



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Jessica Wilches Ziegler de Andrade

**Uma leitura pictórica-poética das personagens femininas de**

***As Ondas*, de Virginia Woolf**

Rio de Janeiro

2023

Jessica Wilches Ziegler de Andrade

**Uma leitura pictórica-poética das personagens femininas de *As Ondas*, de  
Virginia Woolf**



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

2023

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

W913      Andrade, Jéssica Wilches Ziegler.  
            Uma leitura pictórica-poética das personagens femininas de As  
Ondas, de Virginia Woolf / Jéssica Wilches Ziegler Andrade. – 2023.  
            137 f.: il.

            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. As ondas – Teses. 3. Pintura – Teses.  
            4. Personagens literários – Teses. 5. Mulheres na literatura – Teses.  
            I. Pinho, Davi. II. Universidade 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

Jessica Wilches Ziegler de Andrade

**Uma leitura pictórica-poética das personagens femininas de *As Ondas*, de  
Virginia Woolf**

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.

Aprovada em 5 de abril de 2023.

Banca Examinadora:

---

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

---

Prof<sup>a</sup>. Dra. Patricia Marouvo  
Instituto de Letras - UERJ

---

Prof. Dr. Victor Santiago Sousa  
Universidade Federal do Acre

Rio de Janeiro

2023

## DEDICATÓRIA

Para as três  
Virginias da minha vida.

## AGRADECIMENTOS

À UERJ pela estrutura e acolhida durante o mestrado.

Ao professor Davi Pinho, meu orientador, por ter sido o Farol sem o qual a jornada nestas águas estaria perdida em obscuridade. Davi reúne duas qualidades raras: genialidade e generosidade. Por ter acreditado em mim desde o início e pelo direcionamento sensível e encorajador, serei eternamente grata.

À professora Adriana Jordão pelos ensinamentos e pelas trocas poéticas que tantas vezes me salvaram.

À professora Patrícia Marouvo por ter sido minha referência e inspiração nas ondas woolfianas e por ter aceitado o convite para compor a banca.

Ao professor Victor Santiago pelos livros, conversas e por ter aceitado o convite para compor a banca.

Aos membros da Outsiders Society: Fábio Reis, Gabriel Leibold, Isabella Morelli, Marcela Filizola, Mariana Oliveira, Mariana Pivanti, e, uma vez mais: Davi Pinho, Patrícia Marouvo e Victor Santiago, pelo companheirismo e por tudo que me ensinaram.

Aos colegas de mestrado Ana Cristina Menezes, Camila Valladares e Marcelo de Carvalho pela parceria e longas conversas Bishopianas que deixaram saudade.

Aos professores de todas as instituições acadêmicas que me educaram, eterna gratidão pelas sementes plantadas.

Aos meus pais, Maria Cristina e Henrique, por muito mais do que sou capaz de agradecer.

À Virginia, minha irmã, pela insubstituível e inestimável parceria de vida.

À Virginia, minha bisavó, por ter sido o exemplo familiar de “*A Room of One’s Own*”.

Às minhas avós, Dometilla e Maria do Amparo, ambas em outra dimensão, pelo elo de amor eterno.

Ao Thiago Andrade por todo cuidado e carinho no fim desta empreitada.

A Deus, acima de tudo.

...I flung words in fans like those the sower throws over the ploughed fields when the earth is bare. I desired always to stretch the night and fill it fuller and fuller with dreams. (...) There is only a thin sheet between me now and the infinite depths<sup>1</sup>.

Virginia Woolf, *The Waves* (1931)

---

<sup>1</sup> Tradução: "(...) Lancei palavras em leques como as que um semeador atira nos campos arados quando a terra está limpa. Sempre desejei alongar a noite e enchê-la mais e mais de sonhos (...) Agora há apenas um lençol fino entre mim e as profundezas infinitas." (WOOLF, 1931b, p. 161).

## RESUMO

ANDRADE, Jessica Wilches Ziegler de. *Uma leitura pictórica-poética das personagens femininas de As ondas, de Virginia Woolf*. 2023. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

Esta dissertação propõe uma releitura das personagens femininas de *As Ondas* (1931), de Virginia Woolf (1882-1941), a partir de uma metodologia interpretativa das cores e de uma conversa com o passado de Woolf, sobretudo o narrado e ficcionalizado em *Um Esboço do Passado* (1939-1940). Em diálogo com a crítica especializada, o desabrochar da poética de Virginia Woolf será investigado para nortear a leitura da obra *As Ondas*, seu romance pensado como uma peça-poema, e inspirar a criação de uma tela-homenagem, que faz conversar Adeline Virginia Stephen com Virginia Woolf; o *Eu* com as personagens woolfianas; a escritora Woolf do passado (imortalizada por sua criação) com as leitoras do futuro e a escritora do presente. Para tal, esta dissertação recorre a críticas, biógrafas e pensadoras contemporâneas que mapearam a estética modernista da ficção woolfiana e sua relação com as artes plásticas, com a poesia, e com políticas de gênero, resgatando, assim, a poeta enterrada mas que continua viva, a irmã de Shakespeare descrita por Woolf em *Um Quarto Só Seu* (1929), para pensar o humano e seus mergulhos na arte; o humano e suas profundezas na correnteza da vida.

Palavras-chave: Virginia Woolf. *As Ondas*. Pintura.

## ABSTRACT

ANDRADE, Jessica Wilches Ziegler de. *A pictorial-poetic reading from the female characters of The waves by Virginia Woolf*. 2023. 137 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

This dissertation proposes a rereading of the female characters in *The Waves* (1931) by Virginia Woolf (1882-1941) from an interpretive methodology of colors and a conversation with Woolf's past, especially as narrated and fictionalized in "A Sketch of the Past" (1939-1940). In conversation with Woolf scholarship, the blossoming of Virginia Woolf's poetics will be investigated in order to guide this reading of *The Waves*, her play-poem, and also to inspire the creation of a painting-tribute, which produces a conversation between Adeline Virginia Stephen and Virginia Woolf; between the "I" and Woolf's characters; between the writer from the past, Woolf (immortalized by her creation), her future readers and the writer from the present. To accomplish this task, this dissertation relies on critics, biographers and contemporary thinkers who have mapped the modernist aesthetics of Woolf's fiction and its connection to the visual arts, to poetry and to gender politics, thus rescuing the buried but living poet who was Shakespeare's sister, as described by Woolf in *A Room of One's Own* (1929), to think of human plunges into art; the human depths in the streams of life.

Keywords: Virginia Woolf. *The Waves*. Painting.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Tela quase em branco.....	88
Imagem 2 - Em tons de verde .....	96
Imagem 3 - Vermelho na tela .....	108
Imagem 4 - Azul .....	115
Imagem 5 - Mãos inábeis e um desejo .....	125
Imagem 6 - Três mulheres e uma mariposa .....	126
Imagem 7 - A primeira tela: um sonho em Elvedon .....	127

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	10
1	<b>TRAÇOS DO PASSADO</b> .....	30
1.1	<b>A imersão floral ao som das ondas de St. Ives</b> .....	34
1.2	<b>O corpo, o espelho e os traumas nos “sete anos infelizes”</b> .....	50
1.3	<b>As três faces femininas</b> .....	54
2	<b>VIRGINIA WOOLF ENTRE A PINTURA E A ESCRITA</b> .....	63
2.1	<b>O quadro de Lily Briscoe</b> .....	72
2.2	<b>Lily acende o jardim</b> .....	80
3	<b>AS PERSONAGENS DE AS ONDAS ENTRAM NA TELA</b> .....	83
3.1	<b>Rhoda ou a tela em branco</b> .....	88
3.2	<b>Susan semeia em tons de verde</b> .....	95
3.3	<b>Jinny lança gotas vermelhas na tela</b> .....	107
4	<b>DEPOIS, O AZUL</b> .....	115
	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A TELA</b> .....	125
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	133

## INTRODUÇÃO

O primeiro enquadramento desta dissertação é a infância, tanto das personagens de *As Ondas* (1931), nas primeiras partes do dia simbólico escrito por Virginia Woolf, quanto da própria autora, que imagina na sua infância as raízes que lhe tornaram escritora. Por isso, começo pelo capítulo “Traços do passado” comentando sobre as memórias trabalhadas pela própria Woolf em *Um Esboço do Passado*, para retomar a importância do poético e imagético em sua vida e obra. Algumas passagens do passado da escritora são destacadas como forma de preparação para o que será desenvolvido em termos criativos. Entendo como razoável representar a infância e adolescência de Woolf adentrando em alguns elementos que Woolf destaca como de grande impacto em sua formação: a beleza e vivacidade da mãe, o horror da morte de Julia Prinsep Stephen quando a filha contava apenas treze anos de idade, a ambivalência da relação de Woolf com seu pai, o elo entre a escritora e a irmã artista, Vanessa Bell, e outros. A retomada dos fragmentos da infância da escritora, guiada sobretudo pelos dados biográficos autoficcionalizados por Woolf em sua maturidade, permite a compreensão de sua trajetória artística entre a escrita e a pintura.

Ao longo da dissertação uma tela representando a infância e adolescência de Virginia Woolf será narrada. A tela a ser desenvolvida guarda aspectos de semelhança e diferença com a noção de *ekphrasis* amplamente discutida por James Heffernan na obra *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (1993), como será explicado adiante. No cenário onde a tela está sendo criada, flores, plantas e o mar ganham tinta. Essas imagens não-humanas surgem a partir de algumas personagens da ficção woolfiana, com destaque para Lily Briscoe de *Ao Farol* (1927) e Rhoda, Susan e Jinny, de *As Ondas* (1931). Lily é a pintora da ficção woolfiana, inspirada na pintora do mundo real, sua irmã Vanessa Bell. *Ao Farol* é o romance-elegia no qual Woolf mobiliza a ficção para elaborar o luto de seus pais. *As Ondas* recebe especial destaque nesta dissertação por sua carga poética e pela temática do devir e dos encontros entre os vários “eus”. *As Ondas* é o romance woolfiano mais próximo da poesia, um texto que reúne vozes furando a linguagem linear. Por isso, Rhoda, Susan e Jinny, surgidas da peça-poema, entram em cena para colorir a tela-homenagem com seus tons e subtons.

A expressão tela-homenagem é a que uso para descrever esta dissertação, que fará conversar a pintura imaginada por mim com trechos da obra woolfiana como se estivessem inacabados e vivos, em constante movimento. O conversar aqui carrega o sentido de “conviver com o contraditório em um terreno comum”, para utilizar as palavras do professor e pesquisador Davi Pinho (PINHO, 2020, p. 12), partindo do princípio metodológico utilizado por Woolf na escrita dos ensaios que comporiam *The Common Reader* (1925). Conversar no mesmo movimento de coexistir, se pensarmos como Pinho (2021) nas raízes etimológicas: *-con* (com) e *-versari* (virar), formando juntas o verbo em Latin *conversare* (ou virar, virar, dando voltas e voltas) e o *conversari*, correspondendo a viver com; habitar juntos<sup>2</sup>. Assim, “enquanto a conversa é o despertar para um modo deshierarquizado de conhecimento, é também uma forma discronológica de coabitação com tempos passados e futuros”<sup>3</sup> (PINHO, 2021, p. 97).

Desse modo, eu, enquanto leitora da obra woolfiana, converso com aquilo que não é, mas que passa a ser em razão do meu olhar. Então conversar, prolongar e ao mesmo tempo contrapor, induz a uma leitura que interpenetra presente, passado e futuro e, de igual modo, aproxima escritora de seus leitores. A partir dos sentidos provocados pelas falas carregadas de poética, pintora e pintores-leitores serão convidados a homenagear uma das maiores autoras de língua inglesa. Peguei emprestada a ideia de homenagear uma escritora que abriu caminhos para as gerações seguintes do ensaio *Um Quarto Só Seu* (1929), no qual Woolf sentenciou que todas as mulheres deveriam derramar flores no túmulo da escritora Aphra Behn:

Todas as mulheres juntas deveriam jogar flores no túmulo de Aphra Behn, que fica, de maneira escandalosa, porém apropriada, na Abadia de Westminster, pois foi ela que conseguiu para todas o direito de dizerem o que pensam<sup>4</sup> (WOOLF, 1929b, p. 108).

Em razão do apelo, interroguei-me sobre a possibilidade e utilidade de

---

<sup>2</sup> Refiro-me ao seguinte trecho: “It is interesting that conversation implies coexistence in its etymological roots: *-con* (with) and *-versari* (to turn), which together form the Latin verb *conversare*, to turn round and round and round, and its deponent *conversari*, to live with, to dwell together” (PINHO, 2021, p. 96).

<sup>3</sup> No original: “While conversation is the awakening to a dehierarchised mode of knowledge, it is also a dyschronological form of cohabitation with times past and future” (PINHO, 2021, p. 97).

<sup>4</sup> No original: “All women together ought to let flowers fall upon the tomb of Aphra Behn, which is, most scandalously but rather appropriately, in Westminster Abbey, for it was she who earned them the right to speak their minds” (WOOLF, 1929a, n.p.).

igualmente homenagear Virginia Woolf com flores. Constatei que a participação dela em minha vida foi e continua a ser maior do que a de uma escritora que confere às outras o direito de dizerem o que pensam. O que Woolf me concede é a oportunidade de escrever para além de suas linhas; é o ímpeto de, como mulher, pesquisadora e escritora de meu próprio tempo, abandonar as fronteiras que insistem em frear a força imaginativa de todas nós mulheres. Retorno à aceção de escrita como conversa, acima detalhada, imaginando que esse conversar entre mim e a ficção woolfiana é também uma tentativa de “despertar para modos não hierarquizados de produzir conhecimento” (PINHO, 2020, p. 14). Justamente porque a escrita de Woolf se abre para o contraditório e para o futuro da ficção, ousou gozar da liberdade desse conversar também no lugar de pesquisadora, sem abandonar o rigor indispensável para uma boa pesquisa. Quem se propõe a estudar uma autora como Virginia Woolf compõe uma rede de *outsiders*<sup>5</sup>, conhecendo e vivenciando na pele o susto de sentir o próprio corpo trancado do lado de fora, por vezes também trancado do lado de dentro<sup>6</sup>.

Retornando ao meu questionamento inicial, interroguei-me: qual homenagem que eu, estudante e pesquisadora, poderia oferecer àquela que foi uma das mais proeminentes escritoras de língua inglesa? Derramar flores no túmulo não me pareceu uma opção adequada. Minha ideia consiste em esculpir o presente com esforço da palavra, já que minhas mãos são inábeis para pintar um quadro (aqui terei de fazer um instante de silêncio para mais tarde repensar de onde surgiu a ideia de inabilidade<sup>7</sup>). “Ai de mim, quão pequena, quão insignificante essa minha

---

<sup>5</sup> O termo “*outsiders*” aqui faz alusão à expressão que a própria Woolf emprega no ensaio *Três Guinéus* (1938). As mulheres, segundo Woolf em *Três Guinéus* (1938), estavam fora da sociedade, segregadas do sistema patriarcal e capitalista que dominava os espaços públicos. Ocupavam um *outside* e almejaram reunir esforços com outras minorias marginalizadas. Elas formavam uma sociedade anônima, secreta: a Sociedade das *outsiders* (WOOLF, 1938, p. 119), que estava em funcionamento há vinte anos: “as *outsiders* existem efetivamente há apenas vinte anos – isto é, desde que as profissões se tornaram disponíveis para as filhas dos homens instruídos” (WOOLF, 1938, p. 125).

<sup>6</sup> A passagem alude ao trecho do ensaio *Um Quarto Só Seu*: “(...) e pensei como é desagradável ser trancado do lado de fora; e como talvez seja pior ser trancado do lado de dentro” (WOOLF, 1929b, p. 46), em razão das bibliotecas fecharem as portas para as mulheres no período em que o ensaio foi escrito.

<sup>7</sup> Retomo essa ideia em “Considerações finais sobre a tela”.

ideia parecia ali disposta sobre a grama”<sup>8</sup> (WOOLF, 1929b, p. 20). Proponho-me o desafio de conversar minhas vulnerabilidades<sup>9</sup> com as de suas personagens, (co)criando outra forma de expressar e reunir fragmentos dos seus consagrados romances. Com base nesse argumento, a presente dissertação mergulha em vívida ficção. Desnudo-me para que possa agir como uma leitora comum. A ação de um leitor comum é criação. Imagina-se livremente, extrapolando a dimensão do texto, pois nas palavras da escritora e pesquisadora Socorro Acioli: “Ler é um ato de criação. Ou deveria ser. Ler é quase sempre, construir um diálogo com quem escreve” (ACIOLI, 2021, p. 9).

Esboçarei então, brevemente, uma aproximação entre a tela-homenagem e a poesia, comentando uma passagem de a *Ilíada* de Homero, com o intuito de explicar a relação da tela com a noção de *ekphrasis* mas, sobretudo, para começar a evocar a imagem de Woolf, ávida e cuidadosa leitora dos gregos. No canto XVIII de *Ilíada*, Homero narra a passagem na qual os gregos choram a morte do guerreiro Pátroclo. Tétis, a deusa marinha, consola o filho Aquiles, que derrama lágrimas quentes pela morte do amigo de infância, companheiro de batalha. Aquiles confessa à mãe sofrer profundamente a perda de Pátroclo, jurando vingança a Heitor. Tétis, preocupada com a sorte do filho, providencia com Hefesto uma armadura formosa, um admirável escudo, capaz de proteger Aquiles dos Troianos. No referido canto há um detalhamento sobre a feitura das armas, na qual o escudo é verbalmente recriado (HOMERO, 2014, p. 385-402).

Para James Heffernan (1993), o trecho descrevendo o escudo de Aquiles é considerado o exemplo mais antigo de *ekphrasis* já conhecido na história da literatura ocidental (HEFFERNAN, 1993, p. 9, minha tradução). Em *Museum of Words* o autor se debruça sobre o tema, investigando a representação literária da arte visual, motivado pela disputa entre a palavra narradora e a resistência da imagem fixa. Quando um poema reconstrói uma pintura, movimenta-se um objeto silencioso por meio de uma nova perspectiva, ou nas palavras de Heffernan, a

---

<sup>8</sup> No original: “Alas, laid on the grass how small, how insignificant this thought of mine looked” (WOOLF, 1929a, n.p.).

<sup>9</sup> O aspecto da vulnerabilidade será tratado mais detalhadamente nas “Considerações finais sobre a tela”.

poesia entra no museu das palavras<sup>10</sup> (HEFFERNAN, 1993, p. 7, minha tradução).

A tela que pretendo contar aproxima-se e difere da noção de *ekphrasis* por alguns aspectos. Aproxima-se porque revela um impulso que transborda a imagem estática. Nesse sentido, o contar da história (*story telling*<sup>11</sup>) é resultado do impulso que a linguagem pela sua própria natureza estimula. Imagina-se que ao pintar uma tela sobre a infância e adolescência de Virginia Woolf, a artista elegeria alguns elementos como principais para compor o quadro, deixando outros tantos de fora. Ao passo que a narrativa de um quadro a ser pintado abre mais possibilidades à tela, tornando-a não acabada, definitiva, mas em contínuo movimento. Para tanto, a imaginação do leitor ajuda a criar os traços, a intensidade das cores e o fluir dos elementos descritos. A tela está aberta, sendo criada à contrapelo da proposta de Homero. Difere de *ekphrasis* justamente porque o objeto não existe antes da narrativa, o quadro está sendo pintado ao longo dos capítulos, concomitantemente com o desenrolar da linguagem verbal.

Perspectiva é uma palavra-chave para comentar o que pretendo com a tela narrada e pintada. Realidade em Woolf é perspectiva e palavras não apresentam uma única visão, mas contém múltiplos sentidos e realidades (PINHO, 2015, p. 181). No ensaio “Craftsmanship”, de 1937, parte de uma série intitulada “Words Fail Me”<sup>12</sup>, Woolf observa que palavras não são úteis. Palavras não servem para compor uma declaração útil, porque “uma declaração útil é uma declaração que só pode significar uma coisa. E é da natureza das palavras significar muitas coisas”<sup>13</sup> (WOOLF, 1937, n.p., minha tradução). Por isso, por exemplo, quando Woolf escolhe retratar Rhoda a partir da imagem da espuma, ela está significando muito mais do que o senso

---

<sup>10</sup> No original: “(...) poetry enters what I call the museum of words” (HEFFERNAN, 1993, p. 7).

<sup>11</sup> HEFFERNAN, 1993, p. 8.

<sup>12</sup> “Em 1937, George Barnes, então produtor no *Talks Department* da radio BBC Londres, organizou uma série de transmissões sugestivamente intitulada *Words Fail Me*, as palavras me faltam, ou me falham. Em 29 de abril de 1937, sua convidada Virginia Woolf teve sua voz transmitida para os ouvintes da BBC no que chamou de um *talk* sobre a natureza das palavras, postumamente publicado como o celebrado ensaio ‘Craftsmanship’” (PINHO; OLIVEIRA; NOGUEIRA, 2020, p. 6).

<sup>13</sup> No original: “What, then, we may ask next, is the proper use of words? Not, so we have said, to make a useful statement; for a useful statement is a statement that can mean only one thing. And it is the nature of words to mean many things” (WOOLF, 1937, n.p.).

comum entende por “foam”<sup>14</sup>, é o que investigarei oportunamente quando contar sobre o fato de que Rhoda foi inspirada em Arethusa. Com base nessa compreensão, proponho uma leitura da obra *As Ondas* para além da composição de frases da personagem Bernard, considerando a proposta de Rhoda como um convite para olhar para fora do quadro. Nessa leitura Rhoda seria o contraponto de Bernard, por oferecer uma alternativa à linguagem escrita. Rhoda representa a potência de quem desfigura, não sendo menor nem maior que o escritor da trama. Se Bernard é quem reúne as falas das personagens para compor um discurso final, uma sentença em prosa, Rhoda seria aquela que reúne as imagens que compõem a poética, aproximando-se de um silêncio que é, em última instância, constitutivo de toda fala. Proponho uma leitura da poética em torno de Rhoda, cuja presença no romance é uma das perspectivas centrais, ilustrativo do complexo metafórico das águas. Rhoda deixa escorrer o silêncio quando as palavras não conseguem sozinhas capturar os choques. Inspirada em Arethusa, ela traz a espuma, o silêncio após o abuso. Reflete também o silêncio das imagens de uma tela e ainda sugere o silêncio que paira após a morte. Entendo que o suicídio de Rhoda não a coloca no lugar de fracassada, porque a fala, para ser autêntica, precisa antes respeitar os recessos, as pausas, o silêncio. A escrita, antes de tomar corpo em palavras, caminha no silêncio. Bernard fala em nome de todos e o que Rhoda “fala” (fala, mostra e/ou cala) durante a obra, não é apagado, nem mesmo diminuído, pelo suicídio dela.

Susan e Jinny oferecem perspectivas diversas. Na esteira do raciocínio de Woolf no ensaio “Craftsmanship”, que será comentado mais atentamente no segundo capítulo, penso não haver uma única forma de interpretar as palavras em *As Ondas*. Pois mesmo as palavras já escritas apresentam uma impressionante peculiaridade: elas precisam mudar. As palavras apresentam vários lados, facetas diferentes que ora são capturadas de uma forma por um “flash”, ora de outra completamente diversa, a depender da luz. Ainda seguindo a Woolf ensaísta, as palavras são alteradas conforme as gerações passam e é por conta de toda essa maleabilidade que elas sobrevivem<sup>15</sup>. Investigar a obra pela perspectiva do feminino

<sup>14</sup> Como exemplo do referente imagético no romance *As Ondas*, cito: “I am the foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness” (WOOLF, 1931a, p. 107).

<sup>15</sup> No ensaio “Craftsmanship”, comentando sobre “palavras”, Woolf afirma que: “Perhaps that is their most striking peculiarity — their need of change. It is because the truth they try to catch is many-sided,

é reconhecer que o texto woolfiano perdura porquanto permanece aberto. Nesse ponto, olhar para Rhoda, Susan e Jinny implica reconhecer a romancista Virginia Woolf, como mulher de sua época, oferecendo uma perspectiva sobre o feminino a partir de princípios e de um contexto social.

O segundo capítulo desta dissertação, Virginia Woolf entre a pintura e a escrita, aborda alguns ensaios woolfianos, visando demonstrar a relevância das imagens e cores na obra e vida da escritora inglesa. Enquanto ensaísta, Woolf trouxe para a linguagem escrita toda sua vivência e conversações contraditórias com seu grupo de amigos, o *Bloomsbury Group*. O fato de ter passado toda vida rodeada por amigos pintores ofereceu a Woolf contrapontos e confrontos, marcando sua insistência nas palavras. No ensaio “Walter Sickert: A Conversation” (1934), Woolf trava uma conversa entre pintores e escritores, investigando os limites da linguagem humana. “As palavras são um meio impuro”<sup>16</sup> (WOOLF, 1934, p. 192) ou, como já comentado sobre o ensaio “Craftsmanship”, “as palavras me falham”. Woolf ficcionaliza para confrontar o passado, pensar o presente e abrir sua escrita para o porvir. A escrita de Woolf é pictórica e porosa, no sentido de conversar com a arte de seu tempo, promovendo resgates ao passado (não por mero saudosismo, mas objetivando atualizá-lo) e revelando o futuro.

As cores orientam a entrada das personagens, na tela e na dissertação. Assim, os subcapítulos 3.1 (Rhoda ou a tela em branco), bem como os seguintes: 3.2 (Susan semeia em tons de verde), 3.3 (Jinny lança gotas vermelhas na tela) e o capítulo 4 (Depois, o azul) iniciam com fragmentos do quadro, que juntos compõem um mosaico. A tela é uma reunião das partes, o resultado de pinceladas, movimentos análogos aos de ondas no mar, que nunca cessam completamente. Ao final da dissertação, não pretendo alcançar um resultado, mas oferecer uma perspectiva. Do subcapítulo 2.2 (Lily acende o jardim) em diante, há uma mescla de fortuna crítica com fragmentos das obras de Virginia Woolf e trechos de ficção escritos por mim. Utilizo-me do recurso estilístico da fonte em itálico ao final de cada

---

and they convey it by being themselves many-sided, flashing this way, then that. Thus they mean one thing to one person, another thing to another person; they are unintelligible to one generation, plain as a pikestaff to the next. And it is because of this complexity that they survive” (WOOLF, 1937, n.p.).

<sup>16</sup> No original: “Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint. But to me Sickert always seems more of a novelist than a biographer, said the other” (WOOLF, 1934, p. 192).

capítulo para demarcar os trechos essencialmente ficcionais criados por mim, me apropriando da escolha de Woolf por usar o itálico para destacar os interlúdios e registrar uma outra voz ou outro modo de narrar o dia simbólico que passa ao longo de *As Ondas*.

Os interlúdios de *As Ondas* marcam uma voz que observa os elementos não humanos da obra, já os interlúdios escritos por mim ao final dos últimos capítulos desta dissertação marcam a observação do feminino que, de tão complexo, atravessa o texto woolfiano e alcança o momento presente. Inspiro-me na carga poética das falas de Rhoda, Susan e Jinny para reuni-las ainda crianças em um cenário comum. Mas também convoco outras presenças: a da própria escritora Woolf em seus trajes de pequena Stephen; a da mulher Lily Briscoe, personagem de outro romance (*Ao Farol*), entre outras. O primeiro interlúdio de *As Ondas* descreve o surgimento do dia, o clarear do céu. Há neste primeiro interlúdio, a presença de uma mulher que parece erguer uma lamparina para dar luz a um novo dia<sup>17</sup>. Imagino essa mesma mulher, convocando-a para iluminar minha pintura-poema, fato que será esclarecido no subcapítulo 2.2 desta dissertação.

Assim, tanto as imagens poéticas dos interlúdios de *As Ondas* quanto as imagens poéticas presentes nos monólogos da obra serviram de inspiração e base para a criação dos meus interlúdios ao final dos capítulos. Seguindo a professora e pesquisadora woolfiana Flavia Trocoli (TROCOLI, 2015, p. 73 - 74), entendo os interlúdios de *As Ondas* como quadros que olham, nos quais o Eu se confunde com o objeto olhado, com a paisagem de fundo. Neles não há ninguém que diz ou olha, mas pura perda subjetiva na qual subsiste apenas uma encenação. Ainda acompanhando Trocoli, entendo que em *As Ondas* a linha separando interlúdios de monólogos é tênue. De tal forma que entender os interlúdios como passagens mais poéticas e os monólogos como mais digressivos, prosaicos, é operar numa simplificação que desconsidera a pulverização de enunciados, característicos dos interlúdios, no interior dos monólogos (TROCOLI, 2015, p. 73 - 74). É por isso que

---

<sup>17</sup> Refiro-me ao seguinte trecho do primeiro interlúdio de *As Ondas*: "(...) the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow, spread across the sky like the blades of a fan. Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire" (WOOLF, 1931a, p.7).

escrevo e descrevo a tela como quem narra cenas, sem me preocupar em delimitar o Eu do objeto olhado, ou a personagem da paisagem de fundo. No quarto capítulo, “Depois, o azul”, voltarei ao tema sobre a interpenetração de interlúdios e monólogos em *As Ondas*, exemplificando e explicando a ideia com trechos da obra.

A tela que pretendo pintar ao longo da dissertação guarda semelhança com o conceito de ekphrasis, à luz de outro aspecto: propõe um embate entre duas perspectivas, uma feminina e uma masculina. Historicamente, a voz do discurso é essencialmente masculina, e é essa voz que produziu uma imagem feminina que Woolf constantemente bota em tensão em sua obra. Desfazendo o binarismo essencializante que fez da mulher um negativo do homem, Woolf pensaria o feminino como porta de acesso a uma outra linguagem em ensaios como *Um Quarto Só Seu* (PINHO, 2015). Em muitos sentidos, Bernard tem acesso a esse questionamento, androginizando-se no solilóquio final de *As Ondas*, o que faz com que o romance de Woolf resista a qualquer forma de cristalização de identidades. Dando um passo atrás, trago para a tela as personagens femininas do romance, como forma de me demorar nas cenas em que as três mulheres do romance de Woolf também tentam escapar de uma posição sufocante, abrindo-se para questionamentos do que é ser mulher, tal como podemos ler Bernard fazendo ao final do romance ao desconstruir sua posição de homem e escritor. O que há é um eterno fluir, uma tela em constante construção (e demolição), uma onda crescendo e tombando, tombando e tornando a crescer. Se a mulher Virginia não habita mais o mundo dos vivos, as mulheres de Woolf estão dentro e entre nós. Ou mais cuidadosamente: as mulheres da poeta<sup>18</sup> continuam criando poesia. Conversam com nossas vulnerabilidades e permanecem construindo elos entre o nosso cotidiano e os canteiros de Elvedon, entre o nosso vazio e o longo jardim da infância, entre a nossa cidade sitiada e a mesa de um restaurante dos tempos modernos, reunindo de volta pessoas que nunca nos deixaram completamente.

Especialmente por reconhecer que em última instância *As Ondas* engloba a noção de vida para além das distinções, escolho levar essa reflexão às três mulheres do romance. Para tanto, utilizo-me de metodologia interpretativa das cores.

---

<sup>18</sup> Escolho o termo “poeta” aqui para falar da poeta universal, acompanhando a percepção de Flavia Trocoli: “Permitir que a leitura seja tomada pelo funcionamento poético de *The Waves* e considerá-lo prosa poética implica pensar que o produto final não é a voz singular de Virginia Woolf, mas sim a voz universal da poeta” (TROCOLI, 2015, p. 89).

Roxo, branco, e verde são cores imbuídas de significados feministas, se formos considerar o contexto sociopolítico no qual as obras *Ao Farol* (1927) e *As Ondas* (1931) foram escritas. Os eventos artísticos e políticos que eclodiram no início da década de 1910 foram refletidos e descritos por Woolf nas décadas seguintes. Muitas mulheres que tomaram as ruas e as galerias de arte da Inglaterra no ano de 1910 praticaram atos de vandalismo, como depredação de obras de arte, a fim de mobilizar atenção para as causas sufragistas. Contudo, como lembrado pela pesquisadora woolfiana e editora geral da “Cambridge University Press Edition of the Writings of Virginia Woolf”, Jane Goldman (2010), a reputação para o vandalismo e para a destruição da arte não deve prejudicar as realizações construtivas das sufragistas como artistas de considerável talento que mobilizaram passeatas e concursos espetaculares de orquestrado colorismo. Nesses movimentos, roxo, branco e verde produziram poderosas imagens visuais em apoio à campanha pelo voto feminino, colorindo banners, cartazes, desenhos animados, roupas e joias, bem como os gêneros mais tradicionais de pintura e desenho (GOLDMAN, 2010, p. 39).

De forma sutil, mas recorrente, *As Ondas* retoma esse contexto atribuindo significados políticos às cores verde, branco e roxo. Assim os anéis de ametista, as vestimentas das professoras do colégio e os painéis resgatam a temática dos protestos em prol das causas sufragistas:

“E a srta. Lambert, a srta. Cutting e a srta. Bard”, disse Jinny, “damas monumentais, com rufos brancos, cor de pedra, enigmáticas, com anéis de ametista movendo-se como finos círios virginais, pálidos pirilampos sobre as páginas de francês, geografia e aritmética, presidiam; e havia mapas, painéis de feltro verde e enfiadas de sapatos numa prateleira”<sup>19</sup> (WOOLF, 1931b, p. 97).

Nesse mesmo sentido, há uma passagem que descreve um festival, retumbando com trompas e trompetes. Trata-se de uma procissão que atira galhos verdes e violetas, fazendo uma chama púrpura escorrer no matagal:

“As chamas do festival alcançam as alturas”, disse Rhoda. “A grande procissão passa, atirando galhos verdes e ramos floridos. Seus cornos expelem uma fumaça azul; suas peles ficam sarapintadas de vermelho e amarelo à luz do archote. Eles jogam violetas. Eles adornam a amada com guirlandas e com folhas de louro, lá no círculo de relva em que se precipitam as colinas íngremes encostas. A procissão passa. E enquanto

---

<sup>19</sup> No original: “‘And Miss Lambert, Miss Cutting, and Miss Bard’, said Jinny, ‘monumental ladies, white-ruffed, stone-coloured, enigmatic, with amethyst rings moving like virginal tapers, dim glowworms over the pages of French, geography and arithmetic, presided; and there were maps, green-baize boards, and rows of shoes on a shelf’” (WOOLF, 1931a, p. 125).

ela passar, Louis, tomamos consciência da queda, pressentimos a decadência. A sombra se torna oblíqua. Nós, que somos conspiradores, afastando-nos juntos para nos inclinar sobre algum vaso frio, vemos como a chama púrpura escorre para baixo”<sup>20</sup> (WOOLF, 1931b, p. 109).

O buquê de violetas aparece com bastante frequência em *As Ondas*, sobretudo nos solilóquios pela voz de Rhoda. A referência é duplamente relevante sob o aspecto feminista, uma vez que Rhoda é a imagem da espuma branca na obra: “Na terra nua vou colher violetas e delas fazer um buquê e oferecê-las a Percival”<sup>21</sup> (WOOLF, 1931b, p. 123); “Na onda que quebra na praia, na onda que lança sua espuma branca aos mais remotos cantos da terra, atiro minhas violetas, minha oferenda a Percival”<sup>22</sup> (WOOLF, 1931b, p.127). Então, o branco da espuma e o roxo das flores, protestam duas vezes nas imagens trazidas por Rhoda.

Alex Zwerdling (1986), pesquisador woolfiano e professor na Washington University, esclarece que a decisão de participar da seção não violenta do movimento sufragista é uma característica importante que está refletida nas obras de Woolf. Zwerdling observou que a participação de Woolf nos movimentos sufragistas foi de curta duração<sup>23</sup>, de modo que, embora ela tenha participado em reuniões e endereçado envelopes para a causa, o fez de forma crítica e apresentando relutância desde o ano de 1910, como documentam as cartas escritas por ela na época (ZWERDLING, 1986, p. 213). Assim, o professor e pesquisador explica que Woolf se aliou às *suffragists* e não *suffragettes*, porque enquanto as *suffragists* utilizavam métodos constitucionais para reivindicarem seus direitos, as *suffragettes* usavam da violência, quebrando vidraças, cometendo depredações e fazendo greve de fome nas celas onde eram detidas. Grande parte das ativistas *suffragettes* foi brutalmente agredida e violentada, pois quando estavam esfomeadas até à

---

<sup>20</sup> No original: “‘The flames of the festival rise high’, said Rhoda. ‘The great procession passes, flinging green boughs and flowering branches. Their horns spill blue smoke; their skins are dappled red and yellow in the torchlight. They throw violets. They deck the beloved with garlands and with laurel leaves, there on the ring of turf where the steep-backed hills come down. The procession passes. And while it passes, Louis, we are aware of downfalling, we are forebode decay. The shadow slants. We who are conspirators, withdrawn together to lean over some cold urn, note how the purple flame flows downwards’” (WOOLF, 1931a, p. 140 – 141).

<sup>21</sup> No original: “‘On the bare ground I will pick violets and bind them together and offer them to Percival’” (WOOLF, 1931a, p. 159).

<sup>22</sup> No original: “‘Into the wave that dashes upon the shore, into the wave that flings its white foam to the uttermost corners of the earth I throw my violets, my offering to Percival’” (WOOLF, 1931a, p. 164).

<sup>23</sup> “Woolf’s career as an activist was short-lived” (ZWERDLING, 1986, p. 212).

exaustão, eram retidas pelos guardas enquanto os médicos forçavam tubos de alimentação nas suas narinas (ZWERDLING, 1986, p. 212-213).

Acompanho Jane Goldman (1998) na percepção de que a escrita woolfiana articulou uma nova linguagem, uma “*feminist language of colors*” (GOLDMAN, 1998, p. 69), associada à simbologia das cores nos movimentos feministas surgidos na Europa na primeira década do século XX. O estudo de Goldman (1998) examina a manipulação de Woolf de uma imagem de luz, escuridão e cor, a fim de investigar algumas das implicações feministas da estética de Woolf no centro de sua carreira de escritora. Para tanto, a pesquisadora explora o início da carreira de Woolf, utilizando-se dos eventos que ocorrem por volta de 1910 e que foram comentados e refletidos por Woolf na década seguinte, sobretudo por ocasião do eclipse de 1927. Em janeiro de 1910, Woolf aderiu à seção não violenta do *Women’s Suffrage Movement*, tendo mais tarde se desiludido com o transcorrer do movimento. Esse engajamento ideológico somado ao episódio narrado nos diários sobre presenciar um eclipse durante uma viagem, explicam não só uma série de escritos woolfianos considerados importantes documentos feministas<sup>24</sup>, como esclarecem uma nova perspectiva sobre as cores em sua escrita após o fenômeno.

Na manhã de 29 de junho de 1927, Virginia Woolf com seu marido Leonard Woolf, seu sobrinho Quentin Bell e os amigos: Harold Nicolson, Vita Sackville-West (esposa de Harold e amante de Virginia Woolf), Ray Strachey, Saxon Sydney-Turner e Eddie Sackville-West (primo de Vita), chegaram em Richmond, Yorkshire, para o espetáculo de um eclipse solar total, o primeiro visível na Inglaterra após duzentos anos. Eles somavam o montante de 20 mil pessoas, todas reunidas para apreciar o fenômeno raro que só tornaria a ocorrer em 1999 (BRIGGS, 2005, p. 187). Em seu diário, Woolf descreveu sua perspectiva sobre o evento:

(...) toda gente estava de pé, em longas filas, com grande dignidade, a olhar. Pensei que éramos como gente antiquíssima, na criação do mundo – druidas em Stonehenge. Por trás de nós abriam-se grandes espaços azuis na nuvem. Estes eram ainda azuis. Mas a cor já estava a desaparecer. As nuvens iam empalidecendo; uma cor negro-avermelhada. Embaixo, no vale, havia uma junção extraordinária de vermelho e negro; lá estava a única luz acesa; era tudo uma nuvem lá em baixo, e muito bela, de uma tonalidade

---

<sup>24</sup> Jane Goldman menciona que o período do eclipse culminou em inúmeros escritos tanto de Woolf, quanto de Ray Strachey, considerados importantes documentos feministas: *Women’s Suffrage and Women’s Service: The History of the London and National Society for Women’s Service* (1927); ‘*The Cause*’: *A Short History of the Women’s Movement in Great Britain* (1928); *A Room of One’s Own* (1928) (GOLDMAN, 1998, p. 41).

delicada. Não se conseguia ver nada através da nuvem. Os 24 segundos estavam a passar. Então, olhei outra vez para o azul; e rapidamente, muito muito depressa, todas as cores se desvaneceram; começou a ficar cada vez mais escuro, como no começo de uma violenta tempestade; a luz diminuía mais e mais: nós só dizíamos 'isto é a sombra'; e pensávamos 'já acabou – isto é a sombra quando a luz de repente se apagou'. Não tínhamos resistido. Extinguira-se. Não havia cor. A Terra estava morta. Esse foi um momento espantoso: e o seguinte, quando, como se uma bola tivesse ressaltado, a nuvem voltou a tomar cor em si mesma, só que uma cor faiscante e etérea e, assim, a luz voltou<sup>25</sup> (WOOLF, 2018, p. 320).

Penso com a professora e pesquisadora woolfiana, Patricia Marouvo, que o eclipse descortina outras maneiras de compreender a vida humana, pois demonstra que o sol não é a única e absoluta luz capaz de iluminar o mundo (MAROUVO, 2021, p. 80). De igual modo, na obra *As Ondas*, Percival, o herói do Império, morre ao cair do cavalo na Índia após o sol ter chegado ao seu auge no céu dos interlúdios. Percival representa o ideal no imaginário dos seis amigos, o elo capaz de reuni-los mesmo estando fora dos monólogos. Ele não assume voz direta na obra, mas é por todos falado, lembrado, amado como símbolo do próprio sol em sua magnitude. A morte desse homem confundido com um deus, pode sugerir, como apontou Marouvo, uma transformação sob influência das questões feministas. Nesse sentido, referindo-se a *As Ondas*, a professora e autora de *Uma poética hídrica em The Waves* (2021) explica: “Nessa narrativa, o sujeito solar masculino é eclipsado, ocasionando um sentimento de perda generalizado, que será mais veementemente expressado por Bernard” (MAROUVO, 2021, p. 80). É Bernard quem anuncia o sentimento de vazio no centro da vida, ocasionado pela morte de Percival.

Traço desde já um paralelo entre a fala da personagem Bernard e a fala de Virginia Woolf em *Um Esboço do Passado*, referindo-se à morte da mãe. Bernard refletindo sobre a morte de Percival afirma: “Ao redor dele meu sentimento girava:

---

<sup>25</sup> No original: “(...) everyone was standing in long lines, rather dignified, looking out. I thought how we were like very old people, in the birth of the world – druids of Stonehenge; (this idea came more vividly in the first pale light though). At the back of us were great blue spaces in the cloud. These were still blue. But now the colour was going out. The clouds were turning pale; a reddish black colour. Down in the valley it was an extraordinary scumble of red and black; there was the one light burning; all was cloud down there, and very beautiful, so delicately tinted. Nothing could be seen through the cloud. The 24 seconds were passing. Then one looked back again at the blue; and rapidly, very very quickly, all the colours faded; it became darker and darker as at the beginning of a violent storm; the light sank and sank; we kept saying this is the shadow; and we thought now it is over – this is the shadow, when suddenly the light went out. We had fallen. It was extinct. There was no colour. The earth was dead. That was the astonishing moment; and the next when as if a ball had rebounded the cloud took colour on itself again, only a sparky ethereal colour and so the light came back” (WOOLF, 1980, n.p.).

ele se sentava ali no centro. Agora não vou mais ali. O lugar está vazio”<sup>26</sup> (WOOLF, 1931b, p. 119). Ao passo que Woolf em suas memórias comenta sobre a morte da mãe: “(...) e minha mãe era o centro; era ela. Isso se comprovou no dia 5 de maio de 1895. Pois depois desse dia, nada mais restou desse mundo”<sup>27</sup> (WOOLF, 2020, p. 45). Ainda em *Um Esboço do Passado*, Woolf esmiúça a noção de alguém central, ao comentar sobre a própria mãe, cuja influência foi tamanha que acabava por englobar as identidade de todos que orbitavam ao redor dela:

E obviamente ela era central. Desconfio que a palavra ‘central’ seja a que mais se aproxime da sensação generalizada que eu tinha de viver tão completamente sob a influência dela, que nunca me afastava o bastante para vê-la como uma pessoa”<sup>28</sup> (WOOLF, 2020, p. 45).

