, de se fechar (mesmo com o outro), o desejo enquanto plenitude consiste na abertura criativa para as proliferações que, no contato com a precariedade do outro, revelam porosidades escondidas em nós mesmos.

Sendo assim, Woolf encena momentos de quebra com a ficção do sujeito fechado e autossuficiente quando o traz para o centro das encenações narrativas que desvelam sua vulnerabilidade constitutiva. É necessário retornar às contribuições de Butler para nossa conversa, quando ela afirma como

O que o luto exhibe (...) é a servidão na qual nossas relações com os outros nos mantêm, de maneiras que nem sempre podemos contar ou explicar, que frequentemente interrompem o relato autoconsciente de nós mesmos que poderíamos tentar fornecer e que desafiam a própria noção de que somos, nós mesmos, autônomos, e de que estamos no controle. (BUTLER, 2018, p. 43)

Enlutar-se é capacidade de quem consegue se compreender enquanto conjunto de múltiplas relacionalidades com aqueles no seu entorno. Não se permite entregar ao luto aquele que se crê apenas “eu”, egóico, no mundo. A abertura radical para o outro é necessária para deixar-se afetar e modificar pelo processo de

---

<sup>71</sup> “[Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty.]”



luto. Parece ser essa abertura que Woolf ficcionaliza na terceira parte de seu romance *Ao Farol* e que retomarei no último capítulo desta dissertação como uma das perspectivas woolfianas a iluminar a vida precária da qual todos padecemos enquanto vidas humanas. Será, portanto, na produção de cenas marcadas pela exposição de um corpo ao convívio com um outro que o patriarca ganhará fôlego enquanto personagem na literatura de Woolf – seja em seus romances, ensaios ou diários. A tarefa de rememorar “como se já tivesse ido embora” (BRAIDOTTI, 2011, p. 155) é central na figuração dessa paternidade – pois será nas conversas que a autora trava consigo mesma, em memórias de infância, de escrita, de dias quaisquer em sua vida, que o pai irá se redimensionar em sua obra.

Cabe, agora, voltar-nos a atenção para essa estrutura de marginalização da mulher no interior de sua própria casa, uma vez que é isso o que leva Woolf, como vimos na introdução, a rememorar o pai em seu aniversário de 96 anos como materialização do impedimento à vitalidade criativa que move seu fazer artístico. Woolf usa, portanto, da escrita para desafiar o discurso masculino vigente em sua casa vitoriana. Um vitorianismo que só foi se assentar em seu espírito anos depois, quando Woolf já havia se estabelecido como escritora de peso no círculo de Bloomsbury:

(...) da mesma forma que friccionei uma grande parcela da força da memória de minha mãe em *Ao Farol*, lá também friccionei muito da memória dele. Porém, ele também me obcecou por anos. Até colocá-lo para fora, encontrava meus lábios se movendo; eu discutia com ele; esbravejava contra ele; dizendo para mim mesma tudo aquilo que nunca havia lhe dito. O quão fundo elas se enterraram dentro de mim, as coisas impossíveis de se dizer em voz alta. Elas ainda são, algumas delas, dizíveis; quando Nessa por exemplo revive a memória da Quarta-feira e seu Livro Caixa, eu ainda sinto me dominar aquela velha fúria frustrante. (WOOLF, 1976, Loc127604)<sup>72</sup>

É assim que, justamente nos entremeios de uma relação familiar inundada pelas paixões humanas, a memória de Woolf é anedoticamente atravessada por sua leitura do pai da psicanálise, Dr. Sigmund Freud (1856–1939).

---

<sup>72</sup> “(...) just as I rubbed out a good deal of the force of my mother’s memory by writing about her in *To the Lighthouse*, so I rubbed out much of his memory there too. Yet he too obsessed me for years. Until I wrote it out, I would find my lips moving; I would be arguing with him; raging against him; saying to myself all that I never said to him. how deep they drove themselves into me, the things it was impossible to say aloud. They are still some of them sayable; when Nessa for instance revives the memory of Wednesday and its weekly book, I still feel come over me that old frustrated fury.”

### 2.3 “... esse conflito violentamente perturbador de amor e ódio”: Freud, ambivalência e uma saída em *Antígona*

Após investigar as profundezas de suas memórias de quarta-feira, procurando habitar e encenar esse entrelugar a meio caminho tanto do presente como do passado, Woolf muda – subitamente – a direção de seu relato enfurecido sobre o pai. Para tanto, ela faz questão de marcar as diferentes posturas que as irmãs Stephen tinham diante do pai: entre a raiva silenciosa de Vanessa, e a ambivalência conflituosa de Virginia.

Mas em mim, apesar de não nela [Vanessa], raiva alternava-se com amor. Foi apenas noutra dia quando eu li Freud pela primeira vez, que eu descobri que esse conflito violentamente perturbador de amor e ódio é um sentimento comum; e é chamado ambivalência. (WOOLF, 1976, Loc127604)<sup>73</sup>.

Detida na encenação do relacionamento com o pai, Woolf se encontra dividida – em contraste com a irmã, Vanessa – entre dois sentimentos bastante familiares para o pensamento psicanalítico: amor e ódio. Essa articulação das cenas do passado com o pai ao lado das sensações que daí emergem parece ser recorrente no processo de escrita dessas memórias. Woolf chega, inclusive, a descrever esse movimento:

Eu mal estou consciente de mim mesma, mas apenas da sensação. Eu sou o receptáculo do sentimento de êxtase, do sentimento de arrebatamento. Talvez essa seja uma característica de todas as memórias de infância; talvez isso dê conta de sua força. Mais tarde nós adicionamos aos sentimentos muito daquilo que faz deles mais complexos; e portanto menos fortes; ou, se não menos fortes, menos isolados, menos completos. (WOOLF, 1976, Loc126942 – Loc126951)<sup>74</sup>

---

<sup>73</sup> “But in me, though not in her, rage alternated with love. It was only the other day when I read Freud for the first time, that I discovered that this violently disturbing conflict of love and hate is a common feeling; and is called ambivalence.”

<sup>74</sup> “I am hardly aware of myself, but only of the sensation. I am only the container of the feeling of ecstasy, of the feeling of rapture. Perhaps this is characteristic of all childhood memories; perhaps it accounts for their strength. Later we add to feelings much that makes them more complex; and therefore less strong; or if not less strong, less isolated, less complete.”

Essa passagem marca o contraste que Woolf estabelece entre a força de um sentimento articulado à determinada memória e a possibilidade de, com o passar do tempo, a complexidade (filosófica?) de uma memória tomar o lugar dessa força emocional. Se a cena das quartas-feiras com o pai estava atrelada à força do sentimento de ódio e brutalidade, Woolf descobre – ao reescrever esse momento de sua infância chegando aos 58 anos de idade – que o ódio dividia o protagonismo de suas emoções em relação ao pai com o amor que nela habitava.

Ao longo de sua obra, Freud retoma o tema da ambivalência em diversos textos, deixando-nos a tatear por entre seus escritos para desvelar esse reencontro anedótico de Woolf com a psicanálise. A pesquisadora woolfiana, Julia Briggs, em seu livro *Virginia Woolf: An Inner Life* (2006), nos aponta que

Woolf tinha familiaridade com elementos do pensamento Freudiano a partir de conversas com seu irmão Adrian e sua cunhada Karin, dois dos primeiros psicanalistas clínicos da Inglaterra, bem como James e Alix Strachey, que estavam traduzindo, desde 1924, a obra de Freud para a Hogarth Press. Sua reação inicial fora dispensar aquilo como apenas outro sistema de hiper-simplificação <sup>75</sup> reivindicando as complexidades da natureza humana (enquanto Fry reclamava que aquilo era uma hiper-simplificação do processo criativo). Mas quando a guerra se aproximava novamente, ela procurou cada vez mais por uma explicação da agressividade e da violência masculina, e no final de 1939, ela começou a ler Freud, e logo estava ‘devorando-lhe’. (BRIGGS, 2006, Loc 6808)<sup>76</sup>

Essa aproximação reticente com o pensamento do famigerado pai da psicanálise é característica desses momentos em que Woolf recorre aos seus escritos para refletir sobre a sua própria experiência frente a perda da mãe e, depois, do pai. Como nos ensina a voz da pesquisadora woolfiana Nikki Platt (2010), esse interesse tardio de Woolf pelas obras de Freud parece decorrer de uma série de razões – das quais talvez se destaque a proeminência que o próprio pai de Woolf

---

<sup>75</sup> Esse receio da simplificação das artes, em especial do romance, diante da psicanálise se faz ainda mais pungente no ensaio *Ficção Freudiana* que Woolf escreve em 1920. Neste ensaio, ela critica o escritor J. D. Beresford, em romance recém lançado na época, de reduzir suas personagens a meros laudos da clínica psicanalítica (WOOLF, 1920, Loc170402).

<sup>76</sup> “Woolf was familiar with elements of Freudian thought from conversations with her brother Adrian and sister-in-law Karin, among the first practising analysts in Britain, as well as with James and Alix Strachey, who from 1924 had been translating Freud’s work for the Hogarth Press. Her initial reaction had been to dismiss it as another over-simplified system claiming to redefine the complexities of human nature (whereas Fry complained that it over-simplified the creative process). But as war approached once more, she increasingly sought for an explanation of masculine aggression and violence, and by the end of 1939, she had begun to read Freud, and was soon ‘gulping [him] up’. She did not share his predominantly patriarchal assumptions, and would probably have found [Melanie] Klein more sympathetic; but she accepted the formative nature of early experience, and in ‘A Sketch’ explored her own, drawing on psychoanalytical theory to describe her relationship to her parents.”

tivera ao contribuir para o desenvolvimento das teorias do inconsciente na Inglaterra do final do século XIX (e a subsequente associação possível entre a figura de Freud e de Leslie Stephen, gigantes da intelectualidade patriarcal europeia) (PLATT, 2010, p. 156). Um pouco adiante, Platt pondera que

Quando no final da década de 1930 Woolf escreve sobre a sua “ambivalência” perante o pai, em um esboço autobiográfico que é claramente informado por sua leitura concomitante de Freud, seu pai torna-se um sujeito freudiano em mais de uma só maneira: ele é, em certo sentido, o originador das ideias às quais Woolf agora o sujeita. (PLATT, 2010, p. 156)<sup>77</sup>

Para os fins do paralelo que a própria Woolf estabelece com a memória do pai, em particular, somos levados ao momento na obra de Freud em que o pai não apenas se torna figuração na clínica psicanalítica, mas é elevado à dimensão mitológica – me refiro ao mito do parricídio fundamental, inscrito pela primeira vez nas reflexões de *Totem e Tabu* (1913).

Decidido a investigar a estrutura psíquica da dita “civilização” do século XX, Freud se propõe a um estudo antropológico que estabeleça a relação entre o tabu do incesto, a prática da exogamia<sup>78</sup> e a instauração (religiosa) do culto ao animal totêmico. A narrativa mítica que emerge dessa pesquisa remonta à hipótese darwiniana sobre uma horda primitiva comandada por “um pai violento e ciumento, que reserva todas as fêmeas para si e expulsa os filhos quando crescem” (FREUD, 1913, p.125). Sendo assim, o enredo continua de modo que esses filhos, expulsos da horda, unem-se para “fazer o que não seria possível individualmente” (FREUD, 1913, p. 125) – eles matam o tirânico pai “original”. Esse ato de violência inaugura, para Freud, toda a estrutura psíquica das comunidades humanas sob a chave da ambivalência – entre o ódio invejoso do poder (sexual) exercido pelo pai e o amor resguardado a ele por aqueles que o mataram. Afinal,

Eles odiavam o pai, que constituía forte obstáculo a sua necessidade de poder e suas reivindicações sexuais, mas também o amavam e o

---

<sup>77</sup> When in the late 1930s Woolf writes of her “ambivalence” towards her father, in an autobiographical sketch that is clearly informed by her concurrent reading of Freud, her father is a Freudian subject in more than one way: he is, in a sense, the originator of the ideas to which Woolf now makes him subject.

<sup>78</sup> Só era permitido aos membros dessa nova comunidade estabelecer relações sexuais com as mulheres de outras tribos.

admiravam. Depois que o eliminaram, satisfizeram seu ódio e concretizaram o desejo de identificação com ele, os impulsos afetuosos até então subjugados tinham de impor-se. Isso ocorreu em forma de arrependimento, surgiu uma consciência de culpa, que aí equivale ao arrependimento sentido em comum. O morto tornou-se mais forte do que havia sido vivo; tudo como ainda hoje vemos nos destinos humanos. (FREUD, 1913, p. 126)

Essa consciência de culpa organiza socialmente o tabu do incesto e a exogamia— em resposta à necessidade de poder e às reivindicações sexuais dos irmãos que assassinam o pai — segundo o símbolo do animal totêmico. As restrições associadas ao totem garantem o laço social ao, simultaneamente, prestar homenagem e demarcar a vitória sobre o pai morto. Quando retoma essa narrativa em *Mal-Estar na Civilização* (1930), Freud coloca a questão de maneira bastante didática — “o poder dessa comunidade se estabelece como ‘Direito’, em oposição ao poder do indivíduo, condenado como ‘força bruta’” (FREUD, 1930, p. 40). Em 1932, na correspondência trocada com Albert Einstein no tocante à guerra e à instituição da Liga das Nações, Freud reforça essa narrativa mítica como implicadora de que

A comunidade deve manter-se permanentemente, deve organizar-se, deve estabelecer regulamentos para antecipar-se ao risco de rebelião e deve instituir autoridades para fazer com que esses regulamentos — as leis — sejam respeitadas, e para superintender a execução dos atos legais de violência. O reconhecimento de uma entidade de interesses como estes levou ao surgimento de vínculos emocionais entre os membros de um grupo de pessoas unidas — sentimentos comuns, que são a verdadeira fonte de sua força. (FREUD, 1932, p. 30)<sup>79</sup>

Ou seja, para uma morte parricida cujas consequências psíquicas foram capazes de reestruturar a maneira como nos relacionamos uns com os outros, foi necessário

um contrato com o pai [simbólico], em que este concedia tudo o que a fantasia da criança podia dele esperar, proteção, cuidado, indulgência, em troca do compromisso de honrar sua vida, ou seja, não repetir contra ele o ato que havia destruído o pai real. (FREUD, 1913, p. 127)

A materialização desse contrato nada mais é do que o estabelecimento rudimentar de uma ordem social da família. Seguindo uma estrutura especular, as

<sup>79</sup> Fonte da tradução para o português:

<[https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1033690/mod\\_resource/content/1/Aula%2B026%2B-%2BFreud%2B%2BEinstein.pdf](https://moodle.ufsc.br/pluginfile.php/1033690/mod_resource/content/1/Aula%2B026%2B-%2BFreud%2B%2BEinstein.pdf)>. Último acesso em 18/10/2020, às 20:35.

sociedades contemporâneas estariam sempre às voltas com a preservação do pai assassinado na figura do patriarca simbólico. Dessa forma, a estrutura social disposta por Freud a partir de seu mito do parricídio fundamental carregaria em seu âmago uma ambivalência estrutural – amar e odiar o pai, representante-símbolo do crime originário de nossa estrutura psíquica.

Aqui, o patriarca vitoriano que vimos figurado em Leslie Stephen talvez não nos surpreenda enquanto grande imagem especular do *Urvater* freudiano – de modo algum seu retrato idêntico, mas quem sabe uma cópia mal-feita? Eis esse patriarca vitoriano, tirânico por excelência, sempre buscando reservar para si o gozo, mas sempre também patético, nas tentativas débeis de sustentar uma autoimagem deificada a partir de sua ocupação simbólica como “chefe de família”.

Nos registros da pesquisa realizada durante o processo de montagem de sua peça *Ódipous, Filho de Laios* (2010), o psicanalista e dramaturgo Antonio Quinet propõe ao leitor de Freud que retome a relação entre o mito de *Totem e Tabu* e o famoso complexo de Édipo, elaborado a partir da tragédia de Sófocles, *Édipo Rei*. “Nos dois mitos, o de Édipo e o de totem e tabu – nos quais Freud vê ilustrada a lei universal de proibição do incesto com a mãe – , encontramos o assassinato do pai, que não ocupa, no entanto, o mesmo lugar em cada um deles” (QUINET, 2015, p. 25). Se na tragédia de Édipo o assassinato do pai é condição indispensável para as relações incestuosas do herói com sua mãe, no mito da horda primitiva é a morte do gozo irrestrito de um pai “tiranossauro” (para usar a transcrição proposta por Quinet) que instaura o totem e, com ele, a exogamia mantenedora do tabu do incesto.

A interrogação que nos falta diz respeito à tragédia de Sófocles – onde estaria esse gozo [desmedido] do pai em Édipo? A resposta vem não na tragédia, mas sim nas narrativas mitológicas que completam a história amaldiçoada dos Labdácidas, linhagem familiar que remonta a Laio, pai de Édipo. Essa maldição ou ruína (até) familiar diz respeito, justamente, à desmedida (*hýbris*) de Laio. Exilado na Frígia após a morte de seu pai, Laio encontra refúgio sob a corte de rei Pélops, que o adota. Contudo, mesmo acolhido em terras estrangeiras, Laio transgredir as leis da hospitalidade que regem sua estadia. Ao tornar-se educador de Crísipo, filho mais novo de Pélops, Laio se apaixona pelo jovem e o rapta em um momento de *hýbris* contra aquele que o recebera em sua corte. Esse ato desmedido (o rapto), instiga

Pélops a lançar uma maldição (ratificada pelos deuses olímpicos) contra toda a linhagem familiar dos Labdácidas. Eis a origem da maldição dos Labdácidas, herança que Édipo carrega tanto nos pés inchados (marcas da rejeição paterna, uma vez que Laio furou os pés de Édipo na tentativa de eliminar a ameaça que seu filho poderia representar) bem como na significação de seu nome *Óidipous* (no qual *oiden* [inchaço] se articula com *pous* [pés]), fazendo de Édipo aquele dos Pés Inchados.

Acontece, assim, que, no complexo de Édipo como formulado por Freud, “o desejo pela mãe se associa a um desejo de eliminar o pai. Mas a relação com o pai não é apenas de ódio, ela é ambivalente, já que ao lado do ódio há uma ‘identificação-pai’, um querer ser como ele” (QUINET, 2015, p. 22). E às voltas estamos, uma vez mais, com a ambivalência. É assim que a articulação dessas paternidades em Freud vai em direção à recuperação de um crime original – no mito de *Totem e Tabu*, o gozo irrestrito do pai “tiranossauro”, no mito de Édipo, o gozo do rapto de Crísipo por parte de Laio – que fundaria a consciência de culpa dos seres humanos, fragmentados entre o amor e o ódio diante do pai.

Mas, aqui, ouço uma terceira voz interrogando Dr. Freud, leitor de *Édipo Rei* – voz que reconhece em si essa ambivalência psicanalítica, mas perante o texto trágico dos gregos não consegue deixar de se perguntar, em um dos ensaios que compõem o seu *Leitor Comum* de 1925, “Sobre Não Saber Grego”, se por acaso: “(...) não estamos lendo de maneira errada? perdendo nossa perspicácia na névoa de associações? lendo na poesia Grega não o que eles têm, mas o que nos falta?” (WOOLF, 1925b, Loc18543)<sup>80</sup>. Se a proposta de Quinet era voltar à Laio, geração anterior à Édipo, façamos o contrário e voltemo-nos – ao lado dessa voz que questiona Freud e talvez, hoje, também questionasse Quinet, bem como a outros leitores de Sófocles – para o futuro do mito de Édipo, a última geração de sua descendência, transformada em tragédia também pelos versos sofoclianos da Antiguidade, *Antígona*.

Em 29 de outubro de 1934, Woolf registra em seu diário o ato de leitura: “Lendo *Antígona*. O quão poderoso seu feitiço ainda é – Grego, uma emoção

---

<sup>80</sup> “(...) are we not reading it wrongly? losing our sharp in the haze of associations? reading into Greek poetry not what they have but what we lack?”

diferente de qualquer outra” (WOOLF, 1935, Loc62764)<sup>81</sup>. À fruição dessa leitura associou-se um sentimento incontornável. Assim, as palavras do diário de Woolf conversam (ecoam) com suas memórias enquanto momentos nos quais se está “consciente (...) apenas da sensação”, mergulhado no “sentimento de êxtase”, “de arrebatamento”. Ler, para Woolf, é um fazer habitual tanto no presente, como no passado. Diretamente associado à sua educação imersa na biblioteca do pai, parte da ambivalência de que ela se vale para escrever *Ao Farol* decorre dos momentos nos quais, como Cam perante o Sr. Ramsay, Woolf

(...) pensou, ali em pé com seu livro aberto, que podíamos deixar qualquer coisa que pensássemos se expandir como uma folha na água; e se isso funcionasse aqui, entre os velhos cavalheiros fumando e o *The Times* se abrindo ruidosamente, então estava bem. E observando o pai escrever em seu escritório, ela pensou (...) que ele era extremamente amoroso, era extremamente sábio, que não era vaidoso nem um tirano. Na verdade, se visse que ela estava ali, lendo um livro, ele lhe perguntaria, tão gentilmente quanto alguém poderia ser, Havia qualquer coisa que lhe podia dar? (WOOLF, 1927, p. 163)<sup>82</sup>

O amor ao censor que atravessa a cena ficcional acima está entrelaçado com a necessidade de aprovação em um discurso que, por definição, exclui as mulheres. Esses homens fumando seus cigarros enquanto lêem *The Times* têm poucas chances de se dispor a ver a menina no cômodo como pensadora criativa de ideias a expandir “como uma folha na água”. Pelo contrário, os homens no recinto aprovam o pensamento que lhes favorece, que lhes reconhece como Patriarcas, que lhes supre (sem questionar) o desejo da dominação do sexo oposto. Assim, pouco me interessa no retorno às memórias de Woolf traçar um paralelo absoluto e fechado entre biografia e ficção, já que tanto uma aproximação quanto uma distinção entre as duas são problematizadas pela escrita woolfiana. Antes, pretendo mostrar em que medida o desequilíbrio e o excesso flagrados no pai sugerem pontos de entrada para a vulnerabilidade que o constitui enquanto ser humano. Dito isso, a cena acima pode ser articulada com as declarações de Woolf em *Leslie Stephen: o filósofo em*

---

<sup>81</sup> “Reading Antigone. How powerful that spell is still - Greek, an emotion different from any other.”

<sup>82</sup> “(...) thought, standing there with her book open, here one could let whatever one thought expand like a leaf in water; and if it did well here among the old gentlemen smoking and *The Times* crackling, then it was right. And watching her father as he wrote in his study, she thought (...) he was most lovable, he was most wise; he was not vain nor a tyrant. Indeed, if he saw she was there, reading a book, he would ask her, as gently as anyone could, Was there nothing he could give her?”



*casa, memórias de uma filha*, publicado como um ensaio centenário no *The Times* em 1932:

As relações entre pais e filhos hoje têm uma liberdade que seria impossível com meu pai. Ele esperava certo padrão de comportamento, quase cerimonioso, na vida familiar. Porém se liberdade significa o direito de pensar os seus próprios pensamentos e perseguir suas próprias buscas, então ninguém respeitava e, com efeito, insistia na liberdade de maneira mais completa do que ele. Seus filhos, à exceção do Exército e da Marinha, poderiam seguir qualquer carreira que escolhessem; suas filhas, por mais que ele se importasse pouco o suficiente com a educação superior das mulheres, deveriam ter a mesma liberdade. (WOOLF, 1932, p. 588)<sup>83</sup>

Assim como na cena ficcional anterior, esse ensaio de Woolf coloca a paternidade em tensão, uma vez que, ao menos em sua biografia, ela fora permeada por inconsistências significativas. A tirania patriarcal é aliviada neste relato de seu pai, o que não diminui o machismo estrutural e o autoritarismo do sexo, portanto, também patriarcais, reiterados por seu pai (quando pensa oferecer a mesma liberdade para suas filhas sem que se importasse com a educação formal das mulheres, por exemplo). Navegando pela memória da casa familiar dos Stephen, Woolf nos aponta como a própria figura paterna que ela teve por referência carregava a ambiguidade latente em uma casa privada progressista na decadência vitoriana. Enquanto memória, o pai combinava simultaneamente os contornos tirânicos da Lei do lar e as alianças nele cultivadas – afinal, como vimos, era a biblioteca do pai, assim como as discussões com o pai que nutriam a jovem e voraz leitora Virginia Stephen. De alguma forma, ao escrever publicamente sobre seu pai, Woolf cria um Leslie Stephen que parece figurar ambigualmente tanto como patriarca, quanto como reconhecedor de suas filhas enquanto pessoas com vontades próprias, ignorante (ou não) de que os meios para exercer essas vontades ainda eram opressivamente desiguais entre filhos e filhas.

Não à toa, filha de um homem educado que era, *Antígona* sempre fora uma predileção de Woolf. Inscrita através de sua obra desde menções oportunas em *A Viagem* (1915) e *Noite e Dia* (1919), até o trabalho de tradução da tragédia de

---

<sup>83</sup> “The relations between parents and children today have a freedom that would have been impossible with my father. He expected a certain standard of behaviour, even of ceremony, in family life. Yet if freedom means the right to think one’s own thoughts and to follow one’s own pursuits, then no one respected and indeed insisted upon freedom more completely than he did. His sons, with the exception of the Army and Navy, should follow whatever professions they chose; his daughters, though he cared little enough for the higher education of women, should have the same liberty.”

