

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: ESTUDOS LITERÁRIOS

CAROLINE RESENDE NEVES

VIRGINIA WOOLF E O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO EM *OS ANOS*

Juiz de Fora

2018

CAROLINE RESENDE NEVES

VIRGINIA WOOLF E O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO EM *OS ANOS*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, área de concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Nícea Helena de Almeida Nogueira - (Orientadora)

Juiz de Fora

2018

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Neves, Caroline Resende.

Virginia Woolf e o espaço autobiográfico em Os Anos / Caroline Resende Neves. -- 2018.

117 p. : il.

Orientador: Nícea Helena de Almeida Nogueira

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2018.

1. Virginia Woolf. 2. Os anos. 3. Romance autobiográfico. 4. Crítica feminista. 5. Autoria feminina. I. Nogueira, Nícea Helena de Almeida, orient. II. Título.

Caroline Resende Neves

Virginia Woolf e o espaço autobiográfico em “Os anos”

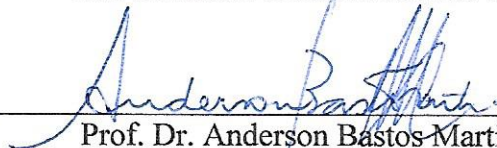
Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, Área de Concentração em Teorias da Literatura e Representações Culturais, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovada em 07 de abril de 2018.

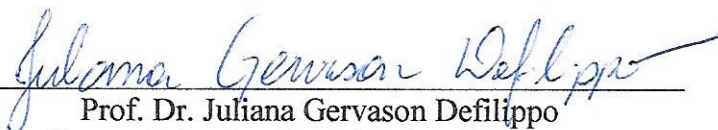
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Nícea Helena de Almeida Nogueira (Orientadora)
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Anderson Bastos Martins
Universidade Federal de Juiz de Fora



Prof. Dr. Juliana Gervason Defilippo
Centro de Ensino Superior de Juiz de Fora

AGRADECIMENTOS

Ao Danilo Souza, por todo seu apoio incondicional durante minha pesquisa, paciência com minhas aflições estudantis e amor sem fim. Teria sido impossível completar esta dissertação sem você. *“I don't think two people could have been happier than we have been.”*

Aos meus pais Eliane e Rousimar e à minha irmã Aline por serem sempre um refúgio certo e por entenderem minha ausência; à minha avó América pelo apoio que me permitiu mais tempo para estudar; aos meus padrinhos Jane e Márcio por me presentarem com um dos livros mais importantes – e complicado de comprar – para minha pesquisa; à minha sogra Terezinha por seu interesse na minha dissertação; ao Luiz Carlos pela ajuda com meu curso em Cambridge; e à toda a minha família.

Aos meus amigos por serem sempre uma fonte de distrações – boas e desejáveis! – e apoio, Ligia, Anna, Carla, Breno, Adrielle, Rafael, Vanessa, Tereza, dentre tantos outros que sempre me ajudaram com dicas ou cervejas.

À Nícea Nogueira, a melhor orientadora que eu poderia ter, sempre disponível para me ajudar, guiar e acalmar.

To Rossana and Jude, who listened so patiently to my inquiries related to my research, I thank you for the best company I could've had during the course, for the rosé wines and beers and all the discussions that I will miss forever. To Professor Trudi, for changing my way of seeing the literary world and some life goals.

À Gisele e à Daniele, sempre amáveis comigo durante o curso do mestrado.

À FAPEMIG, pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

O objetivo da presente dissertação é discutir os pontos de intersecção entre a vida da autora inglesa Virginia Woolf e sua obra ficcional *Os anos*, assinalando quais experiências foram utilizadas como fonte criativa no espaço autobiográfico ocupado pela obra citada. O livro que se configura como objeto de estudo narra a saga de uma família vitoriana que claramente se assemelha à própria família de Woolf, abrangendo o espaço de tempo de 1880 até os anos 1930, e dessa forma também abarcando as mudanças não só familiares, como também da sociedade inglesa. Com esse propósito, buscou-se inicialmente apresentar a biografia da escritora, seguido de um breve panorama da literatura de autoria feminina e da análise da produção crítica de Woolf, criando um paralelo em relação ao uso das experiências pessoais entre sua teoria e sua prática. Em um segundo momento, discute-se as teorias relacionadas à escrita de si, almejando encontrar uma que possa melhor definir a prática de escrita utilizada em *Os anos*. Não encontrando um conceito adequado ao objeto de estudo, apresentou-se uma expansão da noção de *romance autobiográfico*, levando em consideração todas as informações obtidas durante a pesquisa. Por fim, é feita uma análise do livro *Os anos*, discutindo seu enredo, simbolismos e apresentação das personagens femininas, culminando no cruzamento dos dados biográficos – obtidos através de biografias e autobiografias – com a história narrada.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Os anos. Romance autobiográfico. Crítica feminista. Autoria feminina.

ABSTRACT

The aim of this study is to discuss the connection between the private life of the British writer Virginia Woolf and her fictional work *The years*, pointing out which of her private experiences were used as a creative source in the autobiographical space present at the aforementioned title. The book, which is the object of this study, tells the story of a Victorian family that clearly resembles Woolf's own family. It is set from 1880 to 1930, thus depicting not only the changes in the families, but also in the British society as a whole. Having this study's purpose as basis, a biography of the writer was firstly presented, followed by a brief women's writing overview and by an analysis of Woolf's literary criticism, establishing a connection between her theory and the practice concerning the usage of private experiences. Secondly, theories on self-writing are discussed, aiming to find one which can define the writing practice used in *The years*. As a consequence for not finding a suitable concept for the object of this study, an expansion of the idea of autobiographical romance was introduced, taking all the information obtained during the research process into account. Finally, an examination of the book *The years* was carried out, analyzing its plot, symbolism and female characters, resulting in a cross-check of biographical data - which was obtained from biographies and autobiographies - and the story told.

Key-words: Virginia Woolf. The years. Autobiographical novel. Feminist criticism. Women's writing.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1: capa original para o livro <i>O quarto de Jacob</i>	89
Imagem 2: Cyrrus – palavras mais frequentes em <i>Os anos</i>	98
Gráfico 1: Personagens mais citadas em <i>Os anos</i>	99
Imagem 3: Genealogia da família Pargiter	108
Imagem 4: Genealogia da família Stephen	108

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Fases da literatura de autoria feminina	38
Tabela 2.1: Comparativo <i>Reminiscências</i> x <i>Os anos</i>	100
Tabela 2.2: Comparativo <i>Reminiscências</i> x <i>Os anos</i>	100
Tabela 3.1: Comparativo <i>Reminiscências</i> x <i>Os anos</i>	101
Tabela 3.2: Comparativo <i>Reminiscências</i> x <i>Os anos</i>	102
Tabela 4.1: Comparativo <i>Um esboço do passado</i> x <i>Os anos</i>	103
Tabela 4.2: Comparativo <i>Um esboço do passado</i> x <i>Os anos</i>	104
Tabela 5.1: Comparativo <i>Um esboço do passado</i> x <i>Os anos</i>	105
Tabela 5.2: Comparativo <i>Um esboço do passado</i> x <i>Os anos</i>	105
Tabela 6.1: Comparativo <i>Um esboço do passado</i> x <i>Os anos</i>	106
Tabela 6.2: Comparativo <i>Um esboço do passado</i> x <i>Os anos</i>	107

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	VIRGINIA WOOLF E A CRÍTICA FEMINISTA	13
1.1	A AUTORA	14
1.2	TEORIA LITERÁRIA FEMINISTA	32
1.3	VIRGINIA WOOLF COMO CRÍTICA	43
1.3.1	Androginia	50
1.3.2	O legado de Woolf	50
2	TEORIAS AUTOBIOGRÁFICAS	53
2.1	AS MUITAS TEORIAS	53
2.2	O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO DE VIRGINIA WOOLF E O LUGAR DA EXPERIÊNCIA	58
2.3	ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO (CONCEITO EXPANDIDO)	63
3	OS ANOS	66
3.1	ENREDO	74
3.2	SIMBOLISMOS	87
3.3	PERSONAGENS FEMININAS	91
3.4	A VIDA DE VIRGINIA WOOLF NA FICÇÃO	97
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	110
	REFERÊNCIAS	113

INTRODUÇÃO

Virginia Woolf (1882 - 1941) é considerada uma das grandes escritoras em língua inglesa por ter revolucionado a literatura de seu tempo de muitas formas. Ainda que seu estilo tenha se consolidado ao longo de suas obras, e a técnica narrativa do fluxo de consciência seja uma de suas características mais marcantes, cada romance tem seu estilo único e sua forma de experimentação artística. Seu primeiro livro, *A viagem*, foi publicado em 1915 e, assim como seu segundo livro, *Noite e dia* (1919), possui uma estrutura mais tradicional, ainda que já comporte a influência de sua vida pessoal como fonte criativa, bem como as críticas sociais tão recorrentes em suas obras posteriores. Mas foi somente com a publicação de *O quarto de Jacob*, em 1922, que seu estilo narrativo mudou e incorporou experimentações modernistas que trariam grandes experiências de leitura com *Mrs Dalloway* (1925), *Rumo ao farol* (1927), *Orlando* (1928), *Um teto todo seu* (1929), *As ondas* (1931) e *Flush* (1933). Após um hiato de quatro anos, Woolf publicou seu penúltimo romance, *Os anos* (1937), seguido do livro crítico que seria a complementação daquele, *Três guinéus* (1938), e, com *Os anos*, sua obra voltaria a ter um caráter um pouco mais tradicional de escrita, com traços semelhantes ao seu segundo livro, visto que também se propunha a narrar a saga de uma família através do tempo, através do uso de um estilo clássico. *Entre os atos* (1941), seu último romance, foi publicado após sua morte, e preservou a mudança de *Os anos*, na qual é feita a passagem de uma voz individual e interior para uma coletiva. É interessante perceber como seus livros se intercalam em profundidade e complexidade: segundo Lehmann (1989), após cada livro intenso, Woolf escrevia um livro mais leve, como se para aliviar toda a tensão causada pelo anterior, que muitas vezes levavam a suas crises de doença mental, que sucediam quase todos os lançamentos de livros.