A presença da mãe será trabalhada mais detalhadamente no subcapítulo 1.1, em que a relação de Woolf com a mãe propõe um mergulho profundo, uma imersão floral. Importa agora destacar que a morte de Julia Stephen, tal qual a ruptura abrupta ocasionada pela morte inesperada de Percival no romance *As Ondas*, provoca um afastamento da pessoa que assumia o lugar de centro e conseqüentemente força aqueles que se viam tão inteiramente influenciados por aquela figura central, a questionarem e reivindicarem seu próprio lugar no mundo. Assim, a morte da matriarca, seguida da morte da irmã mais velha e mais tarde do pai de Woolf, deixou vazios que deram lugar a reflexões, aos ímpetos de encontrar palavras capazes de descrever sentimentos arrebatadores. Se antes a mesa do chá era o centro da vida familiar de Woolf<sup>29</sup>, a morte de seus pais ensejou uma possibilidade de vida para Virginia Stephen e seus irmãos, que pouco tinha a ver com a vida de uma família tipicamente vitoriana. Essas transformações que coincidem com o despontar do modernismo serão abordadas no capítulo 2: Virginia Woolf entre a pintura e a escrita.

---

<sup>26</sup> No original: “About him my feeling was: he sat there in the centre. Now I go to that spot no longer. The place is empty” (WOOLF, 1931a, p. 153).

<sup>27</sup> No original: “(...) and she was the centre; it was herself. This was proved on May 5<sup>th</sup> 1895. For after that day there was nothing left of it” (WOOLF, 1985, p. 84).

<sup>28</sup> No original: “And of course she was central. I suspect the word ‘central’ gets closest to the general feeling I had of living so completely in her atmosphere that one never got far enough away from her to see her as a person” (WOOLF, 1985, p. 83).

<sup>29</sup> Refiro-me aqui ao trecho de “Um Esboço do Passado”, no qual Woolf menciona: “A mesa do chá, e não a do jantar, era o centro da vida familiar vitoriana – ao menos na nossa família” (WOOLF, 2020, p. 97).

Seguido ao evento do eclipse, “*the astonishing moment*”<sup>30</sup> (WOOLF, 1927, n. p.), Woolf escreveu o ensaio “O Sol e o Peixe” (primeiramente publicado em fevereiro de 1928) no qual a escolha das cores não foi aleatória, tendo em vista que estava imbuída de significados feministas. Julia Briggs (2005) esclareceu que “O Sol e o Peixe” reúne duas experiências de Woolf no verão anterior: o eclipse de junho de 1927 e uma visita ao novo aquário no zoológico de Londres. No olhar de Briggs, o elo entre os dois eventos consistiu na presença de Vita Sackville-West (BRIGGS, 2005, p. 187). Vita era uma escritora aristocrática<sup>31</sup>, por quem Woolf se apaixonou na primavera de 1924, conforme destacou a biógrafa e professora da University of Liverpool, Alexandra Harris (HARRIS, 2011, p. 81). O relacionamento das duas inspirou uma série de escritos woolfianos, com destaque para o romance *Orlando* (1928), cujo título já ecoa o longo poema “The Land”, escrito por Vita e publicado em setembro de 1926 (BRIGGS, 2005, p. 194). Alexandra Harris destaca que, em última análise, *Orlando* resgata as mesmas perguntas centrais de *Ao Farol*: “Quão diferentes são homens e mulheres?; Nossos ancestrais experienciaram a vida da mesma forma que nós? O que nós herdamos do passado de nossas famílias?”<sup>32</sup> (HARRIS, 2011, p. 100-103, minha tradução). Para a biógrafa os dois livros cotejam a temática da herança, investigando quanto vem sendo estabelecido desde o início e até que ponto somos livres para nos inventar enquanto sujeitos (HARRIS, 2011, p. 103). Na perspectiva de Harris, um romance diferencia-se do outro pela sagacidade e pelo tom sarcástico característicos de *Orlando*, no qual Woolf elabora uma caricatura de Vita e, ao mesmo tempo, faz uma paródia de sua escrita anterior, ironizando a seção “O Tempo Passa”<sup>33</sup> de *Ao Farol*. Assim, entre seriedade e humor,

---

<sup>30</sup> Cito: “We had fallen. It was extinct. There was no colour. The earth was dead. That was the astonishing moment; and the next when as if a ball had rebounded the cloud took color on itself again, only a sparkly ethereal colour and so the light came back” (WOOLF, 1927, n.p.). Para mais detalhes sobre o tema, ver o capítulo 3, *The astonishing moment*, da obra *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf* (GOLDMAN, 1998, p. 25 – 38).

<sup>31</sup> Cito: “There was something else that made Woolf feel young again in the spring of 1924, and filled her with anticipation. Among those who increasingly came to visit was an aristocratic writer of thirty, admiring her novels and exuding patrician style. Vita Sackville-West seemed to stride expansively through the world” (HARRIS, 2011, p. 81).

<sup>32</sup> No original: “How different are men and women? Did our ancestors experience life in the same ways as us? What do we inherit from our family pasts?” (HARRIS, 2011, p. 100-103).

<sup>33</sup> A seção “O Tempo Passa” de *Ao Farol* aborda a força do tempo e o efeito da morte metaforizados nos objetos e mobílias carcomidas que restaram após o transcorrer de dez anos desde a primeira

em *Orlando Woolf* retoma os questionamentos fulcrais de *Ao Farol*, numa voz que é veloz, brilhante, visceral e muito conectada com as longas e sensuais cartas escritas para Vita Sackville-West, como evidencia Harris<sup>34</sup>.

Como também elucidou a pesquisadora japonesa e professora da University of Bolton - UK, Makiko Minow-Pinkney (1987): “Para Woolf, então, inovação estética e convicção feminista estão profundamente interligadas, e sua noção de androginia faz a mediação entre as duas”<sup>35</sup> (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 8, minha tradução). Para a especialista woolfiana, o conceito de androginia de Woolf é uma tentativa que ela encontrou de teorizar novos *insights* após seus primeiros manifestos feministas (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 8). Woolf tinha como objetivo a inscrição do sujeito feminino na linguagem sem que essa entrada ocorresse pelos meios de subjetificação masculinos, pois só assim seria possível alcançar um sem negar o outro. Referindo-se ao conceito, Davi Pinho (2015) observou que a proposta de Woolf era a “profanação ontológica do feminino” (PINHO, 2015, p. 27), de modo que o feminino abandonaria a posição objetual reiterada historicamente para assumir a posição de novo sujeito para além do binário masculino/feminino (PINHO, 2015, p. 28). Na obra woolfiana o feminismo e a estética modernista convergem na tentativa de desafiar a linguagem falocêntrica, que enquadra a realidade a partir de um discurso masculino, patriarcal (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 5). A tela imaginada por mim, a partir de tais leituras críticas e biográficas, terá como base essa nova forma proposta por Woolf: mais imagética, mais poética e mais apartada da objetificação do feminino.

Emily Kopley, doutora em Letras pela Stanford University e pesquisadora

---

seção do romance. Os sobreviventes de uma casa em ruínas finalmente adentravam aquele espaço desbotado e desintegrado, perguntando-se: “Por quanto tempo resistiriam?” (WOOLF, 1927b, p. 110).

<sup>34</sup> No original: “The novel was, from the first, connected with the skimming, glittering voice of her correspondence – especially her long, sexy, teasing letters to Vita Sackville-West. Each was a game of closing reading, where the words stood in lieu of the body: ‘Read between the lines, donkey West; put on your horn spectacles, and the arid ridges of my prose will be seen to flower like the desert in spring: cyclames, violets, all a growing, all a blowing’. This is the voice that takes us on the wild-goose chase of Orlando, beckoning us on through an accumulation of rapid-flowering details, spinning out fantasies with unruffled composure, sub-clause after sub-clause, moving so fast that we can’t possibly stop to protest, until at last we reach the end of a paragraph with a flirtatious dot-dot-dot” (HARRIS, 2011, p. 100).

<sup>35</sup> No original: “For Woolf, then, aesthetic innovation and feminist conviction are deeply interlinked, and her notion of androgyny mediates between the two” (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 8).

afiliada no departamento de inglês da Concordia University, elucida que a habilidade de Woolf para imaginar cenários e investigar personagens remonta à infância e juventude em torno da leitura de ficção em prosa (KOPLEY, 2021, p. 3). Kopley sinaliza que, em razão desse passado, Woolf nunca foi especialmente atraída por escrever em versos, mas que, sem o senso poético mobilizador de sua obra, ela não teria alcançado descobertas tão imensas na forma artística. Inspirada em tal perspectiva, crio cenas me utilizando das memórias de Woolf e da interpretação que fiz de suas personagens. A pequena Virginia Stephen passeando pelos jardins de St. Ives é chave para compor o que pretendo contar no exercício de imaginar uma tela e seus elementos. O leitor poderá indagar-se: Virginia Woolf é a pintora ou está sendo pintada? Onde e como sua figura aparece na tela? Quais são os limites entre seus traços e aqueles das personagens por ela inventadas e por mim recontadas?

Personagens mais do que representam, constroem a realidade da obra<sup>36</sup>. Essa perspectiva marcou a escrita de Woolf e sustentou o desejo da autora de aproximar sua ficção da poesia. Makiko Minow-Pinkney (1987) observa que o conceito de poesia de Woolf provoca uma nova ruptura teórica: ela quer abolir em sua obra o realismo sociológico de Arnold Bennett, indo além dos desafios anteriores aos *Edwardians* e incorporando a necessidade de as personagens serem componentes vitais de um romance. Para a crítica, *As Ondas* demonstra a busca de Woolf por um modernismo simbolista, impondo um novo padrão e criando uma forma artística sobre o suposto caos do mundo em sua dimensão fenomenológica (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 3 - 4).

Ao menos até a segunda década do século XX, Woolf compreendeu essa nova perspectiva da literatura como sendo relacionada à sua geração e não sob a ótica do “*gender-specific*”, como diz Minow-Pinkney: para Woolf, a divisão na história da literatura estava marcada por dois reinos — o espiritual (representado pelos georgianos), e o materialista (dos edwardianos) — e não pela diferença sexual<sup>37</sup> (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 1). Por isso *As Ondas* tem um lugar especial na obra

---

<sup>36</sup> Refiro-me ao trecho do original: “But she now moves further away from realism, sociological or New, and desires that fiction become poetry, no longer representing but rather presenting or constructing reality” (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 3).

<sup>37</sup> No original: “But for Woolf at this stage, this new literary vision pertains to a generation; it is not gender-specific. She periodises literary history by the reign of monarchs – spiritual Georgians against materialistic Edwardians – not by the difference between sexes” (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 1).

woolfiana, se seguirmos Minow-Pinkney:

Na medida em que Woolf aspira a uma escrita “feminina” que evite as armadilhas complementares tanto do realismo feminista (forma antiga, novo conteúdo) quanto do modernismo esquizofrênico (forma nova, “sem” conteúdo), ela deve fazer justiça a ambos, ao sistemático e aos impulsos centrífugos. O realismo feminista oferece um desafio ao patriarcado em um nível, mas apenas o confirma em um nível mais profundo (nas formas e categorias de representação). (...) Argumentarei que *As Ondas* ocupa o difícil “entre” dessas duas opções intragáveis, mantendo uma dialética precária entre identidade e sua perda, o simbólico e seu Outro irrepresentável – uma alternância *unsettling and unsettleable* prefigurada nas metamorfoses sexuais de Orlando (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 155, minha tradução)<sup>38</sup>.

Nesse sentido, Woolf buscava uma alternativa ao modelo patriarcal, falocêntrico, reproduzido por todos os sistemas, inclusive pela linguagem. Contudo, sua preocupação não era a de simplesmente combatê-lo de modo esquizofrênico (com uma nova forma, sem conteúdo). Para Minow-Pinkney, a obra *As Ondas* alcançou esse difícil intermédio entre os impulsos de sistematização e centrifugação, criando uma linguagem capaz de expressar a identidade e sua perda, o simbólico e o seu irrepresentável Outro.

Davi Pinho (2015) argumenta que nas personagens de Woolf há sempre uma vontade de conciliar o privado e o público, apontando para uma outra linguagem que não se revela totalmente. Trata-se de “uma linguagem que quer fazer do silêncio poético um modo de refletir todas as perspectivas de outros indivíduos” (PINHO, 2015, p. 178). É justamente partindo desse “enclave do sujeito que vê e daquilo que é visto ao/no mesmo tempo” (PINHO, 2015, p. 178) que a tela será pintada/contada e vista por meio das personagens e dos fragmentos de Virginia Woolf.

Como visto, então, a crítica woolfiana internacional e brasileira contribui para o método de escrita desta dissertação. Patricia Marouvo (2021), por exemplo, propõe uma conversa da obra *As Ondas* com a filosofia ocidental, enveredando-se por uma literatura filosófica que pretende habitar os mistérios trazidos por Woolf no referido romance. Para o estudo poético de Marouvo, a conversa entre Woolf e os

---

<sup>38</sup> No original: “In so far as Woolf aspires to a ‘feminine’ writing that avoids the complementary pitfalls of both feminist realism (old form, new content) and schizophrenic modernism (new form, ‘no’ content), she must do justice to both the systematic and the centrifugal impulses. Feminist realism offers a challenge to patriarchy at one level, but only confirms it at a deeper level (in forms and categories of representation). (...) I shall argue that *The Waves* occupies the difficult ‘between’ of these two unpalatable options, maintaining a precarious dialectic between identity and its loss, the symbolic and its unrepresentable Other – an unsettling and unsettleable alternation prefigured in the sexual metamorphoses of Orlando” (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 155).

filósofos franceses Deleuze e Guattari é fundamental, pois assim pode-se apreender as personagens de *As Ondas* não por meio de categorias identitárias estanques, mas, ao contrário, em todo os seus movimentos de interpenetração, reunião e atravessamentos. A princípio, escrever apenas sobre as personagens mulheres poderia indicar, equivocadamente, que estou trabalhando a partir de uma noção identitária monolítica do que é ser mulher. Mas, ao contrário, interessa-me pensar as diferenças entre essas três mulheres, entre essas três respostas ao que se diz sobre ser mulher, sem julgamento moral ou de valor.

Ao final, proponho uma experimentação com as cores, em conversa com a ficção woolfiana. Trata-se de uma homenagem que considera como inspiração o fato de Virginia Woolf ter dedicado um espaço especial em sua vida e obra no sentido de encorajar mulheres a escreverem exatamente o que quiserem. Esta é a minha tentativa de esboçar uma homenagem sem sepultar a poeta que me habita. A poeta silenciada e enterrada viva, a irmã de Shakespeare que, segundo Woolf em *Um Quarto Só Seu* (1929), ainda pulsa em todas nós:

Eu acredito que esta poeta que nunca escreveu uma palavra e foi enterrada na encruzilhada ainda está viva. Ela vive em vocês, em mim e em muitas mulheres que não estão aqui esta noite, pois estão lavando a louça e colocando as crianças na cama<sup>39</sup> (WOOLF, 1929b, p. 175).

Encerro a temática *As Ondas* com uma abordagem sobre o mar dos interlúdios, a consolidação da personalidade e o silêncio. Caminho com Patrícia Marouvo (2021), atentando para outro aspecto do romance: a potencialidade do dizer poético, reconhecendo que as vozes humanas falam por imagens e cenas, redimensionando o dizer da linguagem até o ápice do grande silêncio (MAROUVO, 2021, p. 47). Nessa esteira, pensar em dizer o silêncio é uma tentativa de contar o indizível, que precisa, de algum modo, ser dito. Por isso ao longo dessas páginas, as imagens e cenas do jardim, onde estão Virginia Woolf e suas personagens na tela que imagino, ao mesmo tempo criam a pintura e por ela são criadas. Em última análise todas estão conectadas pela potencialidade do dizer poético. A tela está marcada por uma ambiguidade da qual o humano não consegue escapar: vida e morte. As cores, flores e palavras fluem em opulência, numa dança da vida que

---

<sup>39</sup> No original: "Now my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here to-night, for they are washing up the dishes and putting the children to bed (WOOLF, 1929a, n.p.)."

nunca pode ser inteiramente escrita, pintada, contada. Encontram o vazio, esbarram no silêncio. E nesse fluir de palavras e recessos, o espaço em branco confere abrigo ao inexprimível. Escrever foi para Woolf uma tentativa de capturar o indizível, uma alternativa ao silêncio derradeiro:

A morte também ronda e infiltra momentos mais intensos, lembrando sua insistente persistência em anunciar o fim de mais um ciclo, a mudança de mais um devir que não pode mais fluir em determinada direção, mais uma onda que deve ser quebrada (MAROUVO, 2021, p. 48).

A onda deve ser quebrada assim como a tela deve ser desmanchada em algum momento para que um novo ciclo encontre lugar, perpetuando o conversar. Assim, até chegar à versão que hoje conhecemos, *As Ondas* um dia foi *As Mariposas*<sup>40</sup>, uma história sobre o início do mundo, pensada a partir da visão de Woolf de muitas mães que vieram de tantas outras mães cujos gemidos dão luz a um filho seguido de outro e mais outro e mais outros... como sucessivas ondas. Mulheres com vestes noturnas esvoaçantes lançando no mar os frutos de seus ventres, inúmeras crianças ou incontáveis ondas uma após a outra na imensidão do azul. Uma visão de vidas gerando outras vidas como ondas dão lugar a outras ondas, sucessivamente. Julia Briggs esclarece que esse movimento das ondas, ecoa os espasmos infinitamente repetidos do parto, através dos quais cada eu deve entrar no mundo (BRIGGS, 2005, p. 243, minha tradução). O rascunho de *As Ondas*, *As Mariposas*, trabalha uma visão da gênese materna desafiando a narrativa patriarcal da escritura sagrada<sup>41</sup> (BRIGGS, 2005, p. 243, minha tradução). Partindo dessa imagem poética de mulheres como portais de luz, interpreto as personagens de *As Ondas* como entradas e saídas de novas possibilidades de criação.

---

<sup>40</sup> Em inglês o rascunho de *As Ondas* foi chamado por Woolf de *The Moths*.

<sup>41</sup> No original: "It is a vision of life emerging from the sea, of individual lives endlessly begetting others, like waves, and of the endlessly repeated throes of childbirth, through which self must enter the world – a vision of maternal genesis challenging the patriarchal narrative of scripture" (BRIGGS, 2005, p. 243).

## 1 TRAÇOS DO PASSADO

Em certos estados de ânimo mais favoráveis, as memórias – aquilo que esquecemos – emergem até a superfície. Ora, se isso é verdade, não será possível – sempre me pergunto – que as coisas que sentimos com tamanha intensidade tenham uma existência independente de nosso espírito; que na verdade continuem existindo?<sup>42</sup>

*Virginia Woolf, Um Esboço do Passado*

A infância de Adeline Virginia Stephen pode ser comparada a uma grande onda que escoou para dentro de sua obra. Onda formada na experiência pura, no contato com a natureza, com a precariedade da vida humana. Onda líquida, onda sonora, que ainda reverbera no tempo presente. Pois quando um leitor de *Um Esboço do Passado* cria na tela mental a imagem descrita por Woolf das ondas batendo no quarto de dormir das crianças em St. Ives, o movimento das ondas permanece vivo. Consequentemente, a infância de Woolf permanece viva, numa existência independente de nossos espíritos. Acompanho Adriana Jordão (2016) na percepção de que o tempo nos constitui enquanto humanos, num movimento incessante, reunindo uma multiplicidade de estados. O tempo é um emaranhado de acontecimentos compondo um todo, um acúmulo de experiências que se comunicam: “Existimos na duração, neste tempo escoado para dentro do ser, no acúmulo de acontecimentos de muitas formas experienciados, passado e presente emaranhados neste todo que faz o ser, que torna o ser, que é o ser” (JORDÃO, 2016, p. 45).

Contudo, como apontou Jordão, a experiência vivida não se mostra inteira,

---

<sup>42</sup> No original: “In certain favourable moods, memories – what one has forgotten – come to the top. Now if this is so, is it not possible – I often wonder – that things we have felt with great intensity have an existence independent of our minds; are in fact still in existence?” (WOOLF, 1985, p. 67).

como um grande arquivo de gavetas, ela surge de forma fragmentada. Woolf sabia disso ao escrever as cenas de suas primeiras memórias. Reunindo as partes desconectadas transformando-as em algo inteiro, Woolf extraía a dor, encontrando talvez o maior prazer de sua existência<sup>43</sup>.

Diante dessa grande onda, a memória é a mãe das musas, uma pescadora que deixa sua linha nas profundezas do inconsciente<sup>44</sup> (MARCUS, 1981, p. 6), como observou Jane Marcus (1938 - 2015). Assim, é possível extrair da memória individual as "iluminações" ou "momentos de ser" que permitem ao artista tocar a memória coletiva. Pensando com Marcus, o tempo na obra woolfiana é derrotado pela lembrança de espaços, ritmos e objetos, como uma simples cadeira da mãe de Woolf em *Um Esboço do Passado* (MARCUS, 1981, p. 6). Ao exposto, acrescento que o tempo é derrotado pela opulência dos jardins, pelas sombras, aromas e cores da natureza. Assim, o tempo ceifador é derrotado pela mãe das musas, a memória. E para que se retire das profundezas os objetos naufragados, é necessário paciência, persistência.

Para o poeta romântico William Wordsworth (1770-1850) "nascer não é mais que um sono, um esquecer"<sup>45</sup> (WORDSWORTH, 2018, p. 247), sendo que "o céu nos cerca toda a nossa infância!"<sup>46</sup> (WORDSWORTH, 2018, p. 249). Desde a primeira infância, a pequena Virginia ouvia seu pai recitando os poemas de Wordsworth, ao lado de outros consagrados nomes da literatura inglesa, como Alfred Lord Tennyson (1809-1892) e William Cowper (1731-1800), para citar alguns dos autores prediletos de Leslie Stephen (KOPLEY, 2021, p. 95). Emily Kopley explica que "Wordsworth não estava apenas entre os poetas favoritos de Leslie Stephen;

---

<sup>43</sup> No original: "It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me" (WOOLF, 1985, p. 82).

<sup>44</sup> Refiro-me ao trecho do original: "For both of these refugees from bourgeois reality, dwellers in the diaspora of dreams, memory is the mother of muses. And she demands that, if you dig deep enough (for Benjamin she embodies the archaeologist digging the layers of Troy, while for Woolf she is the fisherwoman letting down her line into the depths of the unconscious) you can draw out of the individual memory the 'illuminations' or 'moments of being' which allow the artist to touch the collective memory" (MARCUS, 1981, p. 6).

<sup>45</sup> Verso no original: "Our birth is but a sleep and a forgetting" (WORDSWORTH, 2018, p. 246).

<sup>46</sup> Verso no original: "Heaven lies about us in our infancy!" (WORDSWORTH, 2018, p. 248).

era também o único poeta que podia confortá-lo quando estava de luto"<sup>47</sup> (KOPLEY, 2021, p. 96, minha tradução). O consolo poético primeiramente surgiu na ocasião da morte da primeira esposa de Leslie, Minna Thackeray, em novembro de 1875. No entanto, após a morte da segunda esposa (Julia, mãe de Woolf), Leslie não apenas recorreu aos versos românticos para lidar com o sentimento desolador, como também escreveu um ensaio<sup>48</sup> sobre o poeta, no qual afirmara:

A lição favorita de Wordsworth é a possibilidade de transformar o luto e a decepção em algo passível de ser considerado. Ele ensina de muitas formas a necessidade de "transmutar a tristeza em força. [...] É devido à presença constante desse pensamento, à sua sensibilidade à influência refinadora da tristeza, que Wordsworth é o único poeta que suporta a leitura em tempos de aflição"<sup>49</sup> (Leslie Stephen, *apud* KOPLEY, 2021, p. 96, minha tradução).

Emily Kopley (2021) explica que Wordsworth louva os questionamentos obstinados de uma criança, sobre os sentidos e as coisas exteriores, escrevendo que aqueles primeiros afetos, as lembranças sombrias ainda são a fonte de luz de todos os nossos dias (KOPLEY, 2021, p. 96). Nos próximos capítulos pretendo demonstrar como os primeiros afetos e momentos de choque transformaram Adeline Virginia Stephen na escritora Virginia Woolf.

Importa agora mencionar brevemente uma passagem do romance *Ao Farol*, mais especificamente na terceira seção, na qual Woolf, por meio dos sentimentos da personagem Lily Briscoe, ecoa versos da "Ode: Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood", de William Wordsworth, que trata, como o título já diz, das "sugestões de imortalidade a partir de recordações da tenra infância" (WORDSWORTH, 2018, p. 243). O sentimento de Lily Briscoe enquanto pintora, olhando para uma tela em branco, era o de habitar uma alma ainda não nascida:

Sempre teve (estava na sua natureza, ou no seu sexo, ela não sabia qual), antes de trocar a fluidez da vida pela concentração da pintura, uns poucos instantes de nudez quando ela parecia uma alma ainda não nascida, uma alma privada de corpo, hesitando em algum pináculo ventoso e, sem

---

<sup>47</sup> No original: "Wordsworth was not only among Leslie Stephen's favorite poets; he was also the only poet who could comfort him when he was in mourning" (KOPLEY, 2021, p. 96).

<sup>48</sup> "Wordsworth's Ethics" (1876).

<sup>49</sup> No original: "Wordsworth's favorite lesson is the possibility of turning grief and disappointment into account. He teaches in many forms the necessity of 'transmuting sorrow into strength. [...] It is owing to the constant presence of this thought, to his sensibility to the refining influence of sorrow, that Wordsworth is the only poet who will bear reading in times of distress.'" (Leslie Stephen, *apud* KOPLEY, 2021, p. 96).

proteção, exposta a todos os golpes de dúvida<sup>50</sup> (WOOLF, 1927b, p. 136).

A pintora Lily, de *Ao Farol*, antes de iniciar sua obra, é arrebatada pela sensação de ser uma alma ainda não nascida, exposta a toda sorte de dúvidas e questionamentos. Conforme esclarecimento de Emily Kopley: “o sentimento de Lily e a linguagem de Woolf ecoam a passagem da Ode de Wordsworth sobre a doutrina platônica da preexistência da alma”<sup>51</sup> (KOPLEY, 2021, p. 95, minha tradução). Nos versos do poeta romântico, a alma, por ocasião de seu nascimento na Terra, parece estar nua, sonolenta, cheia de dúvidas, esquecida de sua origem e de seu lar que é o divino:

Nascer não é mais que um sono, um esquecer:  
A alma que em nós cresce, a estrela-guia,  
É um sol-pôr de outro ser,  
De longe vinda:  
Não em total esquecimento,  
Nem em nudez a mais completa,  
Em nuvens gloriosas cá chegamos  
De Deus, o nosso lar<sup>52</sup>  
(WORDSWORTH, 2018, p. 247).

Nos versos de Wordsworth acima, a alma vem de longe e quando mergulhada no corpo humano, tem a sensação de estar nua, confusa. Nascer, viver, seria, portanto, mergulhar em sono e esquecimento. Ao movimentar seu pincel na tela, Lily sente como se estivesse sendo guiada, entrando em compasso com algum ritmo que lhe era ditado, um ritmo “forte o suficiente para levá-la junto com a corrente”<sup>53</sup> (WOOLF, 1927b, p. 137). Assim, mergulhando por entre os azuis e os ocres, a pintora sentia que estava perdendo a noção das coisas exteriores, de sua própria personalidade:

E, à medida que perdia a noção das coisas exteriores, e de seu nome e de

<sup>50</sup> No original: “Always (it was in her nature, or in her sex, she did not know which) before she exchanged the fluidity of life for the concentration of painting she had a few moments of nakedness when she seemed like an unborn soul, a soul reft of body, hesitating on some windy pinnacle and exposed without protection to all the blasts of doubt [...]” (WOOLF, 1927a, p. 115).

<sup>51</sup> No original: “Lily’s feeling, and Woolf’s language, echo the passage in Wordsworth’s Ode on the Platonic doctrine of pre-existence of the soul.” (KOPLEY, 2021, p. 95).

<sup>52</sup> A tradução utilizada é do português Daniel Jonas, em edição bilingue da Assírio & Alvim. Os versos no original são: “Our birth is but a sleep and forgetting: / The Soul that rises with us, our life’s Star, / Hath had elsewhere its setting, / And cometh from afar: / not in entire forgetfulness, / and not in utter nakedness, / But trailing clouds of glory do we come / From God, who is our home” (WORDSWORTH, 2018, p. 246).

<sup>53</sup> No original: “the rhythm was strong enough to bear her along with it on its current” (WOOLF, 1927a, p. 115).

sua personalidade e aparência, e da presença ou ausência do Sr. Carmichael, sua mente continuava a arrancar de suas profundezas cenas, e nomes e dizeres, e memórias e ideias, tal como uma fonte, esguichando sobre aquele espaço branco ofuscante e terrivelmente difícil, enquanto o modelava com verdes e azuis<sup>54</sup> (WOOLF, 1927b, p. 137).

Como observou Kopley, tanto a personagem Lily quanto o poeta Wordsworth duvidam das coisas externas, de modo que ambos olham para a fonte da memória e para a vida interior<sup>55</sup>. O capítulo 2 retomará Lily Briscoe. A temática do corpo diante de uma tela em branco será novamente mencionada ao final da dissertação, em “Considerações finais sobre a tela”. Contudo, a infância, a memória e a alma são temas que invadem todos os capítulos.

Unindo os pensamentos de Jordão e Marcus, igualmente inspirada pela sensibilidade de Wordsworth, concluo que mergulhar pelas águas da memória é um desafio de quem ousa trabalhar com pequenos fragmentos emaranhados. Mas da reunião dessas partículas, é possível resgatar do fundo do oceano, uma cidade inteira. Cidade submersa, tesouro escondido, cidade recriada por esforço da memória. Trata-se de um aglomerado que continua a ser construído toda vez que alguém visita as profundezas, é por isso que Jane Marcus mencionou: “A lembrança, como em Proust, é um triunfo ao longo do tempo, a construção de uma ‘cidade contínua’”<sup>56</sup> (MARCUS, 1981, p. 6, minha tradução). No capítulo seguinte, proponho reunir os traços, os fragmentos da infância de Woolf. Começaremos então, pelo nascimento da “alma” de uma escritora. O primeiro convite é um grande mergulho nas águas do passado, uma imersão floral nos jardins de St. Ives.

## 1.1 A imersão floral ao som das ondas de St. Ives

---

<sup>54</sup> No original: “And as she lost consciousness of outer things, and her name and her personality and her appearance, and whether Mr. Carmichael was there or not, her mind kept throwing up from its depths, scenes, and names, and sayings, and memories and ideas, like a fountain spurting over that glaring, hideously difficult white space, while she modelled it with greens and blues.” (WOOLF, 1927a, p. 115).

<sup>55</sup> Nas palavras de Emily Kopley: “Wordsworth praises a child's ‘obstinate questionings/ Of sense and outward things’, and writes that ‘those first affections,/ Those shadowy recollections,/ [...] Are yet the fountain-light of all our day’. Lily doubts ‘outer things’, Wordsworth doubts ‘outward things’; both look instead to the ‘fountain’ of memory and the inner life (KOPLEY, 2021, p. 96).

<sup>56</sup> No original: “Remembrance, as in Proust, is a triumph over time, the building of a ‘continuing city’” (MARCUS, 1981, p. 6).

todas essas lembranças feitas de cor e som se aglutinam em St. Ives<sup>57</sup>

*Virginia Woolf, Um Esboço do Passado*

Durante os dois últimos anos de vida, entre 18 de abril de 1939 e 17 de novembro de 1940, Virginia Woolf debruçou-se na missão de escrever um ensaio autobiográfico: *Um Esboço do Passado*, traduzido por Ana Carolina Mesquita e publicado como um livro independente pela Editora Nós em 2020. Julia Briggs (2005) pontua que nos últimos três anos de vida, Woolf ocupava-se com várias criações: *Um Esboço do Passado*, seus diários, a biografia de Roger Fry (da primavera de 1938 até a primavera de 1940) e o romance *Pointz Hall*, posteriormente publicado como *Entre os Atos* (finalizado entre 1940 e início de 1941) (BRIGGS, 2005, p. 342). A narrativa autobiográfica e ficcionalizada, *Um Esboço do Passado*, não chegou a ser concluída, reunindo memórias carregadas de poética e reflexões filosóficas. Passagens relevantes da infância de Woolf foram revisitadas pela escritora no contexto da Segunda Guerra Mundial, em um presente marcado pela extrema vulnerabilidade e um futuro ameaçado pelos horrores da guerra. Lutando contra medos e incertezas, Woolf optou por rememorar a vida e empreendeu um esforço de escrita capaz de conduzi-la por uma longa avenida: a de seu passado. “Eu o enxergo – o passado – como uma avenida que ficou para trás; uma longa fita de cenas, de emoções. Ali, ao final da avenida imóvel, estão o pomar e o quarto das crianças”<sup>58</sup> (WOOLF, 2020, p. 19).

O escritor anglo-indiano Salman Rushdie trabalha o passado aproximando-o da noção de lar: “o passado é um lar, embora um lar perdido, em uma cidade perdida, nas brumas do tempo perdido”<sup>59</sup> (RUSHDIE, 1992, p. 9, minha tradução). Adulto, Rushdie visitou a cidade de sua infância, Bombay, e ao retornar ao velho endereço onde cresceu, assustou-se com o contraste capturado, pois a casa havia ganhado

---

<sup>57</sup> No original: “all these colour-and-sound memories hang together at St Ives” (WOOLF, 1985, p. 66).

<sup>58</sup> No original: “I see it – the past – as an avenue lying behind; a long ribbon of scenes, emotions. There at the end of the avenue still, are the garden and the nursery” (WOOLF, 1985, p. 67).

<sup>59</sup> No original: “the past is home, albeit a lost home, in a lost city, in the mists of lost time” (RUSHDIE, 1992, p. 9).

cores, diferentemente da imagem de sua memória, tão preto e branca quanto a antiga fotografia guardada:

Depois fui visitar a casa da fotografia e fiquei do lado de fora, nem ousando nem desejando me apresentar aos novos donos. (Eu não queria ver como eles tinham arruinado o interior.) Fiquei impressionado. A fotografia tinha sido tirada naturalmente em preto e branco; e minha memória, alimentando-se de imagens como esta, começara a ver minha infância da mesma forma, monocromática. As cores da minha história haviam escapado do olho da minha mente; agora meus outros dois olhos eram assaltados pelas cores, pela vivacidade dos azulejos vermelhos, o verde de bordas amareladas das folhas dos cactos, o brilho das buganvílias trepadeiras. Provavelmente não é muito romântico dizer que foi quando meu romance *Filhos da meia-noite* realmente nasceu; quando percebi o quanto eu queria restaurar meu passado para mim mesmo, não nos cinzas desbotados de fotos antigas de álbuns de família, mas inteiro, em *CinemaScope* e glorioso *Technicolor*<sup>60</sup> (RUSHDIE, 1992, p. 9 – 10, minha tradução).

Alguns trechos dessa passagem narrada pelo escritor anglo-indiano e marcada pela experiência da diáspora pós-colonial merecem ser comentados comparativamente com a história de Woolf. Em primeiro lugar, apesar de estarem em contextos radicalmente distintos, ambos escritores visitaram a casa da infância na fase madura de suas vidas. Tanto no caso de Rushdie quanto de Woolf, esse evento significou tamanha reflexão pessoal que provocou o ímpeto de criar uma obra a partir disso. O turbilhão de sentidos despertados durante a visita provocou o processo criativo. O excerto de Rushdie demonstra ainda a relevância das cores no imaginário de um escritor, que tenta restaurar a opulência cromática de sua história. Infiro da passagem destacada a perspectiva de que o passado retorna em fragmentos pouco nítidos e por vezes desgastados pelo tempo, mas que escrevendo a partir dele, um escritor restaura muito de sua vida e volta a dar tons e subtons a cada detalhe relevante da composição.

Ao adentrar o tema “*Life Writing*” em Virginia Woolf, Julia Briggs (2005) retoma o fato de que, na primavera de 1936, Leonard Woolf levou a esposa para um passeio em St. Ives, para que ela pudesse reviver as memórias de uma infância feliz

---

<sup>60</sup> No original: “Then I went to visit the house in the photograph and stood outside it, neither daring nor wishing to announce myself to its new owners. (I didn’t want to see how they’d ruined the interior.) I was overwhelmed. The photograph had naturally been taken in black and white; and my memory, feeding on such images as this, had begun to see my childhood in the same way, monochromatically. The colors of my history had seeped out of my mind’s eye; now my other two eyes were assaulted by colours, by the vividness of the red tiles, the yellow-edged green of cactus-leaves, the brilliance of bougainvillea creeper. It is probably not too romantic to say that was when my novel *Midnight’s Children* was really born; when I realized how much I wanted to restore my past to myself, not in the faded greys of old family-album snapshots, but whole, in *CinemaScope* and glorious *Technicolor*” (RUSHDIE, 1992, p. 9 – 10).

(BRIGGS, 2005, p. 338). Ao passear pelos jardins de Talland House, Woolf adentrava um campo fértil de cenas e fotografias fixadas nos olhos de sua memória, que semearam, algum tempo depois, sua autobiografia ficcionalizada, *Um Esboço do Passado*. Através das janelas familiares, a escritora reencontrou fantasmas de seu passado e reacendeu as cores e flores de uma infância que embora distante, jamais fora por ela esquecida. As casas (em Londres e a de veraneio na Cornualha) onde a escritora cresceu eram repletas de histórias contadas por objetos decorativos. O fato de os pais, Leslie e Julia, terem se unido após ficarem viúvos, contribuiu para que ambos trouxessem como marca pessoal o hábito de recordar o passado. Nas palavras da biógrafa Alexandra Harris: "Ambos acreditavam na arte de lembrar, e cada canto de sua casa estava repleto de histórias"<sup>61</sup> (HARRIS, 2011, p. 13, minha tradução).

A escrita tornou-se forma de elaboração de memórias e impressões acumuladas ao longo da vida de Woolf, pinceladas por um olhar sensível às cores do meio circundante. Uma das primeiras delas remonta ao colo da mãe, maravilhada pelo colorido do vestido floral em contraste com o fundo preto, lembrança transformada em linguagem nos últimos anos da vida da autora, em *Um Esboço do Passado*. A beleza de Julia Prinsep Stephen, que fora pintada por artistas Pré-Rafaelitas e fotografada por sua tia Julia Margaret Cameron, nunca desvaneceu por completo da tela mental de Woolf. Ao descrevê-la, utilizou-se da vestimenta da mãe como fragmento de identidade, capaz de simular a visão ainda fragmentada, embora bastante atenta, de um bebê:

São flores vermelhas e roxas em um fundo preto – o vestido de minha mãe; e ela estava sentada num trem ou num ônibus, e eu no seu colo. Por isso eu via as flores que ela usava bem de perto; ainda enxergo o roxo, o vermelho e o azul, creio, contra o preto; deviam ser amores-perfeitos, acho. Talvez estivéssemos a caminho de St. Ives; embora seja mais provável, por causa da luz noturna, que regressássemos a Londres<sup>62</sup> (WOOLF, 2020, p. 15-16).

A mãe representou a primeira referência de beleza para Woolf. Talvez as

---

<sup>61</sup> No original: "They both believed in the art of remembering, and every corner of their house was full of stories" (HARRIS, 2011, p. 13).

<sup>62</sup> No original: "This was of red and purple flowers on a black ground – my mother's dress; and she was sitting either in a train or in an omnibus, and I was on her lap. I therefore saw the flowers she was wearing very close; and can still see purple and red and blue, I think, against the black; they must have been anemones, I suppose. Perhaps we were going to St Ives; more probably, for from the light it must have been evening, we were coming back to London" (WOOLF, 1985, p. 64).

diversas imagens de jardins trazidas à baila em sua obra revelem traços – ainda que diluídos em virtude do tempo – da amada, tão presente quanto ausente, figura materna. Se os jardins da obra woolfiana relembram em algum nível os amores-perfeitos estampados no vestido de sua mãe, ou se recriam de algum modo o cenário feliz das férias dos Stephen em torno dos jardins da casa de praia na Cornualha, não sabemos ao certo, embora haja fortes indícios ao longo de sua obra e alguns críticos tenham trabalhado tais associações.

A professora e pesquisadora Nuala Hancock<sup>63</sup> (2010) esclarece que a relação de Woolf com jardins sempre foi marcada por uma experiência sensorial, acompanhada de uma interpretação literária, embora ela mesma não dominasse as habilidades práticas de jardinagem tal qual sua amada Vita Sackville-West, sua irmã, Vanessa Bell, ou seu marido, Leonard Woolf (HANCOCK, 2010, p. 245). Grande parte dos “momentos de ser”<sup>64</sup> narrados por Woolf foram percebidos em contextos onde havia jardins ao redor, tais cenários de suas experiências pessoais foram posteriormente trabalhados de forma artística e poética nos romances (HANCOCK, 2010, p. 245). Conforme observou a referida especialista em *design* de jardins e história da jardinagem, o relacionamento de Woolf com os jardins iniciou na infância, marcado por muitas camadas e propondo uma espécie de “*garden aesthetic*” (HANCOCK, 2010, p. 245) cuja poética reverbera pelos espaços da obra Woolfiana.

Acerca dos jardins de formação, acrescentou Hancock que a primeira lembrança está relacionada à imersão floral que a bebê Virginia experienciou ainda no colo de sua mãe, por meio do vestido de Julia. Tal identificação da mãe com flores multiplicou-se em outras experiências sensoriais como a varanda florida que ligava o quarto de dormir das crianças em Talland House, na Cornualha, ao quarto dos pais. As memórias da mãe passeando pelo jardim de St. Ives também construíram um imaginário floral associado à noção de fertilidade e à sensação de acolhimento, aquecimento (HANCOCK, 2010, p. 246).

---

<sup>63</sup> A tese de doutorado de Nuala Hancock, no departamento de inglês da Universidade de Sussex, em colaboração com o Charleston Trust, consistiu em um estudo comparativo das casas e jardins em Charleston e Monk's House, investigando as formas como esses espaços refletem as trocas intelectuais e estéticas entre Virginia Woolf e Vanessa Bell.

<sup>64</sup> “*Moments of being*” são entendidos por Woolf como momentos raros da vida ocasionados por uma percepção do sentido da vida para além do automatismo do cotidiano. Equivalem a momentos de choque repentino que permitem uma expansão da consciência. Ver *Um Esboço do Passado*.

Nuala Hancock (2010) citando Rozsika Parker comenta a progressão do termo feminilidade que de “frágil demais para jardinar”<sup>65</sup>, depois, transformou-se na noção contrária: “propensão natural para a jardinagem” (HANCOCK, 2010, p. 246, minha tradução). A idealização que Woolf criou da figura materna está intrinsecamente relacionada às imagens de um jardim belo e abundante. Se para o modelo de sociedade vitoriana os jardins eram vistos como territórios feminizados e extensões da esfera doméstica<sup>66</sup>, é possível deduzir que para a pequena Stephen a mãe passeando pelos jardins representava o inalcançável prolongamento desse ideal de beleza, pureza e mistério.