Sófocles pelas mãos de um homem erudito, figurado em sua ficção (*Os Anos*, 1937) e em seu trabalho ensaístico (*Três Guinéus*), *Antígona* é a tragédia da contestação da autoridade do passado. Na tragédia de Sófocles, a heroína rejeita a Lei ditada por Creonte – patriarca que se crê detentor de um poder irrestrito –, em face à afirmação das leis que regem sua liberdade de desejo. Antígona, heroína trágica, filha-irmã de Édipo, é também irmã de Polinice. Este sofre um golpe de Estado nas mãos de seu irmão, Etéocles, que desejava ocupar o trono de Tebas em seu lugar. Desse modo, na guerra fratricida empreendida por Polinice para reaver-se do trono, ambos irmãos morrem, deixando Tebas sob o comando do tio, Creonte. Decidido a realizar apenas os ritos fúnebres de Etéocles, Creonte instaura o embate entre a Lei de Tebas e as leis do luto de Antígona. Ela será guiada, portanto, pelo laço afetivo com o irmão em sua luta para garantir a honra do falecido Polinice, conferindo-lhe um enterro apropriado. No curso desse seu embate com a Lei, Antígona transgride o estabelecimento patriarcal ditado por Creonte, enterra o seu irmão e, como já sabia que ocorreria, é condenada à morte pelo seu ato. Sua morte no final da tragédia concretiza a desgraça (*até*) familiar dos Labdácidas.

Em *Três Guinéus*, a missivista de Woolf chega a voltar sua atenção para Sófocles confirmando-o como um poeta da sociedade – isto é, “um psicólogo na prática” (WOOLF, 1938, p. 92) – e o eleva acima dos políticos e sociólogos do seu tempo.

Considere a pretensão de Creonte ao poder absoluto sobre seus súditos. Essa é uma análise muito mais instrutiva da tirania do que qualquer outra que nossos políticos possam nos oferecer. Quer saber quais são as lealdades irrealis que devemos desprezar, quais são as lealdades reais que devemos honrar? Considere a distinção entre as leis e a Lei, feita por Antígona. Essa é uma afirmação muito mais profunda sobre os deveres do indivíduo para com a sociedade do que qualquer outra que nossos sociólogos possam nos oferecer. (WOOLF, 1938, p. 92)

Diante da autoridade tirânica da Lei (patriarcal) de Creonte, a distinção de Woolf entre “as lealdades irrealis que devemos desprezar” e “as lealdades reais que devemos honrar” é contundente em apontar as construções culturais que colaboram para manter sujeitos tirânicos em posições de poder irrestrito – a famigerada ilusão da invulnerabilidade do “eu” – enquanto outros são mantidos em suas precariedades como mortos-vivos sob a Roda da Fortuna, impedindo-a de girar. De maneira análoga, o “pai tiranossauro” do mito freudiano se crê inviolável e irrestrito no

alcance de seu poder de gozo. O seu assassinato pela união dos filhos da horda primitiva funciona, também, como demarcação violenta da vulnerabilidade que nos constitui a todos enquanto vidas matáveis. É, portanto, a voz de Butler que sussurra em nossos ouvidos-leitores a intuição de que, no mito de *Totem e Tabu*, está em jogo uma distribuição primitiva de precariedades – a mulher é escrava silenciosa tanto do pai, em um primeiro momento, como dos filhos, após o parricídio. Nas palavras de outro filósofo interessado na estrutura dessa dominação masculina, Pierre Bourdieu, achamos um comentário contundente sobre esses binarismos mítico-fundadores:

O princípio de inferioridade e da exclusão da mulher, que o sistema mítico-ritual ratifica e amplia, a ponto de fazer dele princípio de divisão de todo o universo, não é mais que a dissimetria fundamental, a *do sujeito e do objeto, do agente e do instrumento*, instaurada entre o homem e a mulher no terreno das trocas simbólicas, das relações de produção e reprodução do capital simbólico, cujo dispositivo central é o mercado matrimonial, que estão na base de toda a ordem social: as mulheres só podem aí ser vistas como objetos, ou melhor, como símbolos cujo sentido se constitui fora delas e cuja função é contribuir para a perpetuação ou o aumento do capital simbólico em poder dos homens. (BOURDIEU, 2012, p. 55)

Se lembrarmos, ainda, que Woolf associa a educação à margem das lealdades irrealis às mulheres de sua época, também notaremos que a maior fragilidade atrelada à ilusão de grandeza do patriarca é o

(...) medo do ridículo, que grandes psicólogos, como Sófocles, detectam no dominador; o qual também é peculiarmente suscetível, de acordo com a mesma autoridade, seja ao ridículo, seja ao desafio por parte do sexo feminino. Um elemento essencial desse prazer, portanto, parece derivar não do sentimento em si, mas do reflexo dos sentimentos de outras pessoas e, por consequência, pode ser influenciado por uma mudança nesses sentimentos. O riso como um antídoto ao domínio é, talvez, indicado. (WOOLF, 1938, p. 188)<sup>84</sup>

Esse dominador (gozador desmedido?) tem por antídoto o riso pois se quer crer *Urvater* freudiano quando não passa do fantasma (imaginário) do rei Hamlet. O desafio proposto por Woolf é rir daquilo que já é ridículo no dominador; rir do homem por trás da máscara tirânica de modo a conferir-lhe dimensão de sua pequenez, de

---

<sup>84</sup> "(...) the fear of ridicule which great psychologists, like Sophocles, detect in the dominator; who is also peculiarly susceptible according to the same authority either to ridicule or defiance on the part of the female sex. An essential element in this pleasure therefore would seem to be derived not from the feeling itself but from the reflection of other people's feelings, and it would follow that it can be influenced by a change in those feelings. Laughter as an antidote to dominance is perhaps indicated."

sua vulnerabilidade – e, assim, talvez abrir espaço para outras possibilidades de relação humana para com o Outro. Uma relação com aquele que é radicalmente diferente de mim: atacar os Creontes do mundo pela falácia que eles representam; rejeitar a Lei dessa figura paterna de modo a despir-lhe de sua farda mítico-militar para expor-lhe à imagem real que se revela em face ao espelho. Tecendo, portanto, os discursos míticos do pai primitivo e de Édipo como duas embarcações porosas, flutuando na sensação, façamos de Woolf a escritora que nos convida a olhar para um terceiro mito. Antígona é o mito reinscrito pela palavra woolfiana para lançar-nos à liberdade de desejar a mudança por um caminho marginal às “lealdades irreais que devemos desprezar”. Antígona, arauta de outras possibilidades em um mundo por vir, seja muito bem-vinda.

#### **2.4 De Antígona a Virginia e Vanessa: “uma conspiração muito íntima”**

Antígona, à despeito da Lei que lhe condenaria à morte, insiste em enterrar e enlutar o irmão Polinice, fazendo valer seu desejo perante o de Creonte. Assim, o fim da tragédia consagra Antígona como a imagem obstinada de contestação da Lei patriarcal da *pólis*. Enquanto pintura silenciosa nas paredes de sua tumba, Antígona é capaz de reverberar a oposição que, em vida, fez questão de afirmar constantemente.

Tendo por referência a pintura silenciosa dessa heroína trágica, voltemos nosso olhar para a Vanessa das quartas-feiras, calada diante do pai. A descoberta imediata é de que o seu silêncio dá voz a algo. Há, ali, um desafio em suas entrelinhas – há, ali, um ato de contestação silenciosa contra os acessos de fúria do pai. Essa contestação desequilibra o pai, desestrutura os jogos de poder da cena em questão e fazem o leitor da cena rememorada se perguntar quem era e o que fazia aquela que, ao lado do patético patriarca vitoriano, se calava transformando imagem em puro dizer?

Em clara oposição às duas mulheres – a irmã, Stella e, antes dela, a mãe, Julia – que lhes precederam como matriarcas da casa vitoriana, Vanessa e Virginia nadavam contra a corrente da convenção que lhes impunha o dever de ocupar “o

papel, parte escrava, parte anjo” que seu pai gostaria que ocupassem. Vanessa, sob o olhar de Virginia, erguia sua couraça contra as flechadas do pai, sem nunca deixar de preservar os sentimentos de raiva que ele lhe causava. Distinguindo o relacionamento com sua irmã de outros que estabelecera em seu passado familiar, Woolf escreve entre parênteses, significativamente, que “(Cenas, eu noto, raramente ilustram a minha relação com Vanessa; ela foi profunda demais para ‘cenas’)” (WOOLF, 1976, Loc128192)<sup>85</sup>. Contudo são as cenas que revelam pontos de entrada nessa intimidade subscrita às duas irmãs Stephen. Jane Dunn, em sua biografia conjunta das irmãs Stephen, *Virginia Woolf and Vanessa Bell: A Very Close Conspiracy* (2000), comenta que

(...) Vanessa e Virginia Stephen apresentavam uma frente uniforme para o mundo, revelando pouco de sua individualidade ou dos recursos do relacionamento que as sustentavam. Enquanto ainda eram jovens mulheres solteiras, elas eram vistas por aqueles de fora da família como uma unidade indiscernível: as irmãs Stephen, lindas, silenciosas, distantes. Havia uma pungência na condição de serem orfãs de mãe, uma curiosidade sobre sua vida com um antigo e venerável pai. (DUNN, 2000, Loc 251)<sup>86</sup>

Nesse mundo de homens vitorianos, era necessária uma aliança definitiva – um elo forjado frente ao peso da incontornável opressão sob o teto em que viviam. Ao invés de cenas, conversas passam a ocorrer e uma aliança de resistência aos patriarcas tirânicos do lar se torna aquilo que Woolf chamou de

... uma conspiração muito íntima. Naquele mundo de diversos homens, vindo e indo, nós formamos nosso núcleo privado. Ali estávamos, sozinhas, com pai o dia todo. (...) Todo dia nós batalhamos por aquilo que sempre estava sendo arrancado de nós, ou distorcido. O obstáculo mais eminente, a pedra mais opressiva colocada sobre a nossa vitalidade e sua luta para viver era, claro, pai. (WOOLF, 1976, Loc128201)<sup>87</sup>

Os termos de Woolf são muito claros nessa passagem: o embate contra o pai era uma luta de afirmação (diária) em defesa da possibilidade de se estar viva.

<sup>85</sup> “(Scenes, I note, seldom illustrate my relation with Vanessa; it has been too deep for ‘scenes’.)”

<sup>86</sup> “(...) Vanessa and Virginia Stephen presented a uniform front to the world, revealing little of their individuality or the resources of the relationship that sustained them. While still Young unmarried women, They were seen by those outside the Family as na indiscernible Unity: the Stephen Sisters, beautiful, silente, remote. There was a poignancy in their motherless state, a curiosity about their life with an ancient and venerable father.”

<sup>87</sup> “It thus came about that Nessa and I formed a very close conspiracy. In that world of many men, coming and going, we formed our private nucleus. There we were, alone, with father all day. (...) Every day we did battle for that which was always being snatched from us, or distorted. The most imminent obstacle, the most oppressive stone laid upon our vitality and its struggle to live was of course father.”

Justamente localizadas na condição em que se encontravam perante seus irmãos e seu pai, a ênfase em suas respectivas vitalidades alimentava aquilo que Vanessa e Virginia já semeavam como *potentia* estético-política – cultivando a resistência em um ambiente familiar hostil. Esse motor que faz das irmãs Stephen arautas de outras possibilidades em um mundo por vir (como fora Antígona, outrora) conversa diretamente com aquilo que Braidotti propõe enquanto princípio de uma ética da afirmação no contemporâneo:

O que isso significa na prática é que as condições para a atuação política ou ética não são dependentes do atual estado das coisas. Elas não são oposicionais e, portanto, não estão atadas ao presente por negação; em vez disso, elas são afirmativas e equipadas para criar possíveis futuros. Relações éticas e políticas criam mundos possíveis ao mobilizar recursos que ficaram inexplorados, incluindo nossos desejos e nossa imaginação. (BRAIDOTTI, 2011, p. 286)<sup>88</sup>

O por vir que Woolf já ocupa, especialmente quando faz memória do passado entre ela e Vanessa, enxerga no falecimento do pai aquilo que lhe permitiu a possibilidade efetiva de florescer enquanto artista (e, talvez, o mesmo seja verdade para sua irmã). Ao insistir sobre a vitalidade que lhes conferia *potentia*, ultrapassando o obstáculo do eminente vitoriano representado pelo pai, Vanessa Bell e Virginia Woolf fazem vir à tona uma criatividade que as reitera enquanto artistas contra a corrente do vitorianismo de seu cotidiano doméstico na infância. Dessa forma, a distinção feita aqui opera entre a oposição cega ao tirano e a consciência de que ao se opor à tirania a ação transformativa é o passo seguinte.

O que há de positivo em uma ética da afirmação é a crença de que afetos negativos podem ser transformados. Isso implica uma visão dinâmica de todos os afetos, até mesmo aqueles que nos paralisam de dor, horror, ou luto. (...) O que há de negativo acerca dos afetos negativos não é um julgamento normativo de valor mas antes o efeito de aprisionamento, bloqueio, rigidificação, que vem como resultado de um golpe, um choque, um ato de violência, traição, trauma, ou apenas tédio profundo. (BRAIDOTTI, 2011, p. 288)<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> “What this means practically is that the conditions for political and ethical agency are not dependent on the current state of the terrain. They are not oppositional and thus not tied to the present by negation; instead they are affirmative and geared to creating possible futures. Ethical and political relations create possible worlds by mobilizing resources that have been left untapped, including our desires and imagination.”

<sup>89</sup> “What is positive in the ethics of affirmation is the belief that negative affects can be transformed. This implies a dynamic view of all affects, even those that freeze us in pain, horror, or mourning. (...)”

Dessa forma, as repetitivas cenas de violência nas quartas-feiras ao lado do pai figuram na memória de Woolf como imbróglios paralisantes de uma energia vital que não pôde fluir, mas foi estancada em face ao horror daquela existência. “Em uma perspectiva nômade entre Deleuze e Nietzsche, a ética é essencialmente sobre a transformação de paixões negativas em positivas, ou seja, superar a dor. Isso não significa negar a dor, mas sim ativá-la, trabalhar em cima dela” (BRAIDOTTI, 2011, p. 290)<sup>90</sup>. Todo o trabalho de delineamento desses atos de violência por parte de uma Woolf bem mais madura faz questão de atuar sobre a percepção de que o pai “(...) havia ignorado, ou disfarçado seus próprios sentimentos de tal maneira que ele não tinha ideia do que ele era; e não tinha ideia do que eram as outras pessoas. Por isso o horror e o terror daquelas violentas exibições de fúria. Havia algo cego, animalesco, selvagem nelas” (WOOLF, 1976, Loc128246)<sup>91</sup>. Retornando ao complexo metafórico do animalesco para caracterizar o pai, a metamorfose monstruosa que retrata suas frequentes cenas desmedidas convidam, ainda, uma outra voz para nossas reflexões. A teórica Margrit Shildrick procura articular em seus estudos a relação entre os corpos ditos monstruosos e a vulnerabilidade que nos constitui enquanto seres humanos. Ela afirma que

Na medida em que o monstruoso permanece como outro absoluto em sua diferença corporal, ele apresenta poucos problemas; em outras palavras, ele estaria tão distanciado em sua diferença que poderia claramente ser relegado a uma categoria oposicional de não-eu. Uma vez, porém, que [o monstruoso] passa a se assemelhar com aqueles de nós que reivindicam para si a primazia da identidade, ou a refletir aspectos de nós que estão reprimidos, então o seu *status* indeterminado – nem inteiramente “eu”, nem inteiramente outro – torna-se profundamente perturbador.

Em suma, o que está em jogo não é simplesmente o estatuto dos corpos que podem ser tidos como monstruosos, mas sim o ser em todos os nossos

---

What is negative about negative affects is not a normative value judgement but rather the effect of arrest, blockage, rigidification, that comes as a result of a blow, a shock, an act of violence, betrayal, trauma, or just intense boredom.”

<sup>90</sup> “In a nomadic, Deleuzian-Nietzschean perspective, ethics is essentially about transformation of negative into positive passions, i.e., moving beyond the pain. This does not mean denying the pain, but rather activating it, working it through.”

<sup>91</sup> “(...) had so ignored, or disguised his own feelings that he had no idea of what he was; and no idea of what other people were. Hence the horror and the terror of those violent displays of rage. There was something blind, animal, savage in them.”

corpos. Valorizar o monstro, então, é desafiar os parâmetros do sujeito como definido dentro do discurso logocêntrico. (SHILDRICK, 2002, p. 3)<sup>92</sup>

Como dar conta do ser monstruoso que não apenas nos habita como corpo estranho, mas se faz valer como parte importante de nossa presença no mundo? Centrado no “Eu” que faz de todos objetos de seu desejo, essa figura do pai – excessiva em tantos sentidos – deixa transbordar sua própria monstruosidade nos encontros que encena com realidades indesejadas. Parece um momento oportuno para retomar a epígrafe com a qual iniciei este capítulo; uma passagem em que o pai, Sr Ramsay, é flagrado no epicentro de seu desequilíbrio, lutando (ridiculamente) para externalizar no inseto que encontrara em seu leite os excessos que não consegue conter dentro dos limites de seu próprio corpo.

Ao buscar a confirmação de nossa própria segurança subjetiva naquilo que não somos, o que vemos espelhado no monstro são os fluxos e vazamentos, as vulnerabilidades em nosso próprio ser corpóreo. Monstros, então, são profundamente incômodos; nem bons, nem maus; nem interiores, nem exteriores; nem eu, nem o outro. Pelo contrário, são sempre liminares, recusando-se a ficar no lugar, transgressivos e transformadores. Eles rompem ambas as ordens interna e externa, e reviram as distinções que colocam os limites no sujeito humano. (SHILDRICK, 2002, p. 4)<sup>93</sup>

Na medida em que um inseto se torna o monstro que define os limites do sujeito singularizado no corpo de Ramsay, esse inseto desencadeia e evidencia (expondo-a ao ridículo) a reação desequilibrada e brutal desse pai – em que medida essa identidade instável do patriarca não se revela como ficção de uma autossuficiência idealizada no sujeito masculino? Essa angústia em preservar o “Eu” a todo custo figura como reflexão nas memórias que Woolf concebe acerca do pai,

---

<sup>92</sup> “So long as the monstrous remains the absolute other in its corporeal difference it poses few problems; in other words it is so distanced in its difference that it can clearly be put into an oppositional category of not-me. Once, however, it begins to resemble those of us who lay claim to the primary term of identity, or to reflect back aspects of ourselves that are repressed, then its indeterminate status - neither wholly self nor wholly other - becomes deeply disturbing. In short, what is at stake is not simply the status of those bodies which might be termed monstrous, but the being in the body of us all. To valorise the monster, then, is to challenge the parameters of the subject as defined within logocentric discourse.”

<sup>93</sup> “In seeking confirmation of our own secure subjecthood in what we are not, what we see mirrored in the monster are the leaks and flows, the vulnerabilities in our own embodied being. Monsters, then, are deeply disturbing; neither good nor evil, inside nor outside, not self or other. On the contrary, they are always liminal, refusing to stay in place, transgressive and transformative. They disrupt both internal and external order, and overturn the distinctions that set out the limits of the human subject.”



mesmo que venha a desenvolvê-la mais detidamente em sua escrita ficcional. “De tudo isso eu depreendi uma concepção longeva e obstinada; de que nada é tão temível como o egoísmo. Nada machuca tão cruelmente a própria pessoa; nada fere tanto aqueles que são forçados a entrar em contato com ela” (WOOLF, 1976, Loc128246)<sup>94</sup>. Pouco a pouco o traçado de uma narrativa heliocêntrica do pai se prova insuficiente para dar conta da dinâmica de ilusões que essa personalidade egocêntrica desenvolveu ao longo da vida a partir das promessas do patriarcado. Assim, esse transbordar dos excessos de uma personagem frustrada é suficiente para afogar as mulheres e crianças que o orbitam, se fazendo entrever nos insetos em seu leite, bem como nos pratos estilhaçados nas paredes de casa. Em conversa próxima com a intuição de Woolf sobre o efeito devastador do patriarca egocêntrico (em toda a redundância que o termo possa implicar), Braidotti propõe que para “uma ética afirmativa, o mal que você causa no outro reflete imediatamente no mal que você causa em si mesmo, em termos de perda de *potentia*, positividade, capacidade para se relacionar e, por consequência, para ser livre” (BRAIDOTTI, 2011, p. 289)<sup>95</sup>.

Dessa forma, fica estabelecido, por parte do pai (seja ele biográfico ou ficcional), uma série de relações coaguladas, impeditivas do fluxo vital capaz de irrigar essas distintas precariedades para afirmá-las em suas respectivas situações de *potentia*. Interessada em dotar as figurações do pai em sua escrita de responsabilidade pelo que nele há de monstruoso, Woolf também se preocupa em investigar quais são as implicações dessa responsabilização para a noção de subjetividade postulada por esse pai. Seja o monstruoso do inseto no leite que lhe faz ver seus excessos ou do corpo morto da Sra Ramsay que lhe faz dar de cara com o luto, responsabilizar-lhe por esse outro monstruoso de si mesmo é promover um reconhecimento da condição vulnerável segundo a qual todos habitamos este mundo – até mesmo o “inviolável” Pai.

Se, entendido enquanto um legítimo patriarca vitoriano, os excessos de Leslie Stephen são deliberadamente negligenciados pelos homens de seu tempo (tal qual por algumas mulheres que sustentavam esse vitorianismo), toda a transposição que

---

<sup>94</sup> From it all I gathered one obstinate and enduring conception; that nothing is so much to be dreaded as egotism. Nothing so cruelly hurts the person himself; nothing so wounds those who are forced into contact with it.”

<sup>95</sup> “In affirmative ethics, the harm you do to others is immediately reflected in the harm you do to yourself, in terms of loss of *potentia*, positivity, capacity to relate, and hence freedom.”

Woolf propõe da personalidade (*character*) do pai para a personagem (*character*) do pai vai na contramão desse movimento. Em seu gênero intensivo (como Braidotti chamará as fertilizações recíprocas entre os diversos textos da autora), Virginia Woolf recusa-se a encarar a fúria brutal de seu pai como “tolice”. Pelo contrário, ela escolhe desmascarar essa violência incontornável da figura patriarcal que se quer autossuficiente e superior ao restante das pessoas em seu universo relacional. A escolha de Woolf é por afirmar que há naquele que tanto nega depender dos outros, uma vulnerabilidade constitutiva que se revela na monstruosidade que o habita. Ao personagem do pai é imposto, ao menos em *Ao Farol*, como veremos no capítulo seguinte, dar de cara com sua própria precariedade de modo a fazer do desequilíbrio terreno de fertilização para uma alternativa ao sujeito paterno tirânico.

### 3 UM PAI (IM)POSSÍVEL — AO FAROL

Ele parecia muito velho. Parecia, pensou James, sua cabeça ora contra o Farol, ora contra a imensidão das águas que corriam mar adentro, alguma pedra antiga plantada na areia; parecia como se ele tivesse se tornado fisicamente aquilo que estava sempre no fundo da mente deles dois — aquela solidão que era, para ambos, a verdade sobre as coisas.<sup>96</sup>

Virginia Woolf, *Ao Farol*, 1927.

Será assim que, a partir do final do capítulo anterior, abrem-se alguns caminhos para nos debruçarmos sobre *Ao Farol*. Outra vez às voltas com *Um teto todo seu*, escrito dois anos após o romance cujo “(...) centro é a personagem do pai”, encontro nas palavras de Woolf a indicação oportuna para um caminho o qual percorrer, “É mais provável que a ficção contenha mais verdade do que o fato” (WOOLF, 1929, p. 13)<sup>97</sup>. Afinal, se “o que ele dizia era verdade” (WOOLF, 1927, p. 6), como vimos, qual entendimento da verdade o Sr. Ramsay confere, sub-repticiamente, ao mundo? Qual compreensão dessa verdade lhe confere inteligibilidade enquanto sujeito patriarcal? Além disso, de que forma essa verdade se revela apenas enquanto derivação de um ideal patriarcal inalcançável (pois profundamente destrutivo) do que deveria ser a sociedade? E, talvez a pergunta que reúna todas as anteriores, de que forma “aquela solidão que era, para ambos [James, o filho, e Sr. Ramsay, o pai], a verdade sobre as coisas” nos informa – enquanto leitores de Woolf – da crítica postulada contra um sujeito que elabora a si

---

<sup>96</sup> He looked very old. He looked, James thought, getting his head now against the Lighthouse, now against the waste of waters running away into the open, like some old stone lying on the sand; he looked as if he had become physically what was always at the back of both of their minds—that loneliness which was for both of them the truth about things.

<sup>97</sup> Fiction here is likely to contain more truth than fact.”

mesmo no mundo a partir da recusa insistente em reconhecer sua interdependência para com outras vidas no seu entorno?