Ao trabalhar com tal autora, não podemos nos desvincular do assunto “mulheres e literatura”, no qual Woolf, sem sombra de dúvidas, é uma grande expoente, não só como escritora, mas principalmente como ensaísta. Em seu livro *Um teto todo seu*, publicado em 1929, Woolf enfrentaria o desafio de responder à questão sobre o que seria necessário para que uma mulher escrevesse ficção. Um de seus argumentos centrais seria que, ao escreverem, muitas mulheres sofreriam grande influência de suas vidas privadas na elaboração de sua ficção. E este é um ponto também presente e muito relevante na obra de Woolf, como procuraremos demonstrar nesta dissertação, já que, na presente pesquisa, pudemos observar que em basicamente todos seus livros há personagens que se entrelaçam com pessoas de sua vida real e a presença familiar é forte em toda sua obra. Para entender como a autora

estruturou suas histórias, como a caracterização de suas personagens foi criada e quais foram os pontos biográficos em sua literatura, esta dissertação buscou compreender melhor os conceitos de autobiografia, autoficção e outros conceitos afins, e relacionou este conhecimento com seu livro *Os anos*.

Além disso, a partir do estudo realizado nesta pesquisa, buscou-se associar a escrita de Woolf a um conceito de escrita autobiográfica que se aplicaria melhor a suas obras e, assim, percebeu-se que esse conceito seria o romance autobiográfico, especificando um pouco mais em que ponto do espaço autobiográfico a sua obra estaria inserida. Também surgiu a necessidade de expandir esse conceito, pois era muito raso em vista do que poderia esclarecer dentro de uma pesquisa literária. Há bastante material sobre autobiografia em seu sentido estabelecido por Phillippe Lejeune e sobre a autoficção de Serge Doubrovsky. Para Lejeune, a autobiografia seria um tipo de texto de caráter estritamente real e assumidamente relacionado ao autor, indicando que este, o narrador e o personagem deveriam ser, necessariamente, as mesmas pessoas. A isto, denominou de “pacto autobiográfico”. Doubrovsky, por sua vez, trabalhou sobre a noção de autoficção, segundo a qual aceita-se a inclusão de itens ficcionais à narrativa, mas também exige a clareza da identificação entre autor, narrador e personagem como sendo o mesmo indivíduo. Porém, as escritas de si que não se enquadram em tais conceitos são assunto pouco pesquisado e necessitam de maior atenção da academia. Assim, pautados no pensamento de Alba Olmi (2006, p. 20), para quem

estudos aprofundados da autobiografia podem contribuir de forma decisiva com a teoria e a crítica literária, podendo ainda situar esse tipo de escritura no relevante contexto dos estudos culturais, iluminando os propósitos de um tipo de literatura que aguarda uma maior investigação quanto ao sentido da escritura autobiográfica de homens e mulheres num contexto de identidade sobre pressão

acreditamos que ao conceituar melhor a ideia de romance autobiográfico, iremos contribuir para pesquisas futuras no âmbito literário.

Outro aspecto relevante para a realização desta pesquisa é a escassez de material crítico, em língua portuguesa, acerca do livro *Os anos*, principalmente que aborde a influência autobiográfica em sua escrita. Talvez, o livro seja preterido pelos críticos justamente por sua forma mais simples e por não apresentar grandes experimentações narrativas. Ainda assim, muitos estudiosos defendem que *Os anos* é uma obra central para entender o pensamento de Woolf sobre a guerra, Fascismo, Nazismo e tiranias – a nível familiar ou mundial (DAVIS, 2014). Justamente pela falta de textos críticos em português acerca do nosso objeto de estudos, decidimos trazer bastante traduções de citações de estudiosos renomados, e

preferimos manter o texto original do romance nas notas de rodapé, apesar de já existir a tradução publicada de Raul de Sá Barbosa, porque se trata de um livro criado em língua inglesa, e acreditamos que a análise também deva levar em consideração a leitura no idioma em que a obra foi escrita.

Do ponto de vista do enredo, o romance percorre a história desde os anos 1880 (dois anos antes de Woolf nascer) até a época em que o livro foi escrito (1937), e conta a história da família Pargiter, que representa literariamente a família Stephen, ou seja, a da própria autora. Em seu diário (WOOLF *apud* BIVAR, 2011, p. 8), a autora confessa que não sabe mais quem é: se Virginia ou Eleanor (personagem do romance); se está dentro da família Pargiter ou fora dela. Tendo em vista estas aproximações, os objetivos da pesquisa foram analisar o livro *Os anos* em suas similaridades com a vida da autora, além de identificar os elementos autobiográficos por meio da comparação desses com relatos biográficos, memórias e diários de Virginia Woolf; estudar as características das formas de escrita do eu por meio da forma como ela cria seus livros; localizar trechos autobiográficos no romance *Os anos* e evidenciar o relacionamento da autora com sua família por meio deste livro, confrontando sua história com suas memórias, biografias de sua vida e trechos de cartas e de seus diários, pois infelizmente o tempo para a conclusão do mestrado nos demanda um recorte da teoria crítica mais focalizado. Para atingir tais objetivos, postulou-se como problemas de pesquisa a serem respondidos: a) como a crítica classifica os romances de Virginia Woolf em relação à autobiografia?, e b) quais trechos do livro são correspondências da vida da autora?

Iniciou-se, então, a pesquisa com a coleta de materiais que pudessem dar respostas às questões aqui apresentadas. Ao longo dessa reunião de textos deu-se a leitura do romance *Os anos*, leitura essa que ocorreu também no momento final da pesquisa, o que proporcionou novas percepções a medida em que teorias críticas eram estudadas. Foram, então, lidos e fichados textos críticos sobre autobiografia e conceitos afins, assim como biografias, ensaios e cartas escritas por e sobre Virginia Woolf. Essas leituras, intercaladas com a análise do livro *Os anos*, buscaram facilitar a identificação dos trechos autobiográficos da obra em questão, e a partir deste exame foi possível verificar a influência da vida pessoal na escrita de Virginia e encontrar o melhor conceito para enquadrar sua obra. Além do caminho metodológico acima adotado, em Julho de 2017, atendeu-se a um curso de verão na Universidade de Cambridge, intitulado *Woolf's Rooms*, de uma semana de duração, cujo foco era a análise de várias obras de Woolf. O local foi propício não só para a aprendizagem e expansão do conhecimento sobre a autora, como também criou oportunidades para o contato com outros estudiosos e especialistas de Woolf.

Desta forma, a dissertação é organizada em três capítulos. No primeiro, intitulado “Virginia Woolf e a crítica feminista”, apresenta-se uma breve biografia da autora, bem como um panorama da teoria literária feminista e do relacionamento que Woolf manteve com tal teoria, não só como ensaísta, mas, também, como objeto de estudo. O segundo capítulo é dedicado às “Teorias autobiográficas” e, nesta parte, buscou-se abordar as teorias já existentes sobre escritas de si. Terminamos essa seção oferecendo um conceito expandido de romance autobiográfico, de forma que esse possa iluminar futuras pesquisas, assim como lançou luz à presente dissertação. Por fim, o terceiro capítulo, “Os anos”, traz o enredo do livro estudado, esmiúça as personagens femininas principais e as relaciona com estereótipos femininos trabalhados na literatura. Este capítulo também aponta quais são as passagens da vida da autora presentes na criação do livro e quais os símbolos recorrentes em sua literatura que estão presentes na obra.

1 VIRGINIA WOOLF E A CRÍTICA FEMINISTA

Assim Woolf se tornou o epítome da vida real daquele
arquetipo feminino, a Esposa Louca.¹
Elaine Showalter

Por muitos anos, escritoras lutaram por um espaço no meio literário – e ainda hoje lutam por uma posição de igualdade – sem serem obrigadas a recorrer aos disfarces por trás de um pseudônimo masculino ou serem retratadas por estereótipos femininos que correspondiam apenas ao ponto de vista masculino: ou a idealização da mulher, ou a fêmea como fonte de todos os males. Autoras enfrentaram regras sociais e críticas se debruçaram em pesquisas e teorias para estabelecerem a posição feminina na literatura e em seu meio. Virginia Woolf participou ativamente deste processo, e neste capítulo pretendemos apresentar o lugar que ocupou como ativista em prol da presença feminina na literatura e no mundo, e ainda como se tornou uma figura emblemática em estudos de crítica literária pelo posicionamento ocupado, como mulher, no campo literário.

Antes disso, entretanto, apresentaremos uma breve biografia da autora a fim de não só embasar a futura análise do espaço autobiográfico, como também clarificar a ligação de Woolf com tal crítica. Portanto, para relatar os fatos que apresentamos na subsequente seção, foi inicialmente estudada a biografia escrita por John Lehmann, que trabalhou com a escritora e seu marido na Hogarth Press. Este livro foi escolhido por ser uma narrativa curta, com tradução para o português, e feito por uma pessoa que conviveu com Woolf, podendo assim nos apresentar um panorama inicial para os problemas de pesquisa que buscamos apresentar aqui. A segunda biografia selecionada para a análise era uma mais extensa e completa e abarcou citações dos diários, cartas e textos da autora, assim como trabalhos de diferentes estudiosos. Também decidimos prezar pela distância entre biógrafo e biografado, o que nos afastou do livro de Quentin Bell, sobrinho de Virginia Woolf, e nos guiou para o estudo da obra escrita por Hermione Lee. Essa resolução foi baseada também na declaração de Bell sobre sua proximidade com a escritora e como isso acabou por influenciar sua escrita e julgamento de valores², e nesse momento procurávamos por uma análise o mais neutra possível. Neste sentido, os dados biográficos de Woolf que são apresentados a seguir, tomam estas obras como ponto de partida para a análise que sustentou esta pesquisa.

¹ No original: “Thus Woolf became the real-life epitome of that feminine archetype, the Mad Wife”.

² “Eu omiti um bom pedaço do que sei e muito mais que posso adivinhar a respeito da vida privada das pessoas que analiso” (BELL *apud* MALCOM, 2016, p. 105-106).

1.1 A AUTORA

Adeline Virginia Woolf, nascida Stephen, nasceu em Londres em 25 de janeiro de 1882, em uma família que se constituía de bastante membros já naquela ocasião, uma vez que seus pais, Leslie e Julia Stephen, se encontravam, cada um, em seu segundo casamento e traziam filhos das relações anteriores. Virginia foi a sétima criança em uma família com oito filhos, e a terceira do relacionamento entre Leslie e Julia. Seus meios-irmãos George, então com 14 anos em 1882, Stella com 13 anos e Gerald com 12 anos eram oriundos do primeiro matrimônio de Julia Prinsep com Herbert Duckworth, enquanto Leslie Stephen trouxe Laura, também com 12 anos em 1882, de seu casamento anterior com Harriet (Minny) Thackeray. Após a morte dos respectivos cônjuges, Leslie e Julia passaram a viver em casas próximas e encontraram, um no outro, conforto para suas perdas. Este apoio mútuo resultou em união, e do novo matrimônio nasceram Vanessa e Thoby, com 3 anos e 2 anos em 1882, respectivamente, e em 1883 nasceria Adrian, o último filho do casal.