Julia Stephen não só caminhava pelos jardins com sua beleza estonteante, era também uma mulher prática, ocupada, vívida<sup>67</sup>. Em um lar tipicamente vitoriano, com muitos filhos para criar, mantinha-se sempre atarefada. Ora gerenciando as atividades domésticas, ora prestando cuidados como enfermeira a quem dela necessitasse. Jane Marcus complementa que Julia considerava a enfermagem uma arte (MARCUS, 1987, p. 98) e que, embora refletisse o comportamento exemplar de uma típica dama vitoriana, socorrer os enfermos era também um modo de estar num ambiente onde poderia, mesmo na condição de mulher, afirmar sua autoridade. Enquanto os doentes cumpriam seus comandos, Julia não estava sob a tutela do marido, mas reinando soberana em um ambiente sob seus cuidados:

O mundo da enfermagem é um pequeno império e a enfermeira é rainha. Para mulheres vitorianas como Julia Stephen era uma saída para o desejo de poder e uma arena de comportamento que não era subserviente a um marido<sup>68</sup> (MARCUS, 1987, p. 97, minha tradução).

Logo, Woolf aprendeu desde cedo que havia dois modelos possíveis de vida

---

<sup>65</sup> No original: “But where women were historically associated with flowers – frail and passively decorative – as the nineteenth century progressed, Rozsika Parker points out, the notion of femininity that once signified ‘too frail to garden’ began to indicate, on the contrary, a ‘natural proclivity for gardening’” (HANCOCK, 2010, p. 246).

<sup>66</sup> Refiro-me à seguinte passagem: “Gardens in Victorian culture, were viewed as feminised domains – as natural extensions of the domestic sphere. An affinity with nature was associated with a sense of purity, of moral uprightness; indifference deemed unwomanly” (Brevis 2004 *apud* HANCOCK, 2010, p. 246).

<sup>67</sup> No original: “we, her children, knew her, she was the most prompt, practical and vivid of human beings” (WOOLF, 1985, p. 34).

<sup>68</sup> No original: “The world of the sickroom is a little empire and the nurse is queen. For Victorian women like Julia Stephen it was an outlet for desire for power and an arena for behavior that was not subservient to a husband” (MARCUS, 1987, p. 97).

para uma moça vitoriana de sua classe: “*to nurse or to be nursed*”, ou seja, cuidar dos inválidos ou estar na posição de inválida (MARCUS, 1987, p. 97, minha tradução). Nesse sentido, para a pequena Virginia, Julia era a mulher que reunia todos essas virtudes e atributos de forma incrivelmente graciosa, por mais que eles também fossem produto da opressão patriarcal de seu tempo, como reconheceria na fase adulta e denunciaria em ensaios como “Profissões para as mulheres” (1931). Um arquétipo da mulher vitoriana: nutre a todos com sua feminilidade, doçura, cuidados e beleza, como o “Anjo do Lar” imortalizado no poema de Coventry Patmore e assassinado por Woolf em 1931. Na infância, Woolf já havia construído as bases do que Hancock denominou “imaginário floral”<sup>69</sup>, em torno da figura materna. Tal associação entre Julia e flores intensificava-se cada vez mais à medida que as memórias se acumulavam (HANCOCK, 2010, p. 246, minha tradução).

Em *Um Esboço do Passado*, Woolf comenta sobre a mãe ter sido criada em Little Holland House, numa formação tipicamente vitoriana, na qual ela foi ensinada desde cedo que o papel das meninas era o de servir o chá, escutar devotadamente os homens distintos, reverenciando a sabedoria deles (WOOLF, 2020, p. 51). Além disso, comentou sobre o fato de Julia Stephen ter assinado um manifesto antissufragista<sup>70</sup> sob o argumento de que “as mulheres já tinham muito com que se preocupar em casa para ainda terem de votar”<sup>71</sup> (WOOLF, 2020, p. 100). A biógrafa Hermione Lee (1997) destaca que a imagem romântica de Julia como a mãe musa prestava um papel político de manter a tradição da mulher dedicada ao lar, um papel ao qual Woolf se opunha ou, em última instância, subvertia e reusava através da escrita. Afinal,

A imagem romântica pré-rafaelita que temos de Julia - como virgem, jovem mãe com filho, *mater dolorosa*, musa, amada - é uma imagem política, incorporando os papéis aceitáveis para uma bela mulher de classe média no século XIX<sup>72</sup> (LEE, 1997, n.p., minha tradução).

<sup>69</sup> No original: “From the beginning, Woolf identifies her mother with flowers; clothes her in floral imagery. As the memories accumulate, so this association intensifies” (HANCOCK, 2010, p. 246).

<sup>70</sup> Em biografia sobre Woolf, Hermione Lee (1997) especifica o documento e o local de publicação: *Appeal against Female Suffrage*, publicado na revista *Nineteenth Century* no ano de 1889 (LEE, 1997, n.p.).

<sup>71</sup> Refiro-me ao trecho no original: “(...) and my mother, who had signed an anti-suffrage manifesto, holding that women had enough to do in their own homes without a vote” (WOOLF, 1985, p. 120).

<sup>72</sup> No original: “The romantic Pre-Raphaelite image we have of Julia - as virgin, young mother with child, *mater dolorosa*, muse, beloved - is a political image, embodying the acceptable roles for a beautiful middleclass woman in the nineteenth century” (LEE, 1997, n.p.).

Retomando a descrição das partes da mãe, a passagem da narrativa autobiográfica acima mencionada pode ser observada à luz de uma teoria psicanalítica<sup>73</sup>. Lendo Jacques Lacan, Vladimir Safatle (2021) explicou acerca dos “vínculos afetivos fantasmáticos” (SAFATLE, 2021, p. 67). Nessa esteira, a criança cria um fantasma para representar o objeto de desejo da mãe, defendendo-se assim da angústia de não saber para onde/quem o desejo do Outro aponta. O vínculo afetivo fantasmático se dá a partir de uma relação entre o sujeito e os objetos parciais, de modo que o bebê, por não conseguir apreender das pessoas uma visão mais global, relaciona-se primeiramente com fragmentos, partes de tais objetos: seios, voz, olhar e assim por diante. A compreensão da criança por meio dos objetos parciais pode ser extremamente sensível, ainda que não inteiramente completa, como é possível inferir da descrição feita por Woolf em *Um Esboço do Passado* acerca do rosto de sua mãe, de como capturou nele a notícia de morte de um conhecido da família:

Não creio que eu isolasse o rosto dela de seu ser em geral, nem do seu corpo com um todo. Certamente eu a vejo agora, subindo a trilha que ladeava o jardim de St. Ives; magra, bem-feita – ela tinha uma postura ereta. Eu estava brincando. Parei, prestes a falar com ela. Mas ela meio que virou as costas para nós e baixou os olhos. Por aquele gesto indescritivelmente triste eu soube que Philips, o homem que tinha sido esmagado na linha do trem e que ela vinha visitando, estava morto. Acabou, ela parecia dizer. Eu soube, e espantei-me com a ideia da morte. Ao mesmo tempo, tive a impressão de que o gesto dela, como um todo, era belo<sup>74</sup> (WOOLF, 2020, p. 42).

Voltando à descrição do vestido da mãe, na cena do ônibus ou trem, Woolf parece rememorar a cena infantil fantasmática da teoria psicanalítica explicada. No colo materno, a pequena Virginia entendia as flores da estampa do vestido de Julia Stephen como mosaicos daquele grande Outro, para quem seu desejo apontava. Um Outro que não pode ser percebido em sua estrutura global, mas que é atentamente observado em seus detalhes. Ao compor a cena com fragmentos daquela mãe fugidia cujo desejo é um enigma (para onde o trem/ônibus estava

<sup>73</sup> Em 28 de janeiro de 1939, portanto alguns meses antes de iniciar *Um Esboço do Passado*, Woolf e o marido visitaram o médico, pai da psicanálise, Sigmund Freud (BRIGGS, 2005, p. 347).

<sup>74</sup> No original: “I do not think that I separated her face from that general being; or from her whole body. Certainly I have a vision of her now, as she came up the path by the lawn at St Ives; slight, shapely – she held herself very straight. I was playing. I stopped, about to speak to her. But she half turned from us, and lowered her eyes. From that indescribably sad gesture I knew that Philips, the man who had been crushed on the line and whom she had been visiting, was dead. It’s over, she seemed to say. I knew, and awed by the thought of death. At the same time I felt that her gesture as a whole was lovely” (WOOLF, 1985, p. 82).

indo?; onde Julia Stephen pretendia chegar?), Woolf reconstrói em palavras a relação fantasmática que sobreviveu a todos os lutos: a dela com o desejo-da-mãe.

Nesse sentido, importa rascunhar algum esboço do passado dessa mãe que trajava com tanta elegância um vestido tipicamente vitoriano. Julia Prinsep nasceu no ano de 1846 em Calcutá, no seio de uma família Anglo-Indiana. Reverenciada e disputada por sua beleza, que serviu de modelo aos artistas Pré-Rafaelitas, casou-se em 1867 com Herbert Duckworth. O feliz porém curto matrimônio transformou Julia em uma jovem viúva com dois filhos pequenos para criar, George e Stella, e um no ventre em fase de desenvolvimento. Herbert morreu em 1870, aos 37 anos de idade, em decorrência de um não diagnosticado abscesso interno. O terceiro filho do casal, Gerald, nasceu seis semanas após a morte do pai. Mas Julia não passou a vida chorando a tragédia de sua juventude, casou-se novamente com o também viúvo Leslie Stephen, com quem teve mais quatro filhos: Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian. Em linhas gerais esse é o esboço do passado da vida de Julia Prinsep Stephen, mãe da escritora Virginia Woolf<sup>75</sup>.

O teor dramático dos eventos mencionados oferece uma dimensão da complexidade da figura materna para Woolf. Uma mulher espantosamente bela, em certas ocasiões de silêncio, intimamente triste e desde muito cedo marcada pelo peso do luto e da responsabilidade de gerenciar um ambiente saudável onde pudesse manter os filhos seguros e, dentro do possível, felizes. Nas palavras de Woolf, Julia era o centro de tudo, o terreno comum em torno do qual todos gravitavam<sup>76</sup>: “com certeza ali estava ela, no próprio centro daquela imensa expansão de catedral que foi a infância; ali estava ela, desde o princípio”<sup>77</sup> (WOOLF, 2020, p. 41). No entanto, apesar da doçura e centralidade, era também inacessível, alguém a quem a atenção vinha de modo fragmentado:

(...) percebo agora que uma mulher que devia manter tudo isso existindo e sob controle somente poderia ser uma presença generalizada, e não específica, para uma criança de sete ou oito anos. Consigo me lembrar de ficar a sós com ela por mais do que alguns poucos minutos? Alguém

---

<sup>75</sup> Ver mais detalhes na biografia escrita por Hermione Lee (LEE, 1997).

<sup>76</sup> No original: “She was keeping what I call in my shorthand the panoply of life – that which we all lived in common – in being” (WOOLF, 1985, p. 83).

<sup>77</sup> No original: “Certainly there she was, in the very centre of that great Cathedral space which was childhood; there she was from the very first” (WOOLF, 1985, p. 81).

sempre vinha interromper<sup>78</sup> (WOOLF, 2020, p. 44).

A interrupção mais violenta entre a pequena Virginia e a figura materna ocorreu com a morte prematura da mãe em 5 de maio de 1895. De centro do mundo para um vazio excruciante, Virginia Woolf assim descreveu o dia da morte de Julia Stephen:

É verdade que eu guardava esse mundo dentro de um outro, criado por meu próprio temperamento; é verdade que desde o início eu me atirava a muitas aventuras fora desse mundo, e que dele me afastava frequentemente, e que me mantinha a uma grande distância; porém sempre estava lá a vida em comum da família, muito alegre, muito agitada, repleta de gente; e minha mãe era o centro; era ela. Isso se comprovou no dia 5 de maio de 1895. Pois depois desse dia, nada mais restou desse mundo. Eu me debrucei à janela do quarto das crianças na manhã em que ela morreu. Deviam ser mais ou menos seis horas. Vi o Dr. Seton seguindo pela rua com a cabeça baixa e as mãos atrás das costas. Vi os pombos pairando, pousando. Tive uma sensação de calma, de tristeza, de encerramento. Era uma linda manhã azul de primavera, muito silenciosa. Isso me traz novamente a sensação de que tudo havia chegado ao fim<sup>79</sup> (WOOLF, 2020, p. 45).

A partir da fatídica manhã da primavera de 1895, Woolf inaugurou uma perspectiva incomparável sobre a vida: a percepção da finitude do corpo humano, que só uma morte repentina é capaz de provocar. De um instante para o outro, inaugurou-se um vazio no espaço que até então havia sido o centro de tudo. Que cores, que sons poderiam descrever aquele vazio, torná-lo de algum modo tangível? Seriam as palavras capazes de tornar a dor palpável a fim de exorcizar o fantasma ameaçador? Teria sido a morte no seio familiar uma força impulsionadora para que a poética de Woolf despontasse com tanta violência e sensibilidade? As respostas habitam todos os cantos, imagens e cores da obra woolfiana.

A morte de Julia Stephen não estava apenas nos olhos de Virginia, mas por todos os lados. Repousava no silêncio recluso do pai, cada vez mais taciturno em

---

<sup>78</sup> No original: "I see now that a woman who had to keep all this in being and under control must have been a general presence rather than a particular person to a child of seven or eight. Can I remember ever being alone with her for more than a few minutes? Someone was always interrupting" (WOOLF, 1985, p. 83).

<sup>79</sup> No original: "It is true that I enclosed that world in another made by my own temperament; it is true that from the beginning I had many adventures outside that world; and often went far from it; and kept much back from it; but there it always was, the common life of the family, very merry, very stirring, crowded with people; and she was the centre; it was herself. This was proved on May 5<sup>th</sup> 1895. For after that day there was nothing left of it. I leant out the nursery window the morning she died. It was about six, I suppose. I saw Dr Seton walk away up the street with his head bent and his hands clasped behind his back. I saw the pigeons floating and settling. I got a feeling of calm, sadness, and finality. It was a beautiful blue spring morning, and very still. That brings back the feeling that everything had come to an end" (WOOLF, 1985, p. 84).

seu escritório, cada vez mais surdo e angustiado. Fechava-se tal qual as portas da casa de veraneio em St. Ives, nunca mais frequentada pela família em razão da ausência da matriarca. Persistia acesa na palidez do rosto de Stella, a irmã mais velha incumbida de manter o funcionamento da casa. Stella, cada vez mais branca em seus trajes de luto<sup>80</sup>, atravessava os cômodos como um Anjo do Lar, um fantasma assombrado pelas responsabilidades domésticas dos cômodos tipicamente vitorianos. Vanessa e Virginia, seriam as próximas filhas a gerirem o enfadonho e atarefado cotidiano do lar dos Stephen. Virginia Woolf, aos 13 anos de idade, sofreu a morte da pessoa que mais amava na vida e quando estava retomando a muito custo as cores de sua infância, tornou a ser arrebatada por mais uma morte repentina: a de sua irmã Stella<sup>81</sup>.

Acompanho a filósofa estadunidense, Judith Butler, na percepção de que a perda nos transforma em um ténue “nós”, pois todos temos a noção do que é ter perdido alguém (BUTLER, 2019, p. 40). Mas ousou acrescentar que a morte de alguém amado, quando experienciada logo na infância, tinge a vida da criança de uma forma brutalmente singular. Para além do sentido no campo individual, há o reflexo do exterior. O pesar do luto confronta a ludicidade infantil, há que se vestir um traje muito pesado num corpo em pleno potencial, em constante formação. Uma criança feliz brinca, não quer ter olhos afundados no fúnebre entediante da morte. Esta realidade na alma sensível de artista impulsiona uma violência tal que pode ser tida como força motora de produção criativa. Já que o lúdico subsiste, torna-se mister transformá-lo em fantasia para que o cenário desolador seja suportado. Recorro novamente à Butler para salientar o poder transformador do luto:

Talvez o luto tenha a ver com concordar em passar por uma transformação (talvez se deva dizer submeter-se a uma transformação) cujo resultado não podemos conhecer antecipadamente. Há a perda, como a conhecemos, mas há também seu poder transformador, que não pode ser mapeado ou planejado (BUTLER, 2019, p. 41).

---

<sup>80</sup> Sobre a irmã Stella na ocasião da morte da mãe delas, Virginia Woolf comentou: “Stella of course bore the brunt. She grew whiter and whiter in her unbroken black dress” (WOOLF, 1985, p. 94).

<sup>81</sup> Em abril de 1897 Stella se casou com Jack Hills, mudando-se para uma casa na mesma rua de sua família. Leslie, que ainda estava desolado com a morte de Julia e viu em Stella uma substituta da matriarca, ficou relutante em relação ao matrimônio dela, pedindo, por fim, que o casal se instalasse próximo ao lar dos Stephen. Contudo, Stella retornou doente da lua-de-mel, morrendo três meses depois (HARRIS, 2011, p. 28).

Woolf não meramente descreveu eventos de sua infância em *Um Esboço do Passado*, mas colocou choques violentos em palavras, na tentativa de fechar o círculo de lutos reais e simbólicos de toda uma vida. Utilizou-se de sua maturidade como escritora para trazer ao mundo da linguagem sensações intensamente capturadas na infância. Para Briggs: “quando ela finalmente colocou em palavras o choque da perda da mãe, recriando isto como arte, ela superou a obsessão que tinha com a figura materna, tornando-se inteira novamente”<sup>82</sup> (BRIGGS, 2005, p. 355, minha tradução). O espaço vazio do luto impulsionou uma nova perspectiva de vida, a de que por meio da escrita era possível resistir aos medos e incertezas. Se a existência de Virginia Woolf desde o início esteve assombrada pela morte, sua aparição enquanto escritora prova a coragem de escolher pela vida. Escreveu para refugiar-se de um presente quase intolerável, para elaborar a longa e tortuosa avenida do passado e para seguir rumo às cores e luzes do ainda desconhecido.

Davi Pinho (2021) entende *Um Esboço* como uma narrativa na qual Woolf ao final de sua vida relata o quanto ainda era informada pelos graus de vulnerabilidade de seus antigos eus. Contudo, ao rememorar seus traumas e lutos da condição de criança, não se coloca no lugar de indefesa porque a potência de sua escrita subverte a posição de vítima (PINHO, 2021, p. 51). Ao propor a metáfora dos navios rachados sujeitos a serem afundados na realidade, Woolf compreende a escrita como uma abertura de quem escreve à vulnerabilidade característica de todo ser vivo:

(...) considero que criar cenas é minha maneira natural de demarcar o passado. Uma cena sempre sobe à superfície, organizada, representativa. Isso confirma a minha noção intuitiva – é irracional; não sustenta argumentação – de que somos embarcações seladas vagando sobre o que se convencionou chamar de realidade. Em alguns momentos, sem motivo, sem esforço, a matéria selante racha; a realidade inunda; isso é uma cena – pois elas não sobreviveriam inteiras durante tantos anos corrosivos, a menos que fossem feitas de algo comparativamente permanente; essa é uma prova da sua “realidade”. Tal suscetibilidade minha para captar cenas se encontraria na origem do meu impulso de escrever? São questões sobre realidade, sobre cenas e sua conexão com a escrita, para as quais eu não tenho resposta, nem tampouco tempo para trabalhar a questão com mais cuidado (WOOLF, 2020, p. 133)<sup>83</sup>.

<sup>82</sup> No original: “when she finally put the shock of her mother’s loss into words, remaking it as art, she overcame her obsession, and made herself whole once more” (BRIGGS, 2005, p. 355).

<sup>83</sup> No original: “(...) I find that scene making is my natural way of demarking 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 reality; that is a scene – for they would not survive entire so many ruinous years unless they were made of something permanent; that is a proof of their ‘reality’. Is this liability of mine to scene receiving the origin of my

É nesse sentido que Pinho comentou a origem do impulso de escrever de Woolf, como uma tentativa de *reframing* a cena original, de reenquadrar a vulnerabilidade (PINHO, 2021, p. 52). A partir desse lugar comum, o de ser constitutivamente vulnerável, permeável aos acontecimentos como guerra, mortes inesperadas, doenças, e tantas outras tragédias, uma escritora encontra formas de remoldar a vulnerabilidade, deixando de ser mera vítima e criando uma possível versão de si mesma que ultrapassa a condição de criança indefesa. A fim de sintetizar a ideia recorro às palavras de Pinho: “Assim, escrever o possível, e escrever uma versão possível de si neste caso, significa testemunhar e honrar essa vulnerabilidade constitutiva”<sup>84</sup> (PINHO, 2021, p. 52).

Conforme esclareceu Davi Pinho (2021), o termo vulnerabilidade foi uma escolha com base na perspectiva da filósofa Adriana Cavarero e sugere a condição de “ferir e curar” (PINHO, 2021, p. 50). Abrir-se para os encontros: com humanos e não humanos (mar, jardins, cores, sons) significou para a Woolf criança e adolescente sujeitar-se a ser por vezes curada e por vezes ferida nesses encontros. A tentativa de Woolf de enquadrar as cenas de sua infância e juventude, utilizando-se da noção de foco, significou uma compreensão da interdependência de sua vida com os humanos e com os ecossistemas não humanos habitados por ela. Em outras palavras, emoldurar as cenas contendo o som do quebrar das ondas, ou as imagens do abuso sofrido em sua infância pelo próprio irmão, ou a perda das duas mulheres que a protegiam da sociedade patriarcal, representava um esforço de oferecer um curativo às feridas que resistiram até mesmo ao tempo. A elaboração de todo esse passado por meio da escrita não só teve a força de curar quanto potencializou uma reflexão capaz de estabelecer as bases de uma filosofia própria de Woolf<sup>85</sup>.

---

writing impulse? These are the questions about reality, about scenes and their connection with writing to which I have no answer; nor time to put the question carefully” (WOOLF, 1985, p. 142).

<sup>84</sup> No original: “So writing the possible, and writing a possible version of her self in this case, means bearing witness and honouring this constitutive vulnerability” (PINHO, 2021, p. 52).

<sup>85</sup> Como formula Pinho, “Woolf’s writing makes both any living being’s intrinsic precariousness, evinced by her outside encounters as a child, and her gender precariousness, as a woman in a world of men, the basis for what she risks calling a philosophy of her own” (PINHO, 2021, p. 50).

O enigma da mãe contrasta com outra ambivalência<sup>86</sup> também descrita em *Um Esboço do Passado*: a relação de Woolf com seu pai, Leslie Stephen. O pai foi um reconhecido biógrafo, filósofo e historiador do século XIX, uma “personalidade estranha” para utilizar a expressão da própria Woolf (WOOLF, 2020, p. 81). Se pensarmos estranho como contraponto ao familiar, notamos de antemão um abismo separando Woolf do pai. Gabriel Leibold Pinto (2021) comenta que esse distanciamento de Woolf com o “Father”, não denominado por ela “my father”, revela, por um lado, o desejo de Woolf de escrever sobre o pai, e por outro, a “(im)possibilidade de descrever a escrita que o assenta na mente, reconhecendo-lhe como seu pai – *my father*” (PINTO, 2021, p. 13-14).

Ao mesmo tempo, Woolf rememora com extrema admiração e afeto o “mais amável do homens”, Leslie Stephen, descrito em tributo pelas palavras de Lowell<sup>87</sup>, com as quais Woolf concordou e complementou utilizando o adjetivo “inesquecível” (WOOLF, 2017, p. 34). Um sentimento ambivalente que talvez tenha sido reflexo não apenas da paternidade em si, mas do fato de que o pai, mesmo do alto de sua erudição, tenha permitido que a filha experimentasse a liberdade de se aventurar na literatura pelo prazer, lendo e escrevendo o que quisesse. Assim, em “Memórias de uma filha: Leslie Stephen, o filósofo em casa” (1932), Woolf recordou-se das palavras do pai:

‘leia o que quiser’, dizia ele, e todos os seus livros, ‘ensebados e sem valor’, como ele gostava de dizer, mas eles certamente eram muitos e variados, eram para ser desfrutados sem lhe pedir permissão. Ler o que a gente gostava, porque gostava, nunca para fazer de conta que admirava o que a gente não admirava – esta era sua única lição sobre a arte da leitura. Escrever com o mínimo possível de palavras, tão claramente quanto possível, exatamente o que se queria dizer – esta era sua única lição sobre a arte da escrita. O resto devia ser aprendido por própria conta. Contudo, uma criança devia ser extremamente infantil para não sentir que esse era o ensinamento de um homem de grande erudição e vasta experiência, embora ele nunca impusesse suas próprias visões ou alardeasse seu próprio conhecimento. Pois, como observava seu alfaiate quando via meu pai passar por sua loja da Bond Street: ‘Ali vai um cavalheiro que veste boas

<sup>86</sup> O termo “ambivalência” foi mencionado por Woolf fazendo alusão à relação de amor e ódio que nutria por seu pai. Alusão esta que passou a ser compreendida pela autora já na idade adulta, quando teve contato com a obra de Sigmund Freud (WOOLF, 2020, p. 82).

<sup>87</sup> James Russell Lowell (1819 – 1891) foi um poeta romântico, crítico, satírico, escritor, diplomata e abolicionista estadunidense, amigo da família Stephen. Lowell era um grande admirador de Julia e foi considerado padrinho de Virginia, embora Woolf não tenha sido oficialmente batizada. Hermione Lee comentando o nascimento de Virginia e sua primeira infância, esclareceu que Lowell participava da vida de Woolf: “He gave her a natal poem, a silver posset-dish and a bird in a cage, she wrote some of her first letters to him, and he always asked after her” (LEE, 1997, n.p.).

roupas sem sabê-lo<sup>88</sup> (WOOLF, 2017, p. 33 – 34).

Para Gabriel L. Pinto, a ficcionalização da figura paterna na obra woolfiana parece sempre aguardar um contorno definitivo para o esboço borrado dessa paternidade. Todavia, a tentativa de elaborar um contorno definitivo não significou passividade por parte da escritora. Woolf afronta em diversas passagens de sua obra esse sujeito soberano e autoritário, com o intuito de instaurar uma nova perspectiva para além dos contornos sociais baseados em homem/mulher. Ela quer passar pelas relações familiares, atravessando-as para alcançar o humano sem distinções, “um porvir no qual a comunhão com o outro se dará no fluxo vital do qual compartilhamos na vida em sociedade” (PINTO, 2021, p. 15).

A ambivalência do sentimento de Woolf em relação a Leslie Stephen será uma chave importante para os comentários mais adiante, referentes ao romance-elegia *Ao Farol*. Foi apenas no fim de 1939, com 57 anos, que Woolf se deteve na obra do pai da psicanálise, Sigmund Freud. Na ocasião a Hogarth Press, editora de Virginia e Leonard Woolf, já publicara a obra freudiana que estava sendo traduzida por James e Alix Strachey desde 1924 (BRIGGS, 2005). Como bem observou Gabriel L. Pinto na esteira de Julia Briggs, a hesitação de Woolf em debruçar-se na obra de Freud pode ser explicada por um receio de simplificação de sua escrita (PINTO, 2021, p. 65-66). Em outras palavras, a demora em recorrer às teorias da psicanálise justificou-se pelo cuidado de Woolf de não se tornar uma romancista cujos personagens parecem representações de laudos psicanalistas<sup>89</sup>. Aproprio-me de similar receio nesta dissertação, de modo que ao abordar a ambivalência, o luto e temas correlatos, procuro dar mais enfoque à qualidade literária de sua escrita autobiográfica do que estabelecer um diálogo direto com teorias psicanalistas. De todo modo, importa mencionar a leitura tardia e atenta que Woolf fez da obra de Freud e a contribuição desse material para a elaboração tanto do luto materno

---

<sup>88</sup> No original: “Yet, ‘Read what you like’, he said, and all his books, ‘mangy and worthless,’ as he called them, but certainly they were many and various, were to be had without asking. To read what one liked because one liked it, never to pretend to admire what one did not – that was his only lesson in the art of writing. All the rest must be learnt for oneself. Yet a child must have been childish in the extreme not to feel that such was the teaching of a man of great learning and wide experience, though he would never impose his own views or parade his own knowledge. For, as his tailor remarked when he saw my father walk past his shop up Bond Street, ‘There goes a gentleman that wears good clothes without knowing it’” (WOOLF, 1932, p. 592 - 593).

<sup>89</sup> Aqui faço referência à passagem na qual Gabriel Pinto explicou em nota sobre a simplificação das artes, mencionando o ensaio “Ficção Freudiana”, escrito por Woolf em 1920 (PINTO, 2021, p. 65).

quanto para um maior esclarecimento da ambivalência do amor de Woolf pelo pai.

O extenso legado de produção científica deixado por Leslie Stephen ajudou Woolf a recriar a imagem do pai após a morte. A mãe, todavia, esteve presente após a morte, não como um arquétipo a ser reconstruído por uso da razão, mas como um fantasma. Essa particularidade inspirou Woolf na criação da personagem Mrs. Ramsay de *Ao Farol*, uma mulher e mãe, difícil de ser capturada em uma tela. Sobre a reconstituição da figura paterna e da dificuldade de elaboração da mãe, Harris observou que ao tentar escrever sobre os pais, Woolf estava contra-atacando a noção de transitoriedade:

Ler os livros dele, como ela fez em intervalos até sua morte, deu-lhe uma maneira de continuar seu relacionamento com ele. Julia, ao contrário, não havia deixado nada tão sólido e confiável para trás. Quem era ela então? Importava que ela deixasse tão pouco rastro físico? Esta é uma das perguntas que continuam sendo feitas em *Ao Farol*. O que vai permanecer? Para Virginia Woolf, escrever era um contraponto à transitoriedade. Se você escrevesse algo, você poderia fazê-lo ficar parado (HARRIS, 2011, p. 16, minha tradução)<sup>90</sup>.

Tendo em vista a temática de *Ao Farol*, *As Ondas* e *Um Esboço do Passado*, para citar apenas as obras mais comentadas nesta dissertação, é possível afirmar que muito permaneceu. Não só do pai e da mãe, figuras centrais na vida de Virginia Woolf, mas sobretudo das experiências com a morte, estruturais na poética woolfiana. Pela imersão floral a pequena Stephen conheceu e amou a mulher mais importante de sua vida, aquela cuja falta física transformou para sempre sua existência, reverberando em toda obra. Logo depois, a morte da irmã Stella, a substituta imediata, centralizando a beleza e manejo de um lar vitoriano com toda sua opressão, lançou na pequena Virginia um golpe avassalador: “Mas isso é impossível; as coisas não são, não podem ser assim, — o golpe, o segundo golpe da morte, atingiu-me; trêmula, de olhos vidrados como eu estava, com as asas ainda grudadas, imóvel na borda da minha crisálida em farrapos”<sup>91</sup> (WOOLF, 2020, p. 106). Desolada pelas duas mortes traiçoeiras, Virginia Woolf uniu forças com aquela

---

<sup>90</sup> No original: “Reading his books, as she did at intervals right up to her death, gave her a way of continuing her relationship with him. Julia, by contrast, had left nothing so solid and reliable behind. Who as she then? Did it matter that she left so little physical trace? This is one of the questions that keeps being asked in *To the Lighthouse*. What will last? For Virginia Woolf, writing was a counter to transience. If you wrote something down, you could make it stay put” (HARRIS, 2011, p. 16).

<sup>91</sup> No original: “‘But this is impossible; things aren’t, can’t be, like this’ – the blow, the second blow of death, struck on me; tremulous, filmy eyed as I was, with my wings still creased, sitting there on the edge of my broken chrysalis” (WOOLF, 1985, p. 124).

que viria a ser sua maior parceira de vida, a irmã Vanessa Bell, testemunha e vítima direta de toda dor, sua grande aliada no lar, na arte e nos espaços públicos a serem corajosamente desbravados pelas irmãs Stephen.

## 1.2 O corpo, o espelho e os traumas nos “sete anos infelizes”

Mas como sabemos pouco até mesmo de nossos irmãos e irmãs – isso me leva a pensar que meu amor natural pela beleza era reprimido por algum temor ancestral<sup>92</sup>.

*Virginia Woolf, Um Esboço do Passado*

Quando Virginia Woolf era uma criança de seis ou sete anos, sofreu abusos de seu irmão Gerald, nascido do primeiro casamento da mãe deles. A violação sofrida fez com que Woolf desenvolvesse uma relação traumática com o próprio corpo, sentindo-se desajeitada nas roupas e ansiosa ao ver-se refletida em espelhos. O trauma piorou quando, entre os anos de 1897 e 1904, George, o outro irmão (também nascido do primeiro casamento de Julia), abusou dela de forma ainda mais contundente que os toques invasivos de Gerald. A dimensão do abuso não foi inteiramente revelada, embora haja relatos acerca do episódio em esboços autobiográficos de 1908 e 1939, em algumas cartas e em dois documentos lidos para o *Memoir Club* do Bloomsbury Group na década de 1920. Sobre o tema recorro às palavras de Alexandra Harris (2011): “Embora ‘Bloomsbury’ tenha se orgulhado da franqueza sexual, nenhum desses relatos é explícito sobre o que George fez quando entrou no quarto de Virginia e disse a ela para não acender a luz”<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup> No original: “(...) but how little we know even about brothers and sisters – this leads me to think that my natural love for beauty was checked by some ancestral dread” (WOOLF, 1985, p. 68).

<sup>93</sup> No original: “We are reliant on accounts she gave at various later stages: in autobiographical sketches from 1908 and 1939, in a few letters, and in two papers read to the Bloomsbury Group's Memoir Club in the 1920s which were designed to intrigue and entertain. Though ‘Bloomsbury’ came to pride itself on sexual candour, none of these accounts is explicit about what George did when he crept into Virginia's bedroom and told her not to turn on the light” (HARRIS, 2011, p. 30).

(HARRIS, 2011, p. 30, minha tradução). Em *Um Esboço do Passado*, Woolf comentou sobre o que sentia em relação ao espelho no corredor de sua casa:

Havia um espelhinho no corredor de Talland House. Nele havia, eu me lembro, uma prateleira com uma escova. Na ponta do pé, eu podia ver meu rosto no espelho. Quando eu tinha uns seis ou sete anos, dei para olhar meu rosto no espelho, mas só fazia isso quando tinha certeza de estar sozinha. Eu sentia vergonha. Uma forte sensação de culpa parecia vir naturalmente atrelada àquilo. Mas por quê? Um motivo óbvio me ocorre: eu e Vanessa éramos o que se chamava de molecas; isto é, jogávamos críquete, escalávamos pedras, subíamos em árvores, não dávamos importância para roupas, e assim por diante. Portanto, talvez, olhar-se no espelho fosse contra o nosso código de molecas. Mas eu creio que meu sentimento de vergonha tinha uma raiz mais profunda<sup>94</sup> (WOOLF, 2020, p. 20).

Em seguida Woolf completou dizendo que a vergonha diante do espelho se prolongou por toda vida, mesmo quando a fase de moleca havia passado. Na narrativa autobiográfica mencionada, em seus últimos anos de vida, a escritora revelou que ainda não se sentia capaz de empoar o nariz em público, complementando sobre as vestimentas: “Tudo o que diz respeito a vestidos – as provas, entrar em uma sala com um vestido novo – ainda me amedronta; ou no mínimo me deixa acanhada, envergonhada, incomodada”<sup>95</sup> (WOOLF, 2020, p. 21). Mas a descrição do trauma recebeu mais detalhes ao longo das páginas:

Desse modo, detecto outro elemento na vergonha que eu sentia de que me pegassem olhando meu reflexo no espelho do corredor. Eu devia sentir vergonha ou medo do meu próprio corpo. Outra lembrança, também do corredor, talvez ajude a explicar isso. Havia uma laje logo na entrada da sala de jantar, para apoiar a louça. Certa vez, quando eu era bem pequena, Gerald Duckworth me colocou ali sentada e começou a explorar o meu corpo. Eu me lembro da sensação da mão dele enfiando-se por baixo das minhas roupas; descendo mais e mais, firme e continuamente. Eu me lembro de como eu torci para que ele parasse; de como eu enrijeci o corpo e de como me contorcía quando sua mão explorou também minhas partes íntimas. Eu me lembro do meu ressentimento, do meu desgosto – qual palavra para um sentimento forte, se dele ainda me recordo. Isso parece apontar que o sentimento em relação a certas partes do corpo; de que não se deve tocá-las; de que é errado permitir que sejam tocadas; deve ser instintivo. Demonstra que Virginia Stephen não nasceu em 25 de janeiro de 1882, mas milhares de anos atrás; e de que desde o princípio teve de se

<sup>94</sup> No original: “There was a small looking-glass in the hall at Talland House. It had, I remember, a ledge with a brush on it. By standing on tiptoe I could see my face in the glass. When I was six or seven perhaps, I got into the habit of looking at my face in the glass. But I only did this if I was sure that I was alone. I was ashamed of it. A strong feeling of guilt seemed naturally attached to it. But why was this so? One obvious reason occurs me – Vanessa and I were both what was called tomboys; that is, we played cricket, scrambled over rocks, climbed trees, were said not to care for clothes and so on. Perhaps therefore to have been found looking in the glass would have been against our tomboy code. But I think that my feeling of shame went a great deal deeper” (WOOLF, 1985, p. 68).

<sup>95</sup> No original: “I cannot now powder my nose in public. Everything to do with dress – still frightens me; at least makes me shy, self-conscious, uncomfortable” (WOOLF, 1985, p. 68).

haver com instintos adquiridos por milhares de suas ancestrais no passado<sup>96</sup> (WOOLF, 2020, p. 22).

Vítimas e confidentes da violência sexual, as irmãs Virginia e Vanessa transformaram o horror de George num motivo de piada entre as duas, debochando do irmão como artifício para lidar com o trauma. Em 1921, Woolf encerrou uma fala no *Memoir Club* fazendo uma provocação sobre o comportamento reprovável do irmão. Na ocasião ela afirmou que a sociedade não desconfiava de que George Duckworth não representava apenas os papéis de pai, mãe e irmão das pequenas Stephen, mas também o de “amante delas”<sup>97</sup>. A vulnerabilidade das irmãs ficou evidenciada com a morte da mãe e agravada pela morte da irmã mais velha, Stella. Quando Stella se casou, logo após a morte da mãe delas, Virginia e Vanessa foram promovidas a quartos separados na casa de número 22 em Hyde Park Gate. Ao descrever a casa, apelidada por Woolf de “a jaula”<sup>98</sup> (WOOLF, 2020, p. 94), a escritora relembra seu quarto da adolescência, um esconderijo de muitas páginas contendo escritos íntimos, um cômodo “reformado” com o dinheiro de George:

Meu quarto naquela casa altíssima ficava nos fundos. Quando Stella se casou, Vanessa e eu fomos promovidas a quartos separados; isso demarcou o fato de havermos nos tornado, ela aos 18 e eu aos 15, jovens damas. Meu quarto, o antigo quarto de dormir das crianças, era comprido e estreito e tinha duas janelas; a metade da lareira era a parte da sala de estar; a metade do lavatório era a parte de dormir. Foi “reformado” com o dinheiro de George, creio eu; e todos os traços do quarto das crianças foram apagados. Na parte da sala de estar, ficava a minha cadeira de vime e a escrivaninha com pernas cruzadas de Stella, que ela mesma projetou, pintou de verde e decorou com um desenho de folhas castanhas (na época,

<sup>96</sup> No original: “I thus detect another element in the shame which I had in being caught looking at myself in the glass in the hall. I must have been ashamed or afraid of my own body. Another memory, also of the hall, may help to explain this. There was a slab outside the dinning room door for standing dishes upon. Once when I was very small Gerald Duckworth lifted me onto this, and as I sat there he began to explore my body. I can remember the feel of his hand going under my clothes; going firmly and steadily lower and lower. I remember how I hoped that he would stop; how I stiffened and wriggled as his hand approached my private parts. But it did not stop. His hand explored my private parts too. I remember resenting, disliking it – what is the word for so dumb and mixed feeling? It must have been strong, since I still recall it. This seems to show that a feeling about certain parts of the body; how they must not be touched; how it is wrong to allow them to be touched; must be instinctive. It proves that Virginia Stephen was not born on the 25<sup>th</sup> January 1882, but was born many thousands of years ago; and had from the very first to encounter instincts already acquired by thousands of ancestresses in the past” (WOOLF, 1985, p. 68 – 69).

<sup>97</sup> No original: “By 1921 she was ending her Memoir Club talk with a provocative flourish: ‘the old ladies of Kensington and Belgravia never knew that George Duckworth was not only father and mother, brother and sister to those poor Stephen girls; he was their lover also’” (WOOLF, 1985, p. 177). Harris cita as últimas linhas do ensaio “22 Hyde Park Gate”, também coletado por Jeanne Schulkind em *Moments of Being* (1985).

<sup>98</sup> No original: “Now I shall try to describe the cage – 22 Hyde Park Gate” (WOOLF, 1985, p. 116).

esmaltar, pintar e decorar móveis causavam furor). Sobre ela ficava meu léxico de grego, uma ou outra peça de teatro grega, diversos vidrinhos de tinta, inúmeras canetas e, provavelmente escondidas embaixo do papel mata-borrão, folhas de papel repletas de escritos íntimos em uma letreirinha tão pequena e retorcida que era a piada da família. O lado de dormir era dominado pelo longo espelho estilo Chippendale (uma imitação), que George me dera na esperança de que eu me olhasse nele e aprendesse a arrumar o cabelo e a cuidar da minha aparência de modo geral<sup>99</sup> (WOOLF, 2020, p. 103 - 104).

As jovens damas, como mencionado no excerto acima, foram constrangidas a participar de bailes, jantares, eventos típicos da aristocracia vitoriana. George escoltava Virginia e Vanessa nessas ocasiões, festividades que geravam na jovem Virginia imenso senso de inadequação e fracasso. O período da adolescência, de 1897 a 1904 (dos 15 aos 22 anos de idade, portanto), foram descritos por Virginia como os sete anos infelizes<sup>100</sup>. Não apenas pelos bailes e jantares, mas pelo fato de que as mortes de Julia e Stella forçaram Vanessa e Virginia a conduzirem as tarefas do lar e a terem que cumprir as ordens de um pai “tirano – o pai exigente, violento, histriônico, demonstrativo, autocentrado, autodepreciativo, surdo, apelativo, o pai alternadamente amado e odiado”<sup>101</sup>, para usar as palavras da própria escritora (WOOLF, 2020, p. 94).

Como dito, tais eventos da sociedade despertavam nas irmãs adolescentes Stephen, a sensação de estarem alienadas e miseráveis. “Em anos posteriores, no entanto, Virginia combinava miséria com uma complexa mistura de curiosidade, inveja, prazer, divertimento e sátira”, conforme destacou a pesquisadora e

---

<sup>99</sup> No original: “My room in that very tall house was at the back. When Stella married, Vanessa and I were promoted to separate bed sitting rooms; that marked the fact that we had become, she at eighteen, I a fifteen, young ladies. My room, the old night nursery, was a long narrow room, with two windows; the fireside half was the living half; the washstand half was the sleeping half. It had been ‘done up’ at George’s cost, I rather think; all traces of the night nursery were abolished. In the living half was my wicker chair, and Stella’s writing table made after her design with crossed legs, and stained green and decorated by her with a pattern of brown leaves (at the time staining and enamelling and amateur furniture decorating were much the rage). On it stood open my Greek lexicon; some Greek play or other; many little bottles of ink, pens innumerable; and probably hidden under blotting paper, sheets of foolscap covered with private writing in a hand so small and twisted as to be a family joke. The sleeping side was dominated by the long Chippendale (imitation) looking glass, given me by George in the hope that I should look into it and learn to do my hair and take general care for my appearance” (WOOLF, 1985, p. 122).