*Ao Farol* nos conduz, em termos gerais, por duas partes de dois dias, separados entre si por cerca de dez anos. No primeiro deles, na seção de abertura, “A Janela”, somos situados na casa de verão da família Ramsay, geograficamente localizada na Ilha de Skye, Escócia. Acompanhamos, então, dois eventos que considero decisivos no momento presente da narrativa e os diversos desencadeamentos interiores deles decorrentes. O primeiro é um diálogo (ou disputa) acerca da possibilidade de ir ao Farol no dia seguinte entre James Ramsay, então uma criança com seis anos de idade que anseia pelo passeio; sua mãe, Sra. Ramsay, aparentemente o epítome do “Anjo do lar”, aquele ideal vitoriano já mencionado e que Woolf mataria em seu ensaio “Profissões para as mulheres” (1931, p. 30); e seu pai, Sr. Ramsay, patriarca imbuído do espírito de um “hitlerismo subconsciente”, como Woolf formularia a ideia de uma subjetividade belicosa em “Pensamentos sobre paz em um ataque aéreo” (1940, p. 125). O segundo é o jantar organizado pela Sra. Ramsay para toda a família e os amigos presentes na casa de verão.

Após essa primeira seção e esses dois eventos marcantes, o leitor se depara com um corredor “ligando dois blocos narrativos”, para usarmos dos termos em que Virginia Woolf inicialmente concebeu e desenhou a estrutura do romance em seu diário (WOOLF, 1927, p. 185), como comentado anteriormente<sup>98</sup>. Intitulado “O tempo passa”, o corredor é um trecho importante para esta dissertação quando interpretado sob a luz do apagamento, mesmo que momentâneo (pois o tempo move adiante), da relação binária entre masculino/feminino: “Não era só a mobília que se desintegrava; não restava quase nada de corpo ou mente pelo qual se pudesse dizer: ‘Isto é ele’ ou ‘Isto é ela’” (WOOLF, 1927, p. 109–110). Segundo Jane Goldman (GOLDMAN, 2004, p. 171–172), esse apagamento abrirá no romance uma fissura, possibilitando algumas das mudanças nas performances dos papéis sociais de gênero ao longo da terceira e última parte do romance, “O Farol”. Novamente na casa de verão, o Sr. Ramsay obriga os caçulas James e Cam a acompanhá-lo até o farol, como o menino

---

<sup>98</sup> Imagem incluída em ANEXO A.

sonhara tantos anos antes, no impulso de reconstruir aquele mundo vitoriano que morrera com a guerra que passou. Esse retorno se dá sem sua esposa, Sra. Ramsay, a mulher que servira de sustentáculo daquele mundo, e sem sua filha Prue e seu filho Andrew Ramsay — cujas mortes, se súbitas, na guerra ou em parto, são reduzidas a frases lacônicas entre colchetes, como pequenos eventos humanos em “O tempo passa”, deixando apenas, como a guerra, uma mancha de sangue no mar, ou abraços vazios.

### 3.1 De um pai (im)possível a uma imagem sentimental

Ao introduzir a investigação levada a cabo nas páginas desta dissertação, fiz referência a uma breve e enigmática passagem nos diários de Woolf na qual a autora faz uma distinção entre referir-se ao próprio pai enquanto “my” *father* ou apenas *father* (WOOLF, 1980, p. 194). De modo a propor uma interpretação para essa diferença, recorri ao capítulo assinado pelo professor Davi Pinho no livro *Conversas com Virginia Woolf*, em que — para além da importante noção da conversa enquanto um “método” filosófico na escrita de Woolf — ele encontra no complexo metafórico do *sketch* enquanto retrato, pintura, mas também rabisco, um verdadeiro esboço em toda a polivalência da palavra (PINHO, 2020, p. 19–20).

Detenho-me apenas por mais um momento nas páginas do diário de 1925, ano em que Woolf dá início à composição de *Ao Farol*, para continuar a conversa em torno de seus esboços ficcionais do Pai e de “seu” pai. Em 20 de Julho, lemos algumas considerações acerca dos trabalhos na agenda de Woolf após a publicação de *Sra. Dalloway* (1925):

Eu deveria considerar minha lista de trabalhos agora. Creio que uma breve história, talvez uma resenha, nesta quinzena; tendo um desejo supersticioso de começar *Ao Farol* no primeiro dia em Monks House. Eu creio que agora devo finalizá-lo tendo passado dois meses lá. A palavra ‘sentimental’ fica engasgada em minha garganta (...). Mas esse tema pode ser sentimental; pai & mãe & criança no jardim; a morte; o velejar ao farol. (WOOLF, 1980, p. 36)<sup>99</sup>

---

<sup>99</sup> I should consider my work list now. I think a little story, perhaps a review, this fortnight; having a superstitious wish to begin *To The Lighthouse* the first day at Monks House. I now think I shall finish it

“A palavra ‘sentimental’ fica engasgada [*sticks*] em minha garganta”. O medo contido, já de partida, na escolha de um tema que traz a instituição familiar para o proscênio da ficção, instiga-nos a desdobrar o complexo metafórico que caracteriza, com efeito, aquilo que Woolf entende por “sentimental”. É interessante, de partida, a escolha do verbo “*stick*”, que no contexto diz respeito a engasgar-se com uma palavra grudada nas paredes da garganta, mas que também carrega, no inglês, o sentido de “espetar”, indicativo análogo ao penetrar de uma lâmina. Para além disso, a associação definitiva com um sentimentalismo do qual Woolf parece querer escapar encontra-se nas três cenas justapostas no trecho acima: “pai & mãe & criança no jardim; a morte; o velejar ao farol”. Não parece acidental que entre as três cenas aparentemente passíveis de sentimentalismos o pai, Sr. Ramsay, seja o único denominador comum.

Começemos, portanto, na primeira dessas três cenas – a Sra. Ramsay com o filho James, seis anos de idade, aos seus pés; o pai, Sr. Ramsay, de pé ao lado de ambos:

Tivesse um machado à mão, um atizador, ou qualquer arma que tivesse aberto um buraco no peito do pai, matando-o ali e naquele instante, James a teria empunhado. 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 ao ridículo sua mulher, que era dez mil vezes melhor que ele sob todos os aspectos (pensou James), mas também por alguma secreta presunção a respeito da certeza de seu próprio julgamento. (WOOLF, 1927, p. 8)<sup>100</sup>

Não é difícil observar que a predisposição homicida do pequeno James contra o pai, bem como os superlativos amorosos atribuídos à própria mãe (“dez mil vezes melhor que ele [Sr. Ramsay] sob todos os aspectos”), organizam uma típica cena edipiana logo na segunda página do romance – uma imagem sentimental, pois imersa em suas referências à psicanálise? Ambas respostas a essa pergunta precisam passar sob o crivo de outra face de Woolf, a crítica literária.

---

in the two months there. The word ‘sentimental’ sticks in my gizzard (...). But this theme may be sentimental; father & mother & child in the garden; the death; the sail to the lighthouse.”

<sup>100</sup>“ Had there been an axe handy, a poker, or any weapon that would have gashed a hole in his father’s breast and killed him, there and then, James would have seized it. Such were the extremes of emotion that Mr. Ramsay excited in his children’s breasts by his mere presence; standing, as now, lean as a knife, narrow as the blade of one, grinning sarcastically, not only with the pleasure of disillusioning his son and casting ridicule upon his wife, who was ten thousand times better in every way than he was (James thought), but also with some secret conceit at his own accuracy of judgement.”

Como já vimos em nota, no capítulo anterior, em março de 1920 Woolf assina uma breve resenha do romance *Uma Mãe Imperfeita*, de J. D. Beresford, intitulada *Ficção Freudiana*. Na passagem final dessa resenha, Woolf faz uma crítica severa acerca da ameaçadora simplificação de um romance cujas fundações são insistentemente solucionadas pelas descobertas da psicanálise:

Nossa reclamação é, antes, que em *Uma Mãe Imperfeita* a nova chave [de leitura] é uma chave mestra que abre qualquer porta. Ela simplifica ao invés de complicar, diminui ao invés de enriquecer. A porta se abre rapidamente, mas o apartamento para o qual somos convidados a entrar é um pequeno quarto vazio sem nenhuma vista. Por um lado, sem dúvida, isso deve ser atribuído à dificuldade de nos adaptarmos a qualquer nova interpretação do caráter humano; mas por outro lado, nós pensamos, que se deve ao fato que, no ardor da descoberta, o Sr. Bedford foi excessivamente manchado por pessoas de carne e osso. Ao se tornarem casos [clínicos], elas deixaram de ser indivíduos. (WOOLF, 1920, Loc170402–170411)<sup>101</sup>

De modo que o Sr. Ramsay (evidente que o mesmo vale para James e para a Sra. Ramsay na cena acima) passe a ser um indivíduo na ficção de Woolf, é necessário evitar as saídas fáceis da psicologização “sentimental” para suas personagens. É importante repetir, aqui, os dizeres da Virginia Woolf de “Um Esboço do Passado”: “Eu suponho que eu fiz por mim mesma o que psicanalistas fazem por seus pacientes. Eu expressei uma emoção há muito tempo sentida, e de maneira muito profunda. E ao expressá-la eu a expliquei e assim lhe assentei em descanso. Mas qual o sentido de ‘explicá-la?’” (WOOLF, 1976, Loc 127168–127177)<sup>102</sup>. Afinal, explicar e expressar emoções por meio da palavra envolve um processo de transmutação que, para Woolf, não precisou implicar uma correspondência exata entre Leslie Stephen e o Sr. Ramsay ou entre Julia Stephen e a Sra. Ramsay, mas antes demandou uma maneira segundo a qual essas memórias pudessem ser diluídas no fazer estético em que consiste a criatividade de sua ficção. Será, portanto, pelas vias de uma estética ficcional capaz de instigar a transformação de

<sup>101</sup>“ Our complaint is rather that in *An Imperfect Mother* the new key is a patent key that opens every door. It simplifies rather than complicates, detracts rather than enriches. The door swings open briskly enough, but the apartment to which we are admitted is a bare little room with no outlook whatever. Partly, no doubt, this is to be attributed to the difficulty of adapting ourselves to any new interpretation of human character; but partly, we think, to the fact that, in the ardours of discovery, Mr Bedford has unduly stinted his people of flesh and blood. In becoming cases they have ceased to be individuals.”

<sup>102</sup>“ I suppose that I did for myself what psychoanalysts do for their patients. I expressed some very long felt and deeply felt emotion. And in expressing it I explained it and then laid it to rest. But what is the meaning of ‘explained ‘it?’”

suas próprias memórias que um romance como *Ao Farol* ultrapassa o campo autobiográfico.

A entrada de diário recuperada anteriormente continua:

Eu penso, porém, que quando eu começá-lo [*Ao Farol*], irei enriquecê-lo de todas as maneiras possíveis; engrossá-lo; dar-lhe ramificações e raízes que eu ainda não consigo perceber agora. Ele deve conter todas as personagens cozidas em redução; & a infância; & então a coisa impessoal, a qual estou sendo desafiada a fazer pelos meus amigos, o vôo do tempo, & a conseqüente quebra da unidade da minha estrutura. Essa passagem (eu concebo o livro em 3 partes: 1. na janela do salão de visitas; 2. sete anos se passam; 3. a viagem:) me interessa muito. Um novo problema como esse quebra novos terrenos em nossa mente; previne-a contra as rotinas regulares. (WOOLF, 1980, p. 36)<sup>103</sup>

A elaboração da estrutura tríptica de *Ao Farol*, bem como o entendimento de que uma cena inicialmente “sentimental” pode consistir apenas em um ponto de partida para um livro que, afinal, encontra-se em processo de composição, colaboram para “dar-lhe ramificações e raízes que [Woolf] ainda não consegue perceber”. O caminho trilhado por Woolf, prevenindo-se contra as “rotinas regulares” e afastando seu romance de uma “ficção freudiana”, parece orquestrar, sem qualquer pretensão de traçar fronteiras absolutas, uma ficção propriamente woolfiana.

### 3.2 Sr. Ramsay: um líder solitário

Passados os preâmbulos indispensáveis ao capítulo, faz-se necessário dar o salto definitivo para as páginas de *Ao Farol*. Voltemo-nos para duas questões centrais no entendimento da personagem do pai que elaborei na introdução deste capítulo, de modo que as respostas oferecidas a elas nos permitam flagrar suas implicações ao longo de todo o romance: *qual entendimento da verdade o Sr. Ramsay confere, sub-repticiamente, ao mundo? E qual compreensão dessa verdade*

---

<sup>103</sup> I think, though, that when I begin it I shall enrich it in all sorts of ways; thicken it; give it branches & roots which I do not perceive now. It might contain all characters boiled down; & childhood; & then the impersonal thing, which I'm dared to do by my friends, the flight of time, & the consequent break of unity in my design. That passage (I conceive the book in 3 parts: 1. at the drawing room window; 2. seven years passed; 3. the voyage:) interests me very much. A new problem like that breaks fresh ground in ones mind; prevents the regular ruts.



*lhe confere inteligibilidade enquanto sujeito patriarcal?* Acredito que ambas respostas podem ser encontradas no monólogo desenvolvido na seção 6 de “A Janela”:

(...) se o pensamento é como o teclado de um piano, dividido em umas tantas notas, ou como o alfabeto, distribuído por vinte e seis letras todas em ordem, então sua esplêndida mente não tinha nenhum tipo de dificuldade em percorrer essas letras uma por uma, firme e acuradamente, até chegar, digamos, à letra Q. Ele chegou ao Q. Eram muito poucas as pessoas em toda a Inglaterra que algum dia chegaram à letra Q. Aqui, parando por um momento ao lado do vaso de pedra que abrigava gerânios, ele viu, mas agora longe, muito longe, como crianças colhendo conchas, de alguma forma, inteiramente indefesas contra um destino que ele percebia, a mulher e o filho, juntos, à janela. Eles precisavam de sua proteção; ele lhes dava. Mas depois do Q? O que vem depois? Depois do Q há uma quantidade de letras, a última das quais é dificilmente visível para olhos mortais, tremeluzindo em vermelho ao longe. O Z é atingido apenas uma vez por um único homem em toda uma geração. Mas se ele pudesse chegar ao R seria algo. Aqui, ao menos, estava o Q. Ele empacou no Q. Do Q ele tinha certeza. O Q ele conseguia demonstrar. Se Q, então Q – R – Aqui, ele esvaziou o cachimbo, com duas ou três ressonantes batidas no chifre de carneiro de que era feita a asa do vaso, e continuou. “Então R...” Ele se *alertou* [He *braced* himself]. Ele *cerrou* seus punhos [He *clenched* himself]. Qualidades que teriam posto a salvo a desprotegida tripulação de um navio, num mar tempestuoso, com seis biscoitos e um frasco de água – pertinácia e justiça, prudência, dedicação, habilidade – vinham em seu auxílio. O R é, então – o que é o R?

(...)

Qualidades que numa expedição desolada através das geladas solitudes da região polar teriam feito dele o líder, o guia, o conselheiro, cujo temperamento, nem sanguíneo, nem apático, esquadrinha com equanimidade o que está por vir e o enfrenta, vinham novamente em seu auxílio. R – (WOOLF, 1927, p. 31–32, grifos de minha autoria)<sup>104</sup>

O raciocínio do Sr. Ramsay começa com uma analogia alfabética para a hierarquia dos detentores do conhecimento na *intelligentsia* inglesa, atravessa uma breve porém significativa percepção da dependência à qual a esposa e o filho estão

---

<sup>104</sup>“ (...) if thought is like the keyboard of a piano, divided into so many notes, or like the alphabet is ranged in twenty-six letters all in order, then his splendid mind had no sort of difficulty in running over those letters one by one, firmly and accurately, until it had reached, say, the letter Q. He reached Q. Very few people in the whole of England ever reach Q. Here, stopping for one moment by the stone urn which held the geraniums, he saw, but now far, far away, like children picking up shells, divinely innocent and occupied with little trifles at their feet and somehow entirely defenceless against a doom which he perceived, his wife and son, together, in the window. They needed his protection; he gave it them. But after Q? What comes next? After Q there are a number of letters the last of which is scarcely visible to mortal eyes, but glimmers red in the distance. Z is only reached once by one man in a generation. Still, if he could reach R it would be something. Here at least was Q. He dug his heels in at Q. Q he was sure of. Q he could demonstrate. If Q then is Q- R-. Here he knocked his pipe out, with two or three resonant taps on the handle of the urn, and proceeded. “Then R ...” He braced himself. He clenched himself. Qualities that would have saved a ship’s company exposed on a boiling sea with six biscuits and a flask of water--endurance and justice, foresight, devotion, skill, came to his help. R is then--what is R? (...) Qualities that in a desolate expedition across the icy solitudes of the Polar region would have made him the leader, the guide, the counsellor, whose temper, neither sanguine nor despondent, surveys with equanimity what is to be and faces it, came to his help again. R-”

sujeitos considerada a proteção que Ramsay pode oferecer a eles (unilateralmente), apenas para retornar à hierarquia alfabética dos intelectuais e sua imobilidade enraizada na letra Q. A tensão construída pelo monólogo é patente em cada aproximação que Ramsay tenta fazer da letra seguinte, R. Fica a cargo dos verbos de ação dar um tom crescente à tensão que, mais tarde, desembocará no descontrole e nos excessos emocionais desse patriarca “ –Ele se *alertou* [*braced himself*]. Ele *cerrou* [*clenched*] seus punhos”. Por fim, a alternativa que Ramsay encontra para vislumbrar um pouco mais de perto o brilho inalcançável da letra R consiste em descrever as qualidades que o Homem (e, aqui, há de ser o Homem, com H maiúsculo) que a alcançasse poderia dispor frente aqueles aos seus pés. Essas qualidades definem o ideal heróico do Homem como o líder de uma “expedição desolada”, solitário pois singular na hierarquia alfabética do patriarcado ao qual responde o Sr. Ramsay. Sendo assim, a decorrência lógica para uma tensão crescente nas reflexões desse sujeito patriarcal consiste em elevar a narrativa que ele produz sobre si mesmo ao patamar do heroísmo:

Quem irá lhe *culpar*? Quem, secretamente, não regozijará quando o herói [o próprio Sr. Ramsay] se despojar da armadura, e parar junto à janela e olhar para a mulher e o filho que, muito distantes a princípio, gradualmente ficam mais próximos, cada vez mais próximos, até que os lábios e o livro e a cabeça estão claramente diante dele, embora ainda adoráveis e não parecendo familiares devido à intensidade de seu isolamento e ao desperdício das eras e o perecer das estrelas, e, finalmente, colocando o cachimbo em seu bolso e curvando sua cabeça magnífica diante dela – quem irá lhe *culpar* por prestar homenagem à beleza do mundo? (WOOLF, 1927, p. 43, grifos de minha autoria)<sup>105</sup>

Às voltas com os devaneios heroicos do Sr. Ramsay, a passagem antecipa a já mencionada reflexão de Woolf em *Um teto todo seu* que avalia a beleza desse mundo anterior “ao choque... [de] ver o rosto de nossos governantes sob a luz dos bombardeios” como um terreno demarcado por duas arestas, “uma da gargalhada e outra da angústia”. Como dito anteriormente, tal cisão, coloca, de um lado, essa masculinidade que se alegra pois a lógica patriarcal não somente justifica como

---

<sup>105</sup>“ Who shall blame him? Who will not secretly rejoice when the hero puts his armour off, and halts by the window and gazes at his wife and son, who, very distant at first, gradually come closer and closer, till lips and book and head are clearly before him, though still lovely and unfamiliar from the intensity of his isolation and the waste of ages and the perishing of the stars, and finally putting his pipe in his pocket and bending his magnificent head before her—who will blame him if he does homage to the beauty of the world.”

subscreeve a guerra pela nação, sem, no entanto, impedir a tirania perpetrada na esfera doméstica de seu próprio país; e, do outro, uma evocação da angústia daquelas que foram posicionadas à margem da lógica da guerra, sem parte na educação ou no mercado de trabalho no qual os homens, historicamente, sempre tiveram protagonismo.

Contudo, a constatação de uma cisão entre as arestas da gargalhada e da angústia não propõe, ao menos no contexto ficcional, reduzir a descrição do mundo a esses dois polos. Sua complexidade, pelo contrário, reside nas sugestões de Woolf enquanto escritora capaz de situar uma reflexão sobre a hierarquia intelectual estabelecida entre os próprios homens como o momento perfeito para demarcar uma angústia particularmente masculina (“Ele se *preparou* [*braced himself*]. Ele *cerrou* [*clenched*] seus punhos”). O medo de Ramsay, aqui, é em não conseguir sustentar a expectativa que outros homens depositaram nele enquanto paradigma de masculinidade da sua geração de patriarcas. Isso fica claro em um comentário do Sr. Bankes acerca do pupilo de Ramsay, Charles Tansley – o próximo grande candidato ao posto do homem paradigmático:

Mas, talvez, pensou o Sr. Bankes, enquanto observava o Sr. Tansley, aqui esteja o homem. Estava-se sempre esperando pelo homem. Havia sempre uma possibilidade. A qualquer momento podia aparecer o líder; o homem do gênio, na política, assim como em qualquer outra coisa. Provavelmente, será muitíssimo duro conosco, dinossauros ultrapassados, pensou o Sr. Bankes, esforçando-se por mostrar-se tolerante, pois sabia, por alguma curiosa sensação física, como se de nervos eretos em sua espinha, que ele sentia ciúmes, um pouco dele mesmo, outro pouco, mais provavelmente, de seu trabalho, de seu ponto de vista, de sua ciência; e, portanto, ele não se mostrava inteiramente aberto nem estava sendo completamente justo, pois o Sr. Tansley parecia estar dizendo: Vocês desperdiçaram suas vidas. Vocês estão todos errados. Pobres e velhos dinossauros, vocês estão irremediavelmente atrasados no tempo. (WOOLF, 1927, p.83)<sup>106</sup>

Por trás dessa suposta rejeição dos homens anteriores ao próprio Tansley, o que parece ser a única perspectiva no futuro desenhado por Bankes insiste em colocar um homem individualista “ –(...) ele queria se afirmar, e seria sempre assim

---

<sup>106</sup>“ But perhaps, thought Mr. Bankes, as he looked at Mr. Tansley, here is the man. One was always waiting for the man. There was always a chance. At any moment the leader might arise; the man of genius, in politics as in anything else. Probably he will be extremely disagreeable to us old fogies, thought Mr. Bankes, doing his best to make allowances, for he knew by some curious physical sensation, as of nerves erect in his spine, that he was jealous, for himself partly, partly more probably for his work, for his point of view, for his science; and therefore he was not entirely open minded or altogether fair, for Mr. Tansley seemed to be saying, You have wasted your lives. You are all of you wrong. Poor old fogies, you're hopelessly behind the times.”

até conseguir o cargo de professor na universidade ou se casar e não precisar mais ficar sempre falando: ‘Eu... eu... eu’” (WOOLF, 1927, p. 93)<sup>107</sup> – no centro daquilo que o patriarcado se refere enquanto paradigma para a masculinidade. Assim sendo, as angústias do Sr. Ramsay começam a se encaixar em um quadro maior, no qual o jovem Tansley é forte candidato a substituir e repaginar uma repetição futura daquilo que fora o passado – o eterno caminhar “em volta da amoreira, da amoreira, da amoreira... da propriedade, da propriedade, da propriedade” (WOOLF, 1938, p. 76). Ainda que Tansley contraste suas origens na pobreza com o cotidiano da família burguesa em cuja casa encontra-se hospedado, a sua ascensão social (e intelectual?) não parece implicar um futuro semelhante para a Sra. McNab ou para a Sra. Bast, encarregadas de fazer a limpeza relâmpago da casa de verão dos Ramsay quando convém aos patrões retornar para o lugar deixado por anos no esquecimento.

Ainda sobre a cisão entre as arestas da gargalhada e da angústia faz-se interessante notar como o Sr. Ramsay é um pai envolto pelo complexo metafórico de objetos cortantes, como a lâmina [*blade*] da cena com a esposa e o filho e a cimitarra [*scimitar*] que aparecerá mais adiante no romance, trazendo para o interior da família Ramsay uma cisão determinante entre masculino e feminino. É nessa divisão constitutiva do tecido social, assim como do tecido familiar que o espelha, que parece estar localizada a beleza do mundo para o qual Sr. Ramsay presta homenagem em *Ao Farol*. No entanto, é importante lembrar como Woolf escreve sempre no impulso de reverter essa cisão que “reparte o coração em dois”: “Mas por que falar em ‘culpa’? Por que não, se era ilusão, louvar a catástrofe, seja ela qual for, que destruiu a ilusão e colocou a verdade em seu lugar?” (WOOLF, 1929, p. 27–28, grifos de minha autoria). Woolf estabelece, pela repetição da palavra culpa, *blame*, um importante eco de *Ao Farol* em *Um teto todo seu*, um ensaio endereçado à ficção, que também dota de culpa o “pai” tirânico que se coloca maior do que um porvir no qual a beleza do mundo não mais se comprime entre duas arestas, mas é, sim, experimentada em um movimento de trocas e conversas que, entrelaçadas, compõem o fluxo da vida humana.

---

<sup>107</sup>“ (...) he wanted to assert himself, and so it would always be till he got his Professorship or married his wife, and so need not be always saying, ‘I-I-I’”

O belo nesse mundo ideal da fantasia heroica do Sr. Ramsay ganhará textura antes mesmo que os esclarecimentos acima surjam no romance. São as palavras do poeta vitoriano, Lord Alfred Tennyson (1809–1892), que transformarão a angústia em uma encenação desesperada do heroísmo que Ramsay almeja. Afinal, em seu ensaio de 1935 homônimo ao poema do elisabetano Edmund Spenser, *The Faery Queen* (1590), Woolf deixa escapar, nas entrelinhas dos elogios à poesia de Tennyson, um comentário elucidativo sobre seus possíveis usos na ficção, “(...) muito nos padrões [da poesia] de Tennyson é ininteligível; uma alvo fácil para a sátira” (WOOLF, 1935, Loc54321)<sup>108</sup>.