Quando Virginia nasceu, sua família estava envolta em preocupações com trabalho, saúde e dinheiro, além da grande ansiedade em torno de Laura, que apresentava distúrbios mentais, o que hoje se acredita ser algum atraso cognitivo, mas que na época não pôde ser diagnosticado apropriadamente. Provavelmente, os esforços de seus pais em normalizá-la pioraram a situação, e também se desconfia que ela teria sido, tal qual a própria Virginia, outra vítima de abusos pelos meios-irmãos George e Gerald Duckworth. Após certo tempo, Laura passou a viver afastada da família, internada em uma clínica. Essas pequenas semelhanças entre ela e Virginia chamaram a atenção de alguns estudiosos, que passaram a tentar estabelecer conexões entre as duas:

Há atualmente, em contraste, uma tendência em ligar as duas meias-irmãs – a garota louca no sótão e a gênia suicida – como vítimas da crueldade e opressão patriarcal. Mas isso rebaixa a meia-irmã que superou repetidamente sua condição (que era bem diferente da condição de Laura) para fazer o trabalho de sua vida. Virginia Woolf ficaria chocada em ser identificada com Laura. (LEE, 1999, p. 103, tradução nossa)³

Por diversas vezes, Hermione Lee defendeu que a “loucura” de Virginia Woolf se tornaria seu instrumento de trabalho e, de certa forma, uma fonte para suas histórias. De

³ No original: “There is now, by contrast, a tendency to link the two half-sisters – the mad girl in the attic and the suiciding genius – as a parallel victims of patriarchal cruelty and oppression. But this is demeaning to the half-sister who repeatedly overcame her condition (which was quite different from Laura’s) in order to do her life’s work. Virginia Woolf would have been appalled at being identified with Laura.”

forma oposta, Laura não teve outra opção além de sucumbir à sua doença, sobre a qual não temos muitas informações. Porém, sabemos que naquela época, na Inglaterra e nos Estados Unidos, existia o que Gilbert e Gubar (2000, p. 55) denominaram de “culto ao invalidismo feminino”, de forma que era considerado normal e até mesmo louvável que surtos mentais ocorressem por quaisquer motivos, desde discussões com amigas até motivos mais legítimos, e comportamentos antissociais e não-conformistas eram considerados sinais de insanidade. Dessa forma, as mulheres eram consideradas como um amontoado de nervos, e, por isto, não recebiam tratamentos médicos sérios, sofrendo medidas autoritárias de tais profissionais. O tratamento comum na época, seguido, inclusive, por Virginia, consistia em descanso absoluto do intelecto e inatividade total, além de alimentação, por dias, exclusivamente de leite (LEE, 1999, p. 179). Tal tratamento afetaria sua personalidade, seu comportamento e sua escrita, e foi esta a razão de Lee afirmar que sua doença se tornou sua linguagem. Uma doença recorrente e atribuída a fatores genéticos, biológicos e mesmo relacionada a acontecimentos do seu entorno. Provavelmente, situações as quais fora submetida no lar paterno dispararam transtornos, que afetavam corpo e mente, e essa ligação entre as duas partes de seu ser a intrigavam profundamente a ponto de constituírem tema importante de sua escrita.

Havia também outro membro de sua família com distúrbios mentais. Não se sabe qual era a doença de seu primo James Kenneth, conhecido como Jem, porém ele era um visitante assíduo na casa de Virginia. Apaixonado por Stella Duckworth, tinha o costume de se expor para as crianças, fato que foi lembrado em *Os anos* na cena em que um homem na rua persegue a pequena Rose Pargiter, enquanto desabotoava a própria calça. Esse não seria o único abuso sofrido pela autora, que passaria por situações de assédio durante anos pelo meio-irmão Gerald, o que desencadeou alguns distúrbios, além de ter alterado a forma com que ela lidava com sexo e sua própria sexualidade na vida adulta. Há dúvidas entre os estudiosos de Woolf se os abusos realmente ocorreram ou foram frutos de sua imaginação, mas acreditamos que os traços deixados em sua literatura e autobiografia atestam sua veracidade. Uma das primeiras lembranças narrada em sua recapitulação autobiográfica *Um esboço do passado* (1986) remonta de quando a autora tinha em torno de seis anos e passava suas férias de verão com a família em Talland House, St Ives, na Cornualha. Dentre as lembranças do barulho do mar, da janela e das flores no vestido de sua mãe, Virginia narrou a cena quando o meio-irmão Gerald Duckworth teria tocado suas partes íntimas em um local próximo à sala de jantar. Segundo Lee (1999), esse episódio “congelaria” a vida sexual de Woolf e seria um gatilho não só para seus distúrbios mentais como também para seus problemas alimentares, uma vez que o abuso teria ocorrido do lado de fora da sala de jantar, onde os pratos eram

alocados. Esses assédios teriam continuidade até que a família Stephen deixasse a casa em Hyde Park Gate, após a morte do pai.

Além das consequências na própria vida da escritora, os abusos foram refletidos em sua obra, sendo retratados de diversas formas em seus livros, como já dito acima. As cenas que receberam essa influência são listadas por Lee (1999, p. 125):

Mas certamente essa memória da vergonha sexual em sua primeira infância é poderosa, e seria impensável ignorar ou diminuir o dano feito em seu senso de si mesma, nesse momento, pela intrusão predatória de seu meio-irmão muito mais velho. Repetidamente em suas recriações do mundo imaginário de sua infância, há um momento de medo, vergonha ou pânico, a imagem de um mundo seguro e privado sendo invadido, frequentemente com um forte sentido de ameaça sexual. Jacob, brincando na praia, é alarmado pela abrupta visão de ‘um homem e uma mulher enormes’. A vida secreta das crianças em *Rumo ao farol* é iniciada por súbitos ataques de falta de esperança e medo. Em *As ondas*, as crianças, especialmente Rhoda, estão presas entre solidão privada e a tirania do grupo. Em *Os anos* a menina, Rose, é perseguida em seus sonhos pelo seu encontro com o homem que “apalpa” a si mesmo e “mia” para ela na rua escura. E em seu primeiro romance, *A viagem*, o mais próximo da sua infância e o mais claramente conectado a esse tempo, o delírio de Rachel e seus horríveis pesadelos sobre ser presa em um túnel subterrâneo “escoando com umidade” com um “homem deformado que agacha no chão fazendo sons inarticulados”, com longas unhas e um rosto marcado por doença, como um animal, imerge dos próprios colapsos nervosos de Virginia com seus medos de infância. É simplista ler essas passagens ficcionais como pistas codificadas específicas, apontando uma série de crimes sexuais. Mas nas transformações de suas memórias de infância, momentos de êxtase e de horror são colocados em uma proximidade perigosa. (tradução nossa).⁴

Por todas as ocorrências citadas na passagem acima, acreditamos que os abusos tenham realmente acontecido, e provavelmente outros tenham sido presenciados. Dessa forma, a ligação inicialmente proposta entre as duas meias-irmãs, Laura e Virginia, mostra-se incompatível pela forma com que elas reagiram às suas doenças e aos abusos sofridos, devendo ser descartada até mesmo em consideração ao pouco contato que as duas gozaram entre si.

⁴ No original: “But certainly this memory of sexual shame in early childhood is a powerful one, and it would be rash to ignore or belittle the damage done to her sense of herself, at this moment, by the much older half-brother’s predatory intrusion. Over and over again in her re-creations of the imaginative world of childhood, there is a moment of fear or shame or panic, the image of a safe private world being invaded, often with the strong sense of sexual threat. Jacob, playing on the beach, is shocked by the sudden sight of “an enormous man and woman”. The children’s secret lives in *To the Lighthouse* are broken into by sudden attacks of helplessness and fear. In *The Waves*, the children, especially Rhoda, are caught between private loneliness and the tyranny of the group. In *The Years* the little girl, Rose, is haunted in her dreams by her encounter with the man who “fumbles” at himself and “mews” at her in the dark street. And in her first novel, *The Voyage Out*, closest in time to and most openly connected to her childhood, Rachel’s delirium, and her horrible nightmares of being trapped in an underground tunnel “oozing with damp” with a “deformed man who squatted on the floor gibbering”, with long nails and a pockmarked face, like an animal, merge Virginia’s own breakdowns with her childhood fears. It is simplistic to read these fictional passages as specific coded clues, pointing at a series of sexual crimes. But in her memories, moments of ecstasy and moments of horror are placed in dangerous proximity.”

Retornando à infância de Virginia, a autora cresceu em uma boa casa, localizada em Hyde Park Gate, em uma família com boas condições financeiras, ainda que não fossem ricos. No ano de seu nascimento, os Stephen começaram a passar as férias de verão na vila St. Ives, localizada na Cornualha, região do Sudoeste da península da Inglaterra, em uma casa chamada Talland House. Esse cenário marcou fortemente a infância de Woolf, a ponto de um simples retorno dos quatro irmãos Stephen à casa quando mais velhos inspirar a criação do livro *Rumo ao farol*. Hermione Lee (1999, p. 23) indica que muitas vezes Virginia “escondeu” esse lugar da Cornualha concebendo narrativas na Escócia ou Scarborough (a localidade do livro *O quarto de Jacob*) e, assim, criando a possibilidade de sempre retornar ao local de suas lembranças.

Enquanto seu pai Leslie era conhecido por seu temperamento difícil, Julia era notada por sua grande beleza e bondade, dedicando-se aos outros e seus sofrimentos, a ponto de não oferecer a atenção de que seus filhos necessitavam. Essas características marcantes dos pais de Virginia são trabalhadas incansavelmente em seus livros. Outro aspecto que daria fundamento à sua criação literária originou-se de um costume familiar: Julia contava para seus filhos pequenas histórias que eram baseadas em acontecimentos da família ou mesmo de vizinhos, usando o real para a invenção ficcional. Além disso, a família era muito tradicional e esse contexto “vitoriano tardio”⁵ seria também utilizado em todos os seus textos como material para sátira e subversão, e a análise política de Virginia sobre a sua cultura viria de suas experiências de infância, observando a dominância quase tirânica de seu pai sobre sua mãe e suas irmãs, e o sacrifício delas em prol da família, além da economia misógina que privilegiava os estudos dos filhos, que eram enviados para a escola e universidade, enquanto as filhas eram deixadas em casa, com uma educação que as mantinha ignorantes. Essa diferenciação devida ao gênero, a censura sofrida, a constante vigilância das avós e tias e as atitudes disciplinatórias dos médicos integrariam suas críticas políticas por toda sua vida.