<sup>100</sup> Para mais informações sobre os sete anos infelizes e alguns prazeres desfrutados por Woolf durante o período (novas amizades, feriados em família, entre outros), consultar o segundo capítulo da biografia escrita por Alexandra Harris (HARRIS, 2011, p. 32).

<sup>101</sup> No original: “the tyrant father – the exacting, the violent, the histrionic, the demonstrative, the self-centred, the self pitying, the deaf, the appealing, the alternately loved and hated father” (WOOLF, 1985, p. 116).

professora emérita de inglês na Washington State University, Diane Gillespie (GILLESPIE, 2010, p. 129, minha tradução). Os 22 anos de idade de Virginia Stephen (no fim dos “sete anos infelizes”, portanto) coincidem com um fato decisivo: a mudança de casa após a morte do pai. Leslie Stephen morreu em fevereiro de 1904, significando para Woolf e Bell a oportunidade de inaugurar uma especial liberdade. Em 1904 morria não apenas o pai, mas o primeiro crítico literário poderoso no mundo de Woolf (KOPLEY, 2021, p. 97).

### 1.3 As três faces femininas

Ao comentar sobre o significado do número três, Jean Chevalier e Alain Gheerbrant esclarecem que, segundo o hinduísmo, o tempo é triplo: passado, presente e futuro; o mundo é triplo: terra, atmosfera e céu; e a manifestação divina é tripla: *Brama, Vishnu, Shiva*, “aspectos produtor, conservador, transformador” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 981). Para os chineses o três é um número perfeito, a expressão da totalidade; para os cristãos, o número três significa a perfeição da Unidade divina: “Deus é Um em três Pessoas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 981). Segundo a Cabala, os primeiros Sefirot (números) são classificados em três ternários, o primeiro deles é de ordem intelectual e corresponde ao espírito; o segundo ternário é de ordem moral e corresponde à alma; e o terceiro ternário é de ordem dinâmica, “relaciona-se com a ação realizadora e, por isso, com o corpo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 981).

Escolho pensar em três mulheres da vida de Virginia Woolf, três referentes indispensáveis na formação dela: a mãe, Julia Stephen; a irmã, Vanessa Bell; e a amante, Vita Sackville-West. As três já foram apresentadas na introdução desta dissertação e Julia Stephen amplamente mencionada no Capítulo 1.1, A imersão floral ao som das ondas de St. Ives.

No capítulo “Maternal”, a biógrafa Hermione Lee (1997) menciona o sentimento de Woolf pela mãe como poderoso, difícil e misturado, tornando desafiador para os leitores imaginar Julia Prinsep Jackson Duckworth Stephen como ela mesma e não a Sra. Ramsay (personagem de *Ao Farol*) ou o Anjo do Lar, a quem Woolf mencionou em “Profissões para mulheres” (1931), baseado em seu

discurso para a *National Society for Women's Service* em 1931. Lee pontua que desde a primeira aparição de Julia Stephen nos escritos woolfianos, em "Reminiscências"<sup>102</sup> de 1908, havia uma formulação de luto de uma ausência por detrás das palavras: "Para onde ela foi? O que ela disse nunca cessou". Segundo a biógrafa, lidar com a interrupção causada pela morte da mãe, e descansar esse fantasma, trata-se de uma das tramas secretas da existência de Virginia Woolf<sup>103</sup>. Contudo, descansar esse fantasma não se mostrava suficiente, a mulher escritora de seu tempo precisava assassiná-lo, conforme Woolf ensinou no ensaio "Profissão para mulheres". Ou seja, o processo de inscrição feminina no mundo da linguagem dependia de que as mulheres escritoras reconhecessem a importância de pegar o Anjo do lar "pela garganta", assassiná-lo, profaná-lo (WOOLF, 1931c, p. 245, minha tradução).

Lee (1997) enfatiza a importância do sentimento pessoal de luto na existência de Woolf para que a obra *Ao Farol* tenha adquirido forma no mundo. Ela levanta a hipótese de que sem a morte prematura da mãe, talvez a escritora se ressentisse ou confrontasse uma idosa Julia Stephen e suas prováveis visões ultrapassadas, tipicamente vitorianas. Contudo, conforme destacado pela biógrafa, esse exercício de imaginar a mãe vivendo no presente não foi possível para Woolf:

Quando ela tenta pensar em sua mãe no "mundo dos vivos", ela não pode "vê-la dessa maneira". A impossibilidade de traduzir sua mãe do passado para o presente está profundamente dentro da história de Lily Briscoe e Sra. Ramsay em *Ao Farol*. Virginia Woolf transforma seus sentimentos pessoais no romance: Lily é a artista, não a filha. Mesmo assim, Lily recebe as respostas da filha e as memórias de sua mãe<sup>104</sup> (LEE, 1997, n.p., minha tradução).

O excerto acima transcrito apresenta uma correlação entre Woolf e a mãe, e a relação das personagens Lily Briscoe (para a qual dedico anotações específicas nesta dissertação) e Sra. Ramsay, com uma ressalva: Lily Briscoe não é a filha. Ou

<sup>102</sup> "Reminiscências" é um texto ensaístico, escrito quando Woolf tinha 25 anos, que contém memórias sobre a família, direcionadas ao sobrinho Julian, filho de Vanessa e Clive Bell. Posteriormente "Reminiscências" foi incluído na coletânea de escrita autobiográfica nunca publicada em vida, "Moments of being", editada por Jeanne Schulkind.

<sup>103</sup> No original: "Coming to terms with this interruption, laying this ghost to rest, is one of the secret plots of Virginia Woolf's existence" (LEE, 1997, n.p.).

<sup>104</sup> No original: "When she tries to think of her mother in 'the world of the living', she cannot 'see her in that way at all'. The impossibility of translating her mother from the past into the present is deep inside the story of Lily Briscoe and Mrs Ramsay in *To the Lighthouse*. Virginia Woolf transforms her personal feelings in the novel: Lily is the artist, not the daughter. All the same, Lily is given the daughter's responses to and memories of her mother" (LEE, 1997, n.p.).

seja, Lily enseja a temática do luto pessoal de Woolf, mas não é o retrato exato de sua dor e perda. Lily é a resposta do que a escritora fez de seu processo pessoal de luto. Após a morte da Sra. Ramsay, Lily tenta profaná-la utilizando a pintura como ferramenta, similarmente Woolf ao criar sua obra tenta encontrar respostas e alternativas para os sentimentos de perda, interrupção e raiva:

*Ao Farol* não é tanto "sobre" os pais de Virginia Woolf, mas sobre o que fazer com eles ou "pensar através" deles. E, apesar de todo o poder do pai, trata-se sobretudo de como a filha pode trazer a mãe de volta e deixá-la ir, como a filha pode ir além da dor e da raiva de sua perda<sup>105</sup> (LEE, 1997, n.p., minha tradução).

Deixá-la ir não foi tarefa concluída após finalizar o romance *Ao Farol*. Lee explicou que durante toda a vida Woolf continuou tentando descrever essa mãe tão difícil de ser capturada, tal qual a pintora Lily buscava capturar a imagem da Sra. Ramsay na tela: ‘Lily interpreta a própria dificuldade de Virginia’<sup>106</sup> (LEE, 1997, n.p., minha tradução).

Vanessa Bell era uma jovem mulher de 24 anos de idade quando iniciou a tela “A Conversation” (1913-1916), de acordo com o The Courtauld – UK<sup>107</sup>, uma das suas maiores realizações, na qual ela trabalhou em vários pontos ao longo de vários anos. A tela, revelando a opção por cores arrojadas, retrata três mulheres em profunda discussão. Como dito em The Courtauld: “a disposição das figuras e o estreito agrupamento das cabeças das mulheres dão ao encontro um sentido de drama e um ar conspiratório”<sup>108</sup> (COURTAULD, 2023, n.p., minha tradução). O forte impacto visual sugere que a conversa é de grande significado. Talvez com este trabalho ela estivesse homenageando as mulheres do grupo de Bloomsbury, do qual Virginia Woolf fazia parte, por uma representação dos valores da amizade e do debate esclarecido que caracterizavam o grupo. Em carta datada de 12 de maio de

---

<sup>105</sup> No original: “*To the Lighthouse* is not so much ‘about’ Virginia Woolf’s parents as about what to do with them through or ‘think through’ them. And, for all the father’s power, it is above all about how the daughter can bring the mother back and let her go, can go beyond the pain and rage of her loss” (LEE, 1997, n.p.).

<sup>106</sup> No original: “Lily acts out Virginia’s own difficulty” (LEE, 1997, n.p.)

<sup>107</sup> THE COURTAULD. *Website* do Instituto de Artes: < <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-conversation/> >.

<sup>108</sup> Anotações gerais em: < <https://courtauld.ac.uk/highlights/a-conversation/> >. No original: “The arrangement of the figures and the close grouping of the women’s heads give the gathering a sense of drama and a conspiratorial air” (COURTAULD, 2023, n.p.).

1928, Woolf comentou as impressões sobre a tela, escrevendo para a irmã:

Penso que você é uma pintora notável. Mas defendo que, além disso, você é uma satirista, uma comunicadora de impressões sobre a vida humana: uma escritora de contos de grande sagacidade e capaz de fazer surgir uma situação que desperta a minha inveja<sup>109</sup>. (WOOLF, 2016, n.p., minha tradução).

Bell, como já comentado nesta dissertação, foi a irmã que mais compartilhou experiências artísticas, intimidades, momentos do cotidiano, eventos traumáticos e sonhos com Virginia Woolf. E também a que mais satirizou a tradição ao lado de Woolf. Aos 25 anos de idade, Woolf escreveu sobre a irmã em “Reminiscências” (1908), texto ensaístico direcionado ao sobrinho Julian, recém-nascido, filho do casal Vanessa e Clive Bell. “Reminiscências”, iniciado em 1907, oito anos antes de Woolf ter publicado seu primeiro romance, resultou de um período de aprendizagem durante o qual ela realizou uma série de exercícios literários para treinar sua habilidade descritiva. O referido texto foi inicialmente pensado para descrever a “vida” de Vanessa Bell, mas se transformou em memórias da infância e adolescência das irmãs Stephen (SCHULKIND, 1985, p. 11). Nas primeiras páginas de “Reminiscências”, Vanessa Bell é descrita como uma filha que toda mãe teria orgulho de chamar de sua; uma moça muito bela, graciosa, extremamente cuidadosa e maternal com os três irmãos mais novos:

De resto, uma mãe que olhasse em seu rosto poderia sentir seu coração saltar para a investidura já prometida a sua filha, pois ela deveria apresentar uma grande beleza. E, neste caso, a mãe também sentiria terna alegria dentro dela, e algum encantamento também, pois já sua filha prometia ser honesta e amorosa; assim eu ouvi, que ela foi capaz de cuidar das três pequenas criaturas mais novas do que ela, ensinando a Thoby suas cartas e entregando a ele sua mamadeira. Posso imaginar que ela atribuiu grande importância à maneira pela qual Thoby se sentou em sua cadeira alta, e apelou à babá para que ela o prendesse adequadamente lá antes que ele fosse autorizado a comer seu mingau. Sua mãe sorriria silenciosamente para isso<sup>110</sup> (WOOLF, 1985, p. 28, minha tradução).

A ênfase dada ao aspecto maternal de Vanessa Bell é de extrema relevância

<sup>109</sup> No original: “I think you are a most remarkable painter. But I maintain you are into the bargain, a satirist, a conveyer of impressions about human life: a short story writer of great wit and able to bring off a situation in a way that rouses my envy.” (WOOLF, 2016, n.p.).

<sup>110</sup> No original: “For the rest, a mother who gazed in her face might feel her heart leap at the endowment already promised her daughter, for she was to have great beauty. And in this case the mother would also feel tender joy within her, and some bright amusement too, for already her daughter promised to be honest and loving; already as I have heard, she was able to care for the three little creatures who were younger than she was, teaching Thoby his letters, and giving up to him her bottle. I can imagine that she attached great importance to the way in which Thoby sat in his highchair, and appealed to Nurse to have him properly fastened there before he was allowed to eat his porridge. Her mother would smile silently at this” (WOOLF, 1985, p. 28).

para a temática desta dissertação. Uma vez que Woolf não teve filhos, as principais referências dela de maternidade foram a mãe e a irmã, inspirando inúmeras passagens de sua obra. Algumas características maternas de Vanessa influenciaram na criação da Sra. Ramsay de *Ao Farol*, mas Bell inspirou, sobretudo, a caracterização da personagem Lily Briscoe, “uma mulher cujos sentimentos de inferioridade, determinação e validação do processo criativo são semelhantes aos da Vanessa”<sup>111</sup> (GILLESPIE, 2010, p. 128, minha tradução).

De modo semelhante, a personagem Susan de *As Ondas*, abordada com maior detalhamento no subcapítulo 3.2 desta dissertação, foi inspirada em Bell (GILLESPIE, 2010, p. 128). Mas não apenas Susan<sup>112</sup>, a concepção da obra em si surgiu de uma fala da irmã sobre a aparição de uma mariposa. Do mistério e da potência desta imagem, Woolf revelou uma outra visão: a de mães parindo filhos como sucessivas ondas. O rascunho de *As Ondas*, denominado *As Mariposas*, apresentava essa visão, como já mencionado na introdução da dissertação.

Frisa-se, contudo, que a relação entre as irmãs (assim como a relação de Woolf com a mãe) também foi marcada pela ambivalência: momentos de raiva, inveja e muito ciúmes. De igual modo, Vanessa Bell, embora aparentemente tivesse optado por casar e ter filhos, também questionou as convenções socialmente impostas às mulheres da época. Considerar as ambivalências nos relacionamentos e sentimentos ao pensarmos nas principais referências pessoais e artísticas de Woolf importa para que não se construa uma percepção demasiadamente idealizada da vida da escritora.

Na tela “*Self-Portrait at the Easel*”, de 1912, Vanessa Bell compõe seu autorretrato a partir da pintura de uma mulher com um vestido cinza-azul delineado em preto, contra um símbolo bem conhecido do papel das mulheres: uma lareira. Conforme observou Diana F. Gillespie, no ensaio “Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting” (2010), a lareira cinza-pálida é tão alta que se estende para fora do topo da tela, rivalizando com o cavalete. Na pintura, Bell está sentada de costas para a

---

<sup>111</sup> No original: “Later, some of Vanessa’s maternal characteristics animate Mrs Ramsay in *To the Lighthouse*, but mostly contribute to the characterization of Lily Briscoe, a woman whose feelings of inferiority, determination and validation of the creative process are similar to Vanessa’s” (GILLESPIE, 2010, p. 128).

<sup>112</sup> “Woolf’s family also informs her creations: Susan is based partly on Vanessa Bell, and Percival, the silent character who dies young, on Thoby Stephen” (KOPLEY, 2021, p. 168-169).

lareira. Ainda pelo olhar de Diana Gillespie, na tela Vanessa Bell está segurando seus pincéis e sua sensível mão de pintura é “a fonte de vitalidade”<sup>113</sup> (GILLESPIE, 2010, p. 126, minha tradução).

O destaque dado por Gillespie para o símbolo da lareira, e o fato da Bell da pintura estar sentada de costas para ele, é extremamente revelador, se atentarmos com Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2021) para o fato de que a lareira representa tradicionalmente o “símbolo da vida em comum, da casa, da união do homem com a mulher, do amor, da conjunção do fogo com o seu receptáculo” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 604). Ou seja, Vanessa Bell dá as costas para o sonho burguês e para o lugar de receptáculo, ironizando o símbolo de uma sociedade que lhe negaria o lugar de artista para ser esposa e mãe apenas. E mais, a lareira faz referência ao sol, representando o centro da vida dada:

Enquanto centro solar, que aproxima os seres, por seu calor e sua luz – além de ser também o local onde se cozinha a comida –, a lareira é centro de vida, vida dada, conservada e propagada. Por isso foi sempre honrada em todas as sociedades (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 604).

Falar em honra, em vida dada e consagrada, remete o olhar para outra personalidade chave da vida pessoal de Woolf: Vita Sackville-West. Sem a presença de Vita Sackville-West, as percepções de Woolf sobre *gender* não seriam as mesmas, apesar de não ter sido a primeira mulher por quem se apaixonou. Julia Briggs defende a importância de Vita no sentido de mudar a consciência de Virginia sobre os próprios desejos e pensamentos:

Vita havia mudado a consciência de Virginia de seus próprios desejos, encorajando-a a pensar de forma diferente sobre gênero, sua natureza e significado e, em particular, sua fluidez, pois Vita acreditava que “à medida que os séculos passam... os sexos tornam-se cada vez mais quase fundidos”<sup>114</sup> (BRIGGS, 2005, p. 189, minha tradução).

Briggs defende que Vita tenha provocado *insights* que intensificaram a relação das personagens Lily Briscoe e Sra. Ramsay de *Ao Farol* (BRIGGS, 2005, p. 189). Embora Lily não deva ser considerada como mero retrato de sua amante, há uma tensão erótica marcando a relação da pintora com a mulher que ela tentava capturar em seu quadro, um erotismo inspirado na relação misteriosa de Virginia e

<sup>113</sup> No original: “Her sensitive painting hand, positioned in front of a black unlit firebox, is the source of vitality” (GILLESPIE, 2010, p. 126).

<sup>114</sup> No original: “Vita had changed Virginia’s awareness of her own desires, encouraging her to think differently about gender, its nature and meaning, and, in particular, its fluidity, for Vita believed that ‘as centuries go on... the sexes become more nearly merged’” (BRIGGS, 2005, p. 189).

Vita, conforme destacado por Harris:

Se Woolf está dentro do casamento do casal Ramsay, ela está mais obviamente fora dele, na figura de Lily Briscoe, embora Lily não seja de forma simplificada um retrato da artista. Nos primeiros rascunhos, a pintora era uma personagem menor, do lado de fora pintando *hedgerows*. Mas ela se tornou a figura central orquestradora, a mulher que está tentando entender a si mesma e sua relação com toda a família Ramsay pintando um retrato da Sra. Ramsay e seu filho sentados nos degraus da casa. Woolf poderia facilmente ter feito de Lily uma das crianças Ramsay, uma filha, como ela própria, da mulher que ela estava pintando. Mas ela escolheu, em vez disso, um ponto de vista menos facilmente definível. Lily é uma amiga, então ela está fora da família. Ela é mantida no lugar por uma forte, mas incerta ligação com a Sra. Ramsay e seu mundo doméstico. Há um espaço para supor alguma atração erótica, e há uma conexão com os sentimentos de Woolf por Vita, mas Woolf não ia fixar essa relação. Ela deixa sua artista como uma figura propositalmente obscura cuja vida não conhecemos<sup>115</sup> (HARRIS, 2011, p. 95, minha tradução).

Lily era uma amiga do casal Ramsay, assim como Vita e seu marido formavam um casal de amigos no lar dos Woolf. Mas Sackville-West escolheu viajar para o Oriente Médio em janeiro de 1926, de modo que o relacionamento amoroso das duas durou cerca de dois anos. Mesmo afastada, Vita esteve mais presente na vida de Virginia do que é possível pontuar em seus escritos. Assim, as discussões sobre sexualidade, ampliação dos direitos das mulheres, casamento e papéis definidos para as mulheres, permeiam a obra woolfiana e estão imbuídos das reflexões provocadas por Sackville-West.

Julia Briggs (2005) traz ainda outra hipótese de aproximação entre Vita e a obra de Woolf: “*The Oak Tree*” em *Orlando* é inspirada no poema de Vita, “*The Land*”, talvez o equivalente da pintura de Lily Briscoe, em *Ao Farol*. A personagem Orlando demora séculos para compor o poema, enquanto no outro romance, *Ao Farol*, a pintora Lily Briscoe passa todo tempo tentando compor sua tela, a fim de contribuir com sua visão.

Ana Gabriela Macedo (2022) no Prólogo da edição portuguesa de *48 Ensaios Virginia Woolf* comenta que *Orlando* é exemplo de uma narrativa impossível de

---

<sup>115</sup> No original: “If Woolf is inside the Ramsay marriage, she is more obviously outside it, in the figure of Lily Briscoe, though Lily is in no simple way a portrait of the artist. In early drafts the painter was a minor character, off painting hedgerows. But she became the central orchestrating figure, the woman who is trying to understand herself and her relation to the whole Ramsay family by painting a portrait of Mrs Ramsay and her son sitting on the steps of the house. Woolf might easily have made Lily one of the Ramsay children, a daughter, like herself, of the woman she was painting. But she chose instead a less easily definable standpoint. Lily is a friend, so she is outside the family. She is held in place by a strong but uncertain tie to Mrs Ramsay and her domestic world. There is a room to suppose some erotic attraction, and there is a connection with Woolf’s feelings for Vita, but Woolf was not going to pin down this relationship. She leaves her artist as a purposely obscure figure whose life we do not know” (HARRIS, 2011, p. 95).

catalogação enquanto gênero literário, inaugurando um “novo gesto de cisão profundamente transgressivo e com fortes ressonâncias ainda hoje” (MACEDO, 2022, p. 15). Na esteira de Macedo, a obra *Orlando* celebra a utopia da linguagem, a desestabilização dos gêneros e a fruição de uma sexualidade livre, em uma narrativa transgênero que é um testemunho de amor a Vita Sackville-West:

Não se trata, contudo, de um texto-*blague*, mas de uma escrita livre e libertina, por assim dizer; uma fantasia poética de raiz histórica e historicista, onde Woolf pretendeu criar uma alegoria de um mundo <visto do avesso>, contado por uma personagem errática que deambula pelos séculos da história britânica, celebrando quer a utopia da linguagem quer a desestabilização dos gêneros e a fruição de uma sexualidade livre. Um texto *queer* avant la lettre, uma narrativa indirectamente biográfica, onde Woolf presta homenagem ao pai, Sir Leslie Stephen, eminente biógrafo vitoriano, subvertendo amplamente o conceito canônico de biografia. Uma narrativa transgênero e lúdica que é um testemunho de amor a Vita Sackville-West, e na qual se conjuga de um modo prolixo uma reflexão sobre a escrita e o desejo, a arte e a sexualidade, a intimidade e o inconsciente, a sedução e o travestimento, tendo sempre como pano de fundo o parodiar de uma narrativa da História maioritariamente escrita no masculino, e a possibilidade da sua reinterpretação no feminino e leitura do avesso. Um mundo de inverosimilhança, feito de realidade e sonho simultaneamente (MACEDO, 2022, p. 15 - 6).

De acordo com Macedo, penso que não apenas *Orlando*, mas também *Ao Farol* e *As Ondas* representam, cada qual a seu modo, essa fantasia poética que propõe uma leitura do mundo ao avesso. *Ao Farol* e *As Ondas* também refletem sobre a escrita e o desejo, a arte e a sexualidade, a intimidade e o inconsciente, tendo como pano de fundo a conversa (deixando o tom sarcástico da paródia apenas para *Orlando*) com uma narrativa da História escrita no masculino e a possibilidade de uma nova perspectiva pelo feminino, cada vez mais próxima de uma narrativa *queer*. Lily Briscoe contribui com sua perspectiva, sua visão, ao pensar em colocar a árvore mais no centro da tela que almeja pintar e transformar sua arte em uma resposta aos ditames sociais de seu tempo. Lily, com sua tela, problematiza o casamento e a restrição das mulheres nos espaços intelectuais e artísticos. Rhoda, Susan e Jinny apresentam suas perspectivas de vida, sexualidade, intimidade, inconsciente e desejo, contrapondo a linguagem masculina ensinada desde os portões de ferro do colégio. Enquanto Bernard insiste em manter um caderno de frases para descrever as passagens da vida e Neville explora a exatidão da língua latina pisando firmemente sobre frases bem assentadas<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Refiro-me ao seguinte trecho do original, na voz de Neville: “Those are laboratories perhaps; and that library, where I shall explore the exactitude of the Latin language, and step firmly upon the well-

(WOOLF, 1931b, p. 24), Rhoda, Susan e Jinny sentem, ouvem, tocam, saboreiam, experienciando a vida, afastando seus corpos dos grilhões das frases completas.

---

laid sentences, and pronounce the explicit, the sonorous hexameters of Virgil; of Lucretius; and chant with passion that is never obscure or formless the loves of Catullus, reading from a big book, a quarto with margins" (WOOLF, 1931a, p. 32).

## 2 VIRGINIA WOOLF ENTRE A PINTURA E A ESCRITA

Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint.

*Virginia Woolf, Walter Sickert: A Conversation*

Maggie Humm (2010), co-diretora do Central for Cultural Studies Research, em Londres, e professora de estudos culturais da University of East London, ensina que a pequena Virginia Stephen cresceu em solo propício às artes: os Stephens não só mantinham o hábito de frequentar as exposições de arte na The National Gallery, como penduravam nas paredes da casa da infância de Woolf, localizada no número 22 da Hyde Park Gate em Londres, pinturas de renomados artistas ingleses como Edward Burne-Jones, G. F. Watts e William Rothenstein. A irmã, Vanessa Bell, teve aulas de pintura com Sir Arthur Cope na Royal Academy e na Slade. Essa aproximação da família com as artes, em um tempo marcado pela expansão colonial, representou a base para que a pequena Virginia fosse educada e estimulada desde cedo a traçar seus próprios esboços como artista (HUMM, 2010, p. 2).

Filhas mulheres de um típico lar vitoriano, Virginia Woolf e Vanessa Bell, ao contrário dos irmãos homens, não puderam ser alunas de Cambridge. Julia e Leslie Stephen não viram necessidade de que as filhas recebessem uma educação formal para além dos cursos livres, aulas particulares, e atividades domésticas. Conforme pontuou a biógrafa Alexandra Harris em relação à Julia (HARRIS, 2011, p. 18), não é particularmente conservadora sua opção, uma vez que ainda não era costumeiro que meninas da Inglaterra de 1890 saíssem de suas casas para estudar.

Apesar do contexto social patriarcal da época, o lar dos Stephens foi um terreno favorável para que as meninas desenvolvessem suas habilidades artísticas desde cedo. Ainda que erudito e austero, o pai insistia na liberdade de que as filhas seguissem suas próprias metas artísticas, talvez em razão de ser ele próprio um importante escritor de sua época. Sobre a postura de Leslie, Woolf comentou:

As relações entre pais e filhos têm hoje uma liberdade que teriam sido

impossíveis com meu pai. Ele esperava certo padrão de comportamento, inclusive de cerimônia, na vida familiar. Mas se liberdade significa o direito de ter os seus próprios pensamentos e seguir as suas próprias metas, então ninguém respeitava a liberdade – na verdade, insistia nela – mais completamente do que ele. Os filhos, com exceção do exército e da marinha, podiam seguir a profissão que quisessem; as filhas, embora ele valorizasse muito pouco a educação superior para as mulheres, deviam ter a mesma liberdade. Se em algum momento ele repreendia severamente uma filha por fumar um cigarro – fumar não era, em sua opinião, um hábito adequado para o outro sexo – ela só precisava perguntar-lhe se ela podia se tornar uma pintora para ele lhe assegurar que, desde que ela levasse seu trabalho a sério, ele lhe daria todo o apoio possível. Ele não tinha nenhum amor especial pela pintura; mas ele mantinha sua palavra. Uma liberdade como essa valia por mil cigarros<sup>117</sup> (WOOLF, 2017, p. 32-33).

Infere-se do excerto transcrito que havia algum espaço para liberdade. Embora não tenha sido aluna de Cambridge, Virginia Woolf recebeu uma educação intelectual diferenciada, aprendeu grego, leu grandes pensadores como Platão e o filósofo G.E. Moore e, por meio do irmão Thoby, interagiu com um círculo social de alunos de Cambridge em encontros constantes na Gordon Square (BRIGGS, 2005, p. 97). Sobre esse aspecto, Jane Goldman (GOLDMAN, 1998, p. 23) confronta Jane Marcus, afirmando que o fato de Woolf ter sido impedida de cursar Cambridge não significou que sua educação tenha sido medíocre, ao contrário:

Do fato da exclusão de Woolf de Cambridge Marcus tira a perigosa conclusão de que Woolf não tinha uma educação completa. Sua privação das mesmas vantagens educacionais que seu irmão não significa que ela não teve nenhuma educação. Marcus convenientemente esquece que Woolf aprendeu grego clássico e latim, aprendeu várias línguas europeias modernas e foi bem educada em literatura, filosofia e história. Ela foi considerada educada o suficiente para ser empregada como professora e como escritora de artigos e resenhas para a imprensa séria desde a juventude em diante (GOLDMAN, 1998, p. 23, minha tradução)<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> No original: “The relations between parents and children to-day have a freedom that have 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. If at one moment he rebuked a daughter sharply for smoking a cigarette – smoking was not in his opinion a nice habit in the other sex – she had only to ask him if she might become a painter, and he assured her all the help he could. He had no special love for painting; but he kept his word. Freedom of that sort was worth thousands of cigarettes” (WOOLF, 1932, p. 592 - 593).

<sup>118</sup> No original: “From the fact of Woolf’s exclusion from Cambridge, Marcus draws the dangerous conclusion that Woolf lacked an education altogether. Her deprivation of the same educational advantages as her brother does not mean that she had no education at all. Marcus conveniently forgets Woolf was taught classical Greek and Latin, learnt several modern European languages, and was well schooled in literature, philosophy and history. She was considered educated enough to be employed as a teacher, and as a writer of articles and reviews for the serious press from youth onwards” (GOLDMAN, 1998, p. 23).

Portanto, talentosas, bem educadas e cultas, como pontuado por Jane Goldman, Virginia e Vanessa, cada qual a seu modo, transpassaram as fronteiras da mãe. Vanessa com o talento de pintar e Virginia buscando nas palavras uma forma de traduzir o indizível. A pintura, no entanto, sempre fascinou o imaginário da pequena escritora que colocava a escrivadinha tão alta de modo a escrever em pé, numa tentativa de sentir-se à altura da irmã pintando telas (HARRIS, 2011). Conforme ressaltou a professora e pesquisadora Maria Aparecida de Oliveira (2020), Woolf “sempre tentava criar equivalentes entre efeitos práticos e visuais em seus próprios escritos” (OLIVEIRA, 2020, p. 192), sentindo-se à margem daquilo que concebia como a grande arte: a pintura.

A escrita de Woolf alimentou-se das variadas expressões artísticas e teve como inspiração a arte produzida no círculo íntimo de Bloomsbury, com destaque para os trabalhos de sua irmã, Vanessa Bell, e dos amigos Duncan Grant e Roger Fry. Pois após a morte do pai, os irmãos Stephen decidiram se instalar numa casa menor em Gorden Square e fundar um novo centro de vida, afastando-se dos objetos, das cores escuras dos papéis de parede e das atividades típicas de uma tradição opressora para criar uma outra era. Nas palavras de Pinho: “Bloomsbury inaugura o modernismo” (PINHO, 2015, p. 41).

Ao longo dos anos, Woolf foi desenvolvendo um olhar cada vez mais atento para a pintura e um vocabulário cada vez mais crítico para as artes, em razão de suas expedições pelas galerias de Londres e dos encontros frequentes em clubes como, por exemplo, o Friday Club fundado pela irmã Vanessa em 1905. Woolf também lia com entusiasmo biografias de célebres artistas, entre os quais estavam William Morris, Delacroix e Cézanne (HUMM, 2010, p. 3).

Apesar de a sensibilidade para as cores ter despontado ainda na infância de Virginia, os efeitos desse cuidado estético foram decisivos por volta de 1910 - 1930, período no qual o feminismo e o colorismo<sup>119</sup> uniram forças em prol das causas sufragistas. Em uma narrativa sobre um eclipse, por exemplo, Woolf trava o que Goldman denominou de “*literary sense of Post-Impressionist colourism*” (GOLDMAN, 2001, p. 69), que será explicado ao longo dos parágrafos seguintes. Assim, roxo, branco e verde, naquele contexto sociopolítico, estavam impregnados de

---

<sup>119</sup> O termo foi aqui empregado em tradução literal (de minha responsabilidade) de passagens da obra de Jane Goldman, *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf* (1998).

significados feministas.

1910 também foi o ano da primeira exposição pós-impressionista de Roger Fry, amigo íntimo de Woolf. Ao longo de muitos anos de convivência, Fry influenciou o pensamento crítico e a prática literária de Woolf. Entusiasta de arte moderna e estética, meticuloso quanto ao conhecimento de forma e proporção, Roger Fry lançou reflexos no *design*, ritmo e textura da obra woolfiana. Ela preferiu adotar as teorias dele sobre artes visuais, adaptando-as para seu próprio meio, do que tomar emprestado conceitos de discussões literárias contemporâneas. Após ler o conto de Woolf, “A Marca na Parede”, Fry elogiou a forma com a qual Woolf conseguiu brilhantemente atribuir textura, significado e qualidade às palavras (BRIGGS, 2005, p. 342-343).

A exibição de Roger Fry em 1910 contara com a ilustre participação de Julius Meier-Grefe, apresentando, pela primeira vez na Inglaterra, sua biografia sobre Van Gogh. Para ilustrar a morte do artista nas últimas páginas da biografia, Meier-Grefe personificou as cores, colocando-as em movimento no ritual que precedeu o sepultamento de Van Gogh. Na descrição, dez mulheres se juntaram à cor Amarelo (personificada como a mais bela do Império) para reverenciar o túmulo do pintor. Girassóis, trigais, ciprestes, tons e demais elementos presentes nas famosas telas uniram-se em uma dança de preparação para a despedida do criador das obras, conforme a narrativa biográfica. O evento de 1910 marcou a aliança de Woolf com o Pós-Impressionismo, lançando a potencialidade de uma releitura da retórica de Meier-Graefe à luz de uma percepção feminista: “As cores femininas podem se tornar feministas, como vimos, e as servas de cor de Van Gogh podem ser deliberadas ou transformadas em ativistas do sufrágio”<sup>120</sup> (GOLDMAN, 1998, p. 110, minha tradução). Conforme sugeriu Jane Goldman, em analogia aos pintores Pós-Impressionistas e inspirada pelos movimentos sufragistas que eclodiam em 1910, Woolf introduziu inovações feministas em sua literatura, baseadas principalmente no uso de cores (GOLDMAN, 1998, p. 112).

“Estamos sob o domínio da pintura”<sup>121</sup>, afirmou Woolf no ensaio “Pictures”<sup>122</sup>

<sup>120</sup> No original: “Feminine colours may turn feminist, as we have seen, and Van Gogh’s handmaidens of colour might be deliberated or transformed into suffrage activists” (GOLDMAN, 1998, p. 110).

<sup>121</sup> No original: “and now undoubtedly we are under the dominion of painting” (WOOLF, 1925, p. 243).

<sup>122</sup> Ensaio publicado pela Nation & Athenaeum em 25 de Abril de 1925.

de 1925 (WOOLF, 2017, p. 87). Woolf faz referência a pintores como Matisse, Cézanne, Derain, Picasso e Sickert como contrapontos aos escritores que utilizam palavras e não tintas para contar suas histórias, mas que veem grande socorro e estímulo nas telas modernas capazes de despertar palavras onde não pensávamos existir:

Cézanne, por exemplo – nenhum pintor provoca mais o sentido literário do que ele, porque suas pinturas estão tão audaciosas e provocativamente satisfeitas de serem tinta e não palavras que o próprio pigmento, dizem eles, parece nos desafiar, pressionar algum nervo, estimular, provocar. Essa pintura, por exemplo, eles explicam (diante de uma paisagem rochosa, toda clivada como que por um martelo gigante, em estrias cor de opala, silenciosa, sólida, serena), desperta em nós palavras onde não pensávamos existir; sugere formas onde nunca vimos nada a não ser ar rarefeito. Enquanto contemplamos, as palavras começam a erguer seus frágeis membros na desbotada fronteira da língua sem dono, para afundar de novo em desespero. Nós as arremessamos como redes sobre uma praia rochosa e inhospita; elas se apagam e desaparecem. É vão, é inútil; mas não podemos nunca resistir à tentação. Os pintores silenciosos, Cézanne e o Sr. Sickert, nos fazem de tolos tantas vezes quanto quiserem<sup>123</sup> (WOOLF, 2017, p. 90).

No ensaio “Craftsmanship” (1937), traduzido por “Engenho”<sup>124</sup>, Woolf explica que as palavras já nos concederam muitas provas de que não são úteis, de que no momento em que tentamos extrair qualquer vestígio de utilidade, elas prontamente se transformam, embaralhando-se. Assim, a utilidade estaria relacionada à característica de significar apenas uma coisa, sendo da natureza das palavras, ao contrário, significarem muitas coisas, uma vez que para além das aparências elas trazem inúmeros significados submersos. Esse aspecto da utilidade está relacionado, como apontou Woolf, ao primeiro sentido de *craft*, a palavra como utilitária, como sendo criada para um fim específico, de servir algo, de existir em função de algo, como uma ferramenta nas mãos de um artesão. Ao longo do ensaio, ela tentará desconstruir esse caráter meramente instrumental da linguagem.

<sup>123</sup> No original: “Cézanne, for example – no painter is more provocative to the literary sense, because his pictures are so audaciously and provocatively content to be paint that the very pigment, they say, seems to challenge to us, to press on some nerve, to stimulate, to excite. That picture, for example, they explain (standing before a rocky landscape all cleft in ridges of opal colour as if by a giant’s hammer, silent, solid, serene), stirs words in us where we had not thought words exist; suggests forms where we had never seen anything but thin air. As we gaze, words begin to raise their feeble limbs in the pale border-land of no man’s language, to sink down again in despair. We fling them like nets upon a rocky and inhospitable shore; they fade and disappear. It is vain, it is futile; but we can never resist the temptation. The silent painters, Cézanne and Mr. Sickert, make fools of us as often as they choose” (WOOLF, 1925, p. 244 – 245).

<sup>124</sup> Tradução de Ana Maria Chaves e Catarina Ferreira de Almeida, pela editora portuguesa Relógio D’Água.

Para Woolf, *craft* em conexão com as palavras também sugere um sentido de adulação, artimanha, engano, quando pensamos o aspecto de desonestidade trazido pelo adjetivo inglês *crafty*. Contudo, esse sentido será mais uma vez desconstruído no desenrolar do raciocínio da ensaísta, para quem as palavras são as únicas coisas que dizem a verdade e nada mais que a verdade<sup>125</sup>.

Há ainda um terceiro sentido em *craft*, de acordo com Woolf: o aspecto diabólico das palavras (WOOLF, 1937, p. 202). Davi Pinho e Isabela Pinho explicam que “Woolf infere um terceiro sentido de *craft* que não registra, mas apenas performa ou sugere: a “magia” ou bruxaria da linguagem, *witchcraft*” (PINHO, 2021, p. 27). Por essa ótica, as palavras são as coisas mais selvagens, livres, irresponsáveis e menos ensináveis que existem no mundo<sup>126</sup>. Elas se unem como desejarem: “Palavras da realeza criam vínculo de união com palavras plebeias. Palavras inglesas casam com palavras francesas, com palavras alemãs, palavras indianas, palavras africanas, se assim quiserem”<sup>127</sup> (WOOLF, 1937, p. 205, minha tradução). Pinho e Pinho (2021) atentam para a radicalidade desse pensamento woolfiano, lembrando o contexto sociopolítico em tela:

Em 1937 - enunciado do coração de um Império Britânico que demorava a dar seu último suspiro e no contexto de uma Europa nazifascista à beira de uma nova guerra - esse “poder diabólico” (WOOLF, 1937, p. 202) da palavra revela a radicalidade do pensamento woolfiano, seu impulso não apenas para forçar as palavras aos limites da significação - um impulso que alcunharíamos de “modernista” ao decorrer do século XX - ,mas, também para produzir as interferências políticas (de classe, gênero e raça) inscritas em sua produção (PINHO, 2021, p. 27 – 28).

Pensando nesse último aspecto, Woolf propõe que a leitura seja guiada pela liberdade que as palavras apresentam de combinarem-se umas com as outras de forma inconsciente (WOOLF, 1937, p. 202). Ou seja, um leitor deve permitir que os vários significados submersos das palavras permaneçam submersos, apenas sugeridos, mas não declarados. As palavras guardam em si e revelam (a depender de quando, por quem e como são lidas) ecos, memórias, associações, combinações democráticas que “casam” diferentes classes, línguas e raças. Cabe ao leitor, deixar

---

<sup>125</sup> “words are the only things that tell the truth and nothing but the truth” (WOOLF, 1937, p. 198).

<sup>126</sup> “They are the wildest, freest, most irresponsible, most unteachable of all things” (WOOLF, 1937, 205).

<sup>127</sup> No original: “Royal words mate with commoners. English words marry French words, German words, Indian words, if they have a fancy” (WOOLF, 1937, p. 205).

que as palavras fluam livremente, “unindo-se e desunindo-se como juncos flutuando no leito de um rio<sup>128</sup>” (WOOLF, 2022, p. 415). Sigo essa orientação de Woolf na metodologia desta dissertação para interpretar as palavras de *As Ondas*, não como quadros fechados de significados, mas em constante conversa (com as cores, com as imagens não humanas e assim por diante).

No ensaio “Walter Sickert: A Conversation” (1934), Woolf trabalha a relação entre cores e palavras. O ensaio inicia com uma conversa entre sete ou oito pessoas reunidas em um jantar, problematizando questões como a nova sinalização de trânsito que utiliza cores para transmitir comandos de tráfego, ou ainda suposições sobre quando as galerias de arte foram criadas. No ensaio, Woolf aponta que o uso excessivo das cores como sinais induziria a um cenário onde as cores teriam seus significados reduzidos a meras ações, o que seria o pior de se viver em uma comunidade altamente organizada<sup>129</sup>. Woolf traça ainda uma reflexão sobre a (in)capacidade do humano em ver, como se o ser humano fosse uma evolução (ou uma involução) de um inseto com olhos gigantes, encontrado em uma floresta primitiva por um estudioso de cactos. O referido inseto seria “*all-eye*”, ou seja, pura visão, enquanto o ser humano, tão reiteradamente treinado a falar, perdera a capacidade de ver ao instrumentalizar tudo, inclusive as cores. Modernidade, neste ensaio, significa atrofiar o “olho” (*eye*), que no inglês é homófono de “eu” (*I*), da subjetividade<sup>130</sup>. Então, ao adentrar uma galeria de arte, numa exposição como a de Walter Sickert, o humano tem a sensação de estar habitando aquela floresta primitiva, onde o inseto se tornava aquilo que via: vermelho, verde, azul, qualquer que fosse a cor da flor: “Quando entrei pela primeira vez na exposição do Sickert, disse um dos que jantavam, tornei-me completo e exclusivamente um inseto – todo olho. Voei de cor em cor, do vermelho ao azul, do amarelo ao verde<sup>131</sup>” (WOOLF, 1934, n.p., minha tradução).

<sup>128</sup> No original: “In reading we have to allow the sunken meanings to remain sunken, suggested, not stated; lapsing and flowing into each other like reeds on the bed of a river” (WOOLF, 1937, p. 202).

<sup>129</sup> No original: “Colours are used so much as signals now that they will very soon suggest action merely — that is the worst of living in a highly organized community.” (WOOLF, 1934, n.p.).

<sup>130</sup> No original: “politicians and business men are blind, days spent in an office leading to atrophy of the eye” (WOOLF, 1934, n.p.).

<sup>131</sup> No original: “When I first went into Sickert’s show, said one of the diners, I became completely and solely an insect — all eye. I flew from colour to colour, from red to blue, from yellow to green” (WOOLF, 1934, n.p.).