O poema de Tennyson proferido por Ramsay se trata de “The Charge of the Light Brigade” (1854), o qual Margaret Drabble contextualiza como um poema “celebrando a famosa investida em Balaclava perto de Sebastopol em que 247 homens dentre 637 foram mortos ou feridos” (DRABBLE, 1992, p. 282)<sup>109</sup>. Não são poucas as vezes que os versos aparecem ao longo da primeira parte do romance, “A Janela”, – ora em justaposições literais transcritas no decorrer da prosa woolfiana, ora destacados na página de modo a clamar pela atenção de quem lê – sempre vociferadas pelo Sr Ramsay de maneira exaltada. Reproduzo abaixo quatro estrofes importantes para a encenação que Woolf inscreve, em *Ao Farol*, na insistência de Ramsay com esse poema:

II  
 “Forward, the Light Brigade!”  
 Was there a man dismayed?  
 Not though the soldier knew  
*Someone had blundered.*  
 Theirs not to make reply,  
 Theirs not to reason why,  
 Theirs but to do and die.  
 Into the valley of Death  
 Rode the six hundred.

III  
 Cannon to right of them,  
 Cannon to left of them,  
 Cannon in front of them  
 Volleyed and thundered;  
*Stormed at with shot and shell,*

<sup>108</sup> “(...) much in Tennyson’s pattern is unintelligible; an easy butt for satire.”

<sup>109</sup> “ (...) celebrating the famous charge at Balaclava near Sebastopol in which 247 men out of 637 were killed or wounded.”

*Boldly they rode and well,  
 Into the jaws of Death,  
 Into the mouth of hell  
 Rode the six hundred.*

(...)

**V**

Cannon to right of them,  
 Cannon to left of them,  
 Cannon behind them  
 Volleyed and thundered;  
*Stormed at with shot and shell,*  
 While horse and hero fell.  
 They that had fought so well  
 Came through the jaws of  
 Death,  
 Back from the mouth of hell,  
 All that was left of them,  
 Left of six hundred.

**VI**

When can their glory fade?  
 O the wild charge they made!  
 All the world wondered.  
 Honour the charge they made!  
 Honour the Light Brigade,  
 Noble six hundred!<sup>110</sup>

Os versos em itálico são sistematicamente destacados nas páginas de *Ao Farol*, martelando uma voz que se quer predominante em um texto repleto de outras sonoridades. Ou seja, a declamação do Sr. Ramsay destaca nos versos de Tennyson a falha de alguém em meio à tropa; o dever incontornável que lhes conclamava ao combate; e a liderança heróica fadada a perecer sob os tiros de canhão que buscavam eliminar a vida de seus companheiros. O indivíduo heróico nessa investida honrosa só responde a um conjunto com seus companheiros na medida em que todos foram educados pelos mesmos livros do patriarcado para entender na guerra um empreendimento por meio do qual se alcança a honra. Não há elo comunitário que lhes confira valor em vida, é na morte heroica do campo de batalha que reside o valor individual de cada um. Deve-se estabelecer uma crítica ao tipo de heroísmo que o Sr. Ramsay enxerga nesse poema sem, entretanto, restringir essa crítica à representação do heróico na poesia de Tennyson. Antes cabe notar como a educação vitoriana tão criticada por Woolf fundamenta a produção dessa

---

<sup>110</sup> Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/45319/the-charge-of-the-light-brigade>

ideia de heroísmo. Sendo assim, envolto no declamar alucinado dos versos de Tennyson, o Sr. Ramsay caminha para cima e para baixo no terraço:

De repente, um grito agudo, como de um sonâmbulo, meio desperto algo como

*Assaltados por rajadas e rojões*

entoado com toda a intensidade nos seus ouvidos, fez com que ela se voltasse apreensivamente para ver se alguém o tinha ouvido. Apenas Lily Briscoe, alegrou-se em sabê-lo; e não importava. (...) Na verdade, ele quase derrubou o seu cavalete, ao vir correndo sobre ela com as mãos abanando e gritando “Com brio e bravura cavalgaram”, mas, misericordiosamente, deu uma meia-volta repentina e cavalgando se foi, para morrer gloriosamente, supunha ela, nos montes de Balaclava. *Nunca ninguém foi tão ridículo e tão assustador ao mesmo tempo.* (...)

*Alguém tinha falhado.*

O Sr. Ramsay lançou-lhes [a Lily Briscoe e ao Sr. Bankes] um olhar furioso. Lançou-lhes um olhar furioso sem parecer enxergá-los. Isso fez com que ambos ficassem vagamente constrangidos. Juntos tinham visto uma coisa que não deviam ver. Tinham se intrometido em algo privado. (WOOLF, 1927, p. 17–18, grifos de minha autoria)<sup>111</sup>

Essa privacidade desconfortável adentrada por Lily e Bankes nunca deixara de estar à vista de todos na casa. Contudo, o olhar atravessado do Sr. Ramsay, envolto na loucura de seu recital particular, fora capaz de, simultaneamente, angustiar (“tão assustador”) e fazer gargalhar (“tão ridículo”). Como seria possível admirá-lo enquanto paradigma do Homem, se nem mesmo suas explosões excessivas de emoção ele era capaz de controlar?

(...) um tiro foi disparado bem perto, e ali vinha, fugindo dos estilhaços, assustados, efusivos, tumultuosos, um bando de estorninhos.

“Jasper!”, disse o Sr. Bankes. Voltaram-se para onde voaram os estorninhos, por sobre o terraço. Seguindo a célere debandada dos esvoaçantes pássaros no céu, atravessaram a abertura na sebe, quase

---

<sup>111</sup>“ Suddenly a loud cry, as of a sleep-walker, half roused, something about Stormed at with shot and shell

sung out with the utmost intensity in her ear, made her turn apprehensively to see if anyone had heard him. Only Lily Briscoe, she was glad to find; and that did not matter. (...) Indeed, he almost knocked her easel over, coming down upon her with his hands waving shouting out, “Boldly we rode and well,” but, mercifully, he turned sharp, and rode off, to die gloriously she supposed upon the heights of Balaclava. Never was anybody at once so ridiculous and so alarming. (...)

Someone had blundered.

Mr. Ramsay glared at them [Lily Briscoe and Sr Bankes]. He glared at them without seeming to see them. That did make them both vaguely uncomfortable. Together they had seen a thing they had not been meant to see. They had encroached upon a privacy.”

esbarrando no Sr. Ramsay, que disparou tragicamente na direção deles: “Alguém tinha falhado!”.

Seus olhos, embaciados de emoção, desafiadores, com uma carga de intensidade trágica, encontraram os deles por um segundo, e tremularam, à beira do reconhecimento; mas, depois, levantando a mão, a meio caminho do rosto como que para evitar, para descartar, num paroxismo de caprichosa vergonha, o olhar normal deles, como se lhes implorasse que suspendessem por um instante o que ele sabia ser inevitável, como se lhes remarcasse seu próprio ressentimento pueril pela interrupção, contudo, mesmo no instante da descoberta, ele não ia se deixar destroçar inteiramente, mas estava determinado a se aferrar a algo dessa deliciosa emoção, dessa rapsódia impura de que se envergonhava, mas com que se deleitava - ele se voltou abruptamente, fechando-lhes sua porta pessoal; e, Lily Briscoe e o Sr. Bankes, olhando constrangedoramente para o céu, observaram que o bando de estorninhos que Jasper tinha desalojado com sua arma tinha se estabelecido no topo dos olmos. (WOOLF, 1927, p. 24–25)<sup>112</sup>

Aqui, não é apenas a interrupção que desestabiliza o Sr. Ramsay, mas sim o flagrante. O tiro de Jasper que faz os pássaros alçarem vôo, com efeito, já traz seu pai de volta ao plano dos seres mortais. Uma vez desconectado do delírio elaborado pelas palavras de Tennyson, o Sr. Ramsay repara nos olhares depositados sobre sua figura caminhando no terraço – era um ultraje, Lily Briscoe e William Bankes haviam “se intrometido em algo privado”; ele tremia “à beira do reconhecimento” de seu desequilíbrio. Dessa forma, a violência que sucede ao encontro com Lily e Bankes fica patente na caracterização de seus gestos bruscos, do girar abrupto de seu corpo à porta batida com força [*slammed*]. O desequilíbrio assustadoramente patético havia se instaurado novamente.

---

<sup>112</sup>“ (...) a shot went off close at hand, and there came, flying from its fragments, frightened, effusive, tumultuous, a flock of starlings.

“Jasper!” said Mr. Bankes. They turned the way the starlings flew, over the terrace. Following the scatter of swift-flying birds in the sky they stepped through the gap in the high hedge straight into Mr. Ramsay, who boomed tragically at them, “Someone had blundered!”

His eyes, glazed with emotion, defiant with tragic intensity, met theirs for a second, and trembled on the verge of recognition; but then, raising his hand, half-way to his face as if to avert, to brush off, in an agony of peevish shame, their normal gaze, as if he begged them to withhold for a moment what he knew to be inevitable, as if he impressed upon them his own child-like resentment of interruption, yet even in the moment of discovery was not to be routed utterly, but was determined to hold fast to something of this delicious emotion, this impure rhapsody of which he was ashamed, but in which he revelled - he turned abruptly, slammed his private door on them; and, Lily Briscoe and Mr. Bankes, looking uneasily up into the sky, observed that the flock of starlings which Jasper had routed with his gun had settled on the tops of the elm trees.”



### 3.3 Marido desequilibrado (e pai odiado)

Em pleno auge de seu desequilíbrio, compreendendo que recorrer novamente a Tennyson seria insuficiente para enunciar suas angústias, é à outra pessoa que ele vai demandar simpatia. Assim retornamos à cena edipiana com a qual se inicia o romance, sobre a mãe cujo filho repousa entre as pernas recortando figuras das revistas militares, adentra a sombra comprida do Sr. Ramsay com a intenção imediata de comandar e demandar a simpatia de quem lhe deve reverência.

É evidente que, neste momento, quem acredita ocupar a aresta da angústia no mundo vitoriano anterior à guerra e que padece de ilusões de heroísmos regulados pela poesia que lê é o Sr. Ramsay. Sendo assim,

Ele tremia; ele estremecia. Toda a sua vaidade, toda a sua satisfação com o próprio esplendor, cavalgando, fulminante como um raio, feroz como um falcão, À cabeça de seus homens, através do vale da morte, tinha sido destroçada, destruída. Assaltados por rajadas e rojões, com brio e bravura cavalgamos, fuzilados através do vale da morte, arremessados e arrojados – diretamente para cima de Lily Briscoe e William Bankes. Ele estremecia; ele tremia.

De jeito nenhum lhe teria falado, compreendendo, pelos sinais familiares, pelos olhos que se esquivavam e por alguma curiosa tentativa de se recompor, como se ele se retraísse e precisasse de alguma privacidade para recuperar o equilíbrio, que ele se sentia ultrajado e angustiado. (WOOLF, 1927, p. 29)<sup>113</sup>

A queda do líder da investida, à semelhança do herói no poema de Tennyson, é sintomática da angústia que se agrava no interior do Sr. Ramsay. Esse estremecimento das bases que sustentam sua estrutura demanda mais que os idealismos da poesia vitoriana – faz-se necessário confirmar a estrutura patriarcal cujo código Ramsay, o homem, almeja corresponder. Contudo, a confirmação das expectativas previstas por tal estrutura dependerá de um elemento exterior à sua interioridade angustiada. Um espelho mágico – isto é, sua esposa, a Sra. Ramsay.

Seja qual for o seu uso nas sociedades civilizadas, os espelhos são essenciais para todas as ações violentas e heroicas. É por isso que tanto

---

<sup>113</sup>“ He shivered; he quivered. All his vanity, all his satisfaction in his own splendour, riding fell as a thunderbolt, fierce as a hawk at the head of his men through the valley of death, had been shattered, destroyed. Stormed at by shot and shell, boldly we rode and well, flashed through the valley of death, volleyed and thundered – straight into Lily Briscoe and William Bankes. He quivered; he shivered. Not for the world would she have spoken to him, realising, from the familiar signs, his eyes averted, and some curious gathering together of his person, as if he wrapped himself about and needed privacy into which to regain his equilibrium, that he was outraged and anguished.”

Napoleão quanto Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois, se elas não fossem inferiores, eles deixariam de crescer. (WOOLF, 1929, p. 55)<sup>114</sup>

Antes, vislumbramos essa relação especular, claramente elaborada posteriormente em *Um teto todo seu*, também entre o Sr. e a Sra. Ramsay: “ não havia ninguém que ela reverenciasse mais do que ela reverenciava a ele” (WOOLF, 1927, p. 30)<sup>115</sup>. Pois será precisamente perante essa reverência que o Sr. Ramsay enxergará na esposa uma garantia das hierarquias de gênero estabelecidas antes de sua chegada ao mundo e que fora ensinado a ansiar em suas relações com as mulheres. Dito isso, por que me deter sobre marido e esposa quando a criança, James Ramsay, aos pés de ambos, destila seu ódio pelo pai de forma tão contundente?

Mas o filho o odiava. Odiava-o por vir até eles, por parar e olhá-los de cima; odiava-o por interrompê-los; odiava-o pela exaltação e sublimidade de seus gestos; pela magnificência de sua cabeça; por ser lamurioso e egoísta (pois ali estava ele, *intimando-os* a lhe darem atenção), mas ele odiava, sobretudo, o tinido e o trilado da emoção do pai que, vibrando ao redor deles, perturbava a perfeita simplicidade e o bom senso de suas relações com a mãe. Ao olhar fixamente a página, ele esperava fazê-lo seguir adiante; ao apontar o dedo para uma palavra, ele esperava chamar a atenção da mãe, que, ele irritadamente sabia, diminuiu assim que o pai parou. Mas, não. Nada faria o Sr. Ramsay seguir adiante. Ele ficou ali parado, *exigindo* simpatia. (WOOLF, 1927, p. 34, grifos meus)<sup>116</sup>

A insistente consciência de James o faz martelar de novo e de novo o ódio que sente pelo pai, pela instância masculina que interrompe o acolhimento maternal. Acontece que esse masculino ao “parar e olhá-los de cima” estabelece um outro tom com a sua presença. Impuseram-se, com sua chegada, diversas verbalizações silenciosas (*intimando-os; exigindo*). Figurando a relação entre disciplina militar e a formação do sujeito masculino, a coerção patriarcal surge nas entrelinhas desse silêncio. Por mais casual que seja a entrada do Sr. Ramsay no cômodo, o resultado

<sup>114</sup>“ Whatever may be their use in civilised societies, mirrors are essential to all violent and heroic action. That is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge.”

<sup>115</sup>“ There was nobody whom she revered as she revered him.”

<sup>116</sup> But his son hated him. He hated him for coming up to them, for stopping and looking down on them; he hated him for interrupting them; he hated him for the exaltation and sublimity of his gestures; for the magnificence of his head; for his exactingness and egotism (for there he stood, commanding them to attend to him) but most of all he hated the twang and twitter of his father's emotion which, vibrating round them, disturbed the perfect simplicity and good sense of his relations with his mother. By looking fixedly at the page, he hoped to make him move on; by pointing his finger at a word, he hoped to recall his mother's attention, which, he knew angrily, wavered instantly his father stopped. But, no. Nothing would make Mr. Ramsay move on. There he stood, demanding sympathy.

dessa interpelação evidencia-se nos desdobramentos interiores do pensamento de James — isto é, a avalanche de sentimentos sobre a qual ele não tem controle. Segue que, apesar de responder a um comportamento pautado pela hierarquia patriarcal cujo epicentro, naquela família, é o Sr. Ramsay, James age com profundo autocontrole — na medida em que não usa da violência, física ou verbal, para conseguir de volta a atenção da mãe. A presença de ações alinhadas a uma concepção hegemônica do masculino, portanto, parece ter o curioso efeito sobre James de agir como gatilho para pensamentos e sentimentos característicos dessa masculinidade, sem, no entanto, produzirem reações violentas diante de tais emoções. É inegável, portanto, quanto a interpelação do Sr. Ramsay afeta o encontro entre James e sua mãe. Suas demandas parecem, com efeito, reorganizar a relação entre os participantes da cena.

Acaba sendo possível recuperar, aqui, como Woolf já indicava em seu ensaio de 1905, “O Valor do Riso”, a capacidade da criança de rir e devolver as proporções regulares (mesmo por meio de palavras de ódio) ao seu pai, bem como a outros homens de autoridade em sua vida, sendo esse um gesto que “os desnuda e deixa os ossos à mostra” (WOOLF, 1905, Loc 160920), como vimos anteriormente. Retomar esse riso em sua faceta do poder enquanto *potentia* parece revelar que, na cena dos adultos com a criança a seus pés, existe um poder enquanto *potestas* a ser contestado — aquele marcado pelos comandos e pelas demandas do pai. Essa chave dará o tom para a terceira parte do romance, “O Farol”, em muitos sentidos; mas por agora é importante nos determos na disputa, ou jogo, por reconhecimento entre o Sr. e a Sra. Ramsay.

Para tal, outro aspecto digno de comentário nessa passagem é a compreensão de que, se o Sr. Ramsay exige simpatia e compaixão, Virginia Woolf revela que esses afetos se transformam em meras performances compulsórias e exaustivas para todos os que estão submetidos a um patriarca, dando-lhe sustentação. O gozo patriarcal se limita ao autoerotismo de se ver aumentado aos olhos daqueles que supostamente lhe devem gratidão por seus sacrifícios imaginários. Circunscrito ao contexto vitoriano no qual a conduta sexual e emocional de um homem operava segundo as diretrizes da “inibição, restrição e repressão”, como afirma Russel Goldfarb (1970, p. 20), Sr. Ramsay não expressa em voz alta seus sentimentos ou suas súplicas pela atenção mediadora de “sua” mulher, o que

lhe daria acesso ao gozo de si mesmo. Ele impõe seu desejo por atenção ora pela poesia, recitada mecanicamente em voz alta, ora pela vocação martírica de seu gestual, igualmente volumoso em sua exigência autoerótica pela atenção da Sra. Ramsay, remetendo a cena a um embate edipiano entre pai e filho.

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, um 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 (por mais sossegadamente que tenha se sentado, retomando seu tricô), 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. Era um fracasso, disse ele. A Sra. Ramsay brandia suas agulhas. (...) Ela dava risadas, ela tricotava. De pé entre seus joelhos, muito empertigado, James sentia toda a sua força se inflamar para ser *embebida e mitigada pelo bico de bronze, pela árida cimitarra do macho, que investia implacavelmente, uma e outra vez exigindo simpatia*. (WOOLF, 1927, p. 34–35, grifos de minha autoria)<sup>117</sup>

Nessa passagem, Woolf emprega sintagmas verbais (*levantar-se; verter*) e nominais (*jorro de energia; jato de seiva*) que claramente evocam símbolos fálicos. Ademais, nesse encadeamento de imagens, a força vital da Sra. Ramsay, que é sempre usurpada no seio de sua família patriarcal, se deixa ver explicitamente. Mas se Woolf estende essa rede simbólica para descrever os movimentos da Sra. Ramsay, de sua postura às agulhas em suas mãos, será em sua fonte de energia, esguichada no ar, que o Sr. Ramsay penetrará violentamente — “(...) 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 é um terreno árido e infértil diante do jorro de vida de sua esposa. Por um breve momento, é o desejo de poder do Sr. Ramsay que é interditado pelo erotismo exuberante da Sra. Ramsay, um erotismo que se apresenta como um conhecimento outro, como uma força vital direcionada ao mundo e a si mesma ao mesmo tempo. Para punir a desobediência e subjugar a força da Sra. Ramsay, a alternativa à qual o Sr. Ramsay recorre é a violência característica da autoridade patriarcal. É assim, portanto, que o

<sup>117</sup> Mrs. Ramsay, who had been sitting loosely, folding her son in her arm, braced herself, and, half turning, seemed to raise herself with an effort, and at once to pour erect into the air a rain of energy, a column of spray, looking at the same time animated and alive as if all her energies were being fused into force, burning and illuminating (quietly though she sat, taking up her stocking again), and into this delicious fecundity, this fountain and spray of life, the fatal sterility of the male plunged itself, like a beak of brass, barren and bare. He wanted sympathy. He was a failure, he said. Mrs. Ramsay flashed her needles. (...) She laughed, she knitted. Standing between her knees, very stiff, James felt all her strength flaring up to be drunk and quenched by the beak of brass, the arid scimitar of the male, which smote mercilessly, again and again, demanding sympathy.

encontro entre esses três membros da família Ramsay se encerra com a negação do pedido do filho de ir ao farol, um gesto arbitrário que se alicerça na tirania travestida de certo conhecimento paterno. Encerrando-se em sua palavra enquanto lei, Sr. Ramsay é patentemente incapaz de se dar à abertura que o encontro com o outro demanda.

De maneira interessante, continuar a leitura paralela de *Ao Farol* e *Um teto todo seu* faz entrever mais ecos de um texto no outro. Na ocasião de uma análise cuidadosa dessa disputa entre o casal Ramsay, já observamos como a confirmação de que a ordem patriarcal que rege o mundo do Sr. Ramsay precisa dos espelhos mágicos que a confirmam. Isso ocorre

Pois se ela resolver falar a verdade, a figura refletida no espelho [i.e. o homem] encolherá; sua disposição para a vida diminuirá. Como ele continuará a fazer julgamentos, civilizar nativos, criar leis, escrever livros, vestir-se bem e discursar em banquetes, a menos que consiga ver a si mesmo no café da manhã e no jantar com pelo menos o dobro do tamanho que realmente tem? (WOOLF, 1929a, p. 55)<sup>118</sup>

Era inadmissível que a figura refletida encolhesse. A confirmação do patriarca em sua posição na hierarquia social era o dever de uma esposa (bem como de seus filhos e filhas) na era vitoriana, fazendo reverência ao marido (bem como ao pai) e à imagem que lhe conferia inteligibilidade no mundo patriarcal. Contudo, Woolf não se deixa alienar com o custo de sustentar uma verdade tão polida e exuberante como a do patriarcado. Na verdade, ela insiste em retomar o descompasso das conversas entre homens e mulheres em uma Inglaterra anterior à Primeira Guerra Mundial ao lado das conversas entre esses mesmos homens e mulheres após o advento da guerra e da destruição em proporções continentais.

Antes da guerra, em um almoço como aquele, as pessoas teriam dito exatamente as mesmas coisas, mas elas soariam de outro modo, porque naqueles dias seriam acompanhadas por uma espécie de zumbido, não articulado, mas musical, empolgante, que alteraria o próprio valor das palavras. Seria possível atribuir esse zumbido às palavras? Talvez com a ajuda dos poetas fosse possível... Havia um livro ao meu lado, e, ao abri-lo, recorri casualmente a Tennyson. (WOOLF, 1929, p. 23)<sup>119</sup>

---

<sup>118</sup>“ For if she begins to tell the truth, the figure in the looking-glass [o homem] shrinks; his fitness for life is diminished. How is he to go on giving judgement, civilising natives, making laws, writing books, dressing up and speechifying at banquets, unless he can see himself at breakfast and at dinner at least twice the size he really is?”

<sup>119</sup>“ Before the war at a luncheon party like this people would have said precisely the same things but they would have sounded different, because in those days they were accompanied by a sort of humming noise, not articulate, but musical, exciting, which changed the value of the words themselves.

Além de Tennyson, Woolf abre as páginas da poesia de Christina Rossetti, e nesse bate e volta entre os versos de ambos, a autora estabelece o lamento musical que se perdeu diante da guerra. Acontece, contudo, que Woolf já havia encenado dois anos antes esse murmúrio anterior à guerra – nas páginas da primeira parte de *Ao Farol*:

Cada um dos batimentos dessa vibração parecia, enquanto ele se afastava, circundá-la e ao marido, e dar a cada um deles aquele consolo que *duas notas diferentes, uma aguda, a outra grave, tocadas ao mesmo tempo, parecem dar uma à outra ao se combinarem. Mas (...) ela não gostou nem por um segundo sequer, de sentir que era melhor que o marido*; e, além disso, não podia suportar não estar inteiramente segura, quando falava com ele, da verdade do que ela dizia. (...) *Mas*, depois, de novo, era também a outra coisa – *o fato de não ser capaz de lhe contar a verdade*, de temer, por exemplo, a respeito do telhado da estufa e que fosse custar cinquenta libras, talvez, para consertá-lo; e, depois, sobre os seus livros, o fato de temer que ele pudesse adivinhar o que ela levemente suspeitava, que o seu último livro não era exatamente o seu melhor livro (deduziu isso através de William Bankes); e, depois, o fato de esconder pequenas coisas do cotidiano, e as crianças vendo isso, e o peso que colocava sobre eles – tudo isso diminuía todo o prazer, o puro prazer, das duas notas tocando juntas, e deixou, agora, que o som morresse no seu ouvido com uma desolada falta de brilho. (WOOLF, 1927, p. 36–37, grifos de minha autoria)<sup>120</sup>

Já se encontravam, ali, as notas musicais, uma alta, outra baixa, confirmando em uníssono a melodia vitoriana dos salões em que homens e mulheres trocavam olhares e gestos, palavras e confirmações de que tudo seguia bem, de acordo com o patriarcado. Essa reflexão, porém, jamais dispensaria para a Sra. Ramsay a necessidade da adversativa seguinte: *“Mas (...) ela não gostou nem por um segundo sequer, de sentir que era melhor que o marido”*. Reconhecer o marido enquanto ser superior fazia parte do papel de Anjo do Lar, continuamente em função dos outros,

---

Could one set that humming noise to words? Perhaps with the help of poets one could. A book lay beside me and, opening it, I turned casually enough to Tennyson.”