Ainda assim, Virginia teve uma infância relativamente tranquila, dividindo sua vida entre Londres com seus passeios ao Hyde Park, e St. Ives com suas praias e seu farol. Os quatro irmãos Stephen eram muito unidos e já percebiam suas diferenças com os irmãos Duckworth por parte de mãe, que eram convencionais e pouco intelectuais. Dentre os quatro, Thoby era tido como o líder, Vanessa era quem tomava conta dos demais, e Adrian sofria com a implicância dos outros três, talvez por ser o que mais recebesse atenção da mãe. Apesar de Thoby e Adrian terem frequentado a mesma escola e a mesma faculdade, não eram

⁵ O período vitoriano corresponde ao reinado da Rainha Vitória, da Grã-Bretanha, que vai de 1837 a 1901.

especialmente amigos. Enquanto o caçula seria uma figura não muito conhecida na história de vida de Virginia, Thoby era admirado e sua ausência é amplamente retratada em sua ficção. Sua relação com a irmã Vanessa é ainda mais intensa e ela foi musa para várias personagens, às vezes misturadas com versões de sua mãe e dela própria. Assim, ela inspiraria Helen Ambrose em *A viagem*, Katharine Hilbery em *Noite e dia*, Mrs. Ramsay em *Rumo ao farol*, Susan em *As ondas* e Maggie Pargiter em *Os anos*.

Tal estrutura familiar sofreria seu primeiro abalo em 5 de maio de 1895, com a morte de Julia Stephen, devida a uma febre reumática. Seria então nesse ano que Virginia sofreria seu primeiro surto mental, com 13 anos. A autora relatou em seu diário (*apud* LEE, 1999) que sua reação na ocasião foi rir enquanto escondia o rosto com as mãos que deveriam tampar suas lágrimas, enquanto via as enfermeiras soluçando, o que lhe causaria grande remorso em anos posteriores. A literatura de Woolf é repleta de descrições – ou ao menos menções – de mortes maternas. Mas a autora tentou não criar a melodramática atmosfera de “morte vitoriana” em cenas ao pé da cama, como foi o caso de sua mãe. Há três livros com mortes maternas importantes: *Rumo ao farol*, *A viagem*, e *Os anos*. O caso de *Os anos* exploraremos com mais profundidade no último capítulo da dissertação, mas já é possível adiantar que, nesta obra, Woolf retratou uma mãe vitoriana – que não nos é propriamente apresentada, sabemos pouco mais além de seu nome, Rose, e que tinha belos cabelos ruivos quando nova -, doente por bastante tempo, enquanto sua família simplesmente aguarda sua morte: seu marido busca consolo nos braços da amante, seus filhos seguem o cotidiano sem alterações, apenas com sobressaltos toda vez que a criada chega apressada ao encontro deles, e uma das filhas está, inclusive, ansiosa para que a morte logo chegue.

Com a morte de Julia Stephen, Stella tornou-se responsável por cuidar da família, e seu relacionamento com o pai adotivo se tornaria uma das bases da análise crítica que Woolf faria sobre a tirania e hipocrisia dos pais vitorianos, e se estabeleceria como um dos principais fundamentos de seu feminismo. Entretanto, apenas dois anos após a morte da mãe, Stella se casaria com o político Jack Hills, três meses depois adoeceria e faleceria em 19 de julho de 1897 de peritonite. Nesta época, a rotina de Virginia Stephen era absorvida pelos deveres domésticos. Afinal, após o casamento da meia-irmã, Vanessa tornou-se responsável não só pela casa, mas pelos cuidados com o pai e os irmãos. As duas continuaram com a tradição iniciada por Stella de ficar à porta de casa acenando para Adrian quando ele saía de casa para ir à escola; Thoby estudava em Cambridge; George costumava tomar o café da manhã tarde e contava a Virginia sobre suas proezas sociais; e Leslie permanecia em seus aposentos estudando. Além dessas tarefas, Vanessa também frequentava aulas de pintura, e Virginia

ficava em casa estudando Grego, lendo e escrevendo. Com o grande tempo que tinha para ler, começou a criar suas hipóteses sobre leitores autodidatas, o que a levou à formulação do conceito de leitor comum, ou *common reader*, tal qual intitularia dois de seus ensaios. Apesar de Virginia clamar que a ela fora negado o direito de estudar – o que de fato foi, se compararmos com as possibilidades oferecidas aos irmãos homens, visto que ela não pode frequentar instituições públicas de ensino – e ter aprendido o que sabia sozinha ou dentro de casa sob a tutoria de seus pais, hoje temos o conhecimento de que ela também teve acesso à universidade, ainda que em uma escala muito menor que Thoby ou Adrian. Ela frequentava cursos de Alemão, História, Latim e Grego no Departamento para Senhoras de King’s College em Kensington, entre os anos 1897 e 1901, tendo inclusive prestado exames em Alemão.

Woolf estava cercada e foi ensinada lá por mulheres educadoras pioneiras e suas colegas teriam sido uma mistura de alunas matriculadas estudando para adquirir um diploma da Universidade de Londres e mulheres estudando por prazer. Woolf e sua irmã Vanessa eram “permitidas” a frequentar a faculdade porque ela era próxima à casa delas em 22 Hyde Park Gate. Pelo custo de um guinéu (£1.05) por período, o custo anual por matéria talvez tenha influenciado a escolha de Woolf para o título de *Três Guinéus*. (SNAITH, 2015, p. xvii, tradução nossa)⁶

Portanto a possibilidade oferecida a Virginia e Vanessa de estudar em uma faculdade próxima à casa delas, mesmo que não preenchesse as expectativas das duas, influenciou todo o pensamento e crítica social que desenvolveram ao longo de suas carreiras. Porém, por mais que esta liberdade pareça parca, talvez devamos perceber que era uma grande vantagem para as irmãs, uma vez que a relação de Leslie com as filhas era de total dominância, o que causou em Virginia um sentimento ambíguo e não resolvido: ao mesmo tempo em que amava o pai, também sentia ódio por ele, assim como a personagem Cam, em *Rumo ao Farol*. Havia também a repressão por parte do meio irmão George, que forçava as irmãs a participarem de festas e eventos sociais, e em uma ocasião humilhou Virginia por ter escolhido fazer um vestido de festa com um tecido barato, o que despertou seu medo de se vestir de modo indevido e ser ridicularizada (LEE, 1999).

Um ano após terminar seus estudos na faculdade em Kensington, Virginia começou a ter aulas particulares de Grego em sua casa com Janet Case, a qual se tornou, mais a frente, uma amiga. A autora sempre teve amigas mais velhas por quem nutria fortes sentimentos e,

⁶ No original: “Woolf was surrounded and taught there by pioneering women educators and her peers would have been a mixture of matriculated students studying en route to a University of London degree and women studying for pleasure. Woolf and her sister Vanessa were ‘allowed’ to attend the College because it was round the corner from their home at 22 Hyde Park Gate. At the cost of a guinea (\$1.05) per term, the annual cost per subject may have influenced the choice of Woolf’s tittle *Three Guineas*.”

assim como no caso do t3pico da perda materna, este parece ter sido um tema ao qual Woolf retornou em sua obra. Lee apontou que, em algumas narrativas woolfianas, retratou-se o relacionamento entre uma mulher mais velha e independente e uma moça confusa, geralmente de classe m3dia. Pode-se perceber a influ3ncia de Janet Case e Violet Dickinson nos relacionamentos entre Rachel e a professora Srta. Allan em *A viagem*, Kitty e sua tutora Srta. Craddock em *Os anos*, e de forma desagrad3vel entre Elizabeth Dalloway e Doris Kilman em *Mrs Dalloway*.

Pouco tempo depois, em 22 de fevereiro de 1904, Sir Leslie Stephen morreu, o que ocasionou novo surto mental em Virginia e a extens3o de sua doen3a por tr3s meses. No intuito de curar-se, hospedou-se, por algum tempo, na casa de sua amiga Violet Dickinson e na de sua tia Caroline Stephen, outra mulher forte e independente do c3rculo de Virginia. O contato com ambas acabou por encorajar a determina3o de Virginia em rejeitar os papeis tradicionais destinados 3s mulheres, e a buscar uma vida independente, recebendo seu pr3prio sal3rio como escritora. Ademais, ap3s a morte dos pais, os quatro Stephen voltaram-se contra toda a tradi3o vitoriana em que haviam vivido at3 ent3o e levaram vidas que escandalizaram seus familiares. Apesar disso, criaram seu pr3prio c3rculo de amizade com “os melhores” da 3poca, ideia similar com a qual George Duckworth tentara nutrir as duas meias-irm3s, mas que Virginia tanto repudiara. Embora a vida que construíram no novo lar pauta-se tamb3m na cria3o de um c3rculo que acolhesse os “melhores” da 3poca, a no3o adotada pelos Stephen se esfor3ava por n3o manter rela3es com aquela almejada por George Duckworth. Enquanto para o meio-irm3o vitoriano, os “melhores” de sua 3poca eram aqueles com boas condi3es sociais e contatos de import3ncia, os Stephen levavam em considera3o o n3vel intelectual para formarem seu pr3prio c3rculo de amizades.

Os Stephen mudaram-se para 46 Gordon Square, no bairro de Bloomsbury, regi3o mais barata e, 3 3poca, um tanto quanto vulgar de Londres. Virginia dedicava-se 3 sua escrita e escrevia, no momento, o conto *Phyllis e Rosamond* de forma a mostrar o contraste entre a vida que levava antes e a nova em Bloomsbury, mudan3a da qual estava claramente gostando (LEE, 1999). Ela tamb3m encontrou na escrita uma forma de lidar com a perda do pai, transformando seu lamento em trabalho cat3rtico ao organizar as cartas de Leslie para o livro que Fred Maitland estava escrevendo sobre ele. A autora tamb3m decidiu procurar uma ocupa3o para seu dia, e conseguiu um emprego em uma publica3o chamada *Guardian*. Apesar de n3o ter nenhuma experi3ncia, ser filha de Leslie Stephen abriu-lhe portas. De qualquer forma, ela aceitava a incumb3ncia que lhe davam e escrevia de forma an3nima.