O ensaio “Walter Sickert: A Conversation” (1934) é também uma reflexão sobre o silêncio: “Ao entrar pela primeira vez numa galeria de imagens’ – houve silêncio por um momento<sup>132</sup>” (WOOLF, 1934, n.p., minha tradução). Por essa perspectiva, deve haver em toda obra de arte uma zona de silêncio<sup>133</sup>. O observador da grande obra prima sente-se como um *outsider*, margeando a história contada pelas imagens e assombrado pelo violento arrebatamento das cores. O silêncio é inevitável porque uma história de vida está sendo contada a partir da imagem. Nesse sentido, em uma das perspectivas coletadas por Woolf, Walter Sickert e todos os grandes pintores seriam excelentes biógrafos, porque contam a vida de uma pessoa sem a necessidade de encher páginas com fatos e mais fatos:

Daí trezentas ou quatrocentas páginas de compromisso, evasão, simplificação, exagero, irrelevância e pura falsidade a que chamamos biografia. Mas Sickert pega no seu pincel, aperta o seu tubo, olha para o rosto; e depois, camuflado no dom divino do silêncio, ele pinta mentira, palidez, esplendor, depravação, resistência, beleza – está tudo aí e ninguém pode dizer, mas o nome da sua mãe era Jane e não Mary. Não no nosso tempo, ninguém escreverá uma vida como Sickert a pinta. As palavras são um meio impuro; muito melhor ter nascido no reino silencioso da pintura<sup>134</sup> (WOOLF, 1934, n.p., minha tradução).

Sickert, na perspectiva de outra personagem, mais do que um biógrafo era também, por meio das suas pinturas, um exímio romancista. Isso porque suas telas usando óleo e terra contavam cenas: “Há uma série de histórias e romances de três volumes na Exposição de Sickert<sup>135</sup>” (WOOLF, 1934, n.p., minha tradução). Ainda no ensaio, há convidados do jantar que aproximaram Sickert dos grandes poetas ingleses, que assombram as tabernas e praias marinhas onde os pescadores deixam cair suas capturas de prata em cestos de vime: Crabbe, Wordsworth, Cowper, “poetas que se mantiveram perto da terra, da casa, do som da voz humana

---

<sup>132</sup> No original: “‘On first entering a picture gallery’ — there was silence for a moment” (WOOLF, 1934, n.p.).

<sup>133</sup> “Yet it may be, they went on, that there is a zone of silence in the middle of every art” (WOOLF, 1934, n.p.).

<sup>134</sup> No original: “Hence the three or four hundred pages of compromise, evasion, understatement, overstatement, irrelevance and downright falsehood which we call biography. But Sickert takes his brush, squeezes his tube, looks at the face; and then, cloaked in the divine gift of silence, he paints — lies, paltriness, splendour, depravity, endurance, beauty — it is all there and nobody can say, But his mother’s name was Jane not Mary. Not in our time will anyone write a life as Sickert paints it. Words are an impure medium; better far to have been born into the silent kingdom of paint” (WOOLF, 1934, n.p.).

<sup>135</sup> No original: “There are any number of stories and three-volume novels in Sickert’s exhibition” (WOOLF, 1934, n.p.).

natural<sup>136</sup>” (WOOLF, 1934, n.p., minha tradução). Porém após tal declaração, o ambiente novamente mergulhou em silêncio. Conforme descrito, é provável que tenham percebido a grande distância entre um poema e uma pintura e como as palavras precisam se esticar longe demais até que alcancem a pintura. “Finalmente, disse um deles, chegamos ao limite onde a pintura se rompe e inicia seu caminho para a terra silenciosa<sup>137</sup>” (WOOLF, 1934, n.p., minha tradução). A terra silenciosa seria o destino de todos, mas um dos convidados insistiu que ficassem um pouco mais no tão amado território das palavras, alegando que a pintura e a escrita têm muito em comum, e muito a dizer uma à outra. Desse modo, se há um ponto de vista neste ensaio, conversacional por excelência, ele se direciona às potências da palavra. O ensaio termina com uma narrativa biográfica completamente ficcionalizada sobre Sickert, o que sugere um elogio aos artistas “híbridos” — aqueles que usam as potências não instrumentalizadas da palavra também.

Do emaranhado de vozes que Woolf arquiteta em “Walter Sickert: A Conversation”, depreende-se que o grande pintor é um grande poeta e o inverso também é verdadeiro: “Todos os grandes escritores são excelentes coloristas<sup>138</sup>”. A mistura das palavras não diverge muito da mistura das tintas, tanto uma quanto outra precisam de um trabalho complexo e engenhoso de claro e escuro, de colagem de elementos num todo, criando uma cena capaz de finalmente alimentar o olho de um leitor. As palavras são um meio impuro, as palavras por vezes falham, mas nas mãos de uma grande colorista elas formam ondas de ritmo, luz e cor, atravessando um tubo de sensações turbulentas: assim Woolf pintou *As Ondas*, sua visão, sua peça-poema.

---

<sup>136</sup> “Crabbe, Wordsworth, Cowper are the names that come to mind, the poets who have kept close to the earth, to the house, to the sound of the natural human voice” (WOOLF, 1934, n.p.).

<sup>137</sup> “At last, said one of them, we have reached the edge where painting breaks off and takes her way into the silent land” (WOOLF, 1934, n.p.).

<sup>138</sup> No original: “All great writers are great colourists” (WOOLF, 1934, n.p.).

## 2.1 O Quadro de Lily Briscoe

Era assim que frequentemente se sentia – lutando contra terríveis adversidades para manter a coragem; para dizer “Mas isso é o que vejo; isso é o que vejo”, e, assim, apertar contra o peito algum miserável resquício de sua visão, que mil forças faziam tudo para lhe arrebatam<sup>139</sup>.

*Virginia Woolf, Ao Farol*

Quinto dos nove romances de Virginia Woolf, *Ao Farol* é considerado por Julia Briggs (2005, p. 160) o mais diretamente autobiográfico. Essa qualificação é sustentada por inúmeras afirmativas da autora em diários e memórias sobre a relação que *Ao Farol* teve com a elaboração de Woolf dos fantasmas da mãe e do pai, conforme já apontado no primeiro capítulo desta dissertação. Julia Briggs (2005, p. 160) ressaltou que nos planos escritos como esboço da obra, Woolf desejava iniciar *Ao Farol* no Éden, com a cena de uma família: pai, mãe e criança num jardim feliz. A cena seria interrompida por ocasião da morte da mãe. Briggs comenta essa passagem afirmando que o jardim vislumbrado por Woolf nesta cena do rascunho era o de Talland House, em St. Ives, local que, conforme comentários anteriores desta dissertação, deixou de ser frequentado pelos Stephens em razão da morte de Julia em 1895.

Uma das passagens do diário data de 28 de novembro de 1928, dia do aniversário de morte do falecido pai. Nessa página, Woolf menciona a importância do romance *Ao Farol* no sentido de afastar os fantasmas dos pais de seu cotidiano, elaborando por meio da narrativa ficcional o que ela entendia como obsessão doentia. Refletindo sobre a data que seria o aniversário de 96 anos de Leslie, Woolf comenta que se ele ainda estivesse vivo até aquele momento, ela provavelmente

---

<sup>139</sup> No original: “Such she often felt herself – struggling against terrific odds to maintain her courage; to say: ‘But this is what I see; this is what I see’, and so clasp some miserable remnant of her vision to her breast, which a thousand forces did their best to pluck from her” (WOOLF, 1927a, p. 14).

não teria se tornado uma escritora. No entanto, afirmou ainda que a presença dele (como fantasma) era constante em sua vida e que escrever o romance *Ao Farol* permitiu que ela acalmasse a intensidade do pai e da mãe na mente dela (WOOLF, 2018, p. 341).

Também no ano de 1928 em Cambridge, Virginia Woolf proferiu duas palestras sobre o tema “as mulheres e a ficção”. A reflexão foi ampliada pela escritora, resultando no ensaio de 1929 *Um Quarto Só Seu*, amplamente discutido pela crítica literária feminista até os dias de hoje. Na ocasião, Woolf discursou sobre as oportunidades de educação tradicionalmente negadas às mulheres, alertando-as para a necessidade de conquistarem independência financeira e um local livre de interferências externas, caso pretendessem mesmo escrever ficção.

Em *Um Quarto Só Seu*, Woolf comenta que ao abrir um livro escrito por um homem, era acometida por uma sensação deliciosa de bem-estar físico. O sentimento agradável surgia do fato de um livro escrito por um homem trazer em si uma linguagem direta, linear, de uma mente bem nutrida, bem-educada e livre. Uma mente nunca tolhida ou contrariada socialmente, que tivera “independência total, desde o nascimento, para se alongar na direção que desejasse”<sup>140</sup> (WOOLF, 1929b, p. 154 - 155). Contudo, após um ou dois capítulos de leitura, notava algo curioso: uma sombra semelhante à letra “I” despontava sobre a página. Sobre a barra reta e escura, o “I”, Woolf ponderou: “Não sabia se era uma árvore ou uma mulher caminhando”<sup>141</sup> (WOOLF, 1929b, p.155).

No período das palestras mencionadas, Woolf havia terminado *Ao Farol*, iniciado em 6 de agosto de 1925. Nessa obra, Woolf constrói a metáfora da árvore por meio do quadro pintado por uma das personagens. Tal simbologia conversa com a temática do feminino discutida em *Um Quarto Só Seu*, de que, nas palavras da professora Maria Aparecida de Oliveira, “a mulher ainda está por ser descoberta,

---

<sup>140</sup> Refiro-me ao seguinte trecho do original: “Indeed, it was delightful to read a man’s writing again. It was so direct, so straightforward after the writing of women. It indicated such freedom of mind, such liberty of person, such confidence in himself. One had a sense of physical well-being in the presence of this well-nourished, well-educated, free mind, which had never been thwarted or opposed, but had had full liberty from birth to stretch itself in whatever way it liked” (WOOLF, 1929a, n.p.).

<sup>141</sup> Refiro-me ao seguinte trecho do original: “One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure (WOOLF, 1929a, n.p.).

como a própria noção de identidade, que não é algo acabado, mas que está sempre em processo” (OLIVEIRA, 2020b, p. 157).

A história acontece em uma pequena ilha, onde há uma família concentrada no poder do Sr. Ramsay. Sobre *Ao Farol*, Jane Goldman destaca dois momentos: um primeiro que reúne um estudo da velha ordem e de sua base de valores, no cenário de pré-guerra; e o segundo narrando uma espécie de erosão dessa estrutura. Ou seja, primeiramente são apresentados valores como a promoção do casamento e dos filhos, além de marcar a distinção entre as carreiras e atividades intelectuais como domínio público dos homens e deveres domésticos como domínio privado das mulheres, para posteriormente abordar a degradação de tal modelo (GOLDMAN, 1998).

No posfácio da edição brasileira de *Ao Farol*, com tradução de Tomaz Tadeu, Hermione Lee (2013) descreve *Ao Farol* como um livro que retrata a estrutura de classe inglesa e radical ruptura com o Vitorianismo após a Primeira Guerra Mundial. Lee sintetiza: “Ele é a expressão da urgente necessidade de uma forma artística que pudesse, embora com grande dificuldade, registrar e adaptar-se a essa ruptura” (LEE, 2013, p. 181).

Na primeira seção, “A Janela”, a personagem Lily Briscoe é uma jovem pintora que busca compreender seu papel no mundo, observando e questionando seu entorno. Conforme delineado por Goldman, Briscoe é uma artista que discorda das perspectivas matrimoniais do pré-guerra, promovidas pela Sra. Ramsay, a dona de casa, cuja morte nos anos seguintes passou a representar a passagem desses valores (GOLDMAN, 1998). Lily é assombrada pelos ecos da voz de Charles Tansley, para quem as mulheres não sabem pintar nem escrever. Em seu caderno de notas (“Notas para a escrita”) em março de 1925, Woolf comentou acerca do que pretendia escrever em *Ao Farol*. E, entre os esboços constava a seguinte observação: “Tansley o produto de universidades tem que afirmar o poder de seu intelecto” (WOOLF, 1982, Apêndice A, p. 47 - 50). A fim de autoafirmar-se, o Sr. Tansley, utilizará o discurso opressor e desqualificador da mulher:

Quando elas falavam sobre algo interessante, pessoas, música, história, qualquer coisa, simplesmente comentavam que fazia uma noite bonita, por que não iam se sentar lá fora, então o que elas se queixavam a respeito de Charles Tansley era que, enquanto não tivesse virado a coisa toda de ponta-cabeça, fazendo com que, de alguma forma, refletisse ele próprio e as rebaixasse, enquanto não deixasse todas elas, de alguma maneira, com

seu jeito amargo de espremer o sumo e a polpa de tudo, todas elas com os nervos à flor da pele, ele não ficava satisfeito<sup>142</sup> (WOOLF, 1927b, p. 9).

Enquanto Tansley não afirmasse sua superioridade, a partir de um discurso desqualificador dos talentos e habilidades das mulheres, ele não se mostrava satisfeito. Nesse sentido, pode ser entendido como o jovem que promete se transformar no típico intelectual é formado a partir de privilégios de uma educação linear e livre de amarras sociais, conforme a descrição feita por Woolf em *Um Quarto Só Seu*. A aproximação entre os dois escritos (o ensaio e o romance) também foi objeto de observação de Hermione Lee:

O sentimento de opressão de Lily à mesa do jantar, sentada no lado oposto de Tansley, assume a forma de um debate (mais amplo do que simplesmente “são incapazes de pintar, as mulheres são incapazes de escrever”), que pode ser interpretado como uma versão preliminar do argumento desenvolvido em *Um quarto só seu*. Por que ela se importa com o que ele pensa? Pergunta-se ela. (LEE, 2013, p. 194).

Ademais, Lee pontua que Tansley, embora pacifista e socialista, tem como herança essa tradição masculina de despotismo imperialista apresentada pelas personagens da trama. Tradição essa revelada com reforço pelas conversas masculinas que mencionam com bastante frequência nomes como Napoleão, Carlyle e a Revolução Francesa, e que encontrará resistência por parte da Sra. Ramsay, “com uma linguagem alternativa de matriarcado”, como também por parte de Lily Briscoe, com sua pintura (LEE, 2013, p. 197).

A expressão artística de Lily reflete questionamentos acerca do patriarcado tirânico e aponta para uma tentativa de ruptura com esse modelo social. Por um lado, ela observa a conduta autoritária do Sr. Ramsay com a esposa e os filhos; por outro é assombrada pelo refrão desencorajador de Tansley. E através de ambas as contemplações ela trava uma luta social e política contra o mundo dominado pelos homens. Nesse sentido: “a contemplação estética de Lily é informada pelo contexto de sua luta (social e política) com o chauvinismo de Tansley: ver essa contemplação

---

<sup>142</sup> No original: “When they talked about something interesting, people, music, history, anything, even said it was a fine evening so why not sit out of doors, then what they complained of about Charles Tansley was that until he had turned the whole thing round and made it somehow reflect himself and disparage them – he was not satisfied” (WOOLF, 1927a, p. 5).

como puramente uma questão de forma significativa é ignorar esse contexto”<sup>143</sup> (GOLDMAN, 1998, p.170).

A pintura é, portanto, um elemento chave para compreensão da temática do feminino desenrolada na trama. Maria Aparecida de Oliveira, mencionando o texto “Reading Proust: Woolf and the Painter’s Perspective” de Cheryl Meres, elucida que Woolf aprendeu com Roger Fry a olhar seus romances com os olhos de uma pintora. Essa referência ajuda a compreender a relação da escritora com o jogo de formas, cores, luz e sombra que é desenvolvido ao longo de *Ao Farol*, sobretudo através do quadro de Briscoe:

De acordo com Meres, Woolf, ao escrever, estava pensando em *design*, ritmo e textura. Como se pode perceber na própria produção do romance *To the Lighthouse*, quando Woolf visualizava o romance em forma da letra H. A estrutura artística do romance ilustra a forma como ela o visualizava, o primeiro capítulo refletindo o último com um túnel, por onde o tempo passa. Essa forma também antecipa a pintura de Lily, as duas formas que seriam ligadas por uma linha central (OLIVEIRA, 2020a, p. 192).

O quadro marca a interação de Lily com as demais personagens do livro. Conforme destacou Lee (2013), há uma relação direta entre o problema de composição da pintura de Lily com a sua compreensão da relação entre o Sr. e a Sra. Ramsay. Assim, o narrador comenta sobre a personagem: “reunindo uma coragem desesperada, ela reivindicou sua dispensa da lei universal; implorava-a; gostava de estar só; gostava de ser ela mesma; não era feita para aquilo”<sup>144</sup> (WOOLF, 1927b, p. 46). Destarte, observando o sistema imposto às mulheres, Lily reivindica sua dispensa da lei. Ela percebe que o casamento e a maternidade não são desejos genuinamente seus, mas expectativas da sociedade na qual está inserida, ainda que em muitos momentos se reconheça misteriosamente seduzida por esse padrão.

Portanto, ela quer construir outra linguagem a partir de seu quadro, que não seja a mera reprodução da linguagem masculina. E nota que para tanto, terá de repensar o centro de seu mundo. Ou seja, a pintura, enquanto reflexo de sua percepção sobre a vida, revela o papel da mulher e a metáfora da árvore.

<sup>143</sup> No original: Lily’s aesthetic contemplation is informed by the context of her (social and political) struggle with Tansley’s chauvinism: to see contemplation as purely an issue of significant form is to ignore this context (GOLDMAN, 1998, p. 170).

<sup>144</sup> No original: “gathering a desperate courage she would urge her own exemption from the universal law; plead for it; she liked to be alone; she liked to be herself; she was not made for that” (WOOLF, 1927a, p. 36).

Possivelmente, a mesma árvore mencionada no fragmento retro destacado de *Um Quarto Só Seu*. A potencialidade de mudar a árvore de lugar pode ser entendida como uma resistência ao mundo essencialmente masculino e suas convenções:

(...) e Lily, olhando para Minta, no ato de mostrar-se encantadora para com o Sr. Ramsay na outra ponta da mesa, estremeceu por ela, assim vulnerável a essas presas, e estava agradecida. Pois, de qualquer maneira, disse para si mesma, notando o saleiro sobre o desenho da toalha, ela não precisava casar, graças a Deus: não precisava passar por essa degradação. Estava a salvo dessa depreciação. Ela mudaria a árvore ainda mais para o meio<sup>145</sup> (WOOLF, 1927b, p. 90).

O ímpeto de Lily em muitos aspectos se aproxima dos conselhos da própria Woolf em *Um Quarto Só Seu*, no sentido de reivindicar a dispensa do modelo social previamente posto. Woolf encoraja as mulheres a lutarem por um espaço só delas, livre, portanto, das vozes e comandos externos sobre os rumos de suas próprias vidas. Frisa-se, contudo, que em *Ao Farol* não há um discurso direto nesse sentido, embora seja possível interpretar o desejo artístico da personagem como uma resistência ao modelo social preestabelecido. Lily quer, acima da arte e do conhecimento, a unidade; transformar as perspectivas pessoais em algo palpável e vê no seu trabalho artístico uma forma de representar suas perspectivas acerca do mundo, de estabelecer o próprio centro:

Lembrou-se, de repente, como se tivesse encontrado um tesouro, que ela tinha o seu trabalho. Viu, num relance, o seu quadro, e pensou: Sim, porei a árvore mais para o meio; evitarei, assim, aquele estranho vazio. É o que farei. É o que vinha me intrigando. Pegou o saleiro e o colocou novamente sobre um motivo floral na toalha, como um lembrete para mudar a árvore de lugar<sup>146</sup> (WOOLF, 1927b, p. 75).

Lily pretendia, na verdade, alcançar a unidade considerando sua própria e única perspectiva. Para tanto, faz uso de um método consciente e perspicaz: ela se utiliza de elementos do cotidiano doméstico para dar concretude ao seu trabalho artístico. “Inspirada por uma transformação dos apetrechos domésticos da servidão feminina (toalha de mesa bordado e saleiro), Lily manipula mentalmente as figuras

<sup>145</sup> No original: “(...) and Lily, looking at Minta, being charming to Mr. Ramsay at the other end of the table, flinched for her exposed to these fangs, and was thankful. For at any rate, she said to herself, catching sight of the salt cellar on the pattern, she need not marry, thank Heaven: she need not undergo that degradation. She was saved from that dilution. She would move the tree rather more to the middle” (WOOLF, 1927a, p. 74).

<sup>146</sup> No original: “She remembered, all of a sudden as if she had found a treasure, that she had her work. In a flash she saw her picture, and thought, Yes, I shall put that tree further in the middle; then I shall avoid that awkward space. That’s what I shall do. That’s what was puzzling me. She took up the salt cellar and put it down again on a flower pattern in the tablecloth, so as to remind herself to move the tree” (WOOLF, 1927a, p. 61).

de sua pintura em termos que sugerem seu significado composicional e sua construção”<sup>147</sup> (GOLDMAN, 1998, p. 170, minha tradução).

Frisa-se que no quadro de Lily, a Sra. Ramsay não é pintada com a forma vista por todos os demais; não é mãe, nem esposa, tampouco mulher. Na pintura iniciada na primeira seção do romance, “A Janela”, Lily cria uma visão individual da Sra. Ramsay, “que não anula outras, pois não reproduz os nomes vigentes. Mrs. Ramsay não é sequer mulher em sua imagem; ela é um triângulo” (PINHO, 2015, p. 69). Entendo como revolucionária a característica da personagem diante da recusa de reproduzir em sua arte os nomes, as categorias, as formas vigentes. Lily não busca a exatidão, mas extrapolar o já socialmente posto:

Deste modo, o que Lily deseja pintar não é o retrato exato da mãe e do filho, as proporções verossímeis dos seres humanos, seus nomes, mas a imagem deles como ela se apresenta no mundo do quadro – uma luz à direita que requer uma sombra à esquerda. O jogo da composição, a luz e a sombra, na imagem de Lily, forma um triângulo que pode significar infinitas coisas (PINHO, 2015, p. 69 - 70).

Davi Pinho traça um paralelo entre o movimento de Lily Briscoe no sentido de revelar uma “posição para além de sujeito e objeto”, e a noção de arte em Bloomsbury (PINHO, 2015, p. 179). “A obra de arte é uma unidade completa em si, mais um fragmento apresentado por um indivíduo que contribui para o entendimento do todo. Ela é visão: mais uma imagem”. E justamente essa imagem individual já apontava para o universal no sentido de coletividade, multiplicidade, numa tentativa de desestabilizar a ordem da linguagem masculina que impõe a necessidade de um sujeito sempre ter um objeto (PINHO, 2015, p. 60).

O quadro de Lily pode ser representativo da arte criada em Bloomsbury, bairro para onde Virginia Woolf e seus irmãos se mudaram, seguindo os planos de sua irmã Vanessa Bell, após a morte do pai e onde promoviam os encontros do grupo de artistas que ficou conhecido como “Bloomsberries”. Entre pintores, escritores, críticos de arte, políticos ou economistas, faziam parte do grupo: Thoby Stephen (irmão de Virginia), Lytton Strachey, Leonard Woolf (com quem Virginia se casou), Saxon Sydney-Turner, Roger Fry, Desmond MacCarthy, E.M. Forster, John Maynard Keynes, além de outros intelectuais. Nesse cenário, Vanessa, sua irmã, pintava; Virginia escrevia.

---

<sup>147</sup> No original: “Inspired by and transforming the domestic accoutrements of feminine servility (embroidered tablecloth and salt cellar), Lily mentally manipulates the figures of her painting in terms that suggest their compositional significance and their constructedness” (GOLDMAN, 1998, p. 170).

A arte criada em Bloomsbury quer pensar a imagem fora da intenção do artista, quer ser um convite aberto, revelando uma visão dentre as muitas possíveis. Nesse sentido: “Os quadros de Bloomsbury sempre têm a forma sólida, seja um vaso, uma paisagem ou uma pessoa, como centro” (PINHO, 2015, p. 129). Talvez por isso, a pintora Lily Briscoe, ao longo de todo romance, preocupava-se em colocar a árvore no centro da tela:

Ele era realmente, pensou Lily Briscoe, apesar dos seus olhos, mas por outro lado, observem o seu nariz, observem as suas mãos, o ser humano mais sem graça que já conhecera. Então, por que se importava com o que ele dizia? As mulheres são incapazes de escrever, as mulheres são incapazes de pintar – que importância tinha isso, vindo dele, uma vez que, claramente, não era verdade para ele, mas, por alguma razão, lhe era útil, e era por isso que ele dizia? Por que todo o seu ser se dobrava, como o trigo ao vento, e só com um grande doloroso esforço se reerguia, recobrando-se desse rebaixamento? Devia fazê-lo mais uma vez. Aqui está a florzinha sobre a toalha; aqui está o meu quadro; devo mudar a árvore para o meio; isso importa – nada mais. Não podia ela se agarrar firmemente a isso? perguntou-se, e não perder a calma, e não discutir; e se quisesse se vingar que o fizesse rindo-se dele?<sup>148</sup> (WOOLF, 1927b, p. 76).

Mudar a árvore para o meio; definir um centro: há muitas interpretações possíveis para essa imagem. Da ficção ao mundo das irmãs Stephen, o fato é que a mudança de casa, representou para elas (Virginia e Vanessa) uma mudança de vida. Significou o rompimento com o passado doloroso de perdas que marcaram a infância e adolescência das jovens; uma tentativa de afastar o papel submisso da mulher enquanto “Anjo do Lar”. Sobre o “Anjo do Lar”, o biógrafo Herbert Marder resumiu :

Durante sua juventude, como disse Virginia, nos últimos anos do reinado de Vitória, todas as casas de classe média tinham um ‘Anjo’ residente – que era, tanto quanto o aparador e as cortinas, peça do mobiliário. Apesar de sua radiância moral, a mulher era um corpo prático e fazia suas tarefas domésticas com grande eficiência, o que se tornava ainda mais conveniente para o Dono da Casa. (MARDER, 2011, p. 21).

Com a mudança para Bloomsbury, as irmãs Virginia e Vanessa pretendiam experienciar o mundo e não meramente dedicar suas vidas ao bem-estar da família,

---

<sup>148</sup> No original: “He was really, Lily Briscoe thought, in spite of his eyes, but then look at his nose, look at his hands, the most uncharming human being she had ever met. Then why did she mind what he said? Women can’t write, women can’t paint – what did that matter coming from him, since clearly it was not true to him but for some reason helpful to him, and that was not true to him but for some reason helpful to him, and that was why she said it? Why did her whole being bow, like corn under a wind, and erect itself again from this abasement only with a great and rather painful effort? She must make it once more. There’s the sprig on the table-cloth; there’s my painting; I must move the tree to the middle; that matters – nothing else. Could she not hold fast to that, she asked herself, and not lose her temper, and not argue; and if she wanted revenge take it by laughing at him?” (WOOLF, 1927a, p. 62).

às custas de reduzir sua natureza a um estado quase incorpóreo, conforme a tradição impelia as mulheres da época. Ao se instalarem naquele bairro, no ano de 1904, as irmãs não mudavam apenas de domicílio, mas de Era. Anunciando uma tentativa de abandono da Era Vitoriana, elas abriram espaço para o Modernismo.

Vanessa Stephen, que se tornaria Bell, decide assim abandonar a Era Vitoriana ao escolher a casa no número 46 da Gordon Square, longe dos chás da tarde, aqueles que ela e Virginia eram obrigadas a oferecer. Tudo seria diferente: sua vida, como sua casa, seria moderna, livre de todos os objetos que impetravam uma certa tradição opressora (PINHO, 2015, p. 41).

A personagem Lily Briscoe parece contestar, por meio de sua arte, a perspectiva denunciada em *Um Quarto Só Seu*, qual seja: a condição da mulher enquanto espelho refletindo um mundo dominado pela linguagem masculina (a do mundo público). Pensando com Pinho sobre a linguagem dos espaços públicos e a posição objetual das mulheres, podemos concluir que

Para Woolf, ainda em seu *A Room of One's Own*, a linguagem masculina, a do mundo público, há muito se sobrepunha à linguagem feminina, pois as mulheres eram objetos pelos quais a outra metade da sociedade patriarcal se enxergava. Elas, assim, não tinham espaço para enquadrar suas próprias sentenças em um idioma estrangeiro; ou seja, eram sempre objeto de um outro sujeito (PINHO, 2015, p.163).

Contra esse jogo de espelho entre homens e mulheres, Lily busca através de sua arte criar uma nova imagem. Ela não quer reproduzir em sua pintura um retrato do modelo social vigente, reduzindo as mulheres aos moldes: esposa, mãe, dona do lar, etc. Ela não quer representar e enquadrar um mero objeto do sistema patriarcal. O que ela parece desejar em *Ao Farol* é achar um lugar no mundo da linguagem onde possa se inscrever, a partir de sua própria visão sobre a realidade, na língua silenciosa da pintura.

## 2.2 Lily acende o jardim

Gradualmente, a barra negra do horizonte tornava-se clara como se o sedimento numa garrafa velha de vinho tivesse se depositado no fundo e deixado o vidro verde. Atrás dela o céu também clareava como se o

sedimento branco tivesse se depositado ali, ou como se o braço de uma mulher reclinada sob o horizonte tivesse erguido uma lamparina e barras planas de branco, verde e amarelo tivessem se espalhado pelo céu como as folhas de um leque<sup>149</sup>.

*Virginia Woolf, As Ondas*

E se Lily Briscoe fosse minha personagem também? E se, como a figura mítica de uma mulher que surge no primeiro interlúdio de *As Ondas* para iluminar o mundo pintado por Woolf, Lily iluminasse este quarto onde pinto minha tela-homenagem?

*Uma mulher, erguendo a lamparina, entra no jardim. Ao fundo o mar em tons crescentes de dourado timidamente resplandece sob efeito de uma luz nova. Aos poucos o canteiro acorda. Não completamente... Arbustos ainda escondem suas sombras. Ouvimos gritinhos de crianças que brincam de pique-pega pelo gramado. Há irreconhecíveis ruídos por todos os cantos. O mistério da penumbra ainda vagueia. Desprendemos certo esforço – em vão! – pois uma delas se recusa a revelar o próprio rosto. Não brinca, é a única que se mantém afastada, absorta, talvez em semblante de luto, quem sabe em estado de prece. Daqui a pouco chegaremos mais perto dela. Agora voltaremos nossa curiosidade para a encarregada de iluminar o mar, as árvores, as crianças, as flores, as borboletas, as miudezas que se movem por baixo das folhas... Seu nome é Lily, deriva de “lírio”. A flor cantada por Mallarmé:*

*E tu fizeste a brancura soluçante dos lírios,  
Que, rolando sobre mares de suspiros que de leve  
roça  
No meio do incenso azul dos horizontes empalidecidos,*

<sup>149</sup> No original: “Gradually the dark bar on the horizon became clear as if the sediment in an old wine-bottle had sunk and left the glass green. Behind it, too the sky cleared as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow, spread across the sky like the blades of a fan” (WOOLF, 1931a, p. 7).

*Sobe sonhadamente para a Lua que chora!*<sup>150</sup>

*Ela subirá para a Lua mais tarde. Agora o dia está prestes a começar. Sua missão é convocar as meninas do jardim para um momento lúdico em torno da tela em branco. Missão quase impossível porque algumas desaparecem num piscar de olhos, correndo para dentro da floresta. Somem e tornam a aparecer, como os primeiros raios de sol ainda vacilantes. Acendem-se. Apagam-se. Meninas em uniformes esvoaçantes, que mais parecem fadas, vagalumes em torno dos arbustos. Ondas quebram na praia. Pássaros voam em círculos compondo um emaranhado de asas entre o vão das árvores. Para um espectador sonolento o céu está manso, arrastando seu manto azul profundo, manchado nas bordas de um laranja amarelado. Um espectador atento veria contas de ouro brilhando no manto celeste, mas só aquele demasiado atento porque as miçangas são feitas de luz. Há pureza nesses jardins, há promessas de pecado nessas florestas. Lily se distrai com uma flor perdendo as pétalas por força do vento. Uma a uma as pétalas caem no gramado, restando no centro um caule grosso, rígido, tristemente empalidecido. Devagar a flor esvazia-se. Torna-se solitária em seu derradeiro suspiro. A madrugada também começa a querer perder suas pétalas para a manhã. Ergue-se da terra um vapor de euforia, de contentamento pelo que virá adiante.*

*Lily diz que ela mesma acenderá o jardim!*

---

<sup>150</sup> O poema de Mallarmé foi retirado do Dicionário de Símbolos organizado por Jean Chevalier e Alain Gheerbrant. Os autores utilizaram os versos de Mallarmé para comentar o significado de Lírrio, caracterizado como simbolismo lunar e feminino (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 622).

### 3 AS PERSONAGENS DE AS ONDAS ENTRAM NA TELA

Em junho de 1929, Woolf anunciou que o rascunho de *As Ondas*, na ocasião denominado *As Mariposas*, estava esboçado de tal forma que finalmente poderia ser visto por ela com bastante clareza. Em seu diário, comentou a cena de início que seria passada numa praia, crianças reunidas em torno de uma mesa comprida:

(...) alguma aventura de tipo infantil; tudo será muito mil e uma noites; etc; isto será 'A Infância'; mas não pode ser a minha infância; e barcos no lago; a sensação de crianças; irrealidade; coisas em estranhas proporções. Depois, tem de ser escolhida outra pessoa ou figura. O mundo irreal tem de rodear tudo isto – as ondas fantasmas. A falena tem de entrar: a bela e única falena. Tem de haver uma flor a crescer (WOOLF, 2018, p. 352).

Em novembro de 1929, Woolf comparou o processo de escrita de *As Ondas* com um sonho lunático. Hermione Lee esclareceu que desde a versão “*As Mariposas*” de 1926 até a versão final de *As Ondas* em 1931, embora a forma e a temática tenham sofrido muitas alterações (como é possível identificar pelos registros dos diários), o conceito original da obra permaneceu o mesmo (LEE, 2010).

Após finalizar o rascunho do livro em abril de 1930, ela começou a reescrevê-lo inteiramente em primeiro de maio. A reescritura já havia abandonado a primeira ideia de título da obra, “*As Mariposas*”, concentrando-se em escrever guiada pelo ritmo das ondas em vez de se manter presa a um enredo. Em 7 de fevereiro de 1931, *As Ondas* foi concluído, sendo publicado pela Hogarth Press<sup>151</sup> naquele mesmo ano. A irmã e artista Vanessa Bell encarregou-se do design do livro, conforme pontuou Mark Hussey (HUSSEY, 1996, p. 351 – 352). Maggie Humm (HUMM, 2010, p. 3) esclareceu que as irmãs, na verdade, desenvolviam os *designs* numa espécie de colaboração porque Virginia Woolf muitas vezes descrevia minuciosamente os efeitos visuais necessários para as capas de seus livros. A *dust-jacket* de Vanessa Bell para *As Ondas* trazia no centro da arte uma flor perdendo suas pétalas.

*As Ondas* representou para Woolf mais do que uma tentativa “lunática” de escrever no seu próprio estilo, significou a superação de quem emerge de mergulhos

<sup>151</sup> Editora fundada por Virginia Woolf e o marido, Leonard Woolf, nos fundos da residência do casal em Londres. A Hogarth Press representou para a autora uma imensa independência, permitindo que suas obras fossem publicadas sem censura.

profundos de um intenso período depressivo. A obra resgata a todo momento a sensação de não sentir ou conseguir alcançar nada, lançando cordas para pensar a existência para fora de padrões preestabelecidos, de corpos materializados, de identidades isoladas. Ela desmascara a própria ineficácia da linguagem em comunicar a experiência de vazio. Ou como sintetizou Julia Briggs: “Essa experiência de vazio, perda de si e fracasso da linguagem, paradoxalmente, forneceria o clímax de seu livro”<sup>152</sup> (BRIGGS, 2005, p. 240).

Hussey (1996), citando David Dowling, comenta a aproximação do romance *As Ondas* com a de uma tela de pintura, afirmando se tratar da obra “*most painterly*” de Woolf, principalmente por trazer vários elementos do impressionismo e pós-impressionismo. Hussey afirma, citando McLaurin, que Woolf fez uso das cores em *As Ondas* de forma inusitada, “um uso que corresponde à arte de Cézanne”<sup>153</sup>. Tal associação entre uma pintura pós-impressionista e *As Ondas*, segundo a crítica, deu-se em razão de as coisas no romance serem vistas à meia-luz, como se por entre ondas, além do efeito de “*psychological volume*”, também usado por Woolf em *Ao Farol*, para desenvolver as relações entre as personagens. Hussey menciona ainda a comparação que McLaurin traçou entre a técnica de Woolf nos interlúdios com a representação de Seurat de paisagens vazias, ambas as quais “alcançam seu vazio banindo os seres humanos” (HUSSEY, 1996, p. 354). O último capítulo desta dissertação aborda o tema dos interlúdios e as imagens não humanas.

Durante o período em que *As Ondas* foi escrito, por volta dos anos 1930, as mulheres inglesas ainda lutavam por direitos civis mínimos, reivindicando novas legislações capazes de ampliar seus direitos. Tal prismática feminista se mostra relevante na obra *As Ondas*. Não sem coincidência, Woolf escreveu, nesse mesmo período, o ensaio intitulado *Memories of a Working Women’s Guild* que prefacou a coletânea de relatos de mulheres trabalhadoras, publicada pela Hogarth Press.

---

<sup>152</sup> No original: “That experience of emptiness, loss of self and the failure of language would, paradoxically, provide the climax of her book” (BRIGGS, 2005, p. 240).

<sup>153</sup> No original: McLaurin writes that Woolf uses color in “quite a new way” in *The Waves*, “a use which corresponds to Cézanne’s art” (77). Things in the novel are seen “in a half-light, as if through waves” similar to that found in Impressionist painting (McLaurin 79). McLaurin comments on Woolf’s use of color to create “psychological volume,” as she had in *To the Lighthouse*, and to establish relationships between characters. He also compares Woolf’s technique in the interludes to Seurat’s depiction of empty landscapes, both of which “achieve their emptiness by banishing human beings” (McLaurin 90). (HUSSEY, 1996, p. 354).

Jane Goldman (1998) acompanha a leitura feminista de *As Ondas*, considerando o contraponto entre as personagens Rhoda e Bernard. Para a autora, Bernard deteria a expressão dominante, a qual Rhoda estaria submetida. Nessa dinâmica, Rhoda não se enquadra e tampouco luta por um lugar. Para Goldman, ainda que a visão de Rhoda seja informada por uma prismática feminista, ela não intervém de fato no mundo material, permanecendo num espaço remoto, abstrato:

Rhoda não é uma feminista ativa ou talvez nem mesmo consciente: ela não intervém com sucesso no mundo material, mas cada vez mais se afasta de sua indiferença. Suas visões, informadas pela prismática feminista, são espaços a partir dos quais um feminismo pode surgir, mas eles se tornam cada vez mais remotos, abstratos e fechados<sup>154</sup> (GOLDMAN, 1998, p. 186, minha tradução).

Alguns elementos da obra corroboram o argumento de Goldman, no sentido de Rhoda não intervir no mundo material. Logo nas primeiras páginas, Louis observa Rhoda na sala de aula como alguém alheia ao mundo dos fatos, caminhando solitária em direção ao vazio:

E enquanto seus olhos se fixam nas figuras de giz, sua mente se aloja naqueles círculos brancos; caminha por entre aqueles laços brancos e entra no vazio, sozinha. Elas não têm nenhum significado para ela. Ela não tem nenhuma resposta para elas. Ela não tem nenhum corpo como os outros têm<sup>155</sup> (WOOLF, 1931b, p. 17).

A literalidade de Louis ao descrever Rhoda, como alguém “sem corpo” para os demais, embasa tal perspectiva crítica. Contudo, ressalvo que sua aparente alienação pode ser entendida como resistência. Ao falar sobre a amiga, Louis atribui significados a partir de seu lugar de espectador, reproduzindo a visão do sistema falocêntrico. É também Louis que nos aponta: “Rhoda não tem pai”<sup>156</sup> (WOOLF, 1931b, p. 15). Como menino num sistema preestabelecido de ordem e tradição, Louis é organizado e ciente dos privilégios: “Sei a lição de cor. Sei mais do que eles

---

<sup>154</sup> No original: “Rhoda is not an active or perhaps even conscious feminist: she does not successfully intervene in the material world but more and more retreats from its indifference. Her visions, informed by feminist prismatics, are spaces from which a feminism may arise but they become increasingly remote, abstract and enclosed” (GOLDMAN, 1998, p. 186).

<sup>155</sup> No original: “And as she stares at the chalk figures, her mind lodges in those white circles; it steps through those white loops into emptiness, alone. They have no meaning for her. She has no answer for them. She has no body as the others have” (WOOLF, 1931a, p. 22).

<sup>156</sup> No original: “Rhoda has no father” (WOOLF, 1931a, p. 20).

um dia saberão. Sei meus casos e meus gêneros; poderia saber tudo no mundo se quisesse”<sup>157</sup> (WOOLF, 1931b, p. 15).

No entanto, Louis também reconhece a qualidade opressora do sistema que reproduz, ao perceber-se inadequado em razão do sotaque. “É eu, que falo com sotaque australiano, cujo pai é banqueiro em Brisbane, não tenho medo dela como tenho dos outros”<sup>158</sup> (WOOLF, 1931b, p. 17). O elemento que também o afasta dos demais, aproxima-o de Rhoda, a criança igualmente excluída. A partir disso surge uma cumplicidade entre ambos, amálgama das singularidades. O encontro de vulnerabilidades provoca um elo, uma forma de resistência ao modelo ideal.

As imagens poéticas<sup>159</sup> que oscilam entre estados líquido e gasoso, sugerem a resistência de Rhoda ao mundo dos fatos, à solidez. É marinheira velejando um barco solitário: “Um deles veleja solitário. É o meu navio”<sup>160</sup> (WOOLF, 1931b, p. 14). Rhoda flui, penetrando rochas, escorrendo e correndo por frestas, enquanto espectadora de si e de seus amigos. Ela testemunha o mundo dos fatos, dos corpos que se apresentam socialmente e observa tudo isso sem revelar o próprio rosto. Rhoda, tal qual Arethusa, transforma-se em fonte para escapar de um grande perigo. Apresenta-se líquida para não assumir uma posição social que irá engolfá-la e destruí-la. Sua resistência é não se deixar pertencer à concretude. Por isso, entendo a não intervenção de Rhoda no mundo material como uma escolha política, em última instância como uma forma de intervenção. Sua prismática feminista é a de uma personagem que recusa pertencer a um mundo que lhe é hostil.

Desse modo, afasto-me da percepção de Jane Goldman (2009) de que Rhoda não se encaixa, tampouco luta por seu lugar<sup>161</sup> (GOLDMAN, 2009, p. 186). Enquanto representação da ninfa Arethusa, violentamente perseguida, Rhoda luta e insiste para não ser enquadrada como mero objeto. Também me distancio da análise de

---

<sup>157</sup> No original: “I know the lesson by heart. I know more than They will ever know. I know my cases and my genders; I could know everything in the world if I wished” (WOOLF, 1931a, p. 20).

<sup>158</sup> No original: “And I, who speak with an Australian accent, whose father is a banker in Brisbane, do not fear her as I fear the others” (WOOLF, 1931a, p. 22).

<sup>159</sup> Utilizo-me do termo “imagens poéticas” em vez de “metáforas” para falar da personagem Rhoda, acompanhando a escolha de Flávia Trocoli (2015). Os apontamentos de Trocoli serão mencionados mais detalhadamente no último capítulo desta dissertação.

<sup>160</sup> No original: “One sails alone. That is my ship” (WOOLF, 1931a, p. 19).

<sup>161</sup> No original: “Rhoda does not fit, yet, nor does she fight for her place” (GOLDMAN, 2009, p. 186).