<sup>120</sup>“ Every throb of this pulse seemed, as he walked away, to enclose her and her husband, and to give to each that solace which *two different notes, one high, one low, struck together, seem to give each other as they combine. Yet (...) she did not like, even for a second, to feel finer than her husband*; and further, could not bear not being entirely sure, when she spoke to him, of the truth of what she said. (...) *But then again, it was the other thing too--not being able to tell him the truth, being afraid, for instance, about the greenhouse roof and the expense it would be, fifty pounds perhaps to mend it*; and then about his books, to be afraid that he might guess, what she a little suspected, that his last book was not quite his best book (she gathered that from William Bankes); and then to hide small daily things, and the children seeing it, and the burden it laid on them--all this diminished the entire joy, the pure joy, of the two notes sounding together, and let the sound die on her ear now with a dismal flatness.”

ditada sempre pelo ritmo de alguém que só saber viver “(...) dando, dando, dando (...)” (WOOLF, 1927, p. 129).

Ainda assim, é o final da passagem acima que mais interessa para a disputa entre o Sr. e a Sra. Ramsay. Há um lado da realidade capaz de macular a verdade polida e exuberante do patriarca Ramsay. E essa verdade, com potencial para desequilibrar o homem, diz respeito à materialidade do mundo – os gastos com a manutenção da casa (“*o telhado da estufa*”); ou a possibilidade de nunca alcançar a letra R (“o seu último livro não era exatamente o seu melhor livro”). E, assim, na surdina do cotidiano, a esposa e as crianças são coagidas à cumplicidade necessária para garantir que aquele homem possa sonhar em brados heróicos com Tennyson e acreditar que “seus” filhos e “sua” esposa dependem de sua proteção, enquanto ele os lidera para o Vale da Morte.

Ficaram, assim, sentados em silêncio. Então ela deu-se conta de que *queria* que ele dissesse alguma coisa.

Qualquer coisa, qualquer coisa, pensou ela, continuando com o tricô. Qualquer coisa serviria. (...) Qual era o valor, o significado das coisas? (Cada palavra que dissessem agora seria verdadeira.) (...) Mas, através das paredes crepusculares da intimidade deles, pois eles estavam involuntariamente se achegando, ficando lado a lado, muito próximos, ela podia sentir a mente dele, tal como uma mão erguida, lançando uma sombra sobre a dela; e ele estava começando, agora que os pensamentos dela tomavam um rumo que lhe desgostava – em direção a esse “pessimismo”, que era como ele o denominava –, a se impacientar, embora não dissesse nada, levando a mão à frente, torcendo uma mecha de cabelo, deixando-a novamente solta.

“*Você não acabará a meia esta noite*”, disse ele, apontando para o tricô dela. *Era isso que ela queria – a aspereza em sua voz, reprovando-a.* (...)

E depois o quê? Pois sentia que ele ainda estava olhando para ela, mas que seu olhar tinha mudado. *Ele queria alguma coisa – queria a coisa que ela sempre achava difícil lhe dar; queria que ela lhe dissesse que o amava.* E isso, não, ela não podia fazer. Falar era muito mais fácil para ele do que para ela. Ele conseguia dizer coisas – ela, nunca. (...) Uma mulher sem coração, ele a chamava; ela nunca lhe dizia que o amava. Mas não era isso – não era isso. Ela simplesmente nunca conseguia dizer o que sentia. Não havia uma migalha no seu casaco? *Nada que ela pudesse fazer por ele?* (...)

“Sim, você está certo. Vai estar chuvoso amanhã.” Ela não o dissera, mas ele o sabia. Ela olhou para ele, sorrindo. Pois ela tinha triunfado mais uma vez. (WOOLF, 1927, p. 107–108, meus grifos)<sup>121</sup>

<sup>121</sup>“ So they sat silent. Then she became aware that *she wanted* him to say something. Anything, anything, she thought, going on with her knitting. Anything will do. (...) What was the value, the meaning of things? (Every word they said now would be true.) (...) But through the crepuscular walls of their intimacy, for they were drawing together, involuntarily, coming side by side, quite close, she could feel his mind like a raised hand shadowing her mind; and he was beginning, now that her thoughts took a turn he disliked—towards this ‘pessimism’ as he called it—to fidget, though he said nothing, raising his hand

Essa cena encerra a primeira parte do romance, com a Sra. Ramsay sentada de frente para o marido, inicialmente em silêncio, e depois em oferecimento de uma *coda* para a disputa do casal. Ao longo da passagem acima, estabelece-se a recorrência do complexo metafórico do desejo [*querer/ wanted*], ecoando a passagem de *Um teto todo seu* em que a narradora se apercebe da falta de algo que complete a cena das conversas anteriores à guerra. A Sra. Ramsay é a primeira a desejar que seu marido diga algo; a primeira para quem o desejo enquanto falta materializa-se no texto como elemento que ela precisa encontrar no outro. No entanto, é o Sr. Ramsay quem, tomando posse do desejo da Sra. Ramsay (a incompreensível vontade de escutar “*a aspereza em sua voz, reprovando-a*”), passa a desejar algo que lhe falta – o amor, o elo. Mas isso ela não poderia lhe dar, nunca, pois não é esse o acordo. Enquanto seu espelho mágico, agigantadora da pequenez masculina, a Sra. Ramsay só pode fazer refletir esse desejo deficiente. O problema é que, na lógica da relação marital que o patriarcado vitoriano constrói só há espaço para reproduzir e se habituar ao desejo gerado por aquilo que nos falta, uma vez que assim cultivamos a espera interminável pelo elemento que nos completará de maneira definitiva. Ao final da cena, não importa tanto que ela deixe de dizer ao Sr. Ramsay “eu te amo”. Pelo contrário, a saciação da demanda por simpatia vem de outro lugar. Se ela deseja que ele fale (“*[ela] queria que ele dissesse alguma coisa*”), ele deseja que ela faça (“*Nada que ela pudesse fazer por ele?*”). O que poderia ela fazer, além de oferecer ordem e controlar os excessos que ameaçam a verdade que o patriarcado postula? Afinal, o sucesso da empreitada, o triunfo da Sra. Ramsay ao não dizer as palavras de amor, fora conferir ao marido razão no tópico trivial que iniciara a disputa entre ambos – a ida ao farol no dia seguinte. Garantir-lhe razão era, portanto, confirmar que, ali, o acordo patriarcal de reverência e subserviência ainda estava valendo.

---

to his forehead, twisting a lock of hair, letting it fall again. “You won’t finish that stocking tonight,” he said, pointing to her stocking. *That was what she wanted--the asperity in his voice reproving her. (...)* And what then? For she felt that he was still looking at her, but that his look had changed. *He wanted something--wanted the thing she always found it so difficult to give him; wanted her to tell him that she loved him.* And that, no, she could not do. He found talking so much easier than she did. He could say things--she never could. (...) A heartless woman he called her; she never told him that she loved him. But it was not so--it was not so. It was only that she never could say what she felt. Was there no crumb on his coat? Nothing she could do for him? (...) “Yes, you were right. It’s going to be wet tomorrow. You won’t be able to go.” She had not said it, but he knew it. And she looked at him smiling. For she had triumphed again.”



### 3.4 Por quanto tempo irá durar?

Ainda na primeira parte do romance, pouco antes da escuridão invadir a casa de verão dos Ramsay em “O Tempo Passa”, o retorno à questão do legado individual amplia a relação entre os desequilíbrios aos quais o Sr. Ramsay está sujeito e seu comprometimento em deixar sua marca no mundo.

“Ah, mas *por quanto tempo você acredita que isso irá durar?*” disse alguém. Era como se [a Sra. Ramsay] tivesse antenas oscilando fora dela que, interceptando certas frases, as impusessem à sua atenção. Esta era uma delas. Pressentia perigo para o marido. Uma pergunta dessas levaria quase certamente a dizerem alguma coisa que o faria se lembrar de seu próprio fracasso. Por quanto tempo ele seria lido – ele logo pensaria. (...) Mas, por outro lado, quem tivesse o outro tipo de temperamento, que precisa de elogio, que precisa de estímulo, naturalmente começaria (e ela sabia que o Sr. Ramsay estava começando) a se sentir desconfortável; a querer que alguém dissesse: Oh, mas o seu trabalho durará, Sr. Ramsay, ou algo desse tipo. Ele agora mostrava muito claramente o seu desconforto, dizendo, com alguma irritação, que, de alguma forma, Scott (ou era Shakespeare?) duraria para ele durante toda a vida. Disse isso com irritação. Todo mundo, pensou ela, se sentiu um pouco constrangido, sem saber por quê. (WOOLF, 1927, p. 94–95, grifos de minha autoria)<sup>122</sup>

“(...) *por quanto tempo você acredita que isso irá durar?*” A construção desse indivíduo enquanto sujeito parece ter uma ligação muito objetiva com suas conquistas públicas em vida, bem como com a duração delas na memória das pessoas após sua morte. Não à toa, liderar uma expedição para o Vale da Morte aparentava ser um forte candidato ao feito que o Sr. Ramsay busca com tanto afincado cravar no mundo. Seus livros já padecem de mofo em estantes das quais não são retirados há anos. Os autores que admira já parecem obsoletos para jovens como Tansley, para quem Sir Walter Scott é apenas o bode expiatório da vez. Por quanto

<sup>122</sup>“ Ah, but how long do you think it'll last?” said somebody. It was as if she had antennae trembling out from her, which, intercepting certain sentences, forced them upon her attention. This was one of them. She scented danger for her husband. A question like that would lead, almost certainly, to something being said which reminded him of his own failure. How long would he be read--he would think at once. (...) But then if you had the other temperament, which must have praise, which must have encouragement, naturally you began (and she knew that Mr. Ramsay was beginning) to be uneasy; to want somebody to say, Oh, but your work will last, Mr. Ramsay, or something like that. He showed his uneasiness quite clearly now by saying, with some irritation, that, anyhow, Scott (or was it Shakespeare ?) would last him his lifetime. He said it irritably. Everybody, she thought, felt a little uncomfortable, without knowing why.”

tempo irá durar? Por quanto tempo ele, Sr. Ramsay, irá durar? Por quanto tempo irá durar o mundo que um dia lhe conferiu inteligibilidade?

Ele não tinha o direito. Pai de oito filhos – obrigou-se a lembrar. E ele teria sido um animal e um vira-lata se desejasse mudar uma única coisa. Andrew seria um homem melhor do que ele tinha sido. Prue seria uma beldade, disse a sua mãe. Eles conteriam um pouco a inundação. No geral, fora um bom resultado – seus oito filhos. (WOOLF, 1927, p. 62)<sup>123</sup>

“Pai de oito filhos – obrigou-se a lembrar”. A paternidade enquanto ordem reguladora surge, no caminhar de seus pensamentos, para redirecionar um espírito angustiado com a impossibilidade de perdurar a qualquer custo. Eis que em cada um de seus filhos e filhas faz-se possível depositar promessas, expectativas, objetivos fora do alcance do pai (e da mãe), mas que um filho ou uma filha facilmente poderiam alcançar, dado que o futuro ainda lhes figura como um por vir. Sr. Banks, olhando essas crianças espalhadas no gramado dos Ramsay, é capaz de entrever algumas dessas promessas: “Privadamente, apelidava-os de acordo com os Reis e Rainhas da Inglaterra; Cam, a Perversa; James o Cruel; Andrew, o Justo; Prue, a Bela – pois Prue seria linda, pensou ele, como poderia não sê-lo? – e Andrew o cérebro” (WOOLF, 1927, p. 22)<sup>124</sup>. Dentre os quatro destaques das expectativas para o futuro, dois protagonizam ao lado do pai a terceira parte de *Ao Farol* e os outros dois morrem, no corredor dos anos, entre os colchetes que circunscrevem a vida humana em “O tempo passa”, inclusive o padecimento súbito da Sra Ramsay:

[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, 1927, p. 112)

[Prue Ramsay morreu naquele verão, de alguma doença ligada ao parto, o que foi, na verdade, uma tragédia, diziam as pessoas. Diziam que ninguém merecia ser mais feliz.] (WOOLF, 1927 p. 115)

---

<sup>123</sup>“ He had no right. The father of eight children--he reminded himself. And he would have been a beast and a cur to wish a single thing altered. Andrew would be a better man than he had been. Prue would be a beauty, her mother said. They would stem the flood a bit. That was a good bit of work on the whole--his eight children.”

<sup>124</sup>“ He called them privately after the Kings and Queens of England; Cam the Wicked, James the Ruthless, Andrew the Just, Prue the Fair - for Prue would have beauty, he thought, how could she help it? - and Andrew brains.”

[Uma granada explodiu. Vinte ou trinta jovens cavalheiros foram feitos em pedaços na França, entre eles Andrew Ramsay, cuja morte, misericordiosamente, foi instantânea.] (WOOLF, 1927, p. 116)<sup>125</sup>

Concretiza-se, com essas mortes, a passagem da disputa conjugal que estabelece as bases do Sr. Ramsay em *Ao Farol* para a questão da paternidade e do legado que irá restar após a morte desse patriarca tirânico. Afinal, seria ele capaz de enlutar as vidas e as potencialidades que cada um dos falecidos carregava em vida? Seria ele capaz de expor a sua vulnerabilidade frente à morte daqueles que conferiam ordenação ao seu mundo patriarcal? Sem dúvida a morte de uma filha ou de um filho, ainda mais de ambos, equivale à morte de uma promessa. Contudo há de se distinguir entre a promessa de uma vitalidade decepada pelo parto ou pela guerra e a promessa programada segundo um papel a cumprir no futuro do patriarcado – "(...) Andrew, o *Justo*; Prue, a *Bela* – pois Prue seria linda, pensou ele, como poderia não sê-lo? – e Andrew o cérebro". De que maneira, portanto, a morte da esposa e dos filhos assassina a beleza do mundo tão idealizado pelo Sr. Ramsay na estrutura social que antecede a guerra?

Aqui, as mãos estendidas do Sr. Ramsay, incapazes de agarrarem-se ao corpo da Sra. Ramsay, agora já destituído de seu jorro de vida, me remetem às contribuições da pesquisadora woolfiana, Marcela Filizola, quando pensa as mulheres na ficção de Woolf enquanto aquelas que detêm o conhecimento do fazer com as mãos. Em particular, no contexto conversacional deste capítulo, a sua pesquisa contribui para nossas conversas a partir da articulação que propõe entre o pensamento de Adriana Cavarero, cuja voz se faz valer nas entrelinhas desta dissertação, e a diferença entre os modos de conhecimento apresentados respectivamente pela Sra. Ramsay e Lily, e pelo Sr. Ramsay:

Ao contrário do olhar relacional que encontramos em Mrs. Ramsay e Lily Briscoe, um que se faz em conjunto com os outros sentidos do corpo, Mr. Ramsay impõe uma relação de verticalidade com seu entorno que se aproxima da crítica de Cavarero à racionalidade do sujeito: "Desafiando a natureza para dominá-la, o Si domina, ao fim, também a natureza que ele mesmo *era* e que nele ainda permanece, violenta e sedutora, já dali em diante sob o controle vigilante da razão" (FILIZOLA, 2020, p. 185)

<sup>125</sup> " [Mr Ramsay stumbling along a passage stretched his arms out one dark morning, but, Mrs Ramsay having died rather suddenly the night before, he stretched his arms out. They remained empty.] [Prue Ramsay died that summer in some illness connected with childbirth, which was indeed a tragedy, people said. They said nobody deserved happiness more.] [A shell exploded. Twenty or thirty young men were blown up in France, among them Andrew Ramsay, whose death, mercifully, was instantaneous.]"

Essa diferença, na qual nos deteremos mais tarde, entre ambas as maneiras de olhar para o mundo e se reconstruir frente ao luto recebe sua culminância na seção final de *Ao Farol*. Dessa maneira, é importante notar como a racionalidade que impera na lógica de existência do Sr. Ramsay tem por referencial o Homem autossuficiente e individualista que nega seu enquadre de dependência relacional para com o Outro. Dito isso, o processamento do luto pelo Sr. Ramsay tomará proporções favoráveis ao seu desequilíbrio emocional e, por consequência, à percepção patente de sua vulnerabilidade.

Finalmente podemos nos voltar para uma famosa caracterização, oferecida pela própria Woolf em seus diários, enquanto escrevia *Ao Farol* – “Eu tenho uma ideia de que inventarei um novo nome para os meus livros de modo a suplantar ‘romance’. Uma nova – por Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia?” (WOOLF, 1980, p. 34)<sup>126</sup>. A partir dessa ponderação, vozes anteriores a este capítulo retornam para nossa conversa, pois que no corredor de “O Tempo Passa” não são poucas as portas e temporalidades convidadas a interagir com o texto de Virginia Woolf. Escuta-se, em resposta ao diário de Woolf, Jane Goldman oferecendo a provocação duradoura de que com a autora em questão o estético é político e o político, estético:

O movimento de um eclipse, (...) sugere o mesmo de uma elegia em sua transição da luz para a escuridão para a luz novamente; e as três partes de *Ao Farol* ecoam esse movimento ‘triádico’: “A Janela”, sugerindo um meio de iluminação natural e a sua recepção, oferece o relato de um dia e uma noite à luz de velas e à luz do luar no período anterior à Grande Guerra; “O Tempo Passa” é caracterizado majoritariamente pela escuridão; “O Farol”, novamente sugerindo iluminação, dessa vez gerada artificialmente ao invés de passivamente recebida, descreve um dia (pós-guerra) levando à visão e ao esclarecimento. (...) Esse movimento elegíaco pode ser considerado em termos de uma subjetividade marcada por gênero e por contestação. Se a primeira parte apresenta um estudo da velha ordem, pré-guerra, valores (a defesa do casamento e ter filhos como a norma social, carreiras e perseguições intelectuais como o domínio público dos homens, e deveres domésticos como o reino privado das mulheres), então a parte final mostra a sua considerável erosão: Lily Briscoe a artista (ao lado de outros) diverge dos prospectos do casamento, pré-guerra, forçados pela Sra. Ramsay, a dona de casa, cuja morte nos anos intermediários passa a valer como o perecer desses valores. (GOLDMAN, 1998, p. 168–169)<sup>127</sup>

<sup>126</sup> “I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant ‘novel’. A new — by Virginia Woolf. But what? Elegy?”

<sup>127</sup> “The movement of an eclipse, (...) suggests that of elegy in its transition from light to darkness to light again; and the three parts of *To the Lighthouse* echo this ‘triadic’ movement: ‘The Window’, sug-

Tornam-se, então, compreensíveis as motivações que levariam o Sr. Ramsay a associar a morte de sua prole com o perecer das promessas geradas no seio do patriarcado vitoriano. Esse temível paralelo equivaleria ao eclipse das verdades plantadas no seio de "A Janela" – a reverência da esposa ao marido, o fado do Homem, os heroísmos falseados em poesia. Logo mais, à esquerda, outra voz filosófica complementa a anterior, afirmando que

Quando o luto é algo a ser temido, nossos medos podem dar origem ao impulso de resolvê-lo rapidamente, bani-lo em nome de uma ação investida do poder de restaurar a perda ou devolver o mundo a uma ordem precedente, ou revigorar a fantasia de que o mundo precedente era ordenado. (BUTLER, 2019, p. 50)

Sendo assim, discursos distintos proferidos no corredor dominado pela passagem do tempo fazem-se complementares em sua justaposição. Quando compreendemos que o Sr. Ramsay padece de um luto mal resolvido, amedrontado pelo eclipse de uma era e a ascensão de outra, desconhecida, sem o amparo daquela que lhe confirmava sua posição no mundo, destituído das crianças que lhe prometiam um legado, entende-se a desordem completa segundo a qual passa a enxergar o mundo. Aquela última voz faz questão de reiterar que enlutar-se daqueles que conferiam ordem à sua relação com o mundo não equivale a assumir uma atitude passiva, mas sim ao engajamento definitivo com as emoções que nos acometem frente à perda.

Enlutar e transformar o luto em um recurso para a política não é resignar-se à inação, mas pode ser entendido como o processo lento pelo qual desenvolvemos um ponto de identificação com o próprio sofrimento. A desorientação do luto “–Quem me tornei?”, ou, de fato, “O que restou de mim?”, “O que perdi no Outro?” – situa o “eu” no modo do desconhecimento. (BUTLER, 2019, p. 51)

---

gesting a means of natural illumination and its reception, gives an account of one day and a candle-lit and moon-lit evening in the period before the Great War; 'Time Passes' is characterized mainly by darkness; 'The Lighthouse', again suggestive of illumination, this time artificially generated rather than passively received, describes one (post-war) day leading to vision and enlightenment. (...) This elegiac movement may be considered in terms of gendered and contested subjectivity. If the first part presents a study of old order, pre-war, values (the promotion of marriage and children as the social norm, careers and intellectual pursuits as the public domain of men, and domestic duties as the private realm of women), then the final part shows their considerable erosion: Lily Briscoe the artist (along with others) dissents from the pre-war, marital prospectus pushed by Mrs Ramsay, the housewife, whose death in the intervening years comes to stand for the passing of those values."

O que irá restar quando não se é mais possível segurar as mãos daqueles que garantem a ordenação do nosso mundo? O que irá restar de quem fica quando esse corpo partir? Por quanto tempo irá perdurar o luto para quem continua em vida sua jornada no mundo? Sozinho, o Sr. Ramsay é incapaz de se articular enquanto indivíduo vulnerável, vítima dessa perda que lhe acomete em meio ao eclipse dos anos da Grande Guerra. A hipótese futura, quando chegamos enquanto leitores no corredor que liga os dois blocos compondo o romance, parece recair sobre uma importante interrogação: estaria o Sr. Ramsay apto a “situar o ‘eu’” no modo do desconhecimento”? Seria ele capaz de se perguntar, na medida em que a esposa e as crianças fazem ruir os pilares da ordem anterior à escuridão, O que eu [Sr. Ramsay] perdi no Outro? Feita a pergunta, a ficção faz desdobrar o futuro da personagem nas páginas do livro que temos em mãos de modo que talvez, mas apenas talvez, possamos descobrir o homem, e pai, para além das assimetrias de poder nas quais tomara parte até então.

Quando a equidade é entendida como um direito individual (como o é no direito ao tratamento igual), ele é separado das obrigações sociais que sustentamos uns com os outros. Formular a equidade tendo por base as relações que definem nossa duradoura existência social, que nos definem enquanto criaturas sociais vivas, é realizar uma reivindicação social – uma reivindicação coletiva sobre a sociedade, quiçá uma reivindicação para o social como o enquadre dentro do qual nossas imaginações de equidade, liberdade, e justiça tomam forma e passam a fazer sentido. Quaisquer reivindicações da equidade que sejam formuladas, portanto, emergem das relações *entre* pessoas, em nome dessas relações e desses elos, mas não enquanto características do sujeito individual. Equidade é assim uma característica das relações sociais que dependem para sua articulação de um *reconhecimento* cada vez maior da interdependência – deixar para trás o corpo como “unidade” de modo a entender nossas fronteiras como dilemas relacionais e sociais: incluindo as fontes de alegria, a susceptibilidade à violência, a sensibilidade ao calor e ao frio, os anseios tentaculares por comida, sociabilidade, e sexualidade. (BUTLER, 2020, Loc557–567)<sup>128</sup>

---

<sup>128</sup>“ When equality is understood as an individual right (as it is in the right to equal treatment), it is separated from the social obligations we bear toward one another. To formulate equality on the basis of the relations that define our enduring social existence, that define us as social living creatures, is to make a social claim - a collective claim on society, if not a claim to the social as the framework within which our imaginings of equality, freedom, and justice take form and make sense. Whatever claims of equality are then formulated, they emerge from the relations *between* people, in the name of those relations and those bonds, but not as features of an individual subject. Equality is thus a feature of social relations that depends for its articulation on an increasingly *avowed* interdependency - letting go of the body as a “unit” in order to understand one’s boundaries as relational and social predicaments: including sources of joy, susceptibility to violence, sensitivity to heat and cold, tentacular yearnings for food, sociality, and sexuality.”