Foi nesta época também que o célebre Grupo de Bloomsbury surgiu, reunindo os intelectuais mais proeminentes da época, dentre eles a própria Virginia e seus irmãos Vanessa, Thoby e Adrian, e os amigos Clive Bell, Leonard Woolf, Lytton Strachey, Roger Fry e Duncan Grant. Há muitas discussões sobre quem eram os membros do grupo, o que levou até mesmo a discussões sobre a própria existência do mesmo, mas Lee afirmou que, mesmo que não haja uma definição absoluta sobre quem eram os participantes, não há dúvidas de que houve produtos, como publicações, trabalhos artísticos, exposições, trabalho com decoração de interiores, uma editora e até uma oficina de design. E o grupo durou por, pelo menos, quarenta anos, mesmo com mudanças dos membros, mas com constantes reuniões, clubes de leituras e mostras de arte. Porém, a biógrafa também salientou que Virginia não absorveu a influência do grupo oriundo de Cambridge de forma acrítica, uma vez que formou sua escrita também em oposição a isso. Assumiria, inclusive, um tom satírico em relação aos alunos das universidades, que considerava privilegiados pelas razões discutidas acima. Uma ótima caracterização dos jovens estudantes de Cambridge foi feita por Woolf em *O quarto de Jacob* e suas três primeiras novelas retratavam pessoas em seus vinte anos, envoltas em questões como casamento, convenções acerca de comportamento e arte. Esses eram questionamentos de sua época e de seu círculo, e esse Grupo de Bloomsbury seria um dos influenciadores das mudanças dramáticas na cultura inglesa, o que influenciaria, por sua vez, a escrita de Woolf. Embora as proposições anteriores possam parecer ambíguas e ilógicas, elas apontam para o fato de que o grupo não influenciou a autora de forma unilateral, mas sim *em conjunto* com as ideias que a própria autora nutria sobre a cultura de sua época, sobre seu povo, o que em um ciclo constante, também influenciaria a escrita e a arte em geral de todos.

No ano seguinte, em 1915, Virginia Stephen começou a trabalhar como professora voluntária no Morley College, apesar de sua insegurança em assumir tal cargo, e lecionava na faculdade uma vez por semana. Foi através desse trabalho, de duração de dois anos, que ela concebeu ideias sobre classe e educação, as quais apareceriam em sua obra de 1924, *Mrs Dalloway*. Outra experiência convertida em ficção extraída de seu tempo em sala de aula e narrada por Lee em sua biografia, foi o *affair* que ocorreu entre Virginia e um aluno, chamado Cyril Zeldwyn, mais velho e proveniente da classe trabalhadora, enquanto ela era apenas uma jovem professora ansiosa de classe alta. Desse curto relacionamento resultou a história de Septimus Smith, que carregava diversos problemas sociais e psicológicos, e sua paixão platônica por Miss Isabel Pole, que ele viu discursando em Waterloo Road sobre Shakespeare e Keats.

Porém, a atmosfera de felicidade atingida com a mudança para Gordon Square encontrou seu fim em 20 de novembro de 1906, quando, após uma viagem feita pelos irmãos Stephen à Grécia, Thoby contraiu tifo e morreu de forma trágica, com apenas 26 anos. Todos estavam inconsoláveis, mas contra as expectativas, Virginia não sucumbiu a um novo surto mental:

Não havia consolo religioso para a devastadora catástrofe familiar, a morte de Thoby com 26 anos de idade, que o atingiu no meio de toda essa vida ocupada, inteligente. Notavelmente, Virginia Stephen não foi tomada pelo golpe; ela extraiu de suas reservas de estoicismo e imaginação uma forma de lidar com a situação. Mas isso mudou sua vida e fixou o tom de sua escrita. A morte intensificou seu senso de vida como uma estreita e frágil faixa entre “dois grandes marcos”, “algo de realidade extrema”. Os romances que ela iria escrever agora seriam quase todos elegíacos. (LEE, 1999, p. 223, tradução nossa)⁷

O caráter elegíaco que assumiu após a morte de Thoby ficaria claro, principalmente, nos livros *O quarto de Jacob*, com a morte do protagonista e toda o seu escape pela narrativa, criando o grande sentimento de falta tão característico desse livro; e em *As ondas*, com a morte de Percival, o que resultou em grande baque para todos os personagens. Inclusive, ao terminar o primeiro livro citado, ela escreveu em seus cadernos um epigrama baseado em um poema de despedida que Catulo fez para seu irmão, indicando ainda mais claramente a inspiração de Thoby em *O quarto de Jacob*. Ao copiar o último verso do *Canto 101*⁸, ela (*apud* LEE, 1999, p. 227) escreveu:

Atque in perpetuum, frater, ave atque vale
Julian Thoby Sephen
(1880 – 1906)
Atque in perpetuum, frater, ave atque vale

⁷ No original: “There were no religious consolations for the appalling family catastrophe, Thoby’s death at the age of twenty-six, which struck into the middle of all this busy, intelligent life. Remarkably, Virginia Stephen was not overcome by the blow; she drew on reserves of stoicism and imagination to deal with it. But it changed her life and fixed the tone of her writing. The death intensified her sense of life as a threatened narrow strip between “two great grindstones”, “something of extreme reality”. The novels she would write would almost all be elegiac.”

⁸ “Muitos países e muitos mares atravessei, ó meu irmão, para trazer a teus / infelizes restos a suprema oferta devida à morte e em vão interrogar tuas mudas / cinzas. Pois que a fortuna, roubando-te ao meu amor, me priva, ai de mim, tão / injustamente da felicidade de te rever, permita ao menos que, fiel aos piedosos / costumes de nossos pais, possa eu, ao menos depor em teu tumulto essas tristes / ofertas banhadas de minhas fraternas lágrimas. E para sempre, meu irmão, te saúdo / e digo adeus.” – No original: “Multas per gentes et multa per aequora vectus / advenio has miseris, frater, ad inferias, / ut te postremo donarem munere mortis / et mutam nequiquam alloquerer cinerem. / Quandoquidem fortuna mihi tete abstulit ipsum. / Heu miser indigne frater adempte mihi, / nunc tamen interea haec, prisco quae more parentum / tradita sunt tristi munere ad inferias, / accipe fraterno multum manantia fletu, / atque in perpetuum, frater, ave atque vale.”

A fonte estóica (que era um dos fundamentos da amizade entre os dois irmãos) e criativa mencionada anteriormente se deve ao fato de Virginia ter tido que criar uma narrativa sobre Thoby para sua amiga Violet Dickinson, que também se encontrava doente e não podia ser abalada com a notícia da morte do jovem. As cartas eram detalhadas e bastante imaginativas, e muito provavelmente foi o princípio da transformação de Thoby em ficção.

Por causa da comoção advinda dessa perda, a irmã de Virginia, Vanessa casou-se com Clive Bell em 7 de fevereiro de 1905, apenas três meses após a morte do irmão. Clive Bell estudou com Thoby em Cambridge e também fazia parte do Grupo de Bloomsbury, tendo sido introduzido às irmãs dessa maneira. Com o casamento, Virginia e Adrian tiveram que se mudar da casa em que moravam, que agora pertencia ao novo casal, e assim alugaram uma casa em 29 Fitzroy Square, muito próxima ao endereço anterior. Dessa forma, poderiam manter as visitas e as reuniões do grupo de forma mais frequente. Porém, a antiga amiga Violet Dickinson não aceitou bem os novos acontecimentos, e suas repreensões e pressões causaram uma ruptura na sua amizade com Virginia Woolf. Após o casamento de Vanessa com Clive, Virginia sentiu necessidade de atrair a atenção do cunhado para si, em parte devido ao ciúme que sentia da irmã, e desta forma os dois se aproximaram bastante, principalmente após o nascimento de Julian, o primogênito do casal. Durante uma viagem que os três realizaram para a Cornualha, Virginia e Clive costumavam fazer longas caminhadas e conversavam sobre todo tipo de assunto. Essa forma de relacionamento influenciou na criação e nas trocas entre o casal Rachel e Terence em *A viagem*. A intimidade construída entre os dois também tomou rumos profissionais, quando Clive começou a ler os escritos de Virginia, sendo o leitor crítico que Thoby teria sido e que Leonard viria a ser: suas críticas e opiniões eram profundamente analisadas pela escritora, e podem até mesmo ter sido uma das causas de seu primeiro livro ter sido difícilimo de escrever e intensamente revisado.

Não muito tempo depois, em 17 de fevereiro de 1909, o assunto sobre casamento voltou a pairar sobre o grupo, agora relacionado à irmã mais nova. Lytton Strachey e Virginia ficaram muito próximos, e mesmo sendo homossexual, ele a propôs em casamento, mas percebeu seu erro no mesmo instante. Virginia o recusou, e ele começou a escrever cartas a Leonard falando sobre os atributos de Virginia, o que despertou em Leonard um interesse em relação a Virginia.

Durante este tempo, o Grupo de Bloomsbury começou a ganhar fama de modo a incomodar outros intelectuais contemporâneos. Assim, passaram a ser estereotipados como um grupo fechado de esnobes que promoviam sua própria alta cultura. Essa fama aumentou também devido a três eventos considerados altamente subversivos em 1910, nos quais

Virginia Woolf tomou parte. O período pós-guerra estava acarretando muitas mudanças e a luta feminista foi uma delas: Virginia tomou parte no movimento sufragista, começando a trabalhar em janeiro em prol do movimento.

Nos anos 1930, ela traz a luta pelo voto para sua análise da história das mulheres. Sua amizade com Ethel Smyth, que fora uma sufragista e amiga próxima de Emmeline Pankhurst, inspirou um tom político mais combativo, e deu cores à militante Rose em *Os anos*. Seus últimos escritos conectam a antiga batalha pelo voto à luta das mulheres por empoderamento em todas as áreas: no ganho do próprio sustento, no escape do duplo padrão sexual e pelo direito de ter as mesmas oportunidades de educação. No primeiro rascunho de *Os anos*, “The Pargiters”, uma das filhas da família Vitoriana, Delia, escuta de sua amiga feminista “Nora” (em 1880) que nada poderia ser feito sobre a “castidade” feminina até elas terem o voto. (LEE, 1999, p. 277, tradução nossa)⁹

Sendo *Os anos* seu livro com a maior carga política, sua experiência com o movimento sufragista não poderia deixar de influenciar as discussões suscitadas na narrativa. Porém, traços dessa luta já são notáveis em *Noite e dia*, quando Virginia utilizou a experiência adquirida no trabalho que exerceu a partir de janeiro de 1910 no escritório sufragista para a construção da personagem Mary Datchet. No mesmo período, tomou parte na infração mais frívola de Bloomsbury, o Dreadnought Hoax, quando o grupo se passou por uma comitiva de um príncipe abissínio e foi levado a bordo do navio de guerra inglês, sendo Virginia o próprio “Príncipe Mendax”. Esse episódio ocorreu em 7 de fevereiro de 1910 e serviu como inspiração para a atuação subversiva de Orlando, principalmente quando ele foi recebido como embaixador em Constantinopla. No último escândalo, Vanessa e Virginia estiveram envolvidas após irem ao Baile Pós-Impressionista de forma “indecente”, com roupa feita por nativos africanos.