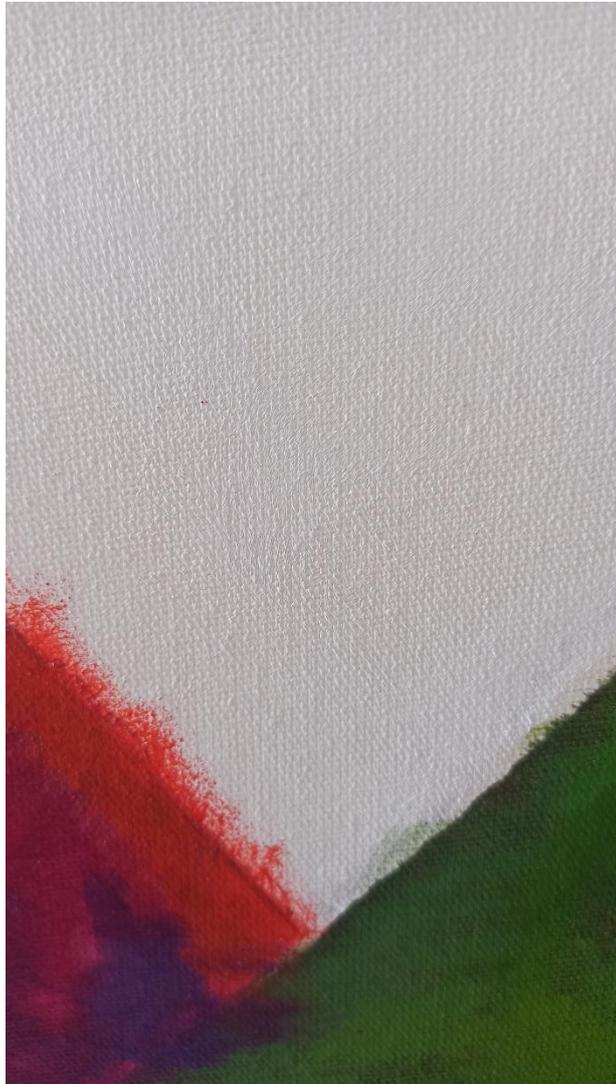
Goldman quanto a Jinny e Susan serem “versões rurais e urbanas de mulheres subordinadas à ordem masculina<sup>162</sup>” (GOLDMAN, 2009, p. 186), porque suas vozes, tal qual o quadro de Lily Briscoe em *Ao Farol*, oferecem perspectivas outras. Nos próximos capítulos tento demonstrar como Rhoda, Jinny e Susan, cada qual a seu modo, oferecem visões particulares que abrem o quadro para outras formas de pensar a realidade.

---

<sup>162</sup> No original: “Susan and Jinny are rural and urban versions of women subordinated to the male order” (GOLDMAN, 2009, p. 186).

### 3.1 Rhoda ou a tela em branco

Imagem 1 – Tela quase em branco



Legenda: Detalhe de tela #1. Fonte: A autora, 2023.

She went, ever singing,  
In murmurs as soft as sleep;  
The Earth seemed to love her,  
And Heaven smiled above her,  
As she lingered towards the deep.

*Percy Shelley, Arethusa*

Rhoda ecoa a imagem de Arethusa, ninfa cantada pelo poeta romântico Shelley em um de seus poemas. O mito fora primeiro contado em *Metamorfoses* (2017), narração sobre a origem do mundo, que remonta a 8. d. C.. De acordo com a obra, Arethusa era uma das ninfas da Acaia, gozava da fama de bela, embora a beleza do corpo não provocasse em si qualquer alegria<sup>163</sup>, ao contrário, causava-lhe vergonha. Ela voltava da floresta, o cansaço agravado pelo calor, quando avistou águas cristalinas. “O branco salgueiro e o choupo alimentado por essa água davam por si sombra natural ao declive das margens” (OVÍDIO, 2017, 309), resolveu despir-se ali para banhar-se. Quando mergulhou nua nas águas, sentiu um murmúrio no meio da corrente: era Alfeu. Ele inicia uma perseguição feroz e abrasada pelo desejo de possuí-la. Assustada, Aretusa foge sem as roupas que haviam ficado na outra margem. “E, porque estava nua, mais disponível lhe pareço” (OVÍDIO, 2017, p. 309), confessou a ninfa, fugindo tal qual uma pomba temerosa foge de um falcão. Correu por planícies, por montes cobertos de floresta, por penedias e até antros, correu “por onde nem sequer caminhos havia” (OVÍDIO, 2017, p. 311). Exausta em virtude da fuga, a ninfa suplica: “Fui apanhada! / Protege, Diana, a tua escudeira a quem tantas vezes consentiste / que transportasse o teu arco e as flechas guardadas na aljava” (OVÍDIO, 2017, p. 311). Comovida, a deusa Diana lança sobre Aretusa uma espessa nuvem para encobri-la. Alfeu não consegue encontrá-la ocultada pelo disfarce, mas não abandona a perseguição. O intenso assédio provoca na ninfa um terror tal que escorrem do corpo gotas azuladas e águas são vertidas de seus cabelos. Aretusa transforma-se inteiramente em água. “E, mais depressa do que agora te conto / me converto em água. / O rio conhece as águas que ama e, depondo a feição humana / que havia assumido, muda-se nessas mesmas águas, para se unir a mim” (OVÍDIO, 2017, p. 313).

Inspirada na Arethusa do mito contado por Ovídio, Rhoda não revela o próprio rosto. Diane Gillespie, em “Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting” (2010), relaciona esse fato com a tendência artística de Vanessa Bell de pintar retratos que priorizam o contorno em vez dos detalhes dos rostos das pessoas. Analisando um

---

<sup>163</sup> “E a minha tão celebrada beleza não me dava qualquer alegria. Aquilo de que outras costumam alegrar-se, a beleza do corpo, sendo simples, envergonhava-me a mim, e considerava crime o agradar” (OVÍDIO, 2017, p. 309).

retrato que Bell pintou de Woolf em 1912, no qual Woolf está sentada em uma cadeira, Bell optou por um contorno escuro com um rosto sem traços, característico de várias pinturas desse período. Como explicou Diane Gillespie, “Embora bastante capaz de capturar uma semelhança, Vanessa desafiou a tradição representativa da pintura de retratos, subordinando a individualização de detalhes a padrões visuais maiores”<sup>164</sup> (GILLESPIE, 2010, p. 127, minha tradução). Gillespie também atenta para outra referência sobre a temática dos rostos não definidos no romance *Ao Farol* (1927). Woolf parece ter mencionado essa tendência na voz de Lily Briscoe na cena em que a pintora, sentada no jardim, olha para o Sr. Carmichael, pensando em quantas formas (“*shapes*”<sup>165</sup>) uma pessoa pode vestir: “Mas essa era apenas uma das maneiras de conhecermos as pessoas, pensou ela; conhecer o esboço, não o detalhe”<sup>166</sup> (WOOLF, 2027b, p. 167). Destaco que o tradutor Tomaz Tadeu optou pela expressão “esboço” para traduzir “outline”, mas o sentido de contorno também pode ser pensado.

Mark Hussey trazendo algumas passagens de McLaurin destaca a obra *As Ondas* como um romance simbolista, sobretudo no tocante à ausência característica da personagem Rhoda. De acordo com Hussey e McLarurin, ao trabalhar a ambiguidade de Rhoda, entre pureza e esterilidade, Virginia Woolf se aproxima da forma de escrita de um outro poeta, Mallarmé. A proximidade talvez não seja ao acaso, uma vez que Roger Fry na década 20 estava traduzindo a poesia de Mallarmé (HUSSEY, 1996, p. 354 – 355). Entendo que o branco de Rhoda não é ausência, mas consciência de todos os elementos e, de igual modo, uma escolha por não se deixar consumir. É por isso que Bernard, em seu último discurso, afirma: “Rhoda era selvagem – Rhoda ninguém jamais conseguia agarrar” (WOOLF, 1931b, p. 49). Apenas a estrela em sua transcendentalidade poderia agarrá-la:

Junho era branco. Vejo os campos brancos de margaridas, e brancos de vestidos; e as quadras de tênis marcadas de branco. Então havia vento e

---

<sup>164</sup> No original: “Although quite capable of capturing a likeness, Vanessa challenged the representational tradition of portrait painting by subordinating individualizing details to larger visual patterns” (GILLESPIE, 2010, p. 127).

<sup>165</sup> No original: “There was a famous man now called Carmichael, she smiled, thinking how many shapes one person might wear” (WOOLF, 1927a, p. 140).

<sup>166</sup> No original: “But this was one way of knowing people, she thought: to know the outline, not the detail” (WOOLF, 1927a, p. 140).

um violento trovão. Havia uma estrela vagando pelas nuvens uma noite, e eu disse para a estrela: 'Consuma-me'<sup>167</sup> (WOOLF, 1931b, p. 49).

Uma leitura apressada da obra pode induzir a uma interpretação que coloca Rhoda e Jinny em polos opostos quanto ao aspecto do desejo. No entanto, a brancura de Rhoda não deve ser confundida com friquidez. Ao contrário, ela manifesta desejo de reunir flores e ofertá-las, mas não sabe a quem destinar sua potencialidade afetiva. Quando criança, Rhoda observa os movimentos das amigas para imitá-las. Ao mesmo tempo, revela uma inadequação social, uma resistência ao pertencimento. A ambiguidade entre querer ser aceita e se assumir como diferente é a marca de sua complexidade e força. Rhoda não está contida no mundo da linguagem, carece de solidez. Ela personifica a transição, sendo ora etérea demais, ora fluida demais, sempre escapando de ser capturada pelos outros mortais. Só a estrela, em sua natureza transcendental, é capaz de consumá-la.

Em diversas passagens Rhoda se apresenta como fora de alcance, inapreensível aos amigos, ao mundo corpóreo e material. Como uma espuma, transita entre o estado líquido e gasoso. No trecho a seguir destacado, Rhoda ergue-se como uma coluna, em seguida derrama-se feito fonte, mimetizando a onda que se forma para depois estourar. Por vezes Rhoda está também no céu, flutuando sobre a floresta, pairando acima de seus amigos humanos, sem com eles interagir. É a personagem que mais facilmente se mistura às descrições não humanas de *As Ondas*:

'Sim, entre seus ombros, por sobre suas cabeças, para uma paisagem', disse Rhoda, 'para um vale onde as íngremes colinas de muitas encostas acabam feito asas de pássaro dobradas. Lá, sobre o baixo e firme relvado, há arbustos de folhas escuras, e contra o pano de fundo dessa escuridão vejo uma forma, branca, mas não de pedra, se mexendo, talvez viva. Mas ela não é você, nem você, nem você; nem Percival, Susan, Jinny, Neville, nem Louis. Quando o braço branco repousa sobre o joelho ela é um triângulo; agora ela se ergue – uma coluna; agora uma fonte, caindo. Ela não faz nenhum sinal, não acena, não nos vê. Por detrás dela brame o mar. Ela está fora do nosso alcance. Contudo é lá que me aventuro. É lá que vou reabastecer meu vazio, esticar minhas noites e enchê-las mais e mais de sonhos. E por um segundo, até mesmo agora, até mesmo aqui, atinjo meu objetivo e digo: 'Não vagueie mais. Todo resto é experimentação e faz de conta. Aqui é o fim'<sup>168</sup> (WOOLF, 1931b, p. 107 – 108).

<sup>167</sup> No original: "June was white. I see the fields white with daisies, and white with dresses; and tennis courts marked with white. Then there was wind and violent thunder. There was a star riding through clouds one night, and I said to the star: 'Consume me'" (WOOLF, 1931a, p. 64).

<sup>168</sup> No original: "'Yes, between your shoulders, over your heads, to a landscape,' said Rhoda, 'to a hollow where the many-backed steep hills come down like birds' wings folded. There, on the short, firm turf, are bushes, dark leaved, and against their darkness I see a shape, white, but not of stone,

A brancura evocada pela personagem Rhoda está relacionada à imagem do lírio. Em blog dedicado às flores dos jardins de Virginia Woolf, Elisa Kay Sparks detalha a origem dos lírios e suas representações em mitos, crenças e importantes passagens da literatura. A flor está associada, numa perspectiva cristã, à pureza e à bondade da Virgem Maria. No entanto, antes da tradição cristã, o lírio já habitava o imaginário grego, a partir de um mito envolvendo a deusa Hera:

A associação de lírios com a deusa grega Hera deu origem a um dos mitos mais repetidos de sua origem, a história de como Zeus tentou nutrir seu filho ilegítimo Hércules, colocando-o a mamar no peito de sua esposa enquanto ela dormia. O demi-deus bebê chupou tão forte que o leite de Hera respingou nos céus, criando a Via Láctea; as gotas que caíram na terra se transformaram em lírios (Ala 244; Heilmeyer 50; Hollingsworth 80). (SPARKS, p. 77).

A fala da personagem Rhoda transcrita anteriormente, pedindo que a estrela a consumasse, aproxima-se do mito grego mencionado, tanto no tocante aos lírios que aludem à deusa Hera, quanto ao resultado da cena de amamentação de Hércules, uma vez que as gotas de leite formaram o turbilhão de estrelas da Via Láctea:

No entanto, Hércules chegou um dia a mamar do seio de sua terrível inimiga. Foi Hermes quem colocou a criança para mamar no seio de Hera quando a deusa dormia. Hércules sugou tão forte que ela, despertando, afastou rudemente o menino. Gotas de leite escorreram pelo céu, formando o turbilhão de estrelas da Via Láctea, o “caminho de leite” (VASCONCELLOS, 1998, p. 28).

Estrelas da Via Láctea, gotas de leite, lírios brancos, pétalas brancas, navios brancos, todas essas imagens estão de alguma forma contidas na complexidade imensurável da personagem Rhoda. Ela é a espuma e mais que a espuma: ela é quem é: “*I am who I am*” ou seja, como destacou Flávia Trocoli, na frase “*I am the foam*”, quando traduzida para “eu sou a espuma”, perde a duplicação do presente do indicativo do verbo to be – *am* – nas duas últimas letras da palavra “fo-*am*” (TROCOLI, 2015, p. 82). Ainda para Trocoli, a espuma representa, no caso, uma metáfora literal, uma espécie de nome próprio, que não se confunde com o mero sentido de evanescência. Para a crítica, espuma é imagem poética:

Certamente, ‘a espuma’ também remete à cena do Interlúdio, mas o que esse significante substitui, o que ele condensa, a que ele remete? Não seria

---

moving, perhaps alive. But it is not you, it is not you, it is not you; Not Percival, Susan, Jinny, Neville or Louis. When the white arm rests upon the knee it is a triangle; now it is upright – a column; now a fountain, falling. It makes no sign, it does not beckon, it does not see us. Behind it roars the sea. It is beyond our reach. Yet there I venture. There I go to replenish my emptiness, to stretch my nights and fill them fuller and fuller with dreams. And for a second now, even here, I reach my object and say, ‘Wander no more. All else is trial and make-believe. Here is the end’ (WOOLF, 1931a, p. 139).

apenas o traço que procede do Isso e que dá uma forma sem evanescência. Contudo, não penso que a organização estrutural em que esse significante se encontra autorize tal atribuição de sentido, tal tradução. Ele é apenas imagem que empresta uma forma e nada mais ao Eu. É metáfora morta (ver Haverkamp 1995). Literal. (TROCOLI, 2015, p. 86).

A metáfora morta presente na palavra espuma no romance *As Ondas*, segundo Trocoli, difere da metáfora viva do celeiro, por exemplo: quando Susan diz “penso que sou o campo, que sou o celeiro” (WOOLF, 2021b, p. 75), ou no original: “*I think I am the field, I am the barn*” (WOOLF, 1978, p. 97); há na frase um elemento de digressão provocado pelo pensamento (TROCOLI, 2015, p. 85). O verbo “*think*”, pensar, instaura a incerteza, criando um intervalo entre Susan e o celeiro, separação que não ocorre entre Rhoda e a espuma. Trocoli explica que, no caso da fala de Susan há uma metáfora viva sendo revelada, uma vez que “No funcionamento de Susan, vigora o predomínio da função simbólica que separa, faz duvidar e deslizar” (TROCOLI, 2015, p. 85). Diferentemente, em Rhoda, não há a hesitação do ato de pensar, ela simplesmente é.

Complementando o já exposto na introdução desta dissertação, endosso a colocação de Jane Marcus (1987) sobre Woolf ter trabalhado topograficamente contra o imperativo patriarcal e geneológico, contra um sistema tão organizado e forte que frequentemente paralisava os oprimidos. Os ditames do patriarcado, como bem observou Marcus, podem ser vistos na própria lembrança da incapacidade de pisar sobre uma poça, evento narrado em *Um Esboço do Passado* e emprestado à personagem Rhoda de *As Ondas*:

Teve o momento da poça no meio do caminho; quando, por nenhum motivo que eu tenha sido capaz de descobrir, subitamente tudo se tornou irreal; fiquei em suspensão; não pude saltar a poça; tentei segurar algo... o mundo inteiro tornou-se irreal<sup>169</sup> (WOOLF, 2020, p. 35).

Não conseguir ultrapassar a poça significou para Woolf um momento de ser, análogo a um golpe de marreta, no qual ela se sentiu inteiramente exposta e aterrorizada. “É com medo e tremendo que se cruza os limiares do espaço da rua estritamente proibida pelos pais<sup>170</sup>” (MARCUS, 1981, p. 6, minha tradução). Por isso, transpor o sistema já posto e enraizado torna-se assustador, de modo que a menina

<sup>169</sup> No original: “There was the moment of the puddle in the path; when for no reason I could discover, everything suddenly became unreal; I was suspended; I could not step across the puddle; I tried to touch something... the whole world became unreal” (WOOLF, 1985, p. 78).

<sup>170</sup> No original: “It is with fear and trembling that one crosses the thresholds of street space strictly forbidden by the fathers” (WOOLF, 1981, p. 6).

paralisa quando se percebe sozinha diante da poça. Nesse mesmo sentido, o solilóquio de *As Ondas* reforça:

Além disso, no meio, cadavérica horrível, estendia-se a poça cinza no pátio, quando, segurando um envelope na mão, eu carregava uma mensagem. Cheguei à poça, não conseguia atravessá-la. A identidade me fugia. Não somos nada, disse eu, e caí. Fui soprada como uma pena, fui empurrada dentro dos túneis. Então, muito cautelosamente, alcancei com o pé o outro lado. Apoiei a mão num muro de tijolo. Retornei muito penosamente, arrastando-me de volta para dentro do meu corpo por sobre o espaço cinza, cadavérico da poça. Esta é pois a vida que estou condenada<sup>171</sup> (WOOLF, 1931b, p. 49).

A poça, simbolizando os ditames do patriarcado, mostra-se ameaçadora, praticamente intransponível. Rhoda sente-se lançada, empurrada, tal como um corpo sem peso. Diante do que é ameaçador, ela busca as formas já conhecidas, como uma tentativa de sobreviver ao horror. Mas o que verdadeiramente deseja é atravessar a poça, cruzar o caminho em segurança:

“Ali está a poça”, disse Rhoda, “e não consigo atravessá-la. Ouço o girar do grande esmeril a três dedos de minha cabeça. O vento que ele faz zune em meu rosto. Todas as formas palpáveis de vida se me esvaíram. A menos que possa me esticar para segurar em algo duro, serei soprada pelos eternos corredores abaixo para sempre. O que, então, posso segurar? Qual tijolo, qual pedra? e assim me transportar em segurança através do enorme fosso até o meu corpo?<sup>172</sup> (WOOLF, 1931b, p. 123).

Entendo Rhoda como uma personagem complexa que desde o início deseja atravessar os obstáculos da vida, mas que não encontra meios para tanto. Rhoda percebe, ainda criança, que está inserida num mundo fadado a excluí-la e, talvez por isso, opte por não oferecer um rosto. Por essa ótica, Rhoda relata as impossibilidades de uma mulher em um mundo dominado pelos homens, tal qual a personagem Judith Shakespeare no ensaio *Um Quarto Só Seu* (1929). Não oferecer um rosto, um corpo, não sugere propriamente um desejo de não pertencer, mas uma escolha possível de não ser mero objeto em uma sociedade patriarcal e opressora. Ademais, acompanho Flavia Trocoli na percepção de que a metáfora da espuma

<sup>171</sup> No original: “Also, in the middle, cadaverous, awful, lay the grey puddle in the courtyard, when, holding an envelope in my hand, I carried a message. I came to a puddle. I could not cross it. Identity failed me. We are nothing, I said, and fell. I was blown like a feather. I was wafted down tunnels. Then very gingerly, I pushed my foot across. I laid my hand against a brick wall. I returned very painfully, drawing myself back into my body over the grey, cadaverous space of the puddle. This is life then to which I am committed” (WOOLF, 1931a, p. 64).

<sup>172</sup> No original: “‘There is the puddle,’ said Rhoda, ‘and I cannot cross it. I hear the rush of the great grindstone within an inch of my head. Its wind roars in my face. All palpable forms of life have failed me. Unless I can stretch and touch something hard, I shall be blown down the eternal corridors for ever. What then can I touch? What brick, what stone? and so draw myself across the enormous gulf into my body safely?’” (WOOLF, 1931a, p. 158 – 159).

não sugere mero caráter de evanescência (TROCOLI, 2015, p. 84). Essa percepção é importante porque demonstra a potência poética da personagem, seu nome (e aqui a espuma pode ser entendida como um nome próprio, se seguirmos Trocoli), carrega o complexo metafórico da obra *As Ondas*. Rhoda é imagem (muitas vezes confundida com os interlúdios), mas é também menina e mulher. Sua percepção da vida está inserida nas palavras que contam a peça-poema e de modo algum essa perspectiva é apagada por ocasião do suicídio de Rhoda.

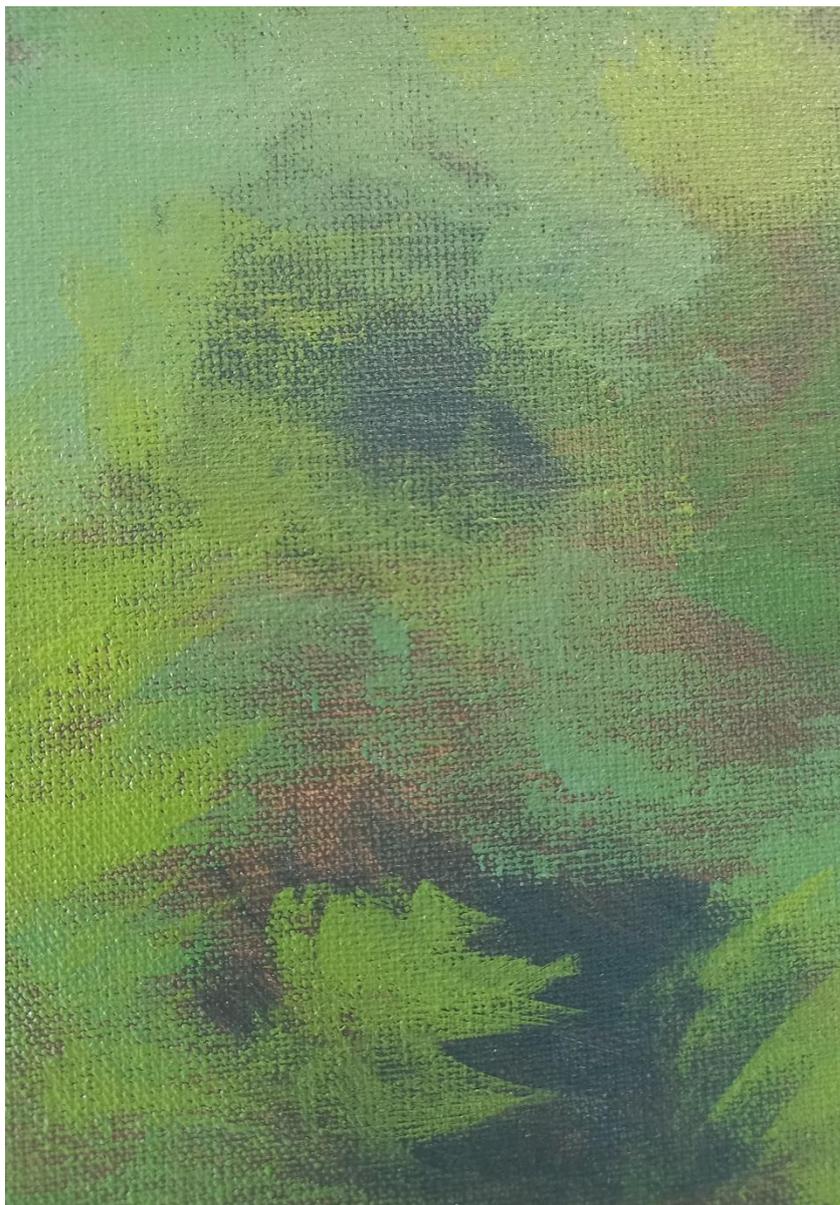
*Agora uma criança brinca nos jardins em frente a uma tela em branco. Todo mundo volta seu olhar para a criança tentando emoldurá-la em uma imagem conhecida. Alguns juram reconhecer, entre os arbustos dos jardins, os traços da pequena Adeline Virginia Stephen. Outros juram vislumbrar, no lugar de um rosto, uma cabeça anuviada pairando acima do pescoço. Meio etérea, meio fluida, ela oculta a própria face. O corpinho tremula feito a lira de Shelley, que vibra e ressoa depois do cessar do vento. Escorrem de seus cabelos mil gotículas cintilantes. A pele habita o pequeno corpo como um envelope semitransparente embrulha uma estrela pontiaguda. Embrulha partes da menina-estrela, deixando outras de fora. Algo sempre escapa de sua forma inesperada: alguma faísca incandesce; algum gemido dispara, alguma extremidade impassível de ser enquadrada desponta.*

*É verdade que ela não mostra o próprio rosto. É verdade que ninguém consegue decifrar para qual direção apontam seus olhos. A menina, nebulosa feito nuvem, distante feito estrela, diz “Ah!” quando uma mariposa pousa em sua coxa esquerda. Depois se esquece e começa a brincar com flores em uma bacia d’água. “As pétalas são meus barcos que afundo”, diz a menina sussurrando. Quando as pétalas são derramadas na água, a mariposa abre as asas assustada, alçando um voo tão repentino que soa como um gemido de corpo ferido no ar.*

*Riscos brancos mancham a tela, algo está sendo pintado. Em relevo? Em aquarela? Em palavras borbulhantes? Em ruídos, em música? Em tinta branca e fresca. A arte começa.*

### 3.2 Susan semeia em tons de verde

Imagem 2 – Em tons de verde



Legenda: Detalhe de tela #2. Fonte: A autora, 2023.

Nesta hora, nesta hora ainda cedo, penso que sou o campo, que sou o celeiro, que sou as árvores; meus são os bandos dos pássaros, e esta jovem lebre que salta no último instante, quando quase piso nela. Minha é a garça que estende suas vastas asas preguiçosamente; e a vaca que range

ao pôr um pé diante do outro, pastando; e a audaz, atrevida andorinha; e o débil rubro do céu, e o verde quando o rubro desmaia; e o silêncio e o sino; o grito do homem recolhendo os cavalos de tiro dos campos – é tudo meu<sup>173</sup>.

*Virginia Woolf, As Ondas*

Susan não é regida pelo tempo de *Cronos*<sup>174</sup>, no colégio ela rasga o calendário para chegar depressa à liberdade. A personagem anseia pelos campos vivos, nos quais força e mãos interagem com a natureza em movimentos reais: o plantar, a colheita, o estender de roupas, o transportar de cestas... Ela quer respirar um tempo marcado pelo nascer do sol e não por um relógio maquinado para conduzir uma civilização cinzenta: “O ar irrompe pelo meu nariz e pela minha garganta – o ar fresco, o ar salgado embebido do cheiro dos campos de nabos”<sup>175</sup> (WOOLF, 1931b, p. 48). Susan é extremamente sensorial e associa as próprias emoções aos elementos não humanos presentes na natureza: o campo, o ar, as estações climáticas. Nas primeiras cenas de *As Ondas*, Susan ainda criança presencia uma cena de sexo pela primeira vez, entre Florrie e Ernest. Ali uma sexualidade desponta, de uma forma desejosa, curiosa e não traumática. Após o evento Susan afirma não temer o calor nem o gélido inverno:

‘Vi Florrie na horta’, disse Susan, ‘quando voltávamos de nosso passeio, com a roupa lavada toda enfunada à sua volta, os pijamas, as ceroulas, as camisolas, tudo bem enfunado. E Ernest a beijou. Ele estava em seu avental verde de feltro, polindo prata; e sua boca estava chupada como uma

<sup>173</sup> No original: “At this hour, this still early hour, I think I am the field, I am the barn, I am the trees; mine are the flocks of birds, and this young hare who leaps, at the last moment when I step almost on him. Mine is the heron that stretches its vast wings lazily; and the cow that creaks as it pushes one foot before another, munching; and the wild, swooping swallow; and the faint red in the sky, and the green when the red fades; the silence and the bell; the call of the man fetching cart-horses from the fields – all are mine” (WOOLF, 1931a, p. 97).

<sup>174</sup> “Cronos é muitas vezes confundido com o Tempo (Chronos), do qual se tornou a personificação para os intérpretes antigos da mitologia (...). Cronos, mesmo que não seja identificado a Chronos, tem o mesmo papel do tempo: devora, tanto quanto engendra; destrói suas próprias criações; estanca as fontes da vida, mutilando Urano, e se faz fonte ele mesmo, fecundando Reia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 981).

<sup>175</sup> No original: “The air rushes down my nose and throat – the cold air, the salt air with the smell of turnip fields in it” (WOOLF, 1931a, p. 62).

bolsa de pregas e ele a agarrou com os pijamas bem enfunados entre eles. Ele estava cego como um touro, e ela desmaiou de raiva, com apenas umas veiazinhas estriando de vermelho em suas pálidas bochechas. Agora, embora eles sirvam bandejas de pão com manteiga e xícaras de leite na hora do chá, eu vejo uma fenda na terra e um vapor quente se ergue silvando; e o samovar ruge como Ernest rugiu, e eu fico bem enfunada como os pijamas, até mesmo quando meus dentes encontram o pão macio com manteiga e lambo o leite doce. Não temo o calor nem o gélido inverno<sup>176</sup> (WOOLF, 1931b, p. 18).

A fenda aberta na terra por onde o vapor sobe fala de uma personagem que aprendeu o desejo pela observação e pelo próprio corpo. O mundo de Susan é verde, fértil, aberto, olfativo, táctil, palatável; independe do discurso, transcende as formalidades. Um mundo mais afeito aos usos e costumes que às leis: “Sou as estações, às vezes penso, janeiro, maio, novembro, a lama, a bruma, a aurora”<sup>177</sup> (WOOLF, 1931b, p. 76). Nos olhos de Susan “O mundo todo está se reproduzindo”<sup>178</sup> (WOOLF, 1931b, p. 77), “As flores estão carregadas de pólen”<sup>179</sup> (WOOLF, 1931b, p. 77). Susan habita um lugar ativo e silencioso; abundante e acolhedor. Consultando o dicionário de símbolos lemos que há toda uma terapêutica associando a cor verde ao refúgio materno:

Ao final de um galope furioso, o homem – essencialmente filho e amante – volta para a Mãe como para um oásis, é o porto da paz, refrescante, revigorante. A partir desse fato, existe toda uma terapêutica do verde baseada, mesmo quando ela própria ignora, no *regressus ad uterum* (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 1025).

É por isso que elegi o verde nesta dissertação para falar de Susan, personagem que vê no campo sua morada e nos filhos o prolongamento de sua existência: “Tenho cultivado árvores desde a semente”<sup>180</sup> (WOOLF, 1931b, p. 149).

---

<sup>176</sup> No original: “‘I saw Florrie in the kitchen garden,’ said Susan, ‘as we came back from our walk, with the washing blown out round her, the pyjamas, the drawers, the night-gowns blown tight. And Ernest kissed her. He was in his green baize apron, cleaning silver; and his mouth was sucked like a purse in wrinkles and he seized her with pyjamas blown out hard between them. He was blind as a bull, and she swooned in anguish, only little veins streaking her white cheeks red. Now though they pass plates of bread and butter and cups of milk at tea-time I see a crack in the earth and hot steam hisses up; and the urn roars as Ernest roared, and I am blown out hard like the pyjamas, even while my teeth meet in the soft bread and butter, and I lap the sweet milk. I am not afraid of heat, or of the frozen winter” (WOOLF, 1931a, p. 25).

<sup>177</sup> No original: “I am the seasons, I think sometimes, January, May, November; the mud, the mist, the dawn” (WOOLF, 1931a, p. 98).

<sup>178</sup> No original: “All the world is breeding” (WOOLF, 1931a, p. 100).

<sup>179</sup> No original: “The flowers are thick with pollen” (WOOLF, 1931a, p. 100).

<sup>180</sup> No original: “I have grown trees from the seed” (WOOLF, 1931a, p. 190).

No campo, onde diz ter atingido o auge de seus desejos, sente-se enraizada: “Estou cercada, enraizada aqui como uma de minhas árvores. Digo ‘Meu filho’, digo: ‘Minha filha’<sup>181</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 149). Ela alimenta seu bebê, fazendo do próprio corpo um casulo acolhedor, desejando que um dia essa criança se torne um herói, retornando à casa da mãe com troféus:

Quando a cotovia raspa no alto seu anel sem som e ele cai pelo ar como uma casca de maçã, eu me inclino; eu alimento meu bebê. Eu, que costumava caminhar pelos bosques de faia observando a pena do gaio se tornar azul enquanto caía, que cruzava com o pastor e o andarilho, que ficava olhando para a mulher agachada ao lado de uma carreta virada numa vala, vou de quarto em quarto com um espanador na mão. Dorme, digo, desejando que o sono caia como um acolchoado de plumas e cubra esses frágeis membros; exigindo que a vida recolha suas garras e refreie seu relâmpago e se vá, fazendo do meu próprio corpo uma cavidade, um cálido abrigo onde minha criança possa dormir. Dorme, digo, dorme. Ou vou até a janela, olho para o ninho da gralha lá no alto; e para a pereira. ‘Seus olhos enxergarão quando os meus estiverem fechados’, penso. ‘Irei me fundir a eles para além do meu corpo e verei a Índia. Ele voltará à casa, trazendo troféus para serem depositados aos meus pés. Ele aumentará meus bens’<sup>182</sup> (WOOLF, 1931b, p. 134).

Com a personagem Susan, Virginia Woolf trabalha o tema da maternidade que tanto inspirou os rascunhos de *As Ondas*, inicialmente intitulado *As Mariposas*. Relembrando o já exposto no subcapítulo 1.1, A imersão floral, Susan retoma o arquétipo da mulher vitoriana acostumada a nutrir. Pelo viés da maternidade ela foi inspirada tanto na irmã de Woolf, Vanessa Bell, quanto na própria mãe das duas artistas. Nesse sentido, Diane Gillespie elucida que a personagem Susan recebeu de Bell referências inspiradoras quanto aos retratos domésticos, arte rural, bem como as preocupações maternas (GILLESPIE, 2010, p. 128). Ademais, tanto Julia quanto Susan assistiam os doentes em seus leitos moribundos:

Também faço coroas de flores brancas, trançando entre elas plantas de folhas prateadas, em honra dos mortos, acrescentando meu cartão com os pêsames pelo falecido pastor, com condolências à esposa do falecido

---

<sup>181</sup> No original: “I am fenced in, planted here like one of my own trees. I say, ‘My son’, I say, ‘My daughter’” (WOOLF, 1931a, p. 190).

<sup>182</sup> No original: “When the lark peels high his ring of sound and it falls through the air like an apple paring, I stoop; I feed my baby. I, who used to walk through beech woods noting the jay’s feather turning blue as it falls, past the shepherd and the tramp, who stared at the woman squatted beside a tilted cart in a ditch, go from room to room with a duster. Sleep, I say, desiring sleep to fall like a blanket of down and cover these weak limbs; demanding that life shall sheathe its claws and gird its lightning and pass by, making of my own body a hollow, a warm shelter for my child to sleep in. Sleep, I say, sleep. Or I go to the window, I look at the rook’s high nest; and the pear tree. ‘His eyes will see when mine are shut,’ I think. ‘I shall go mixed with them beyond my body and shall see India. He will come home, bringing me trophies to be laid at my feet. He will increase my possessions’” (WOOLF, 1931a, p. 172).

carteiro; e me sento ao lado da cama de mulheres agonizantes, que murmuram seus últimos pavores, que apertam minha mão; visitando quartos intoleráveis a não ser para alguém nascida como eu fui e desde cedo familiarizada com o terreiro e com a esterqueira e as galinhas indo de um lado para o outro, e a minha mãe numa casinha de dois cômodos e com os filhos crescendo<sup>183</sup> (WOOLF, 1931b, p. 149 -150).

Susan representa o retorno ao útero, ao colo materno. Ela pode ser lida como o próprio campo ou a mãe, embora não se reduza a nenhuma das duas metáforas. Aqui atento mais uma vez para o já mencionado no subcapítulo anterior, sobre o campo e o celeiro serem metáforas vivas, conforme ensinamentos de Flavia Trocoli (TROCOLI, 2015, p. 95). Nesse sentido, Susan não é propriamente o campo, como Rhoda é a espuma, mas a metáfora sugere um intervalo entre o que Susan pensa ser e o campo. Jean Chevalier e Alain Ghherbrant trabalham o significado da expressão “ficar verde”, relacionada ao retorno a um ambiente natural, sendo o campo o substituto da mãe:

A expressão ficar verde, nascida da hipertensão provocada pela vida urbana, também exprime a necessidade de uma volta periódica a um ambiente natural, o que faz do campo um substituto da mãe. O diário de um esquizofrênico citado por Durand mostra isso de maneira indiscutível: “Sentei-me, escreve o doente, próximo da cura, entrando numa paz maravilhosa. Tudo no quarto era verde. Pensei estar num charco, o que, para mim, equivalia a estar dentro do corpo da mãe... Eu estava no Paraíso, no seio materno” (DURS, 249) (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2021, p. 1025).

Teria Susan desejado a todo momento retornar ao seio materno? Desde as primeiras cenas de *As Ondas* acompanhamos o desejo de Susan de retornar ao seu ambiente natural: “‘Esta é minha primeira noite no colégio’, disse Susan, ‘longe de meu pai, longe de minha casa. Meus olhos estão inchados; meus olhos estão à beira das lágrimas (...) Tudo aqui é falso; tudo é meretrício<sup>184</sup>’ (WOOLF, 1931b, p. 25). Ela rasga as folhas do calendário que marcam a divisão entre o colégio e as férias no campo e enaltece a demarcação temporal que há na fazenda em detrimento das ordens e tarefas artificialmente impostas no cotidiano do colégio:

<sup>183</sup> No original: “I also make wreaths of white flowers, twisting silver-leaved plants among them for the dead, attaching my card with sorrow for the dead shepherd, with sympathy for the wife of the dead carter; and sit by the beds of dying women, who murmur their last terrors, who clutch my hand; frequenting rooms intolerable except to one born as I was and early acquainted with the farmyard and the dung-heap and the hens straying in and out, and the mother with two rooms and growing children. I have seen the windows run with heat, I have smelt the sink (WOOLF, 1931a, p. 191).

<sup>184</sup> No original: “‘This is my first night at school,’ said Susan, ‘Away from my father, away from my home. My eyes are swell; my eyes prick with tears (...) All here is false; all is meretricious’ (WOOLF, 1931a, p. 32 – 33).

Conto cada degrau ao subir, contando cada degrau como uma tarefa concluída. Assim toda noite arranco da folhinha o dia que findou e amasso bem, fazendo uma bolota. Faço isso vingativamente enquanto Betty e Clara estão ajoelhadas. Eu não rezo. Vingo-me do dia. Descarrego a mágoa em sua imagem. Você agora está morto, eu digo, dia letivo, dia odiado. Eles retornaram todos os dias de junho – este é o vigésimo quinto – brilhantes e ordeiros, com sons de sineta, com aulas, com ordens para se lavar, se trocar, trabalhar, comer. Ouvimos missionários vindos da China. Saímos de breque ao longo do passeio asfaltado para assistir a recitais em salas de concerto. Mostram-nos galerias e pinturas.

Lá em casa o feno ondula nos campos. Meu pai está encostado na escadinha junto à cerca, fumando. Na casa, à medida que o ar do verão sopra ao longo dos corredores vazios, uma porta bate depois outra. Alguma pintura amiga talvez balance na parede. Uma pétala cai da rosa do jarro. As carroças da fazenda espargem as sebes com tufos de feno. Tudo isso eu vejo, eu sempre vejo, ao passar pelo espelho do patamar da escada, com Jinny na frente e Rhoda ficando para trás (...). A Srta. Perry ama Jinny; e eu poderia tê-la amado, mas agora não amo ninguém, a não ser meu pai, minhas pombas e o esquilo que deixei na gaiola em casa, aos cuidados do cavaliário<sup>185</sup> (WOOLF, 1931b, p. 31 – 32).

No lar de Susan a batida do tempo é natural: uma porta depois outra, uma pétala de rosa naturalmente despreendida pelo vento, caindo do jarro, etc. As paredes são revestidas de imagens de entes queridos, rostos familiares emoldurados em quadros, diferentemente das galerias de arte da cidade, repletas de imagens desconhecidas. Para Susan o valor dos signos está intrinsecamente relacionado ao vínculo afetivo que ela sente com as pessoas de seu convívio. Isso também explique sua dificuldade em amar as pessoas e objetos que conhece na cidade, como se por esse gesto estivesse de algum modo traindo ou abandonando suas raízes.

Contudo, Susan é uma personagem complexa, que atravessa o estereótipo de mãe. Conforme destacado no início do capítulo, a sexualidade dela é iniciada desde a passagem em que presencia uma cena de sexo entre Florrie e Ernest. Sua feminilidade está associada à pureza, à mulher virtuosa, mas sua voz carrega uma

---

<sup>185</sup> No original: “I count each step as I mount, counting each step something done with. So each night I tear off the old day from the calendar, and screw it tight into a ball. I do this vindictively, while Betty and Clara are on their knees. I do not pray. I revenge myself upon the day. I wreak my spite upon its image. You are dead now, I say, school day, hated day. They have made all the days of June – this is the twenty-fifth – shiny and orderly, with gongs, with lessons, with orders to wash, to change, to work, to eat. We listen to missionaries from China. We drive off in brakes along the asphalt pavement, to attend concerts in halls. We are shown galleries and pictures.

At home the hay waves over the meadows. My father leans upon the stile, smoking. In the house one door bangs and then another, as the summer air puffs along the empty passages. Some old picture perhaps swing on the wall. A petal drops from the rose in the jar. The farm wagons strew the edges with tufts of hay. All this I see, I always see, as I pass the looking-glass on the landing, with Jinny in front and Rhoda lagging behind. (...) Miss Perry loves Jinny; and I could have loved her, but now love no one, except my father, my doves and the squirrel whom I left in the cage at home for the boy to look after” (WOOLF, 1931a, p. 40 - 41).

ambivalência intrigante desde as primeiras páginas da obra: “Embora minha mãe ainda tricote meias brancas e aventais para mim e eu seja uma criança, eu amo e odeio<sup>186</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 12). Talvez, por essa oscilação, tenha seduzido Bernard:

Foi Susan quem primeiro se fez plenamente mulher, puramente feminina. Foi ela quem derramou no meu rosto aquelas lágrimas escaldantes que são horríveis, belas; ambas as coisas, nenhuma delas. Ela nasceu para ser a idolatrada dos poetas<sup>187</sup> (WOOLF, 1931b, p. 194 – 195).

Bernard observa com bastante cuidado a complexidade de Susan, sem conseguir entendê-la. Sente-se atraído pela afloração de sentidos que ela exala, pois Susan não é uma coisa só, ela guarda em si o belo e o terrível, provocando sentidos e expressando afetos, que palavras sozinhas não conseguem dimensionar. As lágrimas que Susan provocam não são apenas puramente emocionadas, mas também escaldantes; terríveis e belas ao mesmo tempo e, ainda, fogem ao alcance do que as palavras podem expressar: “ambas as coisas, nenhuma delas<sup>188</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 195).