Será, portanto, na marcação dessa interdependência enquanto um valor na obra de Woolf que a mesma Madelyn Detloff que outrora contribuiu para a nossa conversa, nos faz voltar os olhos para a relevância contemporânea de pensar a vitalidade junto a Virginia Woolf:

(...) meu propósito aqui, em um volume sobre os valores de Woolf – comunicando o valor da leitura de suas obras a partir da exegese daquilo que as obras valorizam – é explorar as intuições que Woolf deixa à mostra para seus leitores por meio de suas ilustrações sustentadas e elegantes da interação dinâmica entre o particular e o estrutural em suas representações da interconexão humana. Isto é, Woolf nos convida a perceber a partícula e a onda, o nó e o circuito, o átomo e o organismo enquanto componentes constitutivos de uma ecologia interconectada, ou “padrão” da vida. (...) Os seres humanos estão longe de ser mônadas independentes, (...), e Woolf, como uma socialista, abraça uma visão de mundo que reconhece a interdependência das pessoas, mesmo daquelas que se percebem como autônomas. Em qualquer momento, nós dependemos dos outros para o sustento, conforto, informação, conexão, e pertença. Reconhecer essa dependência (ou, mais precisamente, interdependência) envolve um reconhecimento de nossa *precariedade* (...). (DETLOFF, 2016, p. 47–48)<sup>129</sup>

Retomar, aqui, a noção da *precariedade* enquanto contingência material distribuída de maneira assimétrica entre os seres humanos (bem como entre os seres vivos de forma geral, já que estamos pensando nos termos de nossa interdependência), significa assumir o comprometimento com a contrapartida às nossas vidas precárias e vulneráveis; isto é, o comprometimento com nossa potência vital. Na medida em que a morte das garantias e promessas de uma estrutura social predominante se concretiza, surge uma abertura para o por vir precisamente no reconhecimento (por meio do luto) de que a morte interrompe um fluxo de irrigações em múltiplos caminhos de fertilização.

---

<sup>129</sup>“ (...) my purpose here in a volume on Woolf’s value - communicating the value of reading her work through an exegesis of what the work values - is to explore the insights Woolf opens up to her readers through her sustained and elegant illustrations of the dynamic interplay between the particular and the structural in her depictions of human interconnection. That is, Woolf invites us to perceive the particle and the wave, the node and the circuitry, the atom and the organism as mutually constitutive components of an interconnected ecology, or “pattern” of living. (...) Human beings are far from independent monads, however, and Woolf, as a socialist, embraced a worldview that recognized the interdependence of persons, even those who perceive themselves as autonomous. At any moment, we depend on others for sustenance, comfort, information, connection, and belonging. Recognizing that dependence (or, more accurately, interdependence) entails an acknowledgement of our *precarity* (...)”

### 3.5 No barco – o estatuto do naufrago à deriva

“O Farol”, a terceira e última parte do romance, apesar de inaugurado no acordar de Lily para as possibilidades de uma nova era, é marcado pelas explosões de raiva do Sr. Ramsay em sua preparação afobada para embarcar como o líder da tão postergada expedição até o farol. O terraço da poesia a passos pesados retorna aqui sob o significante dessa raiva: “Ali estava ele, andando de um lado para o outro no terraço, furioso. Tinha-se a impressão de ouvir portas batendo e vozes gritando por toda a casa” (WOOLF, 1927, p. 125)<sup>130</sup>. Pouco se faz necessário esmiuçar o desequilíbrio do qual padece o Sr. Ramsay; é um homem visivelmente descompensado e sem aquela que anteriormente o confirmava como detentor da razão.

Se reconhecermos no Sr. Ramsay de “A Janela” os acadêmicos que Woolf critica em *Um teto todo seu*, a cada nova passagem desse patriarca em “O Farol” é possível observar adereços militares se unindo à idealização tennysonianiana do líder da expedição.

Tinha toda a *aparência de um chefe militar* se aprontando para uma expedição. Então, fazendo meia volta, tomou a frente com *seu firme passo militar*, naquelas *maravilhosas botas*, carregando pacotes de papel pardo, trilha abaixo, seus filhos seguindo-o. Davam a impressão, pensou ela, de que o destino lhes tinha atribuído *uma tarefa árdua*, e a ela se lançavam, ainda jovens o bastante para serem arrastados na esteira do pai, *obedientemente*, mas com uma palidez nos olhos que a faziam sentir que sofriam em silêncio algo que era demasiado para a idade deles. (WOOLF, 1927, p. 133, grifos de minha autoria)<sup>131</sup>

Dessa forma, sob a farda do comandante militar de “*uma tarefa árdua*”, Woolf insiste em afirmar a já mencionada transposição da ênfase no casamento para deter-se, com efeito, sobre a paternidade enquanto centro da instituição familiar dos Ramsay. Inevitavelmente, em uma procura que se prova quase obsessiva por fazer com que as mulheres à sua volta exerçam o papel que uma vez a Sra. Ramsay

<sup>130</sup>“ There he was, marching up and down the terrace in a rage. One seemed to hear doors slamming and voices calling all over the house.”

<sup>131</sup>“ He had all the appearance of a leader making ready for an expedition. Then, wheeling about, he led the way with his firm military tread, in those wonderful boots, carrying brown paper parcels, down the path, his children following him. They looked, she thought, as if fate had devoted them to some stern enterprise, and they went to it, still young enough to be drawn acquiescent in their father's wake, obediently, but with a pallor in their eyes which made her feel that they suffered something beyond their years in silence.”



exercia, o fato de Lily Briscoe acordar para um futuro desejoso de mudança faz barragem para os passos pesados do líder da expedição ao Farol.

De repente, o Sr. Ramsay (...) a fitou com seu olhar furioso e enlouquecido, mas que era tão penetrante (...); e ela fez de conta que tomava café da xícara vazia para poder se esquivar dele – se esquivar de sua demanda sobre ela, para poder ignorar um instante mais aquela imperiosa necessidade. (...) (“A sós”, ouviu-o dizer, “Perecemos”, ouviu-o dizer e como tudo o mais nesta estranha manhã, as palavras tornavam-se símbolos (...)) (WOOLF, 1927, p. 126)<sup>132</sup>

Os símbolos do imperialismo do “eu”, perfurando insistentemente as águas do luto, negando os atravessamentos que as pessoas falecidas legaram às suas emoções, decidem ancorar sua demanda por simpatia em Lily pois que fora a primeira (simbolicamente) a acordar para as novas possibilidades do mundo após a Grande Guerra. Assim, a recusa dela em oferecer simpatia ao Sr. Ramsay – isto é, a recusa de participar do jogo de reconhecimento que as mulheres, mas principalmente a Sra. Ramsay, estabelecera com o marido – será paradigmática para o trecho final do romance.

Ainda que a cinquenta pés de distância, ainda que sequer nos dirigisse a palavra, ainda que sequer nos visse, ele se infiltrava, ele prevalecia, ele se impunha. Ele mudava tudo. Ela não podia ver a cor; ela não podia ver as linhas; mesmo com ele de costas para ela, ela só conseguia pensar: Mas num instante ele vai chegar até mim, exigindo – alguma coisa que ela sentia que não podia lhe dar. Descartou uma pincelada; decidiu-se por outra. Quando chegariam aquelas crianças? Quando iriam todos para fora? perguntava-se, com impaciência. Aquele homem, pensou, a raiva crescendo dentro dela, nunca dava; aquele homem tirava. Ela, por outro lado, seria obrigada a dar. A Sra. Ramsay tinha dado. Ela morreria dando, dando, dando – e deixaria tudo isso. (WOOLF, 1927, p. 128–129)<sup>133</sup>

Com efeito, Ramsay vem a se sentir um naufrago perdido em um oceano de águas desconhecidas. Naufrago, ou *castaway* em inglês é a denominação homóloga a um poema de 1799, escrito por William Cowper, e que chega a quase substituir aquilo que fora o poema de Tennyson na primeira parte de *Ao Farol*. Na boca do Sr.

<sup>132</sup>“ Suddenly Mr Ramsay (...) looked straight at her (...); and she pretended to drink (...) - to escape his demand on her, to put away a moment longer that imperious need. (...) (‘Alone ’she heard him say, ‘Perished ’she heard him say) and like everything else this strange morning the words became symbols (...).”

<sup>133</sup>“ Let him be fifty feet away, let him not even speak to you, let him not even see you, he permeated, he prevailed, he imposed himself. He changed everything. She could not see the colour; she could not see the lines; even with his back turned to her, she could only think, But he'll be down on me in a moment, demanding--something she felt she could not give him. She rejected one brush; she chose another. When would those children come? When would they all be off? she fidgeted. That man, she thought, her anger rising in her, never gave; that man took. She, on the other hand, would be forced to give. Mrs. Ramsay had given. Giving, giving, giving, she had died--and had left all this.”

Ramsay, os poemas com efeito fazem-se símbolos habitáveis por quem os declama. Portanto, são os versos de Cowper que, proferidos em voz alta, permitem que Ramsay abrace a irrealidade de um “eu” solitário, fadado a perecer sozinho, em meio à tempestade que lhe derrubara do barco no qual navegava ao lado de seus companheiros. Destaco aqui três estrofes do poema de Cowper, frente às quais poderemos compreender melhor o semi-delírio de solidão que a poesia traz ao Sr. Ramsay ao longo de sua expedição até o Farol:

He shouted: nor his friends had fail'd  
 To check the vessel's course,  
 But so the furious blast prevail'd,  
     That, pitiless perforce,  
 They left their outcast mate behind,  
 And scudded still before the wind.

(...)

Nor, cruel as it seem'd, could he  
     Their haste himself condemn,  
 Aware that flight, in such a sea,  
     Alone could rescue them;  
 Yet bitter felt it still to die  
 Deserted, and his friends so nigh.

(...)

No voice divine the storm allay'd,  
     No light propitious shone;  
 When, snatch'd from all effectual aid,  
     *We perish'd, each alone:*  
*But I beneath a rougher sea,*  
*And whelm'd in deeper gulfs than he.*<sup>134</sup>

O primeiro destaque das estrofes acima consiste nos três versos finais do excerto (bem como do poema) que são a verdadeira ênfase do Sr. Ramsay no ir e vir de seção após seção em “O Farol”, como as ondas do mar a bater contra o barco que levava a expedição entre pai, filho e filha juntos aos Macallister para o seu destino final. Sendo assim, o perecer que no início do verso é coletivo (“*We perish'd*”) termina no individualismo solitário de um “eu” que sequer parece pertencer ao coletivo assolado pela tempestade no início do poema. As estrofes anteriores, como citadas acima, fazem dos últimos momentos na vida desse naufrago palco de

<sup>134</sup> Disponível em: <https://www.poetryfoundation.org/poems/44027/the-castaway>

um rápido raciocínio para justificar a deserção do caráter coletivo antes assumido pelos marinheiros. Afinal, ora seus gritos de socorro ao mar eram abafados pela tempestade (“*the furious blast prevail'd*”), ora lhe ocorria que não cabia condenar-lhes pois que a pressa em evadir a tempestade era apenas um recurso de sobrevivência para os que restaram na embarcação do coletivo masculino – sobreviver apesar de um naufrago, dispensável à ordem que bem como a tempestade havia de prevalecer. De qualquer forma, “Yet bitter felt it still to die/ Deserted, and his friends so nigh”.

De volta à recusa de Lily em oferecer-lhe simpatia, cabe retornar também à já mencionada mudança, nessa terceira parte de *Ao Farol*, de uma ênfase conjugal para uma ênfase na paternidade no seio da instituição familiar dos Ramsay. Além da expedição ao farol que, com efeito, convida James Ramsay e Cam Ramsay à encenação de suas posições enquanto subalternos do pai, é o olhar de Lily que pouco a pouco joga luz no ato teatral por trás dos jogos de reconhecimento dessa ordem anterior à guerra. Ela o faz de modo a optar por reparar nas vulnerabilidades desse homem que se punha nas botas e na farda do militar que comanda uma missão para disfarçar as aflições e marcas que o envelhecimento acentua em sua personalidade:

“Essas expedições”, disse o Sr. Ramsay, raspando o chão com a ponta da bota, “são muito penosas.” Ainda assim Lily não disse nada. (Ela é um cepo, ela é uma pedra, disse para si mesmo.) “São muito cansativas,” disse ele, olhando, com um olhar repulsivo que lhe dava náuseas (ele estava representando, sentia ela, este grande homem estava fazendo drama), para suas próprias e belas mãos. Era pois não conseguia sustentar essa enorme carga de aflição, suportar o peso dessas roupagens de dor (ele assumira uma pose de extrema decrepitude; chegara a cambalear um pouco enquanto estava ali parado) por mais um segundo. (...) Ficaram ali (...). Sua imensa autocomiseração, sua demanda por simpatia jorrava e formava poças aos pés delas (...). Os céus nunca poderiam ser suficientemente louvados! Ela ouviu sons na casa. James e Cam deviam estar chegando. Mas o Sr. Ramsay, como se soubesse que seu tempo estava acabando, exerceu sobre a sua solitária figura a *imensa pressão de sua concentrada mágoa; de sua idade; de sua fragilidade; de sua ruína;* (...) Não havia como ajudar o Sr. Ramsay na jornada que estava empreendendo. Mas agora, justamente quando ela queria dizer alguma coisa, poderia, talvez, ter dito alguma coisa, aqui estavam eles – Cam e James. Eles apareceram no terraço. (WOOLF, 1927, p. 131–133, grifos de minha autoria)<sup>135</sup>

<sup>135</sup>““ Such expeditions,” said Mr. Ramsay, scraping the ground with his toe, “are very painful.” Still Lily said nothing. (She is a stock, she is a stone, he said to himself.) “They are very exhausting,” he said, looking, with a sickly look that nauseated her (he was acting, she felt, this great man was dramatising himself), at his beautiful hands. It was horrible, it was indecent. Would they never come, she asked,

O caráter desse Sr. Ramsay percebido em sua vulnerabilidade une seu lado patético à sua esfera despótica quando, por trás da encenação de autossuficiência do patriarca, a imposição em performar o Homem fica mais difícil e emoções, frustrações, excessos, fraquezas passam a ficar mais à vista do mundo (“*a imensa pressão de sua concentrada mágoa; de sua idade; de sua fragilidade; de sua ruína*”). Lily as enxerga, bem como a Sra. Ramsay as via (buscando filtrá-las nas exposições públicas do marido para preservar a imagem do patriarca). Dito isso, é interessante retomar a epígrafe do primeiro capítulo desta dissertação, na qual Lily interroga essa face patética e despótica do patriarca: “Mas que rosto, pensou ela, imediatamente flagrando a simpatia que não tinha sido solicitada a dar pressionando-a para ser expressada. O que o tinha deixado desse jeito?” Se Lily eventualmente pondera imitar a Sra. Ramsay nessa verbalização sentimental da simpatia que o Sr. Ramsay pedia, é porque ela mesma o vislumbra enquanto naufrago à deriva nos mares onde sempre capitaneou as embarcações a velejar. Reconhecer que a vulnerabilidade desse senhor cujas perdas ele mal é capaz de se permitir enlutar é, para Lily, um meio de não ceder ao seus comandos, por meio do reconhecimento e oposição àquilo que alimenta o desejo desse velho patriarca de continuar a comandar.

É assim que, quando Lily quase cede (dentro dessas ambiguidades esboçadas acima), as crianças aparecem no terraço – espaço de enunciação das angústias quando do recital de Tennyson em “A Janela”, e que agora já fora maculado com a raiva dos passos pesados do Sr. Ramsay. Uma vez que demandar a simpatia de Lily não funcionara como ele havia imaginado, Ramsay resolve as pressões que pode exercer sobre as pessoas ao seu redor mediante a coerção dos filhos em participar da expedição ao farol. Isso o leva a uma noção distorcida de equilíbrio, o que também parece sinalizar uma ordem do mundo após a guerra alheia à subalternidade infantil, ou que, ao menos, parece ter o impulso de fazer-se alheia à coerção patriarcal assim ditada pelo Sr. Ramsay.

---

for she could not sustain this enormous weight of sorrow, support these heavy draperies of grief (he had assumed a pose of extreme decrepitude; he even tottered a little as he stood there) a moment longer. (...) They stood there (...). His immense self-pity, his demand for sympathy poured and spread itself in pools at her feet (...). Heaven could never be sufficiently praised! She heard sounds in the house. James and Cam must be coming. But Mr. Ramsay, as if he knew that his time ran short, exerted upon her solitary figure the immense pressure of his concentrated woe; his age; his frailty: his desolation; (...) There was no helping Mr Ramsay on the journey he was going. But now just as she wished to say something, could have said something, perhaps, here they were--Cam and James. They appeared on the terrace.”

Eles não queriam ir? ele exigiu. Tivessem eles ousado dizer Não (ele tinha alguma razão para desejar isso), ele teria tragicamente se atirado de costas nas amargas águas do desespero. Era grande o seu talento para o dramático. Parecia um rei no exílio. Decididamente, James disse sim. Cam hesitou mais sofridamente. Sim, ah, sim, estariam ambos prontos, disseram. E deu-se conta: isto era tragédia – não mortalhas, cinzas, e panos fúnebres; mas crianças coagidas, seus espíritos subjugados. James tinha dezesseis anos, Cam, dezessete, talvez. Ela tinha olhado em volta, em busca de alguém que não estava lá, da Sra. Ramsay, supostamente. Mas havia apenas a boa Sra. Beckwith folheando seus esboços sob a luz da lâmpada. (WOOLF 1927, p. 136)<sup>136</sup>

É nesse contexto que o Sr. Ramsay obriga James e Cam a acompanhá-lo em sua ida ao farol, revelando a mesma tirania que havia servido ao propósito oposto, na infância de James.

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.* (WOOLF, 1927, p. 140, grifos de minha autoria)<sup>137</sup>

Como se pode observar no início dessa passagem, os verbos pertencentes ao campo semântico do *obedecer* seguem presentes na relação entre pai e filho/filha. De forma semelhante ao início do romance, essa relação de obediência em resposta a determinados verbos (*ir, seguir, caminhar*) tem repercussões nos desdobramentos silenciosos de compactuar e “resistir à tirania até a morte”. Já no barco, a caminho do farol, James recupera algumas de suas linhas de pensamento relatadas nas primeiras páginas do romance.

Guardara sempre consigo esse velho símbolo de pegar uma faca e cravá-la no coração do pai. Só que agora, mais velho, e sentado ali, fitando, numa raiva impotente, o pai, não era ele, o velho entretido na leitura que ele queria matar, *mas a coisa que o tomava de assalto – sem ele saber, talvez:* aquela harpia feroz e intempestiva, de asas negras, com suas garras e bico, toda fria e dura, que nos golpeava (podia sentir o bico em suas pernas nuas, onde ela golpearia quando criança) e depois escapava, e ali estava ele de novo, um velho, muito triste, lendo o seu livro. Esse ele mataria,

<sup>136</sup> “Did they not want to go? he demanded. Had they dared say No (he had some reason for wanting it) he would have flung himself tragically backwards into the bitter waters of despair. Such a gift he had for gesture. He looked like a king in exile. Doggedly James said yes. Cam stumbled more wretchedly. Yes, oh, yes, they'd both be ready, they said. And it struck her, this was tragedy – not palls, dust, and the shroud; but children coerced, their spirits subdued. James was sixteen, Cam, seventeen, perhaps. She had looked round for someone who was not there, for Mrs. Ramsay, presumably. But there was only kind Mrs. Beckwith turning over her sketches under the lamp.”

<sup>137</sup> Speak to him they could not. They must come; they must follow. They must walk behind him carrying brown paper parcels. But they vowed, in silence, as they walked, to stand by each other and carry out the great compact—to resist tyranny to the death.

nesse ele cravaria uma faca no coração. (WOOLF, 1927, p. 158, grifos de minha autoria)<sup>138</sup>

No excerto acima, uma oração impera sobre todo o restante do parágrafo: “(...) a coisa que o tomava de assalto – sem ele saber, talvez (...)”. Interessantemente, essa *coisa* à qual se refere o texto é definida de diversas formas ao longo do parágrafo, ora como um “velho símbolo” a ser eliminado mediante a violência física; ora como a harpia cujas ações (*cravadas*) de teor altamente violentas já tinham aparecido no romance de Woolf. James Ramsay parece, aqui, depreender das ações do pai (seja na infância ou após dez anos) um comportamento de outra ordem, para além da subjetividade particular ao Sr. Ramsay. Talvez esteja vislumbrando uma certa “opacidade” (BUTLER, 2015, p. 60) na identidade do pai — algo que sempre estivera fora do relato que ele fazia de si, alguém para além do tirano. Butler consegue esclarecer o que esse tipo de postura veicula em termos de uma atitude ética:

Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final e definitivamente, quem é, é importante não esperar uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar. (BUTLER, 2015, p. 61)

Pensando com Butler, podemos afirmar que James consegue finalmente olhar para o pai enquanto ser vivo cuja vida foi sistematicamente enclausurada fora do relato que o Sr. Ramsay consegue fazer de si. Na posição de patriarca, dependente do discurso masculino da violência e da sujeição do outro, o Sr. Ramsay não parece alcançar a própria vida que suprime — falta-lhe recorrer a uma linguagem outra, feminina talvez, que o permita atualizar sua constituição enquanto sujeito. Assim sendo, quando James atribui uma expressão como *tomar de assalto* para essa *coisa* a qual já assistimos violentar, no nível da consciência, a vida que jorrava da Sra. Ramsay, ele parece compreender que essa linguagem da violência parte de uma estrutura social exterior ao seu pai, mas que o toma de assalto quando

---

<sup>138</sup> “He had always kept this old symbol of taking a knife and striking his father to the heart. Only now, as he grew older, and sat staring at his father in an impotent rage, it was not him, that old man reading, whom he wanted to kill, but it was the thing that descended on him--without his knowing it perhaps: that fierce sudden black-winged harpy, with its talons and its beak all cold and hard, that struck and struck at you (he could feel the beak on his bare legs, where it had struck when he was a child) and then made off, and there he was again, an old man, very sad, reading his book. That he would kill, that he would strike to the heart.”

a situação demanda, uma vez que o Sr. Ramsay ainda é fiel às “lealdades irreais” delineadas por Woolf em *Três guinéus*.

Apesar de estar inserido como homem em uma sociedade patriarcal, James Ramsay consegue (enquanto navega pelo fluxo das águas) portar-se como observador externo da realidade na qual nasceu e foi instruído (como dirá Woolf em 1938<sup>139</sup>). O legado patriarcal pesa em suas “pernas nuas”, vítimas dos golpes de seu pai, mas James também parece estar minimamente atento à incorporação de determinados comportamentos enquanto estruturas autorizadas pelo patriarcado. Dessa forma, o encontro de James com o pai, isto é, a interpelação realizada cara a cara dentro do barco, apresenta um filho que, com efeito, atualiza o relato sob o qual o pai é concebido sujeito patriarcal. Nesse encontro, James parece perceber a vulnerabilidade de Sr. Ramsay pela primeira vez, sua precariedade humana, para usar a formulação de Butler (2019), algo que poderia servir como um novo elo entre pai e filho. Esse reconhecimento da vulnerabilidade do pai velho recupera um sujeito humano que é contraditório na maneira pela qual se relaciona com o mundo. Se perdura, assim, o sentimento de que a escrita de Woolf subscreve uma esperança — a de substituir essa economia patriarcal, cuja mercadoria são as mulheres, por uma economia social sustentável, comum a todos, filhos e filhas, e assim atualizar o meio pelo qual se dá o encontro dos homens com outros homens e com mulheres —, perdura também a inferência de que os filhos terão sempre um legado patriarcal de ascendência sobre suas irmãs desiguais, mesmo nos meios mais progressistas de uma dada sociedade.

De fato, se voltarmos ao romance, *Ao Farol*, vemos que James Ramsay não consegue substituir a economia patriarcal contra a qual reage. Ao contrário, o filho do Sr. Ramsay pensa suas próprias ações por meio do mesmo verbo (*cravar*) que atribuiu à coisa que descia sobre o pai. Parece que quando termina seu lampejo de consciência, tangente a uma linguagem que reconhece o outro em sua vulnerabilidade, sua dimensão humana, James incorpora em seu discurso aquilo

---

<sup>139</sup> “Agora estamos aqui para julgar fatos; agora devemos fixar nossos olhos na procissão – na procissão dos filhos dos homens instruídos.

Lá vão eles, nossos irmãos que têm sido educados nas escolas privadas e nas universidades, subindo aqueles degraus, entrando e saindo por aquelas portas, galgando aqueles púlpitos, pregando, ensinando, dispensando a justiça, praticando a medicina, efetuando negócios, fazendo dinheiro. É sempre um espetáculo solene, como uma caravana cruzando um deserto. Bisavôs, avôs, pais, tios – todos fizeram esse caminho, vestindo sua beca, portando sua peruca, alguns com fitas atravessadas no peito, outros sem elas.” (WOOLF, 1938, p. 70)

que antes repreendera nas ações do pai. Algumas páginas adiante, essa oscilação de James entre uma aproximação e um distanciamento das já familiares “lealdades irreais” presentes na educação patriarcal é reforçada frente às exigências que ele impõe à irmã. Esse gesto escancara como James enquanto homem também se tornou aliado da *coisa* que vira descer sobre o pai, exterior à sua humanidade, porém entrelaçada à sua inteligibilidade enquanto sujeito patriarcal. No momento em que se dá a situação a seguir, Cam Ramsay encontra-se no barco com seu irmão, seu pai e mais dois pescadores, os McAlisters; todos homens.