Algum tempo depois, Virginia passou por mais um surto mental e precisou ficar internada em uma casa de repouso em Twickenham de junho a agosto. Após sua recuperação, já em 1911, mudou-se para 38 Brunswick Square juntamente com seu irmão Adrian e os amigos John Maynard Keynes, Duncan Grant e Leonard Woolf. A decisão de chamar os três amigos para dividir a casa se deu pela difícil relação que os dois irmãos Stephen mantinham entre si. Obviamente, a decisão tornou-se mais um escândalo na vida da escritora, afinal, era

⁹ No original: “In the 1930s she brings the struggle for the vote into her analysis of women’s history. Her friendship with Ethel Smyth, who had been a suffragette and a close friend of Emmeline Pankhurst, inspired a more combative political tone, and gave colour to the militant Rose in *The Years*. Her late writing links the old battle for the vote to women’s struggle for empowerment in all areas: to earn their living, to escape sexual double standard and to gain equal opportunities in education. In the first draft of *The Years*, “The Pargiters”, one of the Victorian daughters, Delia, is told by her feminist friend “Nora” (in 1880) that nothing could be done about women’s “chastity” until they have the vote.”

um absurdo uma mulher dividir a casa com outros homens que não fossem de sua família. Com a aproximação, Leonard mostrou-se a Virginia como um bom pretendente, mas ainda assim era para ela um desconhecido que morara em um país diferente e vivera uma vida também diferente da dela. Mais uma vez, as experiências de Virginia serviram como inspiração para sua obra, e a figura do colonialista retornando para casa, como Peter Walsh em *Mrs Dalloway* e North em *Os anos*, viria das histórias de Leonard.

Porém, ao mesmo tempo em que um relacionamento entre os dois começava a surgir, ela se entristecia com a vida de sua irmã. Virginia se comparava a Vanessa, casada, mãe de dois filhos, com uma carreira promissora como pintora e até mesmo um amante, enquanto ela, aos 29 anos, considerava-se um fracasso, sem filhos, insana e ainda sem ter alcançado reconhecimento como escritora (LEE, 1999). Ainda assim, em 1912, ela alugou com a irmã Asheham House, que se tornaria na época uma espécie de casa de campo para a família.

Em fevereiro do mesmo ano, Virginia foi novamente internada em Twickenham e ali permaneceu por alguns dias. Esta estada contribuiu para o fortalecimento de seu relacionamento com Leonard, intensificado pela troca de correspondência entre os dois. Em 10 de agosto os dois se casaram, e viajaram em lua de mel para Provença, Espanha e Itália. Após o retorno, o casal se mudou para 13 Clifford's Inn e passou a trabalhar em seus próprios livros. O casamento de Virginia e Leonard remodelaria as possibilidades deste tipo de união e se apresentaria de forma mais moderna, o que também apareceria na escrita dos dois.

No final de 1912, no entanto, não havia evidência de que ela algum dia se tornaria uma escritora profissional e que ganharia dinheiro com tal trabalho. O colapso nervoso de 1913 foi causado, em grande parte, pela pressão que ela colocou em si mesma para terminar *A viagem*. Embora tivesse completado um penúltimo rascunho antes do casamento, sentia que havia ainda trabalho a ser feito. Teria sido difícil para ela não ter se sentido ameaçada pelo fato do romance de Leonard, *A vila na selva* [...] estava terminado e aceito antes do dela. Ela havia escrito pelo menos cinco rascunhos de seu romance [...]. Evidentemente, terminar e deixar seu primeiro livro ir aterrorizava quase à beira da morte. (LEE, 1999, p. 321 – tradução nossa)¹⁰

Virginia então lutava contra sua dificuldade em escrever seu primeiro romance, e certamente se comparava a Leonard, que conseguira terminar o seu antes dela, o que tornava sua tarefa ainda mais custosa. Outros pontos também criavam conflitos no casamento, como a decisão dele em não ter filhos, algo desejado por Virginia, mas não permitido pelo medo de

¹⁰ No original: “At the end of 1912, though, there was no evidence that she would ever become a money-earning professional novelist. The breakdown of 1913 was triggered, in large part, by the pressure she placed on herself to finish *The Voyage Out*. Though a penultimate draft had been completed just before the wedding, she still felt she had work to do on it. It would have been difficult for her not to be threatened by the fact that Leonard’s novel *The Village in the Jungle* [...] was finished and accepted before hers. She had written at least five drafts of her novel [...]. Evidently, finishing and letting go of her first book terrified her almost to death.”

que sua insanidade fosse uma doença hereditária. Essa questão foi fonte de sua raiva contra Leonard durante a crise que teve em setembro. Sendo forçada a abrir mão de seu desejo de maternidade, a escrever e publicar seu livro, tal crise resultou em tentativa de suicídio no dia 9 de setembro, quando permaneceu sob os cuidados do marido e de enfermeiras pelo restante do ano. Outro ponto de conflito para o casal foi o consenso de dormirem em quartos separados desde o início do casamento, fato que foi usado em *Mrs Dalloway*, retratando um relacionamento com incompatibilidade sexual e no qual a esposa sente que falha com seu marido e se sente atraída por mulheres jovens.

Após a recuperação de Virginia, Leonard decidiu que deveriam se mudar para Richmond, por ser uma área mais tranquila e que ajudaria na manutenção da saúde da esposa. Ainda que ela não tenha gostado da ideia de se mudar do centro de Londres, em 1915 estabeleceu-se em uma nova casa na mesma região, a famosa Hogarth House. Mesmo em Richmond, Virginia ficou novamente doente e foi forçada a ficar na cama por muitos meses, sob os cuidados de quatro enfermeiras e sem oportunidade de ver Leonard por semanas.

A ideia de ter uma editora surgiu nesse mesmo ano, por ocasião do aniversário de 33 anos de Virginia e serviria também como uma forma de terapia para a autora. No início, os dois estavam muito animados com a ideia, e a compra da máquina acabou sendo impulsiva e algumas coisas não saíram como planejado. Porém, continuaram em suas tentativas e a editora começou a ganhar nome no mercado. Virginia não era editora chefe, mas seus gostos, decisões e influência foram muito importantes para o negócio; e, ao mesmo tempo, ela também foi influenciada pela lista de livros que publicaram, como os livros russos, os de Freud, de Mansfield. O impacto de *Terra devastada*, obra de T. S. Eliot publicada em 1922 pela editora pode ser visto em *O quarto de Jacob*, bem como as memórias de Jane Harrison sobre Cambridge (*Reminiscences of a Student's Life*) em *Um teto todo seu*. Hogarth Press chegou a recusar a publicação de *Ulisses*, de James Joyce, porque não possuía maquinário necessário para sua impressão, apenas de livros menores.

Outra tarefa que Virginia Woolf assumiu durante a I Guerra Mundial foi a organização de eventos mensais para o *Richmond Branch of the Women's Cooperative Guild*, em que convidados mensais falavam por cerca de meia hora sobre questões sociais, viagens, problemas trabalhistas, entre outros assuntos. Essa atividade duraria quatro anos.

Em 1917, após a Hogarth Press iniciar suas publicações, Virginia aproximou-se de Katherine Mansfield, com quem teve um relacionamento muito conturbado, alternando entre amizade e rivalidade. Virginia foi muito afetada e influenciada pela escritora neo-zelandesa, e o contato entre as duas foi mais intenso entre os anos 1917 e 1920, mas continuou até a morte

de Mansfield em 1923. Ela era seis anos mais nova que Virginia, e as duas tinham grandes diferenças – como na aparência, temperamento e experiências – mas ao mesmo tempo tinham grandes afinidades – como a dedicação ao trabalho, o casamento infértil, a periculosidade de suas amizades, devido ao que elas demandavam aos amigos, a luta contra a doença e o luto pela perda de um irmão querido.

No entanto, a amizade das duas foi abalada após a crítica negativa que Mansfield fez a *Noite e dia*, segundo livro de Virginia – uma espécie de longa e melancólica comédia sobre a ruptura com as tradições vitorianas - publicado em outubro de 1919 por outra editora que não a Hogarth Press. Para a autora, a escrita do livro gerou um sentimento de vitória sobre sua doença, e o incentivo para escrevê-lo partiu da vontade de provar a si mesma que conseguiria ficar longe da insanidade. Neste mesmo ano, os Woolfs compraram a Monk's House, localizada em Rodmell, Sussex, onde passariam boa parte do ano. Os moradores da região viam Virginia em suas caminhadas da mesma forma como a Srta. La Trobe seria mais tarde descrita em *Entre os atos*, uma figura excêntrica e solitária, vestindo roupas gastas e sujas e falando consigo mesma. O casal permaneceu no campo com visitas reguladas a Londres por muitos anos, o que causou várias brigas entre eles, pois a proibição do marido e seu desejo de viver perto da irmã acabaram deixando Virginia doente.

Enquanto permaneciam em Rodmell, recebiam várias visitas, dentre elas o autor T. S. Eliot, cuja escrita marcante se fez sentir na obra que Woolf começava a desenvolver, conforme já mencionamos. Nessa época, Virginia percebeu que precisava mudar seu estilo de escrita, e usou *O quarto de Jacob* como seu primeiro experimento. Ela criou uma narrativa mais livre estruturalmente, mais aventureira, com menos peso da tradição, mais curta, mais condensada e fragmentária. Este livro de tom elegíaco, publicado em 1922, segue o formato de biografia, narrando a vida do jovem Jacob.

A biografia ficcional de Jacob despertou e compôs os sentimentos dela em relação a Thoby e suas memórias da Grécia, Londres pré-guerra, Cambridge, e seus primeiros dias de “Bloomsbury”: então o livro era uma espécie de memória. Foi seu primeiro romance baseado na vida de um jovem homem, e sua mitificação clássica e cenários gregos deliberadamente invocou o Helenismo Vitoriano tardio (comumente uma metáfora ou disfarce para homossexualidade) para reconstruir a educação e a amável amizade desses jovens ingleses edwardianos. Mulheres – mães, namoradas, esposas, alunas, debutantes, prostitutas, modelos de arte – são colocadas no quarto de Jacob como mobiliário que ele negligencia ou utiliza. As vozes femininas falam alto mas inaudíveis nas bordas da história dele, como a eloquente carta de sua mãe, permanecendo na mesa do hall sem ter sido lida. (LEE, 1999, p. 431, tradução nossa)¹¹

¹¹ No original: “Jacob’s fictional biography aroused and composed her feelings about Thoby and her memories of Greece, pre-war London, Cambridge, and the early days of “Bloomsbury”: so it was itself a kind of memoir. It

Por esta exposição de parte da biografia de Virginia, percebe-se que desde o início de sua produção literária Virginia adicionou em sua ficção não só fatos sobre sua vida pessoal e sua família, mas também todo um comportamento da época, crítica social, e crítica feminista. A partir de então, seus livros não seriam mais centrados em um único personagem jovem, e nem seriam retratados totalmente em um mundo pré-guerra, mas acompanhariam personagens de meia idade ou o seu envelhecimento.