Susan ama e odeia, ela sente que algo duro se formou em sua vida: “Algo se formou, na escola, na Suíça, alguma coisa dura<sup>189</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 76). Antes de se tornar mãe, ela deseja ardentemente viver a maternidade e entregar sua amorosidade ao eleito por ela entre todos os homens. No entanto, sua forma de amor também esconde algo que está prestes a ruir, esconde a queda, o ódio: “O que dou é cruel<sup>190</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 76), ou o que dou é a queda, se pensarmos na frase original: “*What I give is fell*” (WOOLF, 1931a, p. 98). Ela deseja o lar, semear, colher do campo, amamentar, nutrir, cumprir com as tarefas do campo e da casa, mas também, por vezes, demonstra desejar o que renunciou:

---

<sup>186</sup> No original: “Though my mother still knits white socks for me and hems pinafores and I am a child, I love and I hate” (WOOLF, 1931a, p. 16).

<sup>187</sup> No original: “It was Susan who first became wholly woman, purely feminine. It was she who dropped on my face those scalding tears which are terrible, beautiful; both, neither. She was born to be the adored of poets” (WOOLF, 1931a, p. 248).

<sup>188</sup> No original: “both, neither” (WOOLF, 1931a, p. 248).

<sup>189</sup> No original: “Something has formed, at school, in Switzerland, some hard thing” (WOOLF, 1931a, p. 98).

<sup>190</sup> No original: “What I give is fell” (WOOLF, 1931a, p. 98).

Mas a noitinha chega e as lâmpadas se acendem. E quando a noitinha chega e as lâmpadas se acendem elas produzem um clarão amarelo na hera (...) Olho para as folhas tremulantes no jardim escuro e penso: 'Eles dançam em Londres. Jinny beija Louis'<sup>191</sup> (WOOLF, 1931b, p. 78).

Após imaginar Jinny e Louis dançando juntos em Londres, a fala de Susan é cortada. No entanto, adiante sua voz volta a ecoar o desejo, a falta: “Nunca terei nada que não seja a felicidade natural. Ela quase me satisfará<sup>192</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 102). No “quase” mora a complexidade da personagem, sua consciência de que ser mãe, embora represente o maior de seus desejos, não é capaz de engolfá-la por completo. Woolf humaniza a mãe, talvez inspirada nas cartas da irmã Bell, que denunciam os dissabores e as dificuldades da maternidade na vida de uma artista. Nesse sentido, Diane Gillespie observa que *As Ondas* reflete uma preocupação de longa data das irmãs: a criatividade artística *versus* a procriatividade física. Gillespie relembra que desde 1909, Vanessa lamentava, em cartas para Woolf, a sua incapacidade de pintar com uma criança pequena em casa, expressando inveja do tempo ininterrupto da irmã sem filhos (GILLESPIE, 2010, p. 134). Em 1919, Vanessa Bell instiga Woolf a anotar sobre a condição dela de mãe e, em 1927, Bell volta a encorajar a irmã a trabalhar o tema da maternidade melhor que os escritores homens (GILLESPIE, 2010, p. 134).

Perto do berço de vime, Susan zela pelo sono de seu bebê. Então questiona a plenitude que a maternidade parece oferecer às mulheres: “Estou repleta de felicidade natural; e desejo às vezes que a plenitude saia de mim e o peso da casa adormecida se erga<sup>193</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 135). O fogo do desejo volta a arder no corpo de Susan:

A lamparina acende um fogo na vidraça escura. Um fogo queima no meio da hera. Vejo uma rua iluminada nas sempre-vivas. Ouço o trânsito na carícia do vento ao longo da alameda, e vezes interrompidas, e risadas, e

---

<sup>191</sup> No original: “‘But evening comes and the lamps are lit. And when the evening comes and the lamps are lit they make a yellow fire in the ivy’ (...). I look at the quivering leaves in the dark garden and think ‘They dance in London. Jinny kisses Louis.’” (WOOLF, 1931a, p. 100).

<sup>192</sup> No original: “I shall never have anything but natural happiness. It will almost content me” (WOOLF, 1931a, p. 131).

<sup>193</sup> No original: “I am glutted with natural happiness; and wish sometimes that the fullness would pass from me and the weight of the sleeping house rise” (WOOLF, 1931a, p. 173).

Jinny que grita enquanto a porta se abre: 'Venha, Venha'<sup>194</sup> (WOOLF, 1931b, p. 135).

Susan pensa na liberdade de Jinny, rindo e dançando nos bailes da cidade. Ela inveja por alguns instantes a vida agitada da amiga, enquanto sua casa adormece em silêncio, com uma mariposa batendo na lamparina. "Que choque pode afrouxar uma vida tão laboriosamente agregada, tão incansavelmente comprimida como a minha?"<sup>195</sup> (WOOLF, 1931b, p. 150), ela se pergunta e em seguida responde que por vezes se cansa da felicidade natural, de ser a mãe protetora, diligente e hábil:

Contudo algumas vezes me canso da felicidade natural, e das frutas crescendo, e das crianças espalhando pela casa remos, armas, caveiras, livros recebidos como prêmio em torneios e outros troféus. Estou cansada do corpo, estou cansada de minha própria habilidade, diligência e sagacidade, dos métodos inescrupulosos da mãe que protege, que reúne, ao redor de uma mesa, comprida, sob seus olhos ciosos, seus próprios filhos, sempre os seus<sup>196</sup> (WOOLF, 1931b, p. 150).

O cansaço de Susan, a ambivalência de seu amor, é o retrato da mulher humanizada que Woolf pintou. Grisalha antes do tempo, percorrendo o campo ao lado dos filhos que projetam sombras por onde passam, Susan percorre feliz seus campos, na maior parte do tempo feliz. Mas ao final de cada dia, ouvindo o rressonar do marido, faz a agulha entrar e sair, enquanto ouve os gritos dos amigos, da cidade reluzente, os gritos do seu próprio desejo:

À noite sento-me na poltrona e estico o braço para pegar minha costura; e ouço meu marido rressonar; e olho para cima quando a luz de um carro que passa ofusca a janela e sinto as ondas de minha vida se agitando, quebrando, ao redor de mim, que sou enraizada; e ouço gritos, e vejo a vida de outras pessoas, rodopiando como palha, à volta dos pilares de uma ponte, enquanto faço a agulha entrar e sair e traço minha trama pelo meio do calicô<sup>197</sup> (WOOLF, 1931b, p. 151).

---

<sup>194</sup> No original: "The lamp kindles a fire in the dark pane. A fire burns in the heart of the ivy. I see a lit-up street in the evergreens. I hear traffic in the brush of the wind down the lane, and broken voices, and laughter, and Jinny who cries as the door opens, 'Come, come!'" (WOOLF, 1931a, p. 173).

<sup>195</sup> No original: "What shock can loosen my laboriously gathered, relentlessly pressed-down life?" (WOOLF, 1931a, p. 191).

<sup>196</sup> No original: "Yet sometimes I am sick of natural happiness, and fruit growing, and children scattering the house with oars, guns, skulls, books won for prizes and other trophies. I am sick of the body, I am sick of my own craft, industry and cunning, of the scrupulous ways of the mother who protects, who collects under her jealous eyes at one long table her own children, always her own" (WOOLF, 1931a, p. 191).

<sup>197</sup> No original: "At night I sit in the arm-chair and stretch my arm for my sewing; and hear my husband snore; and look up when the light from a passing car dazzles the windows and feel the waves of my life tossed, broken, round me who am rooted; and her cries, and see others' lives eddying like straws

Susan ama e odeia a maternidade. A mãe, plena de felicidade natural, é também a mulher que desabafa: “A vida fica ao meu redor como o vidro ao redor do junco aprisionado<sup>198</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 150). A mesma mulher que ama a segurança, os costumes, a honestidade da vida no campo, também resente o corpo “usado todos os dias, com exatidão, como uma ferramenta nas mãos de um trabalhador hábil, por inteiro<sup>199</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 169).

Vemos em Rhoda a representação de uma personagem que persegue o silêncio. Mas Susan também não se curva às palavras, mostrando-se antes observadora dos elementos naturais, como se as respostas estivessem naquilo que se vê e não no que é dito. Nesse aspecto ela também oferece um contraponto ao Bernard do início da obra, colecionador de frases: “‘Vejo o besouro’, disse Susan. ‘É preto, eu vejo; é verde, eu vejo; estou presa em palavras soltas. Mas você se aventura; você vagueia; você se ergue mais alto, com palavras e palavras em frases’”<sup>200</sup> (WOOLF, 1931b, p. 12). Bernard torna-se alto, cresce ao construir discursos, enquanto Susan o observa subindo como um balão, distante e inacessível: “‘Agora você esmorece’, disse Susan, ‘fazendo frases. Agora você sobe como a linha de um balão, cada vez mais alto, pelo meio das camadas das folhas, fora de alcance’”<sup>201</sup> (WOOLF, 1931b, p. 14).

As personagens femininas de *As Ondas* não distinguem as palavras das cores. “‘Aquelas são palavras brancas’, disse Susan, ‘como as pedras que pegamos na praia’”<sup>202</sup> (WOOLF, 1931b, p. 16). Na mesma toada: “‘Aquelas são palavras amarelas, aquelas são palavras rubras’, disse Jinny, ‘gostaria de ter um vestido

---

round the piers of a bridge while I push my needle in and out and draw my thread through the calico” (WOOLF, 1931a, p. 192).

<sup>198</sup> No original: “Life stands around me like glass round the imprisoned reed” (WOOLF, 1931a, p. 192).

<sup>199</sup> No original: “My body has been used daily, rightly, like a tool by a good workman, all over.” (WOOLF, 1931a, p. 215).

<sup>200</sup> No original: “‘I see the beetle,’ said Susan. ‘It is black, I see; it is green, I see; I an tied down with single words. But you wander off; you slip away; you rise up higher, with words and words in phrases’” (WOOLF, 1931a, p. 16).

<sup>201</sup> No original: “‘Now you trail away’, said Susan, ‘making phrases. Now you mount like an air-ball’s string, higher and higher through the layers of the leaves, out of reach” (WOOLF, 1931a, p. 18).

<sup>202</sup> No original: “‘Those are white words,’ said Susan, ‘like stones one picks up by the seashore’” (WOOLF, 1931a, p. 20).

rubro, um vestido amarelo, um vestido fulvo para usar no fim de tarde”<sup>203</sup> (WOOLF, 1931b, p. 16).

Há uma passagem na vida de Virginia Woolf que permite uma associação bastante curiosa entre luz, natureza e poesia. Em 1909, alguns anos antes de ela se casar com Leonard, Woolf se tornou amiga de um belo poeta inglês, Rupert Brooke (1887 - 1915), que ficou conhecido por seus sonetos idealistas sobre a Primeira Guerra Mundial. Brooke estudava Grego em Cambridge, onde veio a conhecer os amigos de Thoby, irmão de Virginia. Em junho de 1911 Woolf visitou Brooke, quando ele ainda era um estudante de Cambridge, “um vegetariano descalço cercado por manuscritos de poemas repletos de grama”<sup>204</sup> (KOPLEY, 2021, p. 41, minha tradução). No encontro, Brooke perguntou: “Virginia, qual é a coisa mais brilhante que você consegue pensar?”<sup>205</sup>, ela respondeu: “Uma folha com a luz sobre ela”<sup>206</sup> (KOPLEY, 2021, p. 41, minha tradução). No original, “*leaf*”, traduzido como folha, alude diretamente a uma planta ou flor. A resposta de Woolf, pela temática e potência poética poderia ser facilmente um fragmento da voz de Susan em *As Ondas*, para quem o verde é “música rústica”<sup>207</sup> e o campo, eterna morada.

*Agora Susan entra no centro da tela com uma grande cesta de palha, abastecida de sementes. Seu vestido é campestre e estampado, semelhante ao vestido da mãe de Woolf descrito numa das cenas icônicas de Um Esboço do Passado. Ela é pintada em detalhes. Há um destaque para as mãos: uma carrega a cesta e a outra espalha pela grama verde um rastro incandescente de sementes. A mão é luminosa, pintada com uma espécie de semitransparência. Ao contrário de Rhoda, Susan sabe a quem oferecer flores e frutos. Está semeando a terra, e o faz*

<sup>203</sup> No original: “‘These are yellow words, those are fiery words’, said Jinny. ‘I should like a fiery dress, a yellow dress, a fulvous dress to wear in the evening’” (WOOLF, 1931a, p. 21).

<sup>204</sup> No original: “a barefoot vegetarian surrounded by grass-strewn manuscripts of poems” (KOPLEY, 2021, p. 41).

<sup>205</sup> No original: “Virginia, what is the brightest thing you can think of?” (KOPLEY, 2021, p. 41).

<sup>206</sup> No original: “A leaf with the light on it.” (KOPLEY, 2021, p. 41).

<sup>207</sup> A expressão surgiu da seguinte passagem do original: “I, who am unmelodious and hear no music save rustic music when a dog barks, a bell tinkles, or wheels crunch upon the gravel” (WOOLF, 1931a, p. 171).

*com os olhos verdes amendoados olhando para fora do quadro. Olhos verdes de musa. Seu semblante é ao mesmo tempo sereno e grave, pulsando no ritmo de seu ventre. Sereno porque o campo onde ela se encontra é sua casa. Grave porque Susan é pintada grávida. Pelo tamanho da barriga não erraremos muito se estimarmos algo em torno de vinte semanas. Ela parece dizer: carrego um bebê cuja pele já se faz rosada como um pêssego, cujo corpo e órgãos estão formados, mas contidos em mim até que amadureçam por completo, coincidindo com o fim da gestação. Porque em um tempo certo algo precisará ser quebrado para dar lugar à vida e a casca rompida cederá espaço ao fruto. Mas ela mesma quer prolongar-se no fruto escorrido, estendendo assim sua existência.*

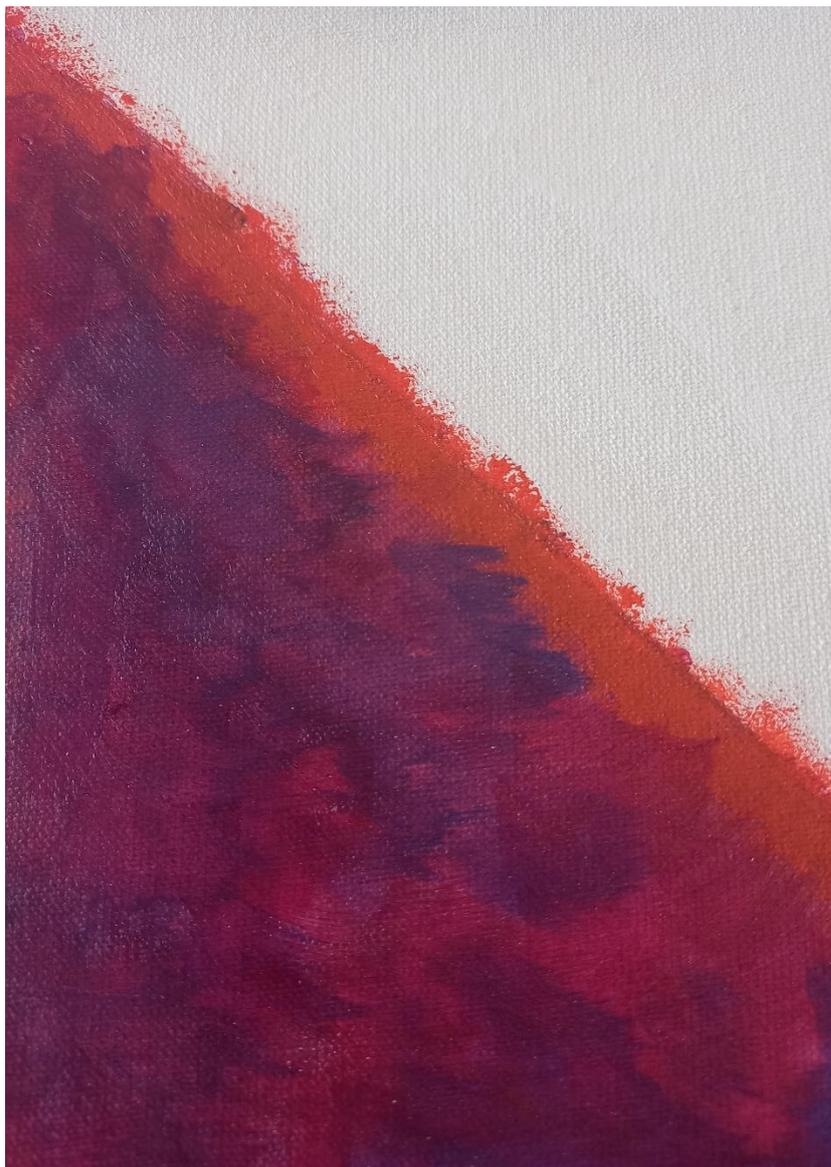
*Por uma visão mais atenta (e menos literal), é possível ver que embaixo do vestido florido, um bebê, feito uma onda, está rolando dentro de Susan. No contexto, o feto não é maior que uma banana, mas já produz cerca de 10 mL de urina por dia e o pequeno intestino desenvolve o denominado mecônio que são as fezes compostas por mucos, enzimas digestivas e sais biliares<sup>208</sup>. Nada disso ao acaso. Há uma nuvem acima do corpo de Susan, da qual uma chuva fina se dispersa. Por uma perspectiva sensível é possível perceber que o bebê dentro do ventre materno está formando a urina no mesmo átimo de segundo que da nuvem se precipitam milhares de gotículas de chuva. A nuvem esconde Urano, divindade do céu, filho de Geia, de quem descende Cronos, pai de Zeus. O deus grego Urano carrega em seu nome a simbologia daquele “que dá a chuva e o orvalho, que fecunda” (DICIONÁRIO ETIMOLÓGICO DA MITOLOGIA GREGA, 2013, p. 264). No entanto, o olhar de Susan atravessa a chuva, ela não obedece às leis de Cronos, tampouco de Urano. A tela não deixa dúvidas de que é a própria Susan a deusa semeadora.*

### **3.3 Jinny lança gotas vermelhas na tela**

---

<sup>208</sup> De acordo com a ginecologista Dra. Sheila Sedicias no *website* Tua Saúde (SEDICIAS, 2021).

Imagem 3 – Vermelho na tela



Legenda: Detalhe de tela #3. Fonte: A autora, 2023.

Este é o prelúdio, este é o começo. Espio, espreito, empoo-me. Tudo está exato, preparado. Meus cabelos espraíam-se numa única curva. Meus lábios estão precisamente rubros. Agora estou pronta para me juntar aos homens e às mulheres, meus pares, nos degraus. Passo por eles, exposta ao seu olhar, tal como eles estão ao meu. Como um relâmpago, nos olhamos mas não

afrouxamos nem damos sinais de reconhecimento. Nossos corpos se comunicam. Esta é a minha vocação. Este é o meu mundo. Tudo está decidido e pronto; os criados, dispostos aqui, e de novo aqui, pegam meu nome, meu nome novo, desconhecido, e lançam-no à minha frente. Entro em cena<sup>209</sup>.

*Virginia Woolf, As Ondas*

O subcapítulo 1.2 desta dissertação, Corpo e espelho: a adolescência nos “sete anos infelizes”, foi dedicado ao período da adolescência de Woolf e aos eventos traumáticos que fizeram da escritora uma adulta insegura quanto ao próprio corpo. A personagem Jinny, ao contrário de Woolf, triunfa quando o assunto é autoimagem. “Abro meu corpo, fecho meu corpo ao meu bel-prazer<sup>210</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 49), palavras de Jinny ao tomar o próprio corpo como um tesouro secreto prestes a ser descoberto pela vida. Enquanto a pequena Virginia Stephen, chamada pelos familiares de Ginny<sup>211</sup>, ou Ginnun, ou ainda Ginia, temia o próprio reflexo no espelho do corredor (ver o capítulo 1.2), Jinny odeia o espelho pequeno por separar sua cabeça de seu corpo, ela quer se ver inteira no espelho longo:

‘Odeio o espelho pequeno da escadaria’, disse Jinny. ‘Ele mostra apenas a nossa cabeça; ele separa a nossa cabeça (...). Pulo assim os degraus, passando à frente delas, até o próximo patamar, onde o espelho longo está pendurado e me vejo inteira. Agora vejo meu corpo e minha cabeça como uma coisa só; pois mesmo neste vestido de sarja eles são uma coisa só, meu corpo e minha cabeça’<sup>212</sup> (WOOLF, 1931b, p. 32).

<sup>209</sup> No original: “This is the prelude, this is the beginning. I glance, I peep, I powder. All is exact, prepared. My hair is swept in one curve. My lips are precisely red. I am ready now to join men and women on the stairs, my peers. I pass them, exposed to their gaze, as they are to mine. Like lightning we look but do not soften or show signs to recognition. Our bodies communicate. This is my calling. This is my world. All is decided and ready; the servants, standing here, and again here, take my name, my fresh, my unknown name, and toss it before me. I enter” (WOOLF, 1931a, p. 101).

<sup>210</sup> No original: “I open my body, I shut my body at my will” (WOOLF, 1931a, p. 63 – 64).

<sup>211</sup> Para mais detalhes sobre o apelido e a infância de Woolf, ler a biografia de Hermione Lee (LEE, 1997).

<sup>212</sup> No original: “ ‘I hate the small looking-glass on the stairs,’ said Jinny. ‘It shows our heads only; it cuts off our heads (...). So I skip up the stairs past them, to the next landing, where the long glass

A noção da mulher que se olha inteiramente, ao mesmo tempo que também é olhada pelos outros, relaciona-se com as pinturas de Vanessa Bell durante o período em que Woolf escrevia *As Ondas* (1931). Assim, a exibição de Bell “Study for a Composition” de 1930 chamou a atenção de Woolf, que escreveu o Prefácio da exposição, entendendo as pinturas de nus artísticos da irmã como uma ousadia capaz de domesticar material potencialmente erótico. Uma das telas de Vanessa Bell retrata quatro mulheres, sendo duas parcialmente enroladas em toalhas. Uma das mulheres, visivelmente confortável com os seios à mostra, encosta-se de costas a uma grande almofada carmesim. Aquele foi para Woolf um período de reflexão sobre as mulheres que violavam os tabus ao ousarem pintar no gênero dos nus artísticos. De acordo com Diane Gillespie (2010), essa mútua influência artística das irmãs (problematizando a nudez feminina e a ousadia das mulheres artistas), está fortemente retratada em *As Ondas*: “Em *As Ondas*, onde a influência mútua das irmãs é especialmente forte, Virginia tenta sua mão com sentimentos corporais de todas as três personagens femininas<sup>213</sup>” (GILLESPIE, 2010, p. 133, minha tradução).

Quando Diane Gillespie (2010) diz que Woolf “tenta sua mão com sentimentos corporais de todas as três personagens femininas<sup>214</sup>” em *As Ondas*, ela aproxima os movimentos de Woolf e Bell, revelando o quanto pintura e escrita estão entrelaçadas na obra. Jinny é uma personagem que retrata esse momento de pensar o corpo da mulher de uma forma autêntica, desafiando os modelos sociais da sociedade londrina do fim da década de 20 e início da década de 30. A imaginação de Jinny é a do corpo e ela não teme olhar nem ser inteiramente olhada:

Tenho me sentado diante de um espelho, tal como vocês se sentam escrevendo, fazendo somas à escrivadinha. Assim, diante do espelho, no templo do meu quarto, tenho julgado meu nariz e meu queixo; meus lábios, que se abrem demais e mostram muito a gengiva. Tenho olhado. Tenho observado<sup>215</sup> (WOOLF, 1931b, p. 174).

---

hags, and I see myself entire. I see my body and head in one now; for even in this serge frock they are one, my body and my head” (WOOLF, 1931a, p. 41 – 42).

<sup>213</sup> No original: “In *The Waves*, where the sisters’ mutual influence is especially strong, Virginia tries her hand with bodily feelings of all three women characters”. (GILLESPIE, 2010, p. 133).

<sup>214</sup> idem

<sup>215</sup> No original: “I have sat before a looking-glass as you sit writing, adding up figures at desks. So, before the looking-glass in the temple of my bedroom, I have judged my nose, and my chin; my lips that open too wide and show too much gum. I have looked. I have noted” (WOOLF, 1931a, p. 221).

Na mesma esteira das pinturas de mulheres nuas de Vanessa Bell, Woolf usa a caracterização de Jinny (mais poética do que graficamente) para “conluir, desafiar e até inverter o tipo de olhar tradicional que, tanto nas artes visuais como verbais, muitas vezes objetifica as mulheres<sup>216</sup>” (GILLESPIE, 2010, p. 133, minha tradução). Woolf, ao criar Jinny, tem consciência da composição global da qual Jinny participa e a personagem, por sua vez, também demonstra fazer parte desse todo complexo, onde é vista, ao mesmo tempo que olha para todos, observa os outros a vê-la e vê-se a si própria (GILLESPIE, 2010, p. 133, minha tradução): “Meus pares talvez me olhem agora. Devolvo-lhes o olhar, homens e mulheres. Sou uma de vocês. Este é o meu mundo”<sup>217</sup> (WOOLF, 1931b, p. 80).

Ao perceber-se como um corpo numa sociedade de corpos, Jinny escolhe o vestido que irá apresentá-la ao público. Assim, no primeiro enquadramento de *As Ondas*, Jinny, ainda criança, anuncia o desejo de ser reconhecida em sua melhor versão:

(...) para o inverno prefiro um vestido delicado, entremeado com fios vermelhos que cintilem à luz da lareira. Então quando as lâmpadas fossem acesas, poria meu vestido vermelho e ele seria delicado como um véu, e se enroscaria em volta do meu corpo, e se ergueria em ondas quando eu entrasse na sala, fazendo uma pirueta. Ele tomaria a forma de uma flor quando eu me deixasse cair, no meio da sala, numa cadeira dourada<sup>218</sup> (WOOLF, 1931b, p. 26).

Destaco que o excerto acima perdeu na tradução o efeito sonoro do vestido-véu dançando ao vento, de modo que corpo, vestimenta e ambiente se mostram em plena sintonia: “*it would be thin as a veil, and would wind about my body, and billow out as I came into the room, pirouetting*” (WOOLF, 1931a, p. 34). A repetição do /w/, ou seja, do fone consonantal conhecido como aproximante labiovelar, que começa fechado e se abre, provoca o efeito sonoro de um corpo girando. Isso porque o /w/ reiterado na frase produz o movimento de fechar e abrir a boca repetidas vezes, fazendo a boca dançar em círculos. Por fim, a repetição de sons em diversas

<sup>216</sup> No original: “Aware of her sisters’ nude paintings, however, Virginia especially uses her characterisation of Jinny to collude with, challenge and even reverse the kind of traditional gaze that, in both the visual and verbal arts, often objectifies women.” (GILLESPIE, 2010, p. 132 – 133).

<sup>217</sup> No original: “My peers may look at me now. I look straight back at you, men and women. I am one of you. This is my world” (WOOLF, 1931a, p. 103).

<sup>218</sup> No original: “(...) for winter I should like a thin dress shot with red threads that would gleam in the firelight. Then when the lamps were lit, I should put on my red dress and it would wind about my body, and billow out as I came into the room, pirouetting. It would make a flower shape as I sank down, in the middle of the room, on a gilt chair” (WOOLF, 1931a, p. 34).

assonâncias e aliterações internas confere a delicadeza ao movimento no ar, pois o giro não é de uma máquina, mas de uma bailarina com seu véu: “*thin; wind/pirouetting*”. O exemplo pretende ressaltar a fluidez de Jinny, como se estivesse a todo momento em movimento, sempre pronta, bela e síncrona. A seguinte passagem confirma essa ideia: “mexo-me, danço; nunca paro de me mexer e de dançar<sup>219</sup>” (WOOLF, 2021b, p. 32). Como resumiu Flavia Trocoli: “a sonorização estilhaça a palavra” (TROCOLI, 2015, p. 75), de modo que a obra *As Ondas* é marcada por vozes poéticas que são produtoras de movimento e não de significações:

A sonorização estilhaça a palavra. E, então, a palavra incontornável e sonorizada proveniente dos Interlúdios dita o funcionamento dos Monólogos. Em *The Waves*, as palavras são produtoras de movimento e não de significações como em PSGH<sup>220</sup>. E uma vez que da palavra se subtraiu o significado, resta a voz. Voz poética (TROCOLI, 2015, p. 75).

Na perspectiva de Diane Gillespie (2010) “Jinny ostenta a sensualidade que ela sabe que os puritanos vitorianos denunciavam”<sup>221</sup> (GILLESPIE, 2010, p. 133, minha tradução). Por meio da dança, dos vestidos, da troca de olhares, ela consciente e corajosamente descortina um jogo de cores que atraem os homens para uma forma de arte, possivelmente para uma profissão: “Desfrutando da sua própria capacidade de encenação, ela vestiu-se com cores diferentes para atrair uma variedade de homens, tão anônimos e objetificados como as mulheres têm sido tradicionalmente”<sup>222</sup> (GILLESPIE, 2010, p. 133, minha tradução).

Entendo que Jinny não deve ser reduzida a uma personagem frívola e superficial, nem no esteriótipo de uma personagem que encontra no corpo sua forma de sustento. Sua percepção do tempo presente, o cuidado com a autoimagem e a desenvoltura em público, revelam características incomuns de uma mulher supostamente nascida na Inglaterra na virada do século XIX para o XX. Jinny aponta para o futuro, sustentando o próprio desejo e exalando um erotismo pleno, que dá a

<sup>219</sup> No original: “I move, I dance; I never cease to move and to dance” (WOOLF, 1931a, p. 42).

<sup>220</sup> *A Paixão Segundo G.H.* romance de Clarice Lispector, também analisado por Flavia Trocoli em seu livro *A inútil paixão do ser* (2015).

<sup>221</sup> No original: “She flaunts the sensuality she knows Victorian puritans denounce.” (GILLESPIE, 2010, p. 133).

<sup>222</sup> No original: “Enjoying her own role-playing ability, she has costumed herself in different colours to attract a variety of men, as unnamed and objectified as women traditionally have been” (GILLESPIE, 2010, p. 133).

si própria a escolha de ser ou não objetificada pelos homens (o que revela que, em última instância, ela é o próprio sujeito desejante em suas trocas). Ela escolhe quem fará ou não parte de seu desejo: “Toda dourada, fluindo naquela direção, digo a este: ‘Venha’. Ondulando negra, digo àquele outro: ‘Não’”<sup>223</sup> (WOOLF, 1931b, p. 79). Ela quer ser olhada e olha de volta, o movimento é mútuo, Jinny também é observadora. São seus gestos, seus acenos que demarcam seus limites: ela é desejada, mas antes disso, ela é quem escolhe. Jinny recebe a mesma educação de seus amigos de colégio, no entanto, constrói para si uma liberdade que nenhum dos demais alcança. A ousadia de Jinny é a de uma mulher que, sem negar sua origem, conduz o próprio destino: “Estou enraizada, mas flutuo”<sup>224</sup> (WOOLF, 1931b, p. 79).

*Agora a menina roda em piruetas. Seu vestido vai rodando mais e mais. Rodando até desenrolar uma fita vermelha que vai caindo na grama como a pele de uma serpente. Os pássaros cantam mais alto, os caracóis saem de seus esconderijos, as ondas sobem e tombam barulhentas, as borboletas acompanham o ritmo em voos circulares. A menina na ponta dos pés ri de sua performance, soltando gritinhos de triunfo. Pescoços esticam-se para observá-la mais de perto. Sua cútis brilha de alegria, os poros se abrem para respirar o calor do momento. Dentro da pirueta uma magia vai tomando corpo. Na dança a menina vai se transformando em moça. Pingos rubros adensam as partes ainda em branco da tela. Pingos, pingos formando uma poça. Gotas mancham os intervalos em branco como se a artista, segurando o pincel, agora encharcado de tinta vermelha, erguesse a mão a uma distância de cinco passos, lançando o excesso transbordante contra a tela. O movimento é ritmado conquanto ousado; há uma ordem regendo a rebeldia da artista contra a própria obra. Há um ímpeto de transgressão. Os respingos avermelhados também mancham a imagem de Susan desenhada na tela, que agora lembra uma índia amazonense preparada para uma cerimônia sagrada, as bochechas com veiazinhas rubras como as de Florrie durante o embate íntimo com Ernest... As bochechas artificialmente pintadas de vermelho. Os pingos mancham a*

---

<sup>223</sup> No original: “All gold, flowing that way, I say to this one, ‘Come’. Rippling black, I say to that one, ‘No’” (WOOLF, 1931a, p. 102).

<sup>224</sup> No original: “I am rooted, but I flow” (WOOLF, 1931a, p. 102).

*espuma branca e as ondas azuis pintadas ao fundo. Aos poucos o frescor da tela vai se transformando numa ardente fogueira.*

*É quase noite! É chegado o tempo de bailes! A moça Jinny entra em cena:*

*'Vejo o que está à minha frente', disse Jinny. 'Esta echarpe, estas pintinhas cor de vinho. Este cálice. Este pote de mostarda. Esta flor. Gosto daquilo que se toca, daquilo que se saboreia. Gosto da chuva quando vira neve e se torna palpável. E sendo audaciosa, e mais corajosa que vocês, não atenuo a minha beleza com a mesquinhez para que ela não me chamusque. Eu a engulo inteira. Ela é feita de carne; ela é feita de substância. Minha imaginação é a do corpo'<sup>225</sup> (WOOLF, 1931b, p. 173).*

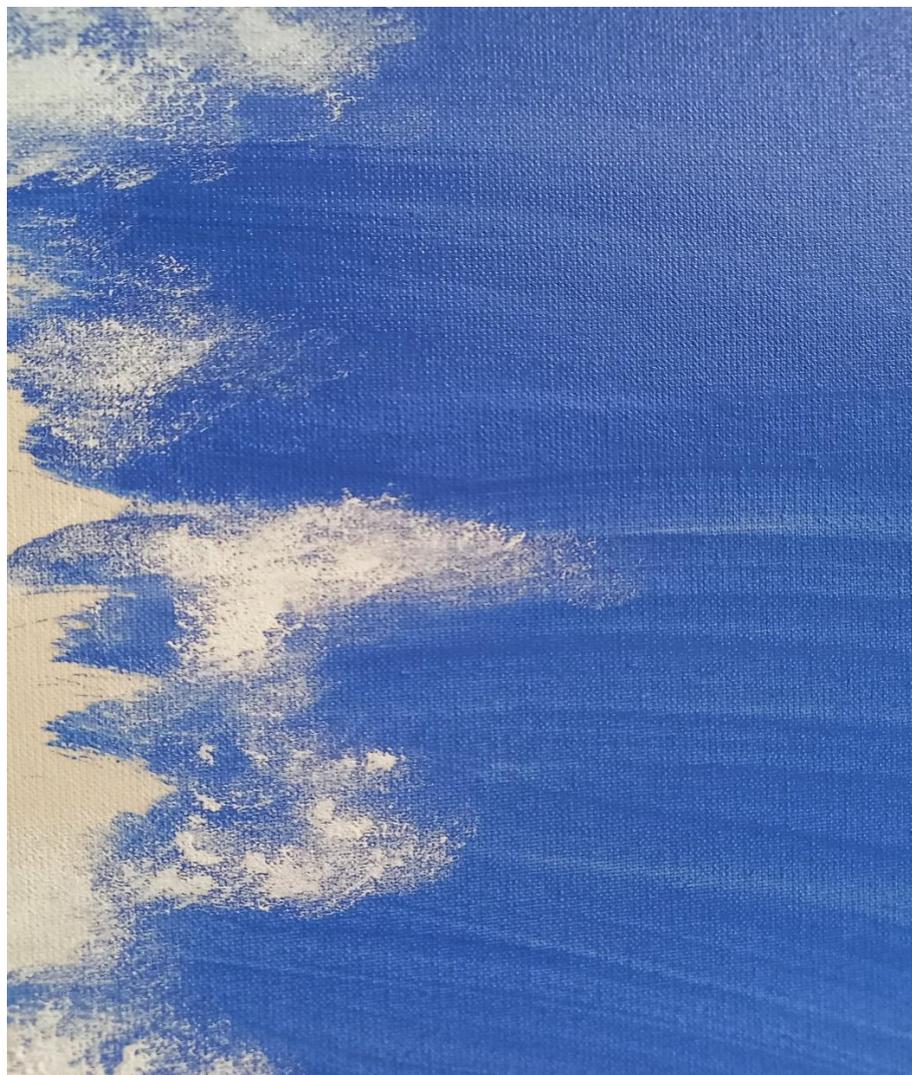
*Entra abrindo as portas do jardim – abrindo não! – escancarando-as. Entra ofuscando os olhos de todas, sem qualquer esforço no sentido de atenuar a deslumbrante beleza. Há um rufar de tambores comemorando a entrada triunfal, ou será o compasso das pesadas patas da besta marchando com pressa na praia? Não sabemos ao certo, mas Jinny não teme, não vacila, conduzindo seu corpo afinadamente por entre os arbustos. Vejam o que sou capaz de fazer com ele, ela parece dizer ao desenrolar-se numa pirueta. Vejam como deixo aqui e ali a minha marca rubra de mulher. Eu que carrego nas veias a força milenar de Cleópatra. Eu, que descendo do general greco-macedônio, Ptolemeu I Sóter, companheiro de Alexandre o Grande e que mesmo assim permaneço nova e fresca como uma jovem de meu próprio tempo...*

---

<sup>225</sup> No original: "I see what is before me", said Jinny. "This scarf, these wine-coloured spots. This glass. This mustard pot. This flower. I like what one touches, what one tastes. I like rain when it has turned to snow and become palpable. And being rash, and much more courageous than you are, I do not temper my beauty with meanness lest it should scorch me. I gulped down entire. It is made of flesh; it is made of stuff. My imagination is the body's" (WOOLF, 1931a, p. 220).

## 4 DEPOIS, O AZUL

Imagem 4 – Azul



Legenda: Detalhe de tela #4. Fonte: A autora, 2023.

Era um estranho caminho a percorrer, esse da pintura. Íamos para longe, para cada vez mais longe, até que, finalmente, tínhamos a impressão de estar sobre uma estreita prancha, inteiramente a sós, em pleno

mar<sup>226</sup>.*Virginia Woolf, Ao Farol*

A professora e pesquisadora Flavia Trocoli propõe um elo entre *As Ondas* e *Ao Farol*. Para Trocoli, o fato de Woolf ter considerado *Ao Farol* um romance elegia e de ter enunciado as mortes em parênteses (na seção “O tempo passa”) sugere um romance no qual o luto figura como borda simbólica, janela que emoldura. *As Ondas*, por sua vez, seria o transbordamento sem farol, o que ocorre quando se olha para além da janela: “passar às Ondas é passar do Eu, que tem a visão e a circunscreve na tela, para as ondas que arrebatam na praia” (TROCOLI, 2015, p. 77), ou ainda: “passar às Ondas é passar a esse mar aberto, infinito, sem bordas, sem farol para ser olhado através da janela” (TROCOLI, 2015, p. 77).

Destrinchando um pouco o raciocínio, mas ainda seguindo os apontamentos da pesquisadora, na primeira seção de *Ao Farol*, “A janela”, predomina o discurso indireto livre, apontando para a indeterminação entre aquilo que é pessoal e o impessoal. A seção intermediária, “O tempo passa”, consiste em um interlúdio impessoal (a casa de veraneio e seus objetos é descrita por uma voz anônima). Na última seção, “O farol”, o discurso indireto livre retoma sua força. O enunciado final de *Ao Farol*, “Eu tive a minha visão”, suspende a indeterminação do estilo indireto livre, produzindo talvez uma subjetivação para a autoria da tela. Essa estrutura de romance, com uma espécie de divisão, desaparecerá em *As Ondas* (TROCOLI, 2015, p. 76 - 77). Em *Ao Farol*, permanece a perspectiva da artista, ou seja, a tela de Lily Briscoe, ao passo que em *As Ondas* permanece a angústia, se pensarmos com Trocoli:

“O que permanece?” – pergunta a voz anônima de “O tempo passa”. Lily Briscoe pinta sua tela, permanece a visão da artista. Bernard vai lançar-se contra a morte, porém “As ondas quebraram na praia” – diz a voz anônima dos Interlúdios sem Eu. Escurece. Isto é, permanece a espuma. Está suspensa a significação: angústia (TROCOLI, 2015, p. 77).

Ao final deste capítulo voltarei à seguinte formulação de Trocoli: “permanece a espuma”, retirada do excerto acima transcrito. Mas antes de oferecer a minha perspectiva sobre o que permanece, importa tecer alguns comentários sobre os

<sup>226</sup> No original: “It was an odd road to be walking, this of painting. Out and out one went, further, until at last one seemed to be a narrow plank, perfectly alone, over the sea” (WOOLF, 1927a, p. 124).

interlúdios de *As Ondas*, esclarecendo brevemente sobre o que representam e como se comunicam com o restante da obra.

Makiko Minow-Pinkney comenta o desenvolvimento de “As Mariposas” (título original de *As Ondas*) considerando as anotações que Woolf deixou em seus diários e rascunhos. De acordo com os esclarecimentos de Pinkney, desde o início dos rascunhos da obra já existia uma figura indefinida, a quem Woolf apontou em notas, como uma espécie de mente solitária (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 153). Assim, a obra oscilaria entre solilóquios e a voz dessa mente nebulosa, pensante, algumas vezes referida como um “olho” observador. Os interlúdios representariam, então, imagens ou sonhos que habitam essa mente pensante. Se seguirmos Minow-Pinkney, o primeiro interlúdio, trazendo a imagem do mar indissociável do céu, “O mar era indistinguível do céu, exceto que o mar estava franzido como um pano que tivesse vincos”<sup>227</sup> (WOOLF, 1931b, p. 5), narra uma prefiguração do nascimento da autoconsciência (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 156).

Sobre esse primeiro interlúdio, que descreve o nascer do sol na praia, Patrícia Marouvo (2021) destaca a iluminação como representação da travessia entre vida e morte: “O amanhecer traz consigo a disputa entre luz e escuridão, cuja tensão transborda na previsibilidade de mais um dia que se renova, mais um ciclo que reúne a todos na travessia entre vida e morte” (MAROUVO, 2021, p. 69). Acompanhando Marouvo, o interlúdio encena o ciclo de um dia que desembocará na morte (por sua vez, destinada ao recomeço cíclico). O horizonte, demarcando céu e mar, situa os devaneios e sonhos de quem se entende como parte de uma natureza eterna. Em outras palavras, a divisória entre céu e mar situa no espaço o observador/sonhador: “A linha do horizonte, a depender da perspectiva daquele que assume uma posição no espaço, enseja o olhar de quem ao todo quer pertencer e voltar, coadunando-se ao tudo e ao nada” (MAROUVO, 2021, p. 70).

No rascunho, “As Mariposas”, o interlúdio evoca o estado obscuro que antecede o nascimento do significado, onde não há ainda forma nem substância. Aos poucos, ocorre o nascimento da subjetividade humana e ondas confundidas com mãos dão à luz a bebês no ritmo e no jogo de luz e sombra do mar. Para Minow-Pinkney as personagens nos monólogos conversam com esse estado

---

<sup>227</sup> No original: “The sea was indistinguishable from the sky, except that the sea was slightly creased as if a cloth had wrinkles in it” (WOOLF, 1931a, p. 7).

primitivo, por meio da observação de cores e formas destacadas que obedecem a um ritmo de duas batidas: “dentro e fora”, “alto e baixo”, “um dois; um dois” (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 157).