Sim, pensou James sem piedade, vendo a cabeça da irmã contra a vela, agora ela cederá. Ficarei sozinho lutando contra o tirano. O pacto, caberia a ele levá-lo adiante. Cam nunca resistiria à tirania até a morte, pensou ele desgostosamente, observando o seu rosto, tristonho, sombrio, rendido. (...) *Cam se sentia agora, ali sentada entre as pessoas calmas, decididas, como que coberta por nuvens, e não sabia como responder ao pai sobre o cachorrinho; como resistir à sua súplica – perdoe-me, queira-me bem; enquanto James, o legislador, com as tábuas da eterna sabedoria abertas sobre os joelhos (a mão sobre a cana do leme tornara-se simbólica para ela), dizia: Resista-lhe. Combata-o.* Dizia-o de maneira tão acertada; tão justa. Pois eles deviam combater a tirania até a morte, pensou ela. De todas as qualidades humanas ela reverenciava a justiça acima de todas. O irmão era mais como um deus, o pai, mais como um suplicante. E a qual se renderia? pensou, sentada entre os dois, olhando para a praia cujos pontos cardeais lhe eram todos desconhecidos, e pensando que o gramado e o terraço e a casa tinham agora se desvanecido, e a paz reinava lá. (...) Mas, por mais que tentasse, não conseguia pensar em nada parecido para dizer, severa e fiel ao pacto, mas transmitindo ao pai, sem que James suspeitasse, uma mensagem reservada do amor que sentia por ele. (...) pois, pensava ela, observando James que, impassivelmente, mantinha os olhos na vela, ou fitava de vez em quando, por um segundo, o horizonte, *você não está sujeito a isso, a essa pressão e essa divisão do sentimento, a essa extraordinária tentação.* (...) Mas o que continuava intolerável, (...) era aquela sua crassa cegueira e tirania que tinham envenenado a sua infância e provocado amargas tempestades, de maneira que mesmo agora ela acordava no meio da noite tremendo de raiva e se lembrava de alguma ordem dele; de alguma insolência. “Faça isso”, “Faça aquilo”; sua dominação: seu ‘Submeta-se a mim’. (WOOLF, 1927, p. 145–146, grifos de minha autoria)<sup>140</sup>

<sup>140</sup> Yes, thought James pitilessly, seeing his sister's head against the sail, now she will give way. I shall be left to fight the tyrant alone. The compact would be left to him to carry out. Cam would never resist tyranny to the death, he thought grimly, watching her face, sad, sulky, yielding. (...) so Cam now felt herself overcast, as she sat there among calm, resolute people and wondered how to answer her father about the puppy; how to resist his entreaty – forgive me, care for me; while James the lawgiver, with the tablets of eternal wisdom laid open on his knee (his hand on the tiller had become symbolical to her), said, Resist him. Fight him. He said so rightly; justly. For they must fight tyranny to the death, she thought. Of all human qualities she revered justice most. Her brother was most god-like, her father most suppliant. And to which did she yield, she thought, sitting between them, gazing at the shore whose points were all unknown to her, and thinking how the lawn and the terrace and the house were smoothed away now and peace dwelt there. (...) But try as she might, she could think of nothing to say like that, fierce and loyal to the compact, yet passing on to her father, unsuspected by James, a



Nessa longa passagem, acompanhamos a consciência de Cam e sua dificuldade de negar ao pai sua súplica sem contestar as “leis divinas” determinadas por seu irmão. Textualmente, a última das orações marcadas em itálico implica sua condição identitária como mulher naquela família dicotomizada entre a submissão a um homem e a piedade do outro. Seu discurso raramente foge à esfera do pensamento, e geralmente suas ideias são pautadas por aquilo que essa estrutura patriarcal lhe ensinou sob a alcunha de justiça. Em silêncio, ela está unida a James por um pacto cujos termos nunca foram verbalizados explicitamente.

A partir de uma experiência em comum (a opressão patriarcal do pai), Cam se sente submetida à James enquanto ele é o nomeador das “leis divinas” de sua relação. Se “James, o legislador” determina o que é a justiça, esse pacto parece obedecer à hierarquia patriarcal, em que a mulher se submete à divindade James e barra seu desejo a partir dessa lei fálica. Este age, aqui, à semelhança do pai lembrado no final do excerto por Cam, já que as ordens do Sr. Ramsay para Cam quando de sua infância (*‘Faça isso’; ‘Faça aquilo’; ‘Submeta-se a mim’*) não diferem formalmente das ordens silenciosas de James Ramsay para que Cam resista. Ou seja, mesmo que formulada como uma guerra contra a tirania, é ainda a guerra o paradigma de James, o que não dá lugar para que Cam tenha qualquer forma de agência sobre si mesma. É dessa maneira que, independentemente da atualização que James opera em seu próprio entendimento do pai, o mesmo indivíduo é incapaz de reconhecer a potência vital de sua irmã. O amor que ela sente pelo pai não pode ser exteriorizado, mal pode ele ter vida no interior da consciência de Cam. Assim, uma vida em outra linguagem que não da violência e da imposição fica vedada a Cam e, por consequência, à família Ramsay. A lógica da reverência ao pai, ao homem, Sr. Ramsay, em particular no caso de Cam, concretiza o premeditado amor ao censor patriarcal: “Agora posso continuar pensando no que quiser, e não cairei num precipício nem me afogarei, pois ali está ele, com os olhos postos em mim, pensou ela” (WOOLF, 1927, p. 176). James, por outro lado, deseja o elogio do pai à

---

private token of the love she felt for him. (...) for she thought, looking at James who kept his eyes dispassionately on the sail, or glanced now and then for a second at the horizon, you're not exposed to it, to this pressure and division of feeling, this extraordinary temptation. (...) But what remained intolerable (...) was that crass blindness and tyranny of his which had poisoned her childhood and raised bitter storms, so that even now she woke in the night trembling with rage and remembered some command of his; some insolence: "Do this," "Do that," his dominance: his "Submit to me."

sua condução do barco até o farol e, por fim, consegue seus “Parabéns!” (WOOLF, 1927, p. 177); concretizando a passagem de bastão do legado patriarcal, como Cam não pode deixar de notar:

Pois ela sabia que era isso que James estivera querendo, e ela sabia que agora que tinha conseguido ele estava tão satisfeito que não olharia para ela nem para o pai nem para ninguém. Ficou ali sentado com a mão na cana do leme, todo empertigado, parecendo um tanto amuado e franzindo levemente os cenhos. Estava tão satisfeito que não ia dividir com ninguém uma fatia que fosse de seu prazer. Seu pai o tinha elogiado. (WOOLF, 1927, p. 177)<sup>141</sup>

Frente à justaposição do prazer de James com a violência dessas interpelações masculinas nos pensamentos de Cam, torna-se relevante recuperar Woolf enquanto escritora cujos ensaios, particularmente *Um teto todo seu* e *Três guinéus*, exploram o entendimento já mencionado de que, ao longo da história, as mulheres funcionaram como espelhos a distorcer a grandeza egoica dos homens (WOOLF, 1929, p. 54). O final do romance nos leva a crer que, do Sr. Ramsay para James, o legado patriarcal move adiante. Apesar da figuração de certa consciência crítica, a aversão de James ocorre apenas quando as normas da masculinidade não lhe convêm. James acaba contribuindo, então, para o impasse que estanca a fruição da “vida da felicidade natural” no seio de sua família. Ele parece, portanto, cumprir a promessa do epíteto que lhe fora conferido por William Bankes, “O Impiedoso”; bem como Cam parece cumprir seu próprio epíteto, “A Amaldiçoada” – maldição cuja autoria podemos subscrever ao patriarcado vitoriano. Ao negar à irmã, em um gesto eticamente irresponsável, a possibilidade de abrir o relato que ela faz de si, James corrobora com a linguagem masculina que se utiliza das mulheres enquanto objeto de troca. Essa violência se recusa a reconhecer na fala da mulher uma possibilidade de atualização de si enquanto sujeito e torna-se, assim, a essência do legado patriarcal passado de pai para filho, de geração para geração, dos homens para eles mesmos. Nos deparamos, portanto, com um desenho final da chegada do barco dos Ramsay ao farol bem distinto daquele delineado por Julia Briggs no seu capítulo sobre *Ao Farol*, em *Virginia Woolf: An Inner Life* (2006):

---

<sup>141</sup> “For she knew that this was what James had been wanting, and she knew that now he had got it he was so pleased that he would not look at her or at his father or at any one. There he sat with his hand on the tiller sitting bolt upright, looking rather sulky and frowning slightly. He was so pleased that he was not going to let anybody share a grain of his pleasure. His father had praised him.”

Cam escapa de seu pacto com James para resistir à tirania paterna quando ela sente um impulso apaixonado de amor pelo pai, e depois, uma fonte espontânea de alegria, parcialmente motivada pelo entusiasmo de seu próprio futuro. James, também, reconhece que seu pai é presa de necessidades psicológicas predominantes, mas também que ele não é idêntico à essas necessidades, e ele começa a perdoá-lo. O Sr. Ramsay mesmo encontra uma autorrenovação momentânea enquanto ele 'pulava, ligeiro como um jovem', para cima da pedra do farol. (BRIGGS, 2006, Loc3549)<sup>142</sup>

Ao contrário desse quadro final de Briggs, Cam não parece escapar, de fato, das amarras ditadas pelos homens à sua volta, sejam eles oriundos de uma nova ou velha geração. James, mesmo que comece a perdoar o pai, só o faz já imerso na suspeição de que ambos são muito parecidos. Se há um lugar comum entre o desenho no qual venho insistindo para a cena no barco e o desenho apontado por Briggs, ele consiste na noção de que, caso haja uma "autorrenovação" por parte do Sr. Ramsay, ela só pode consistir em um fenômeno momentâneo. Ainda assim, volto a afirmar que é a confiança em uma estrutura patriarcal obsoleta que condena o Sr. Ramsay. Ou seja, é na persistência dessa ultrapassada afirmação violenta do "eu" que ele perde sua capacidade de enlutar a esposa e as crianças que perdera nos anos cinzentos desde a última visita à Ilha de Skye. O resultado inevitável é a repetição agressiva de atropelamentos; de pais que passam por cima de sua prole, bem como da prole que por sua vez passa por cima dos filhos e filhas que deles poderão advir.

Sim, pensou James, enquanto o barco jogava e retardava-se ali sob o sol ardente; havia uma imensa extensão de neve e rocha muito deserta e árida; e, nos últimos tempos, vinha-lhe com muita frequência à mente, quando o pai dizia algo ou fazia algo que surpreendia os outros, que havia lá apenas dois pares de pegadas; a sua e a de seu pai. Eles, mais ninguém, se conheciam um ao outro. Que significava, pois, este terror, este ódio? Olhando para trás, por entre as muitas folhas com que o passado o envolvera, lançando um olhar inquiridor ao centro daquela floresta onde a luz e a sombra sarapintavam-se mutuamente de uma tal maneira que qualquer figura tornava-se distorcida, e andamos aos tropeções, ora com o sol, ora com uma sombra negra sobre os olhos, ele buscou uma imagem que pudesse moderar o seu sentimento e pô-lo à parte e dar-lhe uma forma concreta. Imaginem, pois, que ele, quando criança, sem ação, sentado num carrinho, ou sobre os joelhos de alguém, tivesse visto uma carreta esmagar, inocentemente e sem saber, o pé de alguém? Imaginem que ele tivesse

---

<sup>142</sup>“ Cam escapes from her pact with James to resist their father’s tyranny when she feels a passionate impulse of love for her father, and later, a fountain of spontaneous joy, partly prompted by the excitement of her own future. James, too, recognizes that his father is prey to overriding psychological needs, but also that he is not identical with those needs, and he begins to forgive him. Mr Ramsay himself finds a momentary self-renewal as he ‘sprang, lightly like a young man ’onto the lighthouse rock.”

visto antes o pé, na grama, intato e inteiro; depois, a roda; e o mesmo pé, roxo, esmagado. Mas a roda era inocente. Assim, agora, quando o pai vinha a passos largos pelo corredor, batendo na porta, despertando-os de madrugada, para irem ao Farol, ela passava em cima do pé dele, do pé de Cam, do pé de qualquer um. Só podíamos ficar sentados observando-a. (WOOLF, 1927, p. 159)<sup>143</sup>

Portanto, ronda o espectro de uma parceria que nunca se concretizou entre pai e filho. A contribuição que o Sr. Ramsay poderia oferecer para uma nova ordem social, uma vez herdeiro do legado que, inevitavelmente, irá abandoná-lo náufrago na velhice, é engolida a seco enquanto suas botas militares pisoteiam quem poderia aprender com as desilusões atreladas a esse modelo de masculinidade (e paternidade). A filha, Cam, então, sequer merece atenção em ocasiões que não demandam uma necessidade fundamental de confirmação daquele “eu” do pai. Acontece, afinal, que o *modus operandi* dessa paternidade é destrutivo, por excelência, e incapaz de se comprometer em criar o elo sustentável com o outro.

### 3.6 No gramado – em nossas conversas, devemos criar *eudemonia*

Antes de explorar a artista Lily Briscoe e a maneira como ela articula questões levantadas ao longo do romance, gostaria de iniciar esta seção com um breve aceno ao capítulo anterior. Isto porque em alguns dos excertos recuperados de “Um Esboço do Passado”, discutimos a posição de Vanessa e Virginia, as irmãs Stephen, vivendo em Hyde Park Gate, 22 – uma casa presidida pelo eminente vitoriano, Leslie Stephen, o pai delas. Retorno, portanto, a um comentário ilustrativo dos dilemas contidos na situação das duas irmãs: “(...) nós tínhamos duas disputas

---

<sup>143</sup> “”Yes, thought James, while the boat slapped and dawdled there in the hot sun; there was a waste of snow and rock very lonely and austere; and there he had come to feel, quite often lately, when his father said something or did something which surprised the others, there were two pairs of footprints only; his own and his father's. They alone knew each other. What then was this terror, this hatred? Turning back among the many leaves which the past had folded in him, peering into the heart of that forest where light and shade so chequer each other that all shape is distorted, and one blunders, now with the sun in one's eyes, now with a dark shadow, he sought an image to cool and detach and round off his feeling in a concrete shape. Suppose then that as a child sitting helpless in a perambulator, or on some one's knee, he had seen a waggon crush ignorantly and innocently, some one's foot? Suppose he had seen the foot first, in the grass, smooth, and whole; then the wheel; and the same foot, purple, crushed. But the wheel was innocent. So now, when his father came striding down the passage knocking them up early in the morning to go to the Lighthouse down it came over his foot, over Cam's foot, over anybody's foot. One sat and watched it.

para travar; duas lutas para lutar; uma com eles a nível individual; e uma com eles a nível social. Nós vivíamos, digamos, em 1910; eles viviam em 1860” (WOOLF, 1976, Loc128263). Esse abismo geracional que se articula com o abismo de gênero na casa dos Stephen tem um desenvolvimento próprio dentro das discussões que uma Virginia Woolf mais velha propõe sobre a arte da ficção. Assim, a datação em 1910 de um mundo distinto aos vitorianismos de 1860, presentes na criação de Woolf, já havia sido defendida pela autora no famoso ensaio *Sr. Bennett e Sra. Brown* (1924), em que ela critica o romancista Arnold Bennet, dentre outros escritores de seu tempo – todos homens –, argumentando que

(...) Na vida é possível enxergar a mudança, se eu puder usar uma ilustração familiar, na personalidade da cozinheira de alguém. A cozinheira vitoriana viveu como um leviatã nas mais baixas profundezas, formidável, silenciosa, obscura, incompreensível; já a cozinheira georgiana é uma criatura da luz do sol e do ar fresco; dentro e fora do salão de visitas, ora para pegar emprestado o *The Daily Herald*, ora para pedir conselhos sobre um chapéu. Você pede por mais instâncias solenes do poder da raça humana para a mudança? Leia o *Agamênon*, e veja se, com o tempo, suas simpatias não estão, quase exclusivamente, com Clitemnestra. Ou considere a vida conjugal dos Carlyles, e lamente o desperdício, a futilidade, para ele e para ela, da horrorosa tradição doméstica que fez crer apropriado para uma mulher genial gastar seu tempo procurando besouros, esfregando panelas, ao invés de estar escrevendo livros. Todas as relações humanas foram alteradas – aquelas entre mestres e servos, maridos e esposas, pais e crianças. E quando as relações humanas mudam também há, ao mesmo tempo, uma mudança na religião, na conduta, na política, e na literatura. Concordemos em estabelecer uma dessas mudanças por volta do ano 1910. (WOOLF, 1924, Loc57912–57920)<sup>144</sup>

Acontece, assim, que, se as relações humanas foram modificadas radicalmente por volta da primeira década do século XX, Woolf situa a ela mesma e à irmã, Vanessa, como personagens no centro da decadência de uma ordem vitoriana, a qual o pai e os irmãos pertenciam de maneira irrestrita, e da ascensão de uma nova ordem capaz de, quem sabe, renovar as relações humanas. Como explicitado pela própria Woolf, essa mudança que reivindica para a cozinheira um

---

<sup>144</sup>“ (...) In life one can see the change, if I may use a homely illustration, in the character of one's cook. The Victorian cook lived like a leviathan in the lower depths, formidable, silent, obscure, inscrutable; the Georgian cook is a creature of sunshine and fresh air; in and out of the drawing-room, now to borrow *The Daily Herald*, now to ask advice about a hat. Do you ask for more solemn instances of the power of the human race to change? Read the *Agamemnon*, and see whether, in process of time, your sympathies are not almost entirely with Clytemnestra. Or consider the married life of the Carlyles, and bewail the waste, the futility, for him and for her, of the horrible domestic tradition which made it seemly for a woman of genius to spend her time chasing beetles, scouring saucepans, instead of writing books. All human relations have shifted—those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910.”

espaço “sob a luz do sol e respirando ar fresco” tem repercussões diretas em matérias como as religiões humanas, as políticas internas e externas dos diversos países no mundo, e, mais interessante para nosso estudo, as literaturas produzidas em um determinado tempo histórico. Em ensaio de 1925, *Ficção Moderna*, publicado na coletânea *O Leitor Comum* (1925), Woolf continua a frisar um contraste estético e geracional que, anos mais tarde, irá culminar em *Um Teto todo seu*. Ao invés de propor a cisão irremediável com o passado da arte (ou, diga-se de passagem, com o seu próprio passado), a estratégia da autora consiste em complexificar a maneira como nos remetemos ao passado – fugindo ao idílio heroico e investindo em nossa constante reatualização da prática criativa:

Na planície, em meio à multidão, parcialmente cego com a poeira, nós olhamos para trás com inveja daqueles guerreiros felizes, cuja batalha está ganha e cujas conquistas vestem de maneira tão serena os ares do sucesso, que mal conseguimos nos resguardar de cochichar que a luta não fora tão árdua para eles como foi para nós. Será dever do historiador da literatura decidir; dever dele dizer se estamos no começo ou no final ou de pé no meio de um grande período da prosa ficcional, pois lá embaixo na planície pouca coisa é visível. Nós só sabemos que certas gratidões e hostilidades nos inspiram; que certos caminhos parecem levar para uma terra fértil, outros para a poeira e para o deserto; (...). (WOOLF, 1925c, Loc20070)<sup>145</sup>

Dessa maneira, faz-se importante distinguir entre a negação completa de um passado que ora aparenta ter sido mais fácil do que a realidade do presente, ora parece merecer a exaltação digna de condecorações, e a conversa entre presente e passado, a qual Woolf parece estar propondo em sua ficção.

De volta, portanto, para a terceira parte do romance *Ao Farol*, acompanhamos, em paralelo à jornada dos Ramsay no barco, o caminho percorrido pela artista Lily Briscoe, engajada em concluir sua pintura da visão que tivera quando olhava para a Sra. Ramsay. Essa pintura parece, no romance, sintetizar as duas questões que gostaria de recuperar tanto nas memórias de Woolf, quanto em seus ensaios críticos sobre a arte da ficção. A primeira questão resume-se à afronta contida na afirmação da arte enquanto ocupação profissional, colocando Lily no polo

---

<sup>145</sup>“ On the flat, in the crowd, half blind with dust, we look back with envy to those happier warriors, whose battle is won and whose achievements wear so serene an air of accomplishment that we can scarcely refrain from whispering that the fight was not so fierce for them as for us. It is for the historian of literature to decide; for him to say if we are now beginning or ending or standing in the middle of a great period of prose fiction, for down in the plain little is visible. We only know that certain gratitudes and hostilities inspire us; that certain paths seem to lead to fertile land, others to the dust and the desert;(...).”

oposto de personagens como a Sra. Ramsay, para quem o casamento figura enquanto única possibilidade profissional das mulheres (sendo que o evidente ponto cego desta equação são as trabalhadoras domésticas que caminham pelos corredores da casa de verão dos Ramsay). E a segunda questão advém do conflito direto com os comentários deterministas do pupilo do Sr. Ramsay, Charles Tansley, que insiste em dizer a Lily, artista, “que as mulheres são incapazes de pintar, incapazes de escrever” (WOOLF, 1927, p. 137). Portanto, estabelecem-se, respectivamente, o conflito geracional entre o feminino patriarcal da Sra. Ramsay e o feminismo por vir de Lily<sup>146</sup>, e o conflito de gênero entre o que Tansley quer acreditar e a realidade profissional e estética que Lily produz. Ambas as questões, interessantemente, proliferam-se pelos episódios já visitados do romance – desde as imprecações do Sr. Ramsay contra aquilo que a esposa faz ou deixa de fazer para garantir a ordem que rege seu mundo patriarcal, até a distância abissal entre Cam, James e seu pai, lado a lado no mesmo barco.

Contudo, Lily pode (e deve?) ser lida à luz do luto que ela também sofre, em particular, com a perda da Sra. Ramsay. Frente à morte, frente à interrupção do jorro de vida dessa mulher, esposa devota e mãe de oito filhos, Lily investe seu luto das possibilidades alternativas ao casamento e à maternidade que ela mesma busca afirmar para seu próprio futuro. Pintar a Sra. Ramsay, portanto, também vem a significar para Lily a expressão de um outro sentimento e de um outro conhecimento:

Amar, como diziam as pessoas, poderia fazer dela e da Sra. Ramsay uma só coisa? pois não era conhecimento mas unidade que ela desejava, não inscrições em tabuletas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida dos homens, mas a intimidade mesma, que é conhecimento, pensara ela, reclinando a cabeça nos joelhos da Sra. Ramsay. (WOOLF, 1927, p. 47)<sup>147</sup>

---

<sup>146</sup> A professora-pesquisadora Jane Goldman nos ensina a observar atentamente as linguagens outras, em particular no campo das artes visuais, mediante as quais as mulheres são possibilitadas a articular-se em contraposição e para além dos homens que lhes desejam impor o autoritarismo patriarcal: “(...) the feminist import of the woman artist’s verbal silence is underlined by Lily’s refusal to console Mr Ramsay – and perhaps also her refusal of sexual advances implicit in the analogy of ‘draw[ing] her skirts a little closer round the ankles’ – while she clutches her brush, the instrument that renders her articulate in the realm of paint” (GOLDMAN, 179, 1996).

<sup>147</sup> “Could loving, as people called it, make her and Mrs. Ramsay one? for it was not knowledge but unity that she desired, not inscriptions on tablets, nothing that could be written in any language known to men, but intimacy itself, which is knowledge, she had thought, leaning her head on Mrs. Ramsay’s knee.”

Essas tabuletas às quais Lily se refere não parecem estar aquém das já referidas “tábuas da eterna sabedoria” às quais “James, o legislador” tinha acesso, mas certamente estão além de sua belicosidade constitutiva. A “intimidade mesma, que é conhecimento” soa como um convite à abertura de si para o outro; um convite a permitir que o outro contribua para a constituição da nossa visão de mundo com a perspectiva insubstituível que cada um de nós tem a oferecer. O quadro de Lily se sabe apenas uma das perspectivas possíveis diante do objeto que é pintado, com o qual estabelece acima de tudo uma relação de amor, de procura.