Mas as pressões em trabalhar com novas formas de fazer ficção e a saudade que sentia da vida na cidade a fizeram adoecer por várias vezes enquanto moravam em Monk's House. Leonard percebeu que a tristeza em Rodmell era tão ou mais perigosa que a excitação de Londres, e cedeu o retorno para a capital em 1924, se mudando para 52 Tavistock Square. No mesmo ano Katherine Mansfield viria a morrer, e Virginia se sentiu ao mesmo tempo depressiva e desapontada com a notícia – não havia motivo para escrever mais, porque Katherine não a lia mais, e a rivalidade entre as duas havia chegado ao fim. (LEE, 1999, p. 393)

Em 1927, seria publicado um dos livros mais importante de sua carreira, *Rumo ao farol*, sua primeira tentativa de compreender sua família por meio da escrita.

E Rumo ao farol é uma espécie de história de fantasmas, uma história de uma casa assombrada. O livro reencena, mais de vinte anos depois, os sentimentos fantasmagóricos dos jovens órfãos Stephen retornando a Talland House em 1905, em uma volta ao passado vitoriano, e seus ecos de elegia pastoral vitoriana. Mas o livro é também um romance pós-guerra do século XX, preocupado com a estrutura de classe da Inglaterra e com as heranças políticas e sociais da guerra tanto quanto a memória familiar. O selvagem rompimento da narrativa no meio do livro, como a linha no meio da pintura de Lily, é um rompimento com a tradição literária tanto quanto com a infância. (LEE, 1999, p. 476, tradução nossa)¹²

A história mostraria não só esses aspectos elegíacos, de ruptura e pós-guerra, mas também a resistência dos quatro irmãos Stephen à tirania do pai e dos meios-irmãos. Este

was her first novel centred on a young man's life, and its classical mythologizing and Greek settings deliberately invoked late-Victorian Hellenism (so often a metaphor or a disguise for homosexuality) to reconstruct the education and the loving friendship of these young Edwardian Englishman. Women – mothers, girlfriends, wives, students, debutantes, prostitutes, art-models – are placed in Jacob's room as furniture he overlooks or makes use of. The women's voices speak loudly but unheard at the edges of his story, like his mother's eloquent letter, lying unread on the hall table."

¹² No original: "And *To the Lighthouse* is a kind of ghost story, a story of a haunted house. It re-enacts, over twenty years later, the ghostly feelings of the young orphaned Stephens going back to Talland House in 1905, in its return to a Victorian past, and its echoes of Victorian pastoral elegy. But it is also a twentieth-century post-war novel, concerned with the English class structure and with the social and political legacies of the war as much as with family memory. The savage break of narrative down the middle of the book, like Lily's line down the middle of her painting, is a break with literary tradition as much as with childhood."

livro marca a formalização da quebra com o tradicionalismo que Virginia já havia começado em anos anteriores. A partir de então, ela se sentiria mais livre para arriscar outros formatos em seus romances, como foi o caso de *Orlando*.

Publicado em 1928, o livro é uma biografia do jovem aristocrata Orlando, que sofre uma mudança de sexo no meio da narrativa e vive em torno de 300 anos. O personagem principal é claramente baseado na amante de Virginia, Vita Sackville-West, outra escritora inglesa famosa em sua época. O relacionamento com Vita foi central para Virginia durante muitos anos, desde quando ela somava em torno de 40 anos de idade, e marcou (especialmente nos anos 1920) sua escrita e seu pensamento sobre a vida, amizades e sexualidade das mulheres, sobre biografia, história e classes sociais, sobre liberdade e censura. Também é possível perceber sua influência na história de Chloe e Olivia em *Um teto todo seu*. Porém, escrever *Orlando* foi uma espécie de despedida de Vita, quando o relacionamento chegava ao seu fim. Também é importante lembrar que aos 46 anos (idade em que Virginia começaria a pensar sobre o livro), ela não queria mais escrever “romances”, mas sim inventar um novo nome para seus escritos, adicionando aos poucos rimas e poesia a eles. *Orlando* seria o início dessa mudança, pois ele se constitui em uma biografia que podemos considerar fantástica, mas no qual Virginia teve o cuidado de acrescentar fotos, index e agradecimentos, de forma a criar uma base de veracidade àquela biografia, como se fosse de fato real.

Outro fato importante ocorrido em 1928 foram as palestras que Virginia ministrou em Cambridge, onde foi convidada a falar sobre “mulher e ficção” nas duas faculdades para mulheres, Newnham e Girton. Dessas duas palestras nasceu o livro *Um teto todo seu*, publicado em 1929, e que será mais amplamente discutido no capítulo sobre crítica feminista. Como já dito, a ideia do livro foi inspirada pelas palestras, mas tomou forma de fato após o jantar em Newnham College, seguido por um almoço com Dadie Rylands em Kings College. Virginia mostrou-se chocada com a diferença dos recursos dispostos para uma faculdade feminina em contraposição aos recursos dispostos para uma faculdade masculina. Porém, segundo as memórias do anfitrião do jantar em Kings College, a refeição teria sido menos luxuosa que a descrita em *Um teto todo seu*. Há também outra perspectiva de leitura apontada por Lee, a autobiografia financeira, levando em consideração que a construção de um novo quarto em Monk’s House, especificamente para o uso de Virginia, estaria ligada à ideia de possuir um quarto todo seu. Nessa mesma época, a autora pensava a função da ficção, confrontando com suas ideias de anonimato e ao detestado “Eu”, que atribuía ao patriarcado vitoriano ou aos regimes totalitários dos anos 1930. Sua vontade era remover o “Eu” egoísta

da narrativa, criando uma nova estética literária. Dessas ideias viriam *As ondas*, publicado em 1931.

Os próximos anos da vida de Virginia seriam marcados por mortes de amigos muito queridos, como Lytton Strachey em janeiro de 1932 e Roger Fry em 1934, e pela ascensão do Fascismo e do Nazismo, além da sombra do início de uma nova guerra. Sem dúvidas esses acontecimentos iriam jogar uma sombra em seus novos escritos, modificando-os profundamente. Em 1935, ela e Leonard decidiram viajar por alguns países da Europa de carro, e dentre os lugares almeçados estava a Alemanha nazista. Os ingleses recebiam notícias sobre os acontecimentos no outro país, mas ninguém tinha certeza sobre o que, de fato, estava acontecendo ou a gravidade dos fatos. Eles então dirigiram por uma Berlim repleta de soldados nazistas, apesar do perigo que corriam uma vez que Leonard era judeu, e dessa forma puderam constatar as atrocidades que estavam sendo cometidas. Com a iminência de nova guerra e a pressão causada pela correção dos rascunhos de *Os anos*, Virginia encontrou-se doente durante praticamente todo o ano de 1936, e cresceu nela um desgosto, o qual aproximou-se de ódio pelo novo livro. As crises que sofreu em 1936 seriam as mesmas ocorridas na ocasião da publicação de seu primeiro livro. Por fim, juntamente com Leonard, decidiu enviar o rascunho para revisão antes do esperado, pois estava sofrendo um grande surto mental em função do livro.

A obra *Os anos* foi publicada em 1937, mesmo ano em que seu sobrinho Julian Bell morreu na Guerra Civil Espanhola, causando um novo impacto não só em Virginia, mas em Vanessa, de quem Virginia precisou cuidar. O livro se tornaria um best-seller, e em 1938 a autora receberia a maior renda anual de sua vida. Neste ano *Três guinéus* seria publicado, e o livro causou divisões de opiniões:

A resistência que *Três guinéus* provocou foi além de objeções racionais. O artigo era uma ameaça. *Um teto todo seu*, charmoso, espirituoso, e urbano, fora absorvido deliciosamente, como o famoso almoço na faculdade masculina que o livro descreve; *Três Guinéus*, furioso, dilacerante, severo e incômodo, agarrou na garganta de muitos leitores. Mas ainda que tenha havido muita escárnio e oposição a *Três guinéus* do seu círculo íntimo, mais longe, especialmente entre as mulheres, houve um grande apoio racional e entusiasmo. (LEE, 1999, p. 681, tradução nossa)¹³

¹³ No original: “The resistance which *Three Guineas* aroused went beyond rational objections. The essay was a threat. *A Room of One’s Own*, charming, witty, and urbane, had slipped down deliciously, like the famous lunch in the men’s college it described; *Three Guineas*, furious, lacerating, harsh and awkward, stuck in many of its reader’s throats. But though there was so much derision and opposition to *Three Guineas* from her close circle, farther afield, especially among women, there was a great deal of rational support and enthusiasm.”

Para a surpresa de Virginia, seus amigos íntimos criticaram o ensaio, incluindo Leonard e Clive Bell, os quais o consideraram um discurso violento e exagerado. Por outro lado, ela recebeu cartas de várias leitoras que aprovaram o livro, se sentiram inspiradas e tinham histórias para compartilhar. Em fevereiro de 1939, Woolf doou o manuscrito de *Três guinéus* para levantar fundos em prol dos refugiados alemães na Inglaterra. No mesmo ano, ela e Leonard se mudaram para 37 Mecklenburgh Square, mas decidiram viver a maior parte do tempo em Monk's House, como uma forma de se proteger dos perigos da guerra. Durante uma de suas estadas em Londres, Virginia se encontrou com Sigmund Freud, que a influenciou bastante – ela viria a utilizar em sua última novela as ideias de comportamento de grupo, das forças indivisíveis de “Amor e Ódio”, e uma volta à pré-história primitiva. Mas Virginia não se deixou influenciar cegamente, pois também produziu algumas críticas à teoria freudiana, verificável, por exemplo, pela mudança do conceito de características ancestrais que sobrevivem ao ser, para um conceito mais feminino, ao mudar o gênero da palavra em inglês.¹⁴

Em 1940, Virginia receberia um dos piores baques causados pela guerra: as casas em Mecklenburgh Square foram bombardeadas, e ela também testemunhou a destruição de sua antiga casa em Tavistock Square. Toda essa vida exposta pelos lares assolados, ter que andar pelos destroços recolhendo itens pessoais junto aos vizinhos, deixou uma grande impressão na autora. Já conhecendo sua predisposição a crises depressivas e toda essa série de eventos que testemunhava, além da pressão que sempre sentia ao se aproximar do fim de um livro, não é de se espantar que em fevereiro de 1941 tenha ficado novamente muito doente. Houve um bombardeio intenso na região de Rodmell naquela semana, e Virginia já havia saído andando pela chuva sozinha, o que assustou Leonard consideravelmente. Por esse motivo, a médica de Virginia foi chamada e receitou descanso e pausa na escrita, tratamento que já havia sido recomendado a ela anteriormente. Em 28 de março, sexta-feira, ela escreveu uma carta para Leonard e outra para sua irmã Vanessa, deixou-as dentro de envelopes azuis sobre a mesa da sala. Então, caminhou até o rio Ouse, colocou uma pedra grande no bolso de seu roupão e entrou no rio, que estava cheio e rápido. Ela sabia nadar, mas se deixou afogar.

Quando encontrou as cartas da esposa, imediatamente Leonard deu início às buscas, mas após alguns dias, já era certo que Virginia havia se suicidado. Muitas homenagens foram prestadas, dentre elas a mais tocante é a carta de T. S. Eliot para seu amigo John Hayward, dizendo que “apesar de não ter conhecido bem o trabalho dela, ele sempre se sentiu

¹⁴ “She accepted, too, his belief in the survival of ancestral characteristics, but pointedly changed Freud’s ‘ancestors’ into ‘ancestress’.” (LEE, 1999, p. 712)

confortável com ela. Ela era uma espécie de alfinete que segurava muitas pessoas juntas, e deu a ele o sentimento de pertencimento, de significância, e que essas pessoas se tornariam agora indivíduos separados.” (LEE, 1999, p. 750, tradução nossa)¹⁵ O corpo de Virginia Woolf só foi encontrado em 18 de abril, vinte e um dias após seu suicídio. Ela foi cremada e suas cinzas foram enterradas sob um dos dois olmos do jardim em Monk’s House, que eles haviam chamado de Virginia e Leonard. Ele afixou uma placa no lugar com a citação final de *As ondas*:

Vou lançar-me contra ti, imbatível e inflexível, ó Morte!¹⁶

1.2 TEORIA LITERÁRIA FEMINISTA

Para além do conhecimento da biografia de Virginia Woolf, outro aspecto fundamental para a realização da presente pesquisa foi o estudo da teoria literária feminista por contribuir à compreensão e identificação de recorrências na literatura de autoria feminina. Tendo isto em mente, nas próximas linhas delinea-se um panorama de tal teoria de forma a enriquecer e contextualizar este estudo.

Não é possível precisar quando as mulheres começaram a escrever ficção, mas as primeiras aparições no mercado inglês datam de, aproximadamente, 1750. A princípio, as escritoras utilizaram a seu favor o estereótipo de fragilidade feminina para conseguir proteção de críticos literários, uma vez que a literatura feminina era duramente avaliada. Durante o período vitoriano, as autoras também precisavam se preocupar com seu léxico literário: não deveriam, aliás não podiam, usar palavras que não fossem “adequadas” à natureza feminina, ou abordar temas sexuais, dentre outras limitações impostas pelo público leitor, pelos críticos homens e pela sociedade em geral com sua expectativa de um comportamento feminino exemplar. Segundo Elaine Showalter (1999, p. 27), o estilo delicado e enfadonho de escrita empregue por Virginia Woolf era uma extensão dessa linguagem feminizada. A partir de 1840, o trabalho de romancista começaria a ser reconhecido, levando à perda de inocência de algumas autoras: ao perceberem que seu trabalho era julgado por seu gênero, começaram a utilizar pseudônimos masculinos com o intuito de serem lidas sem o status de mulher. Afinal, para os críticos de gênero masculino, o trabalho literário de uma mulher era sempre inferior

¹⁵ No original: “though he had not known her work well, he always felt at ease with her. She was a kind of pin which held a lot of people together, and gave them a sense of belonging, of meaning, and that these people would now become separate individuals.”

¹⁶ WOOLF, 2011, p. 286. No original: “Against you I will fling myself unvanquished and unyielding, O Death!”

ao de um homem, e para isso várias justificativas foram dadas, inclusive sobre o tamanho do cérebro feminino, sua instabilidade mental e disposição física. Desta forma, os livros escritos e assinados por mulheres eram subjugados e comparados apenas com obras de outras mulheres, mesmo que o nicho literário fosse completamente diferente. O preconceito com autoras mulheres chegou ao cômico caso da crítica feita sobre *Jane Eyre* de Charlotte Brontë, publicado em 1847: o livro foi muito prestigiado, extremamente elogiado, mas quando descobriram que havia sido escrito por uma mulher, muitos jornais voltaram atrás em suas boas avaliações, dizendo que haviam cometido um equívoco (SHOWALTER, 1999, pp. 93 – 94). Segundo Gilbert e Gubar (2000, p. 65), para estas mulheres, apresentar-se como masculino era uma forma de resolver o problema de ser do gênero feminino, bem como uma espécie de protesto e rebelião. Ao assumirem pseudônimos masculinos, mostravam que poderiam ser não somente tão boas quanto os homens, quanto *serem* homens no mundo literário se assim quisessem. Porém, o uso de pseudônimos masculinos trouxe também efeitos colaterais:

Embora escritores (como Oates sugere) usem máscaras e disfarces na maioria de seus trabalhos, embora o que Keats chamou de “o Personagem poético” tenha de alguma forma “nenhum eu” porque ele *é* vários eus, o uso contínuo de modelos masculinos inevitavelmente envolve a artista em uma perigosa forma de autonegação psicológica que ultrapassa a falta do eu metafísico que Keats contemplava. Como os sonetos para Sand de Barrett Browning sugerem, tal autonegação talvez ative severas crises de identidade porque a “imitadora” do masculino começa a ver a si mesma como uma aberração – não completamente andrógino, mas insalubrememente hermafrodita. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 69, tradução nossa)¹⁷

Apesar do discurso do “eu lírico” ser uma entidade além do autor, as mulheres que utilizavam o pseudônimo masculino acabaram por entrar em uma crise identitária, por não conseguirem se identificar com o masculino, tampouco com o feminino. Tal situação foi denominada “esquizofrenia feminina de autoria” (GUBAR & GILBERT, 2000, p. 78) e atingiu não apenas as escritoras do século XIX, como também suas descendentes do século XX, como a própria Woolf, que acabaria por se identificar tanto com a feminina Mrs. Dalloway, quanto com o louco Septimus Smith. Mas mesmo possuindo um aspecto negativo, foi a saída encontrada na época para o lugar da autoria feminina, até porque a resistência

¹⁷ No original: “For though writers (as Oats implies) do use masks and disguises in most of their work, though what Keats called “the poetical Character” in some sense has “no self” because it *is* so many selves, the continual use of male models inevitably involves the female artist in a dangerous form of psychological self-denial that goes far beyond the metaphysical self-lessness Keats was contemplating. As Barrett Browning’s Sand sonnets suggest, such self-denial may precipitate severe identity crises because the male impersonator begins to see herself as freakish – not wholesomely androgynous but unhealthily hermaphroditic.”

masculina ao emprego feminino era grande. Podemos então, determinar três motivos principais para o uso de pseudônimos: 1) para que as mulheres fossem aceitas no mercado; 2) para que não despertassem a indignação de suas famílias; e 3) para poderem representar todo o seu ser sem as amarras do “ideal feminino”.

Tais razões também parecem ter desempenhado um importante papel na escolha de algumas mulheres em escreverem prosa ao invés de poesia. Virginia Woolf chegou a indicar que a escrita de novelas seria mais adequada a mulheres por ser uma ocupação mais comercial do que estética, ao contrário da poesia. Ao menos até o século XX, a prosa estaria mais ligada a experiências físicas e reais, portanto demandavam mais da observação do entorno do que o uso de uma educação elevada (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 546):

Além do fato de que a escrita de romance não parece requerer a severa educação clássica que poetas e críticos haviam tradicionalmente pensado implicar à escrita de versos, a escrita de ficção em prosa é de certa forma uma ocupação bem mais desinteressada de si que a composição de poesia lírica. Talvez esse tenha sido o fator crucial na escolha desse gênero em detrimento ao outro pelas mulheres. Criadas para o altruísmo, muitas mulheres estavam continuamente conscientes dos sentimentos alheios, das “relações pessoais”, como Woolf nos lembra. [...] É quase que inevitável, então, que uma mulher talentosa se sentisse mais confortável – isto é, menos culpada – escrevendo romances que poemas. (GILBERT & GUBAR, 2000, pp. 547 – 548 – tradução nossa)¹⁸

Embora a escolha de escrita ficcional em prosa pareça ter sido um caminho natural para as mulheres, não devemos nos esquecer de que essa naturalidade originou-se em uma imposição social sobre o papel ao qual as mulheres deveriam corresponder. Dentre eles, estava a prerrogativa de que deveriam se doar aos outros e não pensar em si próprias. Precisavam, portanto, encontrar um marido e dele cuidar acima de qualquer outro desejo. A diminuição da culpa deveria ser atribuída à certeza de que, assim, estariam cooperando com o que a sociedade esperava de uma mulher, sem o risco de envergonhar seu nome. Afinal, o nome de uma mulher não pertencia a ela própria para ser arriscado, publicado ou mesmo imortalizado: seu nome pertencia ao seu pai, ao seu irmão, mesmo à sua cidade, mas não a ela.

Além do uso do pseudônimo, outra forma utilizada pelas autoras para se expressarem com menos repressão foi a recorrência aos simbolismos. Por exemplo, a esposa louca trancada

¹⁸ No original: “Besides the fact that novel-writing does not seem to require the severely classical education poets and critics have traditionally thought verse-writing entails, the writing of prose fiction is in a sense a far more selfless occupation than the composition of lyric poetry. This has perhaps been the crucial factor in causing literary women to choose one genre over another. Bred to selflessness, most women were continually conscious of the feelings of others, of “personal relations”, as Woolf reminds us. [...] It is almost inevitable, then, that a talented woman would feel more comfortable – that is, less guilt, writing novels than poems.”

no sótão em *Jane Eyre* simbolizaria o lado passional e sexual de Charlotte Brontë, e as idealizações das autoras, em geral, eram espelhadas em personagens masculinos, expressas em fantasias relacionadas a dinheiro, mobilidade social e poder. Não podemos nos esquecer de que as mulheres não recebiam a mesma