Como exemplo, cito algumas passagens: “Os pássaros estão cantando para cima e para baixo, para cá e para lá, por todo lado à nossa volta<sup>228</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 8), na voz de Susan; “‘Ouço um som’, disse Rhoda, ‘piu-piu; piu-piu; subindo e descendo’<sup>229</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 7); “‘Essa é a primeira badalada do sino da igreja’, disse Louis. ‘Então as outras se seguem; uma, duas; uma, duas; uma, duas’<sup>230</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 9); “‘De repente uma abelha ribomba em meu ouvido’, disse Neville. ‘Está aqui; se foi’<sup>231</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 9); “‘Ardo, tiritado’, disse Jinny, ‘saio deste sol, entro nesta sombra’<sup>232</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 9). Das referidas passagens infere-se que há um jogo de ambivalência marcando a obra de forma rítmica, em duas batidas. Assim, *As Ondas*, desde sua versão inicial, narra cenas em que há oscilação entre luz e sombra; estado de consciência e estado de automatismo:

“O título original – *As Mariposas* – é em si uma imagem woolfiana recorrente, denotando o ‘espírito incircunscrito’ que voa brevemente à luz da consciência narrativa apenas para se desviar novamente antes que possa ser definitivamente compreendido”<sup>233</sup> (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 154, minha tradução).

O nascimento da subjetividade, portanto, relaciona-se à tal consciência narrativa que ora se mostra presente, ora se desvia. É desse estado primitivo que emergem as distinções e as separações entre as personagens. Cada personagem busca descobrir a si mesmo a partir dos fatos que entende separá-lo dos demais e do todo no qual se percebe inserido. Tendo em vista esse raciocínio, Makiko Minow-

<sup>228</sup> No original: “‘Birds are singing up and down and in and out all round us’, said Susan” (WOOLF, 1931a, p. 10).

<sup>229</sup> No original: “‘I hear a sound’, said Rhoda, ‘cheep, chirp; cheep, chirp; going up and down’” (WOOLF, 1931a, p. 9).

<sup>230</sup> No original: “‘That is the first stroke of the church bell’, said Louis. ‘Then the others follow; one, two; one, two; one two’” (WOOLF, 1931a, p. 11).

<sup>231</sup> No original: “‘Suddenly a bee booms in my ear’, said Neville. ‘It is here; it is past.’” (WOOLF, 1931a, p. 11).

<sup>232</sup> No original: “‘I burn, I shiver’, said Jinny, ‘out of this sun, into this shadow’” (WOOLF, 1931a, p. 11).

<sup>233</sup> No original: “The original title – *The Moths* – is itself a recurrent Woolfian image, denoting the ‘uncircumscribed spirit’ that flits briefly into the light of narrative consciousness only to veer away again before it can be definitely grasped” (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 154).

Pinkney aproxima a prefiguração do nascimento da autoconsciência e o processo de consolidação da subjetividade presentes em *As Ondas* das teorias psicanalíticas de Jacques Lacan:

A separação de si mesmo, como sujeito, do ambiente coincide com a aquisição da linguagem. Em termos psicanalíticos, a subjetividade é alcançada com a aceitação do terceiro termo (O Nome-do-Pai), a saber, a compreensão da mediação, a separação da palavra da própria coisa<sup>234</sup> (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 158, minha tradução).

Vladimir Safatle, introduzindo as teorias Lacanianas, explica que “falar em formação da personalidade significa falar sobre as dinâmicas de socialização visando à individuação” (SAFATLE, 2021, p. 21). Assim, uma personalidade é formada através da socialização do indivíduo no interior de núcleos, instituições onde está inserido, de tal forma que a história vivida do sujeito causará sua história psíquica (SAFATLE, 2021, p. 21-22). Já a linguagem, por sua vez, é um modo de organização das relações, fornecendo condições para a estruturação de toda e qualquer experiência social. Lacan nomeia de “Simbólico” o sistema linguístico que estrutura o campo da experiência (SAFATLE, 2021, p. 46). Segundo Safatle, Lacan trabalhava com um esquema no qual as dinâmicas de socialização eram pensadas a partir de identificações, sendo a principal delas o “pai” (SAFATLE, 2021, p. 53). Mas o pai, neste caso, não é entendido como a figura masculina de autoridade de uma família burguesa e, sim, como uma função que, na verdade, tem a ver como uma falta, “uma impossibilidade de toda e qualquer figura empírica legislar em Nome-do-Pai” (SAFATLE, 2021, p. 54). A partir da identificação com o pai, o sujeito aprende a desejar. Logo após a experiência do desejo, decepciona-se, uma vez que esse aprendizado é um saber-fazer a respeito de uma inadequação do desejo (SAFATLE, 2021, p. 55). Em outras palavras, a decepção decorre da percepção de que no lugar do desejo há, na verdade, uma falta.

Segundo Minow-Pinkney, a capacidade de separar-se do ambiente circundante, entendendo-se enquanto sujeito, torna a linguagem possível para Bernard. Por essa ótica, a capacidade de Bernard de dominar a linguagem, tornando-o um romancista em potencial, está relacionada à capacidade que ele demonstra de alternar entre a afirmação da própria identidade e sua dissolução.

---

<sup>234</sup> No original: “The separation of oneself, as a subject, from the environment coincides with the acquisition of language. In psychoanalytical terms, subjectivity is achieved with the acceptance of the third term (The Name-of-the-Father), namely, the comprehension of mediation, the separation of word from the thing itself” (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 158).

Construindo e desconstruindo o “eu”, Bernard se reconhece como uma mente andrógina, de modo que as fronteiras do “eu” e do “outro” mostram-se borradas (MINOW-PINKNEY, 1987, p. 159). É por isso que, ao final de *As Ondas*, Bernard reflete sobre o silêncio, vendo-se misturado aos seus amigos:

‘Quem sou eu?’. Tenho falado de Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda e Louis. Sou eles todos? Sou um só e distinto? Não sei. Sentávamo-nos juntos aqui. Mas agora Percival está morto, e Rhoda está morta; estamos divididos; não estamos aqui. Contudo não consigo ver qualquer obstáculo que nos separe. Não há nenhuma divisão entre mim e eles. Enquanto falava eu pensava: ‘Sou vocês’. Essa diferença que tanto prezamos, essa identidade que tão febrilmente acarinhamos, foi superada<sup>235</sup> (WOOLF, 1931b, p. 226).

Quando Bernard afirma em seu último monólogo acima transcrito que “não há nenhuma divisão entre mim e eles” (WOOLF, 1931b, p. 226), refere-se ao que Rhoda já havia sinalizado: “agora há apenas um lençol fino entre mim e as profundezas infinitas<sup>236</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 161). Bernard irá caminhar da caderneta de frases até o anel de poesia ou o mosaico de estilhaços que a obra busca. Esse movimento das frases elaboradas em prosa, até a potência poética de juntar as palavras umas com as outras e com os sons (ruídos, gritos, choros, urros, gemidos e assim por diante), marca o mosaico estilhaçado que é *As Ondas*. Mas primeiro Bernard sofrerá com a descoberta de que as frases completas, falsas, não bastavam para forjar um anel de aço de clara poesia:

Faz-me falta uma língua breve como a que utilizam os amantes, palavras de uma sílaba só como as que as crianças falam quando entram no quarto e veem a mãe na lida e pegam um fio de lã de cor viva, uma pena ou uma tira de chita. Faz-me falta um urro; um berro. Quando a tempestade cruza o charco e passa por cima de mim, na vala em que me estendo, ignorado, as palavras não me fazem falta. Nada claro. Nada que caia com todas as patas no assoalho. Nenhuma daquelas ressonâncias e daqueles amáveis ecos que irrompem e ressoam de nervo em nervo no nosso peito, gerando uma música frenética, frases falsas. Não quero mais saber de frases<sup>237</sup> (WOOLF, 1931b, p. 231).

<sup>235</sup> No original: “Who am I? I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda, and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know. We sat here together. But now Percival is dead, and Rhoda is dead; we are divided; we are not here. Yet I cannot find any obstacle separating us. There is no division between me and them. As I talked I felt, ‘I am you’. This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome” (WOOLF, 1931a, p. 288 – 289).

<sup>236</sup> No original: “There is only a thin sheet between me now and the infinite depths” (WOOLF, 1931a, p. 205).

<sup>237</sup> No original: “I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. When the storm crosses the marsh and sweeps over me where I lie in the ditch unregarded I need no words. Nothing neat. Nothing that comes down with all its feet on the floor. None of those resonances and lovely echoes that break and

Seguindo o trecho acima destacado, Bernard inicia o parágrafo subsequente com a seguinte declaração: “Quão melhor é o silêncio<sup>238</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 231) e conclui o raciocínio declarando seu desejo de ser deixado só, em silêncio: “de bom grado daria todo o meu dinheiro para que não me incomodassem e me deixassem ficar aqui sentado por um tempo sem fim, em silêncio, só<sup>239</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 231). Ele divaga sobre a terra silenciosa, que havia sido o destino de Rhoda: “meu rumo tem sido sempre para o alto, em direção a alguma árvore solitária, com uma poça ao lado, bem no topo<sup>240</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 161). Rhoda afirma ter caminhado sozinha na relva, concluindo que sua jornada era solitária e incompreendida: “Quem então vem comigo? Flores apenas, a briônia-branca e o pilriteiro cor de luar<sup>241</sup>” (WOOLF, 1931b, p. 162).

Acerca do monólogo final de Bernard, Trocoli esclarece que Bernard oscila entre um Registro-sólido (característico daquele que tenta organizar o fluxo da vida no encadeamento de frases) e um Registro-estilhaçado (desacreditando na linguagem prosaica e buscando a poesia):

Nesse Monólogo final, Bernard parece oscilar entre dois registros. Um deles chamarei de Registro-sólido, neste Registro, Bernard tenta continuar a ser aquele que organiza o fluxo da vida em frases articuladas, em histórias, em desenhos de bordas nítidas. Tenta, através da digressão, organizar suas identificações e fixar pontos de referência. O outro Registro, que chamarei de Registro-estilhaçado, parece começar a vigorar no momento do relato da morte de Percival, que interrompe a continuidade e, principalmente, faz Bernard pensar que a linguagem prosaica já não serve mais, que a esse assalto da morte só se pode responder com um murmúrio, um latido. Ou com poesia (TROCOLI, 2015, p. 91).

Como explicou Flavia Trocoli, a divisão entre interlúdios e monólogos na obra *As Ondas* não é tão demarcada quanto parece, de modo que as unidades poéticas mínimas próprias aos interlúdios, infiltram também os monólogos. Palavras casam-

---

chime from nerve to nerve in our breasts making wild music, false phrases. I have done with phrases” (WOOLF, 1931a, p. 295).

<sup>238</sup> No original: “How much better is silence” (WOOLF, 1931a, p. 295).

<sup>239</sup> No original: “I would willingly give all my money that you should not disturb me but let me sit on and on, silent, alone” (WOOLF, 1931a, p. 295).

<sup>240</sup> No original: “My path has been up and up, towards some solitary tree with a pool beside it on the very top.” (WOOLF, 1931a, p. 205).

<sup>241</sup> No original: “Who then comes with me? Flowers only, the cowbind and the moonlight coloured may” (WOOLF, 1931a, p. 206).

se com sons: “o estilhaçamento se faz nos sons que repercutem, ecoam, colidem, ressoam” (TROCOLI, 2015, p. 88). Por isso, Bernard, como o escritor da obra, percebe a importância do ritmo, dos traços poéticos, da linguagem quebrada dos amantes e das crianças e persegue uma escrita que seja capaz de reunir palavras respeitando o ritmo. É a voz do poeta universal que reunirá todos esses fragmentos, esses estilhaços, para tentar criar a partir disso um anel de poesia.

Então finalmente retomo à passagem de Flavia Trocoli que tentou dar luz ao complexo questionamento: “O que permanece?”, pergunta central de *Ao Farol*. Em *As Ondas*, o que permanece? Para Flavia Trocoli, quando a voz anônima dos interlúdios sem Eu anuncia que as ondas quebraram na praia, “Escurece. Isto é, permanece a espuma. Está suspensa a significação: angústia” (TROCOLI, 2015, p. 77). Onde leio “permanece a espuma”, penso: Rhoda permanece. A Rhoda para além da significação, emersa das águas, ressurgue e permanece. Permanece nas palavras do escritor que resiste, lançando-se na vida: portanto, em direção à morte e ao mesmo tempo, contra ela. Os ruídos e as cores de Rhoda, Susan e Jinny estão no mosaico estilhaçado de Bernard, pois as palavras, embora falíveis, embora quebradas, resistiram. Rhoda sem rosto, autêntica, deixou sua perspectiva como uma tela atirada nas águas. O escritor narrou a tela, quando resolveu combater a morte. Permanece, então, uma pintura lançada ao mar com a frente virada para baixo:

Os autênticos, como Louis, como Rhoda, existem mais completamente em solitude. Eles se melindram com a iluminação, a reduplicação. Eles atiram suas pinturas, uma vez concluídas, no campo, com a frente virada para baixo<sup>242</sup> (WOOLF, 1931b, p. 90).

Mas o que há na pintura lançada ao mar com a frente virada para baixo? Não há como saber, apenas adivinhar que há nela, desejo. Um desejo tal que a prosa sozinha falha ao tentar descrevê-lo, mas que a poesia insiste em tentar contá-lo. Pois a voz que sobrevive é justamente a voz do escritor que reúne todas essas perspectivas: “a voz que resta, no sentido daquilo que sobra da dispersão e da morte” (TROCOLI, 2015, p. 90). Logo, o que permanece são os estilhaços de todos formando juntos poesia. Retomo o trecho citado anteriormente para concluir com Trocoli: “Permitir que a leitura seja tomada pelo funcionamento poético de *The*

---

<sup>242</sup> No original: “The authentics, like Louis, like Rhoda, exist most completely in solitude. They resent illumination, reduplication. They toss their pictures, once painted, face downward on the field” (WOOLF, 1931a, p. 116).

Waves e considerá-lo prosa poética implica pensar que o produto final não é a voz singular de Virginia Woolf, mas sim a voz universal do poeta” (TROCOLI, 2015 p. 89).

Permanece a obra poética, esse lançar-se à morte em um aguerrido embate. O que permanece? O desejo de Rhoda de não ser enquadrada, o desejo de Susan de amar e odiar, o desejo de Jinny de ser desejante, o desejo da pintura de contar uma história e, talvez, o desejo do poema de pintar, quase em silêncio, a beleza da vida.

*Quando as águas derramam na areia as contas brancas de seu colar caudoloso, o calor do meu coração sobe à garganta, disse Jinny.*

*Eu olhava para fora do quadro da floresta, quando seu espelho, Jinny, a réplica de Chippendale, mudou de cor. Eu vi quando seu reflexo cresceu na hora da dança, desenrolando-se como uma serpente encantada, disse Rhoda.*

*Os olhos de Jinny mudaram de cor também, crepitando no reflexo do espelho, disse Susan.*

*Com minha lamparina acesa na mão, atravessei o espelho do jardim de Elvedon para a praia de outro continente, disse Lily.*

*Quase um século nos aparta agora do jardim da infância onde Jinny se vestiu de moça para dançar a coreografia de Cleópatra diante do espelho. Jinny, sempre à frente de nós, disse uma mulher cujo rosto não se pode discernir.*

*Mas, se paramos, é apenas porque o bater forte das ondas retumba em nós como um tambor bravo, disse Susan.*

*Nesta praia tropical a oeste, nesta praia selvagem, quero deitar meu corpo ofegante, disse Jinny.*

*Recolheram flores, reuniram flores brancas, lançaram flores brancas à lemanjá, deusa do mar. Como não havia pensado nisso antes?, disse Rhoda.*

*Uma, duas, uma duas quebraram as ondas e nossos olhares se encheram de azul como uma concha guardando o som de sua morada, disse Susan.*

*O céu aqui está azul violáceo, mas as nuvens brancas espelham a espuma que escorre das ondas, disse Rhoda.*

*Eu rasguei do calendário o máximo de dias que pude e agora estamos aqui, na manhã de 1º de janeiro de 2023, disse Susan.*

*Este não é o Rio de Ogun, nem de Oxum, disse Jinny. Este é o Rio de Janeiro.*

*A casca rígida dos fatos é rompida, disse Lily. E na praia de mar salgado chamada de Rio; Na praia urbana mais selvagem, a oeste daquela cantada por todos os poetas, finalmente deitamos nossos corpos.*

*Estou embevecida de felicidade natural, disse Susan. Posso dar à luz aqui, agora, sem demora. E quando as ondas voltarem levarão com elas tudo que reuni dentro de mim para que meu bebê crescesse forte e saudável. Tudo de que não preciso mais, agora que concentro em um só corpo todo meu tesouro.*

*As ondas afogam os gemidos de Susan, disse Rhoda. E a espuma tingida de vermelho é levada, lavada, em oferenda à rainha das águas salgadas.*

*E quando da onda vermelha a criança de Susan respira pela primeira vez, o mar toca bravo seu pandeiro, percutindo a espuma branca com a palma da mão e os dedos, disse Lily.*

*Vejo uma menina com duas conchas no lugar dos olhos, disse Rhoda.*

*Ouçõ um choro cantado em outra língua, disse Jinny.*

*É meu coração que bate do lado de fora de mim, disse Susan.*

*Estava feito. Sim, disse a Outra, eu tivera a minha visão.*

## CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE A TELA

Imagem 5 – Mãos inábeis e um desejo



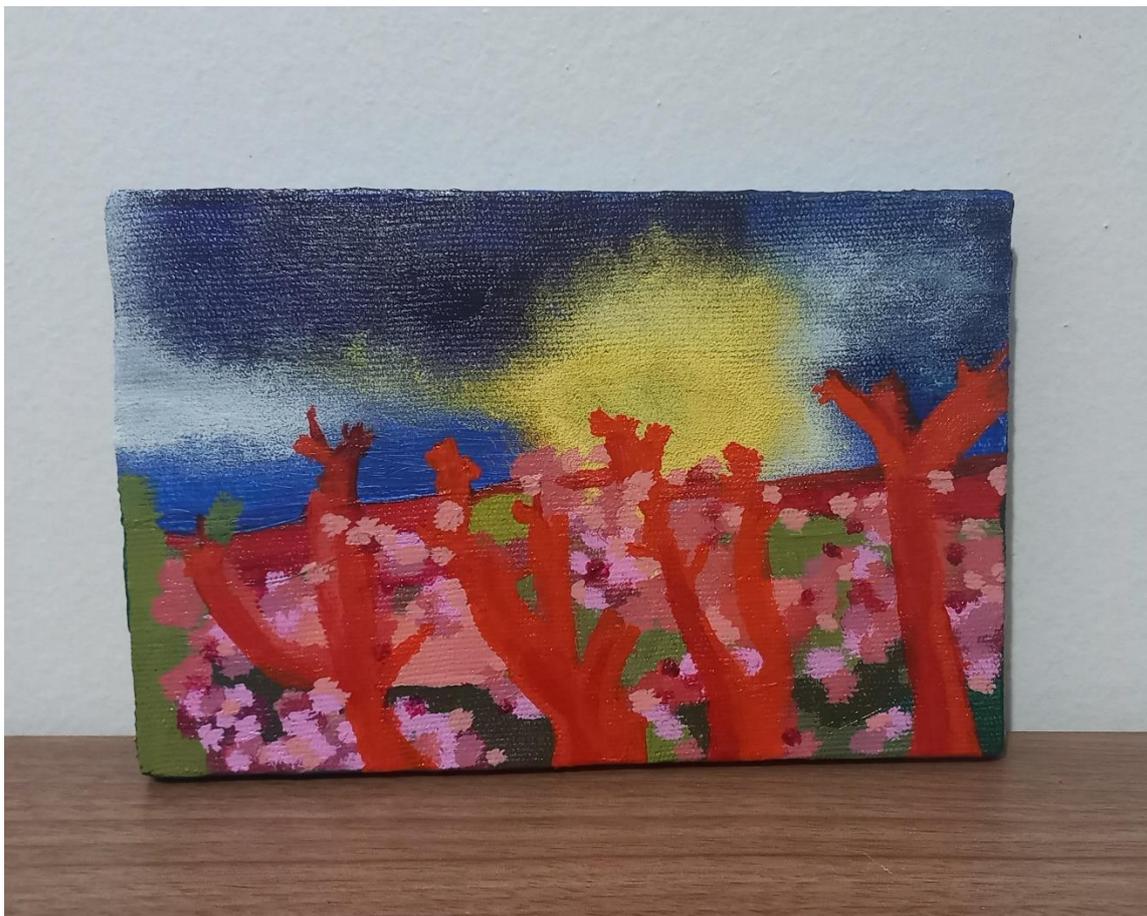
Legenda: Tela #5. Fonte: A autora, 2023.

Imagem 6 – Três mulheres e uma mariposa



Legenda: Tela #6. Fonte: A autora, 2023.

Imagem 7 – A primeira tela: um sonho em Elvedon



Legenda: Tela #7. Fonte: A autora, 2023.

Por que pintá-la, então, e ela ouviu alguma voz dizendo que ela era incapaz de pintar, dizendo que ela era incapaz de criar, como se tivesse sido apanhada numa daquelas correntes do hábito em que, após um certo tempo, a experiência se consolida na mente, de maneira que repetimos as palavras sem saber mais por quem foram originalmente pronunciadas<sup>243</sup>.

*Virginia Woolf, Ao Farol*

---

<sup>243</sup> (WOOLF, 2013, p. 137). No original: "What was the good of doing then, and she heard some voice saying she couldn't paint, saying she couldn't create, as if she were caught up in one of those habitual currents in which after a certain time experience forms in the mind, so that one repeats words without being aware any longer who originally spoke them." (WOOLF, 1927a, p. 115).

A ideia de criar uma tela surgiu intuitivamente quando comecei a recolher alguns fragmentos das falas de Rhoda, Susan e Jinny em *As Ondas* para começar a pensar a dissertação. O primeiro norte criativo foi o mar, guiado pela imagem poética descrita por Woolf em *Um Esboço do Passado*, a imagem sonora das ondas quebrando no quarto de dormir das crianças em St. Ives. Porque o mar comunicou muito além de uma imagem, mas uma memória eterna e incalculável, se pensarmos com Woolf:

Eu seria capaz de preencher páginas com uma recordação após a outra. Juntas, todas fazem do verão em St. Ives o melhor início de vida que se possa conceber. Quando alugaram Talland House, meu pai e minha mãe nos deram – ou pelo menos me deram – algo que é eterno, de valor incalculável. Imagine se eu tivesse apenas Surrey, ou Sussex, ou a Ilha de Wight em que pensar, quando penso na minha infância<sup>244</sup> (WOOLF, 2020, p. 111).

Então eu sabia que *As Ondas* precisava conversar com o imaginário infantil da própria Woolf deitada em sua casa de veraneio, profundamente tocada pela imensidão da natureza, arrebatada pelo ritmo das águas. E é claro que, uma vez na pele da pequena Adeline Virginia Stephen, todo o arcabouço de esplendor e luto convidaria a um mergulho profundo.

Rhoda, a menina sem rosto<sup>245</sup>, que escolhe não se mostrar, logo me conduziu para a cor branca. Seu barco branco singrava solitário<sup>246</sup>; rumo ao desconhecido, ao silêncio. Em momento algum eu quis entendê-la como uma personagem que se anula. Ao contrário, Rhoda despontava em sua potência de se inscrever sobre uma tela em branco, numa espécie de palimpsesto invisível que só as almas sensíveis conseguiriam, com muito esforço, acessar. Rhoda é a espuma, a neblina, o que escorre aos olhos humanos com uma destreza fascinante. Rhoda não se anula, ela

---

<sup>244</sup> No original: “I could fill pages remembering one thing another. All together made the summer at St Ives the best beginning to live conceivable. When they took Talland House father and mother gave us – me at any rate – what was perennial, invaluable. Suppose I had only Surrey, or Sussex, or the Isle of Wight to think about when I think of my childhood” (WOOLF, 1985, p. 128).

<sup>245</sup> Refiro-me ao trecho: “Não tenho rosto nenhum. As outras pessoas têm rosto” (WOOLF, 2021b, p. 33). No original: “I have no face. Other people have faces” (WOOLF, 1931a, p. 43).

<sup>246</sup> Refiro-me ao trecho: “‘Todos os meus navios são brancos’, disse Rhoda (...) Um deles veleja solitário. É o meu navio” (WOOLF, 1931b, p. 14); No original: “‘All my ships are white’, said Rhoda (...) One sails alone. That is my ship” (WOOLF, 1931a, p. 18 - 19).

escolhe não se revelar, modificando-se, tornando-se transparente<sup>247</sup>. Rhoda paira acima de todos, consciente do mistério ainda ininteligível para os amigos. Então Jane Goldman, em *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*, apontou-me uma leitura guiada pela metodologia interpretativa das cores. Na mesma corrente de Goldman, retornei ao passado de Woolf, ao evento do eclipse, à década de 1910, marcada pelas exposições artísticas e pelo furor dos movimentos sufragistas<sup>248</sup>.

A partir disso, tracei um plano de entrar pelas personagens femininas de *As Ondas* tendo em mente uma cor base para cada uma delas, funcionando como chaves de acesso. Susan logo me remeteu ao verde: pela fertilidade, por sua relação natural com a vida campestre, além dos “*green-grass eyes*”<sup>249</sup>, olhos esverdeados de musa, que todos os poetas hão de amar. A escolha menos óbvia talvez tenha sido a cor vermelha, para apresentar Jinny. A motivação surgiu de uma releitura comprometida com a potência feminina da personagem, sua segurança de transitar e se mostrar num mundo dominado pelos homens. Jinny representa aquela para a qual todos se curvam, em sua habilidade de seduzir, de desviar todos de um caminho deserto. O vermelho não surgiu meramente por ocasião das unhas pintadas da personagem, mas de sua fertilidade escancarada: Jinny é ao mesmo tempo Eva e o fruto proibido. É o sangue feminino escorrendo e pulsando força de vida.

As cores já estavam escolhidas como um pintor elege a paleta para iniciar uma tela. Então eu vi uma poça, um obstáculo que não consegui transpassar<sup>250</sup>: eu não era capaz de pintar! A ideia estava formada, as tintas escolhidas, mas a poça refletia minha própria inadequação à arte. Escolhi o caminho menos sinuoso: escrever sobre a tela que eu imaginava. A esperança era de que uma vez

---

<sup>247</sup> Refiro-me ao trecho, na voz de Rhoda: “Elas dizem Sim, elas dizem Não; enquanto eu me transformo e me modifico e me torno transparente num segundo” (WOOLF, 1931b, p. 33). No original: “They say Yes, they say No; whereas I shift and change and am seen though in a second” (WOOLF, 1931a, p. 43).

<sup>248</sup> A temática é trabalhada na introdução, no capítulo 2: “Virginia Woolf entre a pintura e a escrita” e no capítulo 3: “As personagens de *As Ondas* entram na tela”, todos desta dissertação.

<sup>249</sup> Refiro-me ao seguinte trecho do original: “Susan’s head, with its fell look, with its grass-green eyes which poets will love, Bernard said, because they fall upon close white stitching, put mine out” (WOOLF, 1931a, p. 41).

<sup>250</sup> A poça é uma referência ao episódio narrado em *Um Esboço do Passado*, no qual a pequena Virginia Stephen fica paralisada sem conseguir atravessar uma poça no meio do caminho. A experiência de suspensão ocasiona um momento de ser, no qual ela sentiu o mundo inteiro se tornando irreal. Ela o emprestou a personagem Rhoda em *As Ondas*, conforme já explicado no capítulo 3.1 desta dissertação, “Rhoda ou a tela em branco”.

escolhidas cuidadosamente, as palavras criassem formas e fossem saltando do papel: uma, duas, uma duas, palavras feito ondas. Palavras escolhidas e colhidas como flores de um jardim sonhado. Assim de uma peça-poema eu faria um esboço de uma tela-poema. Eu queria fazê-la com minhas mãos. Sujar-me nas cores das personagens. Queria estar com Rhoda, Susan e Jinny, desbravando os mistérios de Elvedon.

“Eu não posso pintar!”. Então eu escrevo que estou pintando! A partir disso a dissertação começou a ganhar forma. A pesquisa conferia o rigor necessário: a base, o fundo para que os elementos poéticos aos poucos fossem ganhando espaço harmônico na tela. Porém aquela voz persistia: “Eu não posso pintar!”. E persistiu tanto que, ao escrever a introdução, ela escorreu para dentro das minhas palavras como uma sombra rapidamente passando pelo quarto escuro: “minhas mãos são inábeis para pintar um quadro”, eu havia escrito. Ao reler pensei que a afirmação era demasiado dura, tão rígida que não parecia vinda de dentro de mim.

Lembrei-me do período depressivo da minha vida, quando interrompi a faculdade de Direito porque os remédios me deixavam de alguma forma “desmemoriada”. A Jessica daquele passado não conseguia ler mais nada, estava dentro de uma bolha, ou de uma redoma de vidro, parafraseando Sylvia Plath<sup>251</sup>. Mas eu precisava fazer algo, ainda que dentro da bolha, para me salvar de mim mesma. O que eu fiz? Eu pintei! Não quadros, pintei meu próprio rosto. Substituí o lápis pelo pincel. Porque eu me sentia burra, sentia que a doença tinha arrancado meu cérebro e colocado no lugar uma massa pesada e oca, uma bola de cimento. Pesava uma tonelada, especialmente à noite, quando milhares de pensamentos de autossabotagem iam e vinham. Uma massa rodando ininterruptamente, gerando angústia, insônia. Escrever era inútil, ler era impossível. Mas pintar... pintar meu rosto fluía num movimento orgânico. Eu conseguia fazê-lo praticamente sem pensar. Usando meu próprio corpo, salvei-me de uma bolha que quase engoliu minha vida.

Então matriculei-me num curso técnico de maquiagem. Comecei a pintar rostos humanos, com seus variados formatos, com suas belezas irrepetíveis. Vi mulheres se sentirem belas por pura magia das cores. Rostos que acendiam diante de mim. Olhos úmidos de contentamento, bocas encharcadas de vitalidade, de

---

<sup>251</sup> *The Bell Jar* é um romance escrito pela poeta Sylvia Plath (1932-1963). Foi traduzido no Brasil por Chico Mattoso com o título de *A redoma de vidro*.

vermelho-maça-do-amor. Essas ocasiões me devolveram a utilidade na vida, sentimento de que eu era capaz de recriar a beleza com o ritmo das minhas mãos.

Vi também muitas mulheres inseguras, com medo da própria beleza. “Não quero cor, não gosto de aparecer!” Eu pintei – ou fingi pintar – algumas Rhodas vivas, que se escondiam, camuflando a própria beleza. Mulheres que talvez, tal qual o já mencionado mito de Arethusa<sup>252</sup>, estivessem fugindo assustadas de uma realidade ameaçadora. Anos mais tarde, quando trabalhei num quiosque do aeroporto vendendo cosméticos, entendi que algumas pessoas não sustentam a pujança de seus próprios desejos. “Quero um perfume! Mas não suporto sentir cheiros!”, disse-me uma cliente. Quero ficar bela, mas não sustento minha beleza! Quero perfumar-me, adornar-me, mas não consigo oferecer ao mundo o que desejo para mim mesma sem me sentir assustada ou culpada por isso. Quero pintar uma tela, mas minhas mãos são inábeis.

Então estava claro: aquela voz tirânica não era minha. Era talvez do Tansley em *Ao Farol*<sup>253</sup>. Vinha de uma reedição, uma edição contemporânea, do Anjo do Lar. Não tinha nada a ver com a habilidade para pintura em si, porque isso não estava em questão. Eu não precisava ser ótima, nem descobrir um talento nato enrustido. O que eu precisava – e aquilo se tornou urgente – era cravar minhas unhas naquele fantasma sabotador e dominá-lo com toda força e ousadia! Com pincéis, tintas, tela e mãos, uma mulher é capaz de pintar. Qualquer outra colocação no meio disso vem de uma voz estranha. Estranha e ao mesmo tempo milenarmente conhecida. Desse dia em diante eu estava convicta de pintar apesar da inexperiência, esboçando um abismo entre a minha voz e aquela outra que também estava dentro de mim e que insistia em me calar. O fantasma que me ameaçava estava dentro de mim. Agora era um propósito alargar a poça intransponível para me separar daquele anjo terrível. Eu alargaria ao máximo a poça até ver nela um novo reflexo de mim mesma. Pintando e escrevendo eu me veria insistindo do lado oposto da margem: Uma mulher é capaz do que ela quiser.

Pintei. Mas pintar no ar, pintar no rosto, pintar como quem escreve um poema, não equivale a pintar uma tela. Mergulhar no oco de uma onda e pincelar a

---

<sup>252</sup> Ver a referência ao mito no capítulo “Rhoda ou a tela em branco”.

<sup>253</sup> Ver a explicação sobre a fala opressora da personagem Tansley no capítulo “O quadro de Lily Briscoe”.

tela branca, com mãos imitando o movimento dançante e rítmico de Lily Briscoe<sup>254</sup>, foi terrível. Pintar é inscrever cores no silêncio, sem ter outra mão na qual segurar. Gesto de um abandono inenarrável. Prefiro o não consolo das palavras, mil vezes o desassossego de uma folha em branco, à palidez cadavérica de uma tela vazia. Mesmo assim, há que se ter coragem ante o desconhecido, ou como diria Lily: “Mas deve-se correr o risco; dar o primeiro traço”<sup>255</sup>. Na mão que pincela, a coragem até provoca um instante ou outro de alegria. E, no fim do dia, pintar também é como escrever um poema, tomar banho de mar, atravessar a rua... Deve-se correr o risco do encontro fortuito. Afinal, para que foi criada a tríade <pincel, lápis e corpo>, senão para as profundezas infinitas?

---

<sup>254</sup> “And so pausing and so flickering, she attained a dancing rhythmical movement, as if the pauses were one part of the rhythm” (WOOLF, 1927a, p. 114).

<sup>255</sup> (WOOLF, 2013, p. 136). No original: “Still the risk must be run; the mark made” (WOOLF, 1927a, p. 114).

## REFERÊNCIAS

ACIOLI, Socorro. As frutas estranhas e vibrantes. *In: WOOLF, Virginia. Um quarto só seu.* Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021. p. 9-14.

BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf An Inner Life.* London: Harcourt, 2005.

BROWN, Derek; MACPHERSON, Fiona. Introduction to the philosophy of colour. *In: BROWN, Derek; MACPHERSON, Fiona (ed.). The Routledge Handbook of Philosophy of Colour.* New York: Routledge Handbooks, 2021. p. 1-22.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência.* Tradução de Andreas Lieber. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números.* Tradução de Vera da Costa e Silva ... [et al.] Edição revista e atualizada por Carlos Sussekind. 35. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2021.

DICIONÁRIO Etimológico da Mitologia Grega. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod\\_resource/content/2/demgol\\_pt.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/409973/mod_resource/content/2/demgol_pt.pdf). Acesso em: 12 de julho de 2022.

GILLESPIE, Diane. Virginia Woolf, Vanessa Bell and Painting. *In: HUMM, Maggie (ed.). The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 119-139.

GOLDMAN, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf.* New York: Cambridge University Press, 2001 [1998].

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf.* Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

HANCOCK, Nuala. Virginia Woolf and Gardens. *In: HUMM, Maggie (ed.). The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts.* Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010. p. 245-260.

HARRIS, Alexandra. *Virginia Woolf.* London: Thames & Hudson, 2011.

HEFFERNAN, James. *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery.* Chicago: Chicago University Press, 1993.

HOMERO. *Odisseia.* Tradução e notas de Christian Werner. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

HUMM, Maggie. Virginia Woolf and the Arts. *In: HUMM, Maggie (org.). The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and the Arts.* Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010. p. 1-16.

- HUSSEY, Mark. *Virginia Woolf (A-Z): the essential reference to her life and writings*. New York: Oxford University Press, 1996.
- JORDÃO, Adriana. *Caminho calçado de pedras e memória: a casa da infância*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2016.
- KOPLEY, Emily. *Virginia Woolf and Poetry*. 1st. ed. New York: Oxford University Press, 2021.
- LEE, Hermione. Posfácio de *Ao farol*. In: WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. p. 181-210.
- LEE, Hermione. *The novels of Virginia Woolf*. New York: Routledge, 2010. p. 158-179.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Random House ebooks, 1997. Ebook.
- MACEDO, Ana G. Prólogo: Ah! Mas o que significa ser ela própria? In: WOOLF, Virginia. *48 ensaios Virginia Woolf*. Tradução de Ana Maria Chaves e Catarina Ferreira de Almeida. Lisboa: Relógio D'água, 2022. p. 11- 19.
- MARCUS, Jane. Thinking back through our mothers. In: MARCUS, Jane (ed.). *New feminist essays on Virginia Woolf*, 1981. p. 1- 30.
- MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and the languages of patriarchy*. Indianapolis: Indiana University Press, 1987.
- MARDER, Herbert. *A medida da vida*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- MAROUVO, Patrícia. *Uma poética hídrica em The waves de Virginia Woolf*. 1 ed. Curitiba: Appris, 2021.
- MESQUITA, Ana Carolina. Apresentação. In: WOOLF, Virginia. *A morte da mariposa*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Ed. Nós, 2021. p. 5- 7.
- MESQUITA, Ana Carolina. Apresentação. In: WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Ed. Nós, 2020, p. 5- 10.
- MINOW-PINKNEY, Makiko. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2010 [1987].
- OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Concepção de arte de Virginia Woolf: entre a pintura e a escrita. In: Davi Pinho; Maria A. de Oliveira; Nícea Nogueira. (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020a. v. 1, p. 192- 208. (Coleção X).
- OLIVEIRA, Maria Aparecida de. Virginia Woolf e Simone de Beauvoir na construção do feminismo da segunda e terceira onda. In: DOURADO, Maysa Cristina; MAROUVO, Patricia; OLIVEIRA, Maria Aparecida de. (org.). *Vozes femininas na*

*literatura*: Rio Branco, Edufac, 2020b. v. 1, p. 155-164.

OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Domingos Lucas Dias. 1. ed. São Paulo: Ed. 34, 2017.

PINHO, Davi. A conversa como um “método” filosófico em Virginia Woolf. In: Davi Pinho; Maria A. de Oliveira; Nícea Nogueira. (org.). *Conversas com Virginia Woolf*. 1. ed. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2020. v. 1, p. 11–31. (Coleção X).

PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. 1. ed. Curitiba: Appris, 2015.

PINHO, Davi; PINHO, Isabela. Um encontro entre dois “marxistas místicos”: Linguagem, riso e tagarelar feminino de Virginia Woolf a Walter Benjamin. In: MENDES, Moema Rodrigues Brandão *et al* (org.). *Minha profissão é a literatura: travessias da autoria feminina*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2021. p. 25- 40.

PINHO, Davi. From Julia Kristeva to Paulo Mendes Campos: Impossible Conversations with Virginia Woolf. In: Jeanne Dubino, Paulina Pajak, Catherine W. Holls, Celiese Lypka, Vara Neverow. (ed.). *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. p. 96-114.

PINHO, Davi. Of Wounds and Wounding: Finding Virginia Woolf’s “Pattern” Behind the “Cotton Wool” in conversation with Judith Butler and Adriana Cavarero. In: SALGUEIRO, Maria Aparecida Andrade; CIANCONI, Vanessa (org.). *Literaturas de Língua Inglesa: leituras Interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2021. v. 6, p. 47-56.

PINTO, Gabriel L. L. *Virginia Woolf escreve a paternidade*. 2021. 135 f. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Inglesa) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RUSHDIE, Salmon. Imaginary Homelands. In: RUSHDIE, Salmon. *Imaginary Homelands: essays and criticism 1981-1991*. London: Granta Books & Penguin Books, 1992. p. 9- 21.

SAFATLE, Vladimir. *Introdução a Jacques Lacan*. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021.

SEDICIAS, Sheila. *Desenvolvimento do bebê – 20 semanas de gestação*. Disponível em: <https://www.tuasaude.com/desenvolvimento-do-bebe-20-semanas-de-gestacao/>. Acesso em: 12 jul. 2022.

SCHULKIND, Jeanne. Introduction of Moments of Being. In: WOOLF, Virginia. *Moments of Being: a collection of Autobiographical Writing*. 2nd. ed. New York: Harcourt Inc, 1985. p. 11–24.

SPARKS, Elisa Kay. *A Virginia Woolf Herbarium*. Seattle, WA. Disponível em: <https://woolfherbarium.blogspot.com/>. Acesso em: 8 jun. 2022.

THE COURTAULD. *A Conversation*. Disponível em:  
<https://courtauld.ac.uk/highlights/a-conversation>. Acesso em: 02 jan. 2023.

WOOLF, Virginia. *A morte da mariposa*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Nós, 2021 [1942].

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013 [1927b].

WOOLF, Virginia. *As Ondas*. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2021 [1931b].

WOOLF, Virginia. A Room of One's Own. In: WOOLF, Virginia. *Complete works of Virginia Woolf*. Edição Kindle. Oakshot Press, 2016 [1929a] n.p.

WOOLF, Virginia. *Complete works of Virginia Woolf*. Edição Kindle. Oakshot Press, 2016.

WOOLF, Virginia. Craftsmanship. In: WOOLF, Virginia. *Complete works of Virginia Woolf*. Edição Kindle. Oakshot Press, 2016 [1930] n.p.

WOOLF, Virginia. *Diários*. Tradução e notas de Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2018.

WOOLF, Virginia. Leslie Stephen, the philosopher at home: a daughter's memory. In: WOOLF, Virginia. *The essays of Virginia Woolf*. New York: Harcourt, 1994 [1932]. v. 5, p. 585-593.

WOOLF, Virginia. *Moments of Being*. Jeanne Schulkind (ed.). 2. ed. New York: Harcourt, 1985 [1974].

WOOLF, Virginia. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WOOLF, Virginia. Professions for women. In: GILBERY, Sandra; GUBAR, Susan (org.). *The Norton anthology of literature by women*. New York: W.W. Norton & Company, 2007 [1931c].

WOOLF, Virginia. The common reader. In: WOOLF, Virginia. *Complete works of Virginia Woolf*. [S.l.]: Oakshot Press, 2016 [1925]. Edição Kindle.

WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1925-1930*. vol. 3. Ed. Olivier Bell. New York: Harcourt Brace Javanovich, 1980.

WOOLF, Virginia. *The waves*. Boston; New York: Houghton Mifflin Harcourt, 1978 [1931a].

WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. 1st. ed. New York: Classic House Books, 2009 [1927b].

WOOLF, Virginia. *To the lighthouse*. The original holograph draft. Transcrito e editado por Susan Dick. Toronto: Toronto University Press, 1982 [1927c].

WOOLF, Virginia. *Três guinéus*. Tradução de Tomaz Tadeu. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019 [1938].

WOOLF, Virginia. *Um esboço do passado*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. 1. ed. São Paulo: Editora Nós, 2020 [1974].

WOOLF, Virginia. *Um quarto só seu*. Tradução de Julia Romeu. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021 [1929b].

WOOLF, Virginia. *V. Woolf contos completos*. Tradução de Leonardo Fróes. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

WOOLF, Virginia. Walter Sickert: A Conversation. *In: Woolf, Virginia. Complete works of Virginia Woolf*. Edição Kindle. Oakshot Press, 2016 [1934].

WOOLF, Virginia. *48 ensaios Virginia Woolf*. Tradução de Ana Maria Chaves e Catarina Ferreira de Almeida. Lisboa: Relógio D'água, 2022.

WORDSWORTH, William. *Poemas escolhidos*. Tradução e notas de Daniel Jonas. 1. Ed. Porto: Assírio & Alvim, 2018.

ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the real world*. Los Angeles: University of California Press, 1986.