Acontece que o processo de luto de Lily parece ser diametralmente oposto ao do Sr. Ramsay. Se este último parece fugir das implicações decorrentes do enlutar daquela que era uma garantia da ordem patriarcal e daqueles que eram as promessas de um futuro para essa mesma ordem, Lily Briscoe é aquela que procura compreender as peças e os elos faltantes na dinâmica daquela casa que os Ramsay, tão diferentes com o passar dos anos, voltam a frequentar após a Guerra. “Ir ao Farol. Mas o que se deve enviar ao Farol? Perecemos. A sós. A luz verde-cinza na parede oposta. Os lugares vazios. Essas eram algumas das partes, mas como juntá-las? ela perguntou” (WOOLF, 1927, p. 127)<sup>148</sup>. Esse impulso de Lily em desvendar a vitalidade que fora interrompida à força com a morte da Sra. Ramsay é perene na última parte de *Ao Farol* – afinal, essa investigação atravessa diretamente a maneira como Lily encara o enlutar dessa outra de si mesma, Sra. Ramsay. Enlutá-la no entendimento de que isso se fazia como um movimento em direção à multiplicidade por oposição ao congelamento. O quadro se torna, assim, um símbolo desse luto (mesmo que não se restrinja a ele), “(...) como tudo o mais nesta estranha manhã...” (WOOLF, 1927, p. 126):

Onde começar? – essa era a questão; em que ponto fazer o primeiro traço? Uma única linha colocada na tela atrelava-a a inúmeros riscos, a frequentes e irrevogáveis decisões. Tudo que, em ideia, parecia simples, tornava-se imediatamente complexo na prática; tal como as ondas se formam simetricamente desde o alto do rochedo, mas aos olhos do nadador nelas mergulhado se dividem

---

<sup>148</sup> “Going to the Lighthouse. But what does one send to the Lighthouse? Perished. Alone. The grey-green light on the wall opposite. The empty places. Such were some of the parts, but how bring them together? she asked.”



em profundos abismos e cristas espumantes. Mas deve-se correr o risco; dar o primeiro traço. (WOOLF, 1927, p. 135–136)<sup>149</sup>

Assim, ainda querendo desvendar no que consiste o elo entre as partes soltas da complexa malha de nossa interdependência, Lily escolhe correr o risco de persistir na conversa com o seu próprio luto. Afinal, “a conversa é o despertar para modos não hierarquizados de produzir conhecimento, ela é também uma forma discronológica de retorno e coabitação – *conversari* – com os tempos passado e futuro” (PINHO, 2020, p. 14). Essa mistura de temporalidades em conversa na ficção woolfiana parece figurar no centro de uma leitura de *Ao Farol* cujo ponto de partida é a ordenação do mundo segundo o patriarcado vitoriano (cujo núcleo seria o “eu” do pai, autossuficiente e invulnerável); que passa, em seguida, pelo mergulho na escuridão eclíptica de “O Tempo Passa”; e que, por fim, retorna no acordar das sementes de uma nova ordem porvir. Este acordar, materializado na figura da artista Lily Briscoe, parece inclusive, como já foi indicado, representar uma alternativa para o feminino da Sra. Ramsay que apenas confirmava o masculino patriarcal de seu marido. De pé no gramado, observando no horizonte a expedição dos Ramsay ao farol, Lily Briscoe se apercebe da vida em toda sua imprevisibilidade, na multiplicidade caótica que, por fim, não desarticula as relações, mas antes as redimensiona enquanto metonímia para diversas instâncias de *potentia*:

(...) [Lily] viu-se meio que fora do quadro, contemplando, um tanto ofuscadamente, como se contemplasse coisas irreais, o Sr. Carmichael. Ele estava estendido na sua cadeira com as mãos cruzadas sobre a barriga, não lendo, ou dormindo, mas refestelando-se ao sol como um animal regurgitando de vida. Seu livro tinha caído na grama.

Ela tinha vontade de ir diretamente até ele e dizer: “Sr. Carmichael!” Então ele olharia para cima, benevolmente, como de costume, com seus vagos e turvos olhos verdes. Mas só despertamos uma pessoa quando sabemos o que queremos lhe dizer. E ela tinha vontade de dizer não uma coisa, mas tudo. Palavras soltas que interrompiam o pensamento e o desmembravam não diziam nada. (...) Pois como podíamos expressar em palavras essas emoções do corpo? (...) “O que isso significa? Como você explica isso tudo?” (...) Ela contemplou o seu quadro. Essa teria sido a sua resposta, presumivelmente – que “você” e “eu” e “ela” passamos e desapareceremos; nada dura; tudo muda; mas não as palavras, não a tinta. (...) Ela dirigiu-se de novo ao velho Sr. Carmichael. De que se tratava, então? O que isso significava? Podiam as coisas projetar suas mãos e nos

---

<sup>149</sup>“ Where to begin? - that was the question at what point to make the first mark? One line placed on the canvas committed her to innumerable risks, to frequent and irrevocable decisions. All that in idea seemed simple became in practice immediately complex; as the waves shape themselves symmetrically from the cliff top, but to the swimmer among them are divided by steep gulfs, and foaming crests. Still the risk must be run; the mark made.”

agarrar; podia a lâmina ferir; o punho, agarrar? Não havia nenhuma segurança? Nenhuma maneira de saber de cor os jeitos do mundo? Nenhum guia, nenhum abrigo, mas era tudo milagre e jogar-se no vazio do topo de uma torre? Seria possível, mesmo para as pessoas mais velhas, que isso fosse a vida? atterradora, inesperada, incompreensível? (WOOLF, 1927, p. 153–155)<sup>150</sup>

Pouco a pouco, o leitor de *Ao Farol* se depara com uma mulher “–com seus olhinhos chineses e seu rosto todo enrugado, ela nunca se casaria” (WOOLF, 1927, p. 17) – e um homem – viúvo, “(...) tinha feito um casamento infeliz (...)” (WOOLF, 1927, p. 11) – que, lado a lado, alheios à instituição do casamento que o Sr. e a Sra. Ramsay passaram a simbolizar, parecem dar indícios de uma nova ordem por vir. Paradoxalmente, essa nova ordem parte de uma relação de interdependência vital imprevisível, portanto desordenada em sua constituição, mas cujos elos são forjados com o outro a todo momento. “O amor tinha mil formas” (WOOLF, 1927, p. 165)<sup>151</sup>. Nesse sentido, também, o pai que Virginia Woolf escreve em sua ficção é fadado à impossibilidade de ser consciente de e compromissado com sua interdependência contingencial. Afinal, é Ramsay quem insiste na ordem patriarcal que culmina em seu abandono, um naufrago na velhice, pois a ordem há de prevalecer. Uma vez mais sou levado a reiterar que a “criatividade é um processo nômade na medida em que implica o deslocamento ativo de formações dominantes de identidade, memória e identificação” (BRAIDOTTI, 2011, p. 151). As partes desarticuladas desse caos fertilizante estabelecem, necessariamente, uma conversa no seio da ficção de Woolf e isso fica visível quando, na passagem anterior, Lily e Carmichael figuram como um par análogo à mulher e ao homem que, ao entrarem em um táxi juntos, tornam-se, em *Um teto todo seu*, metáfora central da androginia pós-gênero sugerida por Woolf

---

<sup>150</sup>“ (...) [Lily] found herself half out of the picture, looking, little dazedly, as if at unreal things, at Mr Carmichael. He lay on his chair with his hands clasped above his paunch not reading, or sleeping, but basking like a creature gorged with existence. His book had fallen on to the grass.

She wanted to go straight up to him and say, "Mr. Carmichael!" Then he would look up benevolently as always, from his smoky vague green eyes. But one only woke people if one knew what one wanted to say to them. And she wanted to say not one thing, but everything. Little words that broke up the thought and dismembered it said nothing. (...) For how could one express in words these emotions of the body? (...) It was one's body feeling, not one's mind. (...) "What does it mean? How do you explain it all?" (...) She looked at her picture. That would have been his answer, presumably--how "you" and "I" and "she" pass and vanish; nothing stays; all changes; but not words, not paint. (...) She addressed old Mr. Carmichael again. What was it then? What did it mean? Could things thrust their hands up and grip one; could the blade cut; the fist grasp? Was there no safety? No learning by heart of the ways of the world? No guide, no shelter, but all was miracle, and leaping from the pinnacle of a tower into the air? Could it be, even for elderly people, that this was life?--startling, unexpected, unknown?"

<sup>151</sup>“ Love had a thousand shapes.”

em sua obra. Essa androginia compreende que a vida se move inesperadamente por sulcos às vezes escondidos em nós mesmos. Assim, se o patriarcado aparenta se mover como o Sr. Ramsay em direção ao farol – mantendo a vitalidade ao redor congelada, infrutífera e estéril –, o porvir anunciado por Lily e abraçado por Carmichael, alternativa ao homem patriarcal, deseja mergulhar na plenitude do movimento dessa vida que insiste em mudar sem nos avisar. Afinal, era Carmichael quem, no ápice da *dinner party* de “A Janela”, recitava o poema de Charles Elton, nunca publicado, “A Garden Song”, insistindo nos versos:

Gostaria de saber se você acha,  
Luriana, Lurilee  
E todas as vidas que algum dia vivemos e todas as vidas ainda por virem,  
Estão cheias de árvores e folhas cambiantes. (WOOLF, 1927, p. 97)<sup>152</sup>

Na poesia declamada pelo homem que deixa cair no gramado o livro (da educação patriarcal?) que sempre carregara debaixo do braço, encontram-se as pistas que depois se desenvolvem em respostas silenciosas à Lily, nas seções finais de *Ao Farol*. De fato, “as vidas (...), / Estão cheias de árvores e folhas cambiantes”, pois a mudança, seja ela fruto da morte e do luto ou do envelhecimento e do amadurecimento, chega para tudo e todos. Quando e como são perguntas que apenas nos fazem retornar à imprevisibilidade de onde partimos. Contudo, a artista Lily Briscoe se faz ver em sua responsabilidade perante o mundo que habita em interdependência, que há de trazer para perto de si uma alternativa ao homem tirânico, patético, risível, egoicamente preso na ideia que tem de si. Seria ao lado de Carmichael que Lily poderia abraçar um por vir distinto; mas distinto como? Há de se descobrir, eventualmente. Por agora,

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. (...) “Ele desembarcou”, disse ela, em voz alta. “Acabou-se”. Então, surgindo de repente, levemente ofegante, o velho Sr. Carmichael postou-se ao lado dela, parecendo um antigo deus pagão, desgrenhado, plantas no cabelo e o tridente (era apenas um romance francês) na mão. Ficou em pé ao lado dela na beira do gramado, balançando um pouco a sua corpulência e disse, protegendo os olhos com a mão: “Eles terão desembarcado”, e ela sentiu que ela estivera certa. Eles

---

<sup>152</sup>“ I wonder if it seems to you/ Luriana, Lurilee/ That all the lives we ever lived and all the lives to be,/ Are full of trees and changing leaves.”

não tinham precisado falar. Tinham estado pensando as mesmas coisas e ele lhe tinha respondido sem ela lhe ter perguntado qualquer coisa. Ele ficou ali parado estendendo suas mãos sobre toda a fraqueza e todo o sofrimento da humanidade; ela pensou que ele estava inspecionando, tolerante e compassivamente, o destino final deles. (WOOLF, 1927, p. 167 e 179)<sup>153</sup>

O que Lily encontra ao enlutar essa outra de si mesma, Sra. Ramsay, e convidar Carmichael para a caminhada que irá empreender, faz de ambos imersos em *eudemonia*, na tarefa constante de fazer felicidade, como aparece na leitura de Madelyn Detloff (2016), comentada na introdução desta dissertação. A tarefa de Lily ao concluir o romance é justamente esta: *fazer* felicidade, *performar* e *organizar* por meio da arte um retorno diferente do feminino, retorno esse que instalaria um futuro (ainda deferido) no qual a divisão entre Sr. e Sra. Ramsay, ou ainda entre James e Cam, não será estruturante nem do mundo privado nem do público. Esse futuro andrógino, da linguagem desimpedida, da subjetividade nômade em comunhão com o mundo ao seu redor, seria articulado por Woolf em seus ensaios. Mas antes, como afirma Detloff (2016), Lily Briscoe já figura como essa abertura para o fluxo e a fruição dessa *eudemonia*. Parece, portanto, que, em *Ao Farol*, Woolf nos mostra a *práxis* de uma *eudemonia* andrógina, para além dos binômios que estruturam sua narrativa. Ao mesmo tempo, Woolf sugere que o trabalho de reconfiguração da masculinidade será tarefa fundamental para concretizar a comunhão dessas duas sentenças — masculina e feminina — em androginia, em sujeitos nômades, em *eudemonia*.

---

<sup>153</sup>“ The lawn was the world; they were up here together, on this exalted station, she thought, looking at old Mr. Carmichael, who seemed (though they had not said a word all this time) to share her thoughts. (...) "He has landed," she said aloud. "It is finished." Then, surging up, puffing slightly, old Mr. Carmichael stood beside her, looking like an old pagan god, shaggy, with weeds in his hair and the trident (it was only a French novel) in his hand. He stood by her on the edge of the lawn, swaying a little in his bulk and said, shading his eyes with his hand: "They will have landed," and she felt that she had been right. They had not needed to speak. They had been thinking the same things and he had answered her without her asking him anything. He stood there as if he were spreading his hands over all the weakness and suffering of mankind; she thought he was surveying, tolerantly and compassionately, their final destiny.”



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nas entrelinhas desta dissertação, encontra-se aquele pedido que Woolf faz diretamente aos seus leitores no ensaio “Pensamentos de paz durante um ataque aéreo” (1940): “devemos criar felicidade” (WOOLF, 1940, p. 127). Incluir a criação de felicidade na ordem do possível significa cultivar a *práxis* de um mundo radicalmente distinto do nosso, o que faz de Woolf uma escritora-pensadora-ficcionista urgente para os nossos tempos. Afinal, a *eudemonia* que Woolf nos lega como tarefa nos convida a viver na plenitude de uma vida não binária, para além de encenações sociais falsas, falsificadoras e angustiantes, como pensa Detloff (2016). *Eudemonia* é criar-se e querer-se feliz nas conexões humanas, na imanência do outro, pois é pelo trabalho de fazer felicidade que a casa familiar e a vida privada poderiam extrapolar para a via pública em uma economia sustentável da partilha. Sendo assim, desde a primeira metade do século XX, Virginia Woolf nos convida a procurar por uma alternativa à masculinidade pautada pela guerra e pela propriedade — “Tentemos fazer subir à consciência o hitlerismo subconsciente que nos subjuga. (...) Devemos compensar o homem pela perda de sua arma. (...) devemos conceder-lhes acesso a sentimentos criativos. Devemos criar felicidade” (WOOLF, 1940, p. 125–127).<sup>154</sup>

Sob o signo dessas conversas pelas quais nos enveredamos ao longo desta dissertação na procura por *eudemonia*, a noção de verdade imposta desde o início de *Ao Farol* pelo autoritarismo egóico do Sr. Ramsay passa a ser alvo de relativizações férteis. Se a ficção woolfiana se direciona para a *eudemonia*, ela advém do compromisso com o reconhecimento de nossa interdependência contingencial enquanto vidas em sociedade. Sendo assim, os sulcos flagrados no mundo revelam-se enquanto zonas de descoberta, como para Lily Briscoe:

Embaixo, no oco de uma onda, via a próxima onda elevando-se cada vez mais alto acima dela. Pois o que podia ser mais formidável do que aquele espaço? Aqui estava ela de novo, pensou, recuando para contemplá-lo, arrastada da tagarelice, da vida, da companhia das pessoas para a presença desse seu antigo e formidável inimigo – essa outra coisa essa

---

<sup>154</sup> “... to drag up into consciousness the subconscious Hitlerism that holds us down. (...) We must compensate the man for the loss of his gun. (...) we must give him access to the creative feeling. We must create happiness.”

verdade, essa realidade, que subitamente deitava suas mãos sobre ela, energia poderosa de detrás das aparências e exigia sua atenção. (WOOLF 1927, p. 136)<sup>155</sup>

Esse espaço entre a onda que quebra e aquela que ainda está a subir é um dos tais sulcos que mencionei — vazios de vitalidade até que o vislumbrar dessa artista o preenche com potenciais alternativos. É assim que Lily vai de encontro com o complexo metafórico do Sr. Ramsay que, ao longo do romance, domina as concepções de verdade e realidade que surgem, bem como as comanda perante a visão de mundo dos outros personagens à sua volta. Essas concepções são justamente esse “antigo e formidável inimigo” contra o qual se faz entrever a possibilidade de viver em comunidade com a diferença.

Como procurei argumentar ao longo dessa dissertação, é sob esse intuito que Virginia Woolf parece escrever; afirmando-se para além de uma ficção objetiva e calculada, mirando na experiência solitária porém comunitária de seus leitores e suas leitoras. Hermione Lee afirma que, nos ensaios que Woolf escreveu ao longo da vida, “Leitores (...) sempre precisam estar cientes de si mesmos não enquanto indivíduos isolados, mas enquanto parte de uma ‘longa sucessão de leitores’ (...), juntando-se à conversa” (LEE, 2010, p. 89)<sup>156</sup>. Se escrever sobre a paternidade consiste em resgatar fantasmas do passado da autora, o desmembramento dessa memória irriga e fertiliza a ficção destilando-a em diversas conversas. Assim, quando menos se espera, não é mais Leslie Stephen quem figura na personalidade daquela personagem redigida, mas sim o Sr. Ramsay, cujo interior é mais acessível à escritora, cujos segredos ela busca desvendar e pôr à mostra para o seu leitor de modo que, juntos, possamos decidir se ele é o homem que embarcará em uma nova proposta de elo relacional com o outro ou não. Tiremos suas botas militares, destrinchemos suas tiranias cotidianas e apresentemos a visão de um horizonte cujas cores clamam por *eudemonia*; quem será o pai a deixar o papel de náufrago do “eu” para compor-se em conversa com o coletivo? O desejo de Woolf, enquanto plenitude de *potentia*, é fazer rir e deixar para trás o déspota destrutivo, pois que o

---

<sup>155</sup>“ Down in the hollow of one wave she saw the next wave towering higher and higher above her. For what could be more formidable than that space? Here she was again, she thought, stepping back to look at it, drawn out of gossip, out of living, out of community with people into the presence of this formidable ancient enemy of hers--this other thing, this truth, this reality, which suddenly laid hands on her, emerged stark at the back of appearances and commanded her attention.”

<sup>156</sup>“ Readers (...) need always to be aware of themselves not as isolated individuals, but as part of 'a long succession of readers' (...), joining in the conversation.”

homem no gramado em interdependência com as diferenças que o englobam no mundo pode ser mais do que apenas uma face patética e despótica do patriarcado.



## REFERÊNCIAS

BEAUVOIR, Simone de. *The second sex*. Trad. Constance Borde and Sheila Malo-vany-Chevalier. New York: Vintage Books, 2009. [1949]

BERGSON, Henri. *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic theory: the portable Rosi Braidotti*. New York: Columbia University Press, 2011.

BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: an inner life*. London: Penguin Books, 2006. Kindle Edition

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BUTLER, Judith. *The force of nonviolence: an ethico-political bind*. London: Verso, 2020.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

BUTLER, Judith. *The force of nonviolence*. London: Verso, 2020.

CAVARERO, Adriana. *Horrorism: naming contemporary violence*. Trad. William McCuaig. New York: Columbia University Press, 2009.

DE GAY, Jane. *Virginia Woolf's novels and the literary past*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 1995. v. 1.

DENVER, Carolyn. *Death and the mother from Dickens to Freud: Victorian fiction and the anxiety of origins*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

DETLOFF, Madelyn. *The value of Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 2016.

DRABBLE, Margaret. Explanatory Notes. In: WOOLF, V. *To the lighthouse*. Ed. M. Drabble. Oxford: Oxford University Press, 1992. p. 282–285.

FILIZOLA, Marcela. Para não soltar as mãos: política e intimidade possíveis. In: PINHO, D.; OLIVEIRA, M.; NOGUEIRA, N. (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020. p. 185–191

FREUD, Sigmund. *Mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2011. [1930]

FREUD, Sigmund. *Totem e tabu*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Cia. das Letras, 2010. [1913]

FREUD, Sigmund. *Why war?* Trad. Stuart Gilbert. Berkeley: International institute of intellectual co-operation, 1933.

GOLDFARB, Russel M. *Sexual repression in Victorian Literature*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1970.

GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910 – 1945: from image to apocalypse*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.

GOLDMAN, Jane. *The feminist aesthetics of Virginia Woolf*. New York: Cambridge University Press, 1998.

GOLDMAN, Jane. To the lighthouse's use of language and form. In: PEASE, A. (ed.). *The Cambridge companion to The lighthouse*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. p. 30–46

HOOKS, Bell. *The will to change: men, masculinity and love*. New York: Washington Square Press, 2004.

HUTCHEON, Linda. From the politics of postmodernism [1989]. In: NICOL, Bran (org.). *Postmodernism and the contemporary novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2002.

KRISTEVA, Julia. Stabat Mater. In: MOI, Toril (org.). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University Press, 1986. p. 160–186

LEE, Hermione. Virginia Woolf's essays. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. p. 89–106.

MOI, Toril. *Sexual/textual politics*. New York: Routledge, 2002.

PINHO, Davi. A escrita política de Virginia Woolf, ou “a vida da felicidade natural”. In: JORDÃO, A.; HENRIQUES, A. (org.). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares, vol. IV*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. p. 41–52

PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi. A conversa como um “método” filosófico em Virginia Woolf. In: PINHO, D.; OLIVEIRA, M.; NOGUEIRA, N. (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'ku, 2020. p. 11–31

PLATT, Nicky. When Freud Gets Useful: Retaining the Commonplace in Virginia Woolf's 'Pointz Hall. *Woolf Studies Annual*, v. 16, p. 155–174, 2010. JSTOR, [www.jstor.org/stable/24907144](http://www.jstor.org/stable/24907144). Acesso em: 12 set. 2021.

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. London: SAGE Publications, 2002.

WOOLF, Virginia. A Room of one's own. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – Complete Works*. Golden Deer Classics, 2016. Kindle Edition. Loc27122–Loc28553 [1929]

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. [1927]

WOOLF, Virginia. A sketch of the past. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. [S.l.]: Golden Deer Classis, 2016. Kindle Edition. Loc126876–Loc128424 [1976]

WOOLF, Virginia. A vida da felicidade natural. In: WOOLF, V. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 131 – 132 [1939]

WOOLF, Virginia. A writer's Diary. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. Kindle Edition, 2016. Loc59675 – Loc64598.

WOOLF, Virginia. Jane Austen. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. Golden Deer Classis, 2016. Kindle Edition. Loc19896 – Loc20050. [1925a]

WOOLF, Virginia. Modern Fiction. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. Golden Deer Classics, 2016. Kindle Edition. Loc20064 – Loc20179. [1925b]

WOOLF, Virginia. Mr. Bennet and Mrs. Brown. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. Golden Deer Classics, 2016. Kindle Edition. Loc57892 – Loc58193. [1924]

WOOLF, Virginia. On Not Knowing Greek. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. Kindle Edition, 2016. Loc18377– Loc18590 [1925c]

WOOLF, Virginia. “Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo”. In: WOOLF, V. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 123 – 129. [1940]

WOOLF, Virginia. Professions for women. In: *Virginia Woolf – complete works*. Kindle Edition, 2016. Loc52808 – Loc52890. [1931]

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf*. Londres: Penguin Books, 1980. v. 3.

WOOLF, Virginia. The faery queen. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete*

works. Golden Deer classics, 2016. Kindle Edition. Loc54295 – Loc54366. [1974]

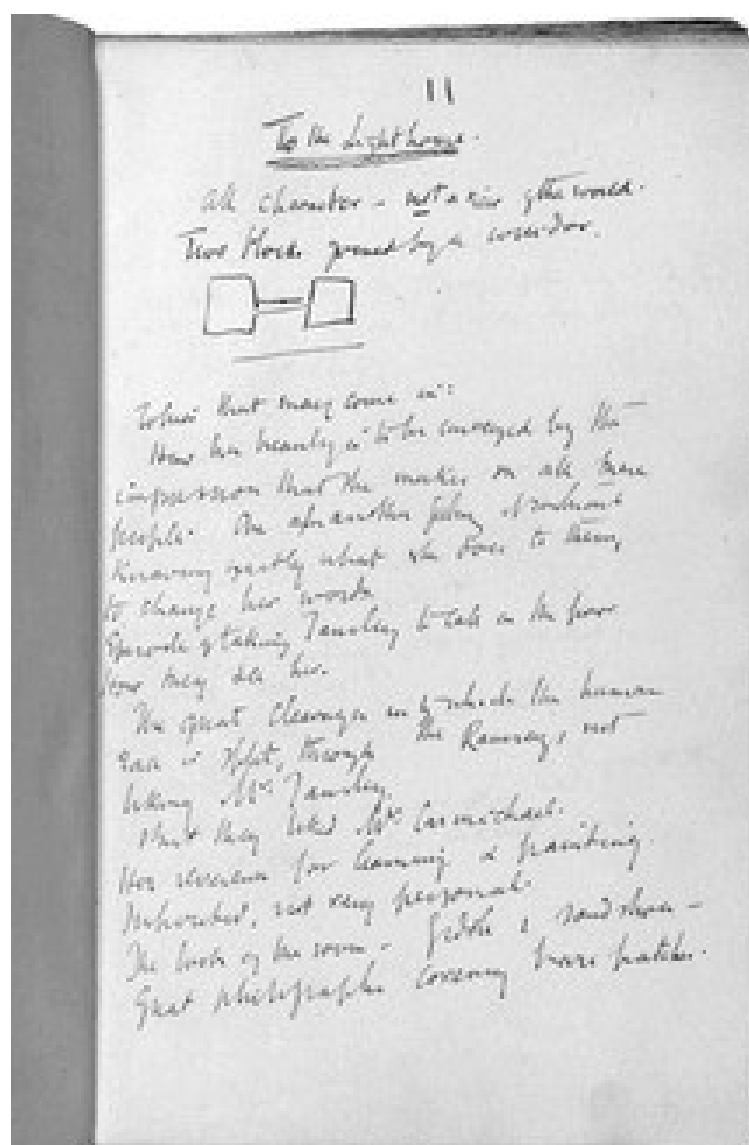
WOOLF, Virginia. The value of laughter. *In: WOOLF, Virginia. Virginia Woolf – complete works.* Golden Deer Classis, 2016. Kindle Edition. Loc160907–Loc160949 [1905]

WOOLF, Virginia. *To the lighthouse.* Oxford: Oxford University Press, 1992.

WOOLF, Virginia. *Três Guinéus.* Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 [1938].

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu.* Trad. Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. [1929]

## ANEXO A

O manuscrito de *Ao Farol* (1925-7)

Legenda: Página do manuscrito de *Ao Farol*, escrito por Virginia Woolf.

Fonte: Disponível em:

<https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-companion-to-to-the-lighthouse/to-the-lighthouses-use-of-language-and-form/5DD119431554904E85553DF584D9A322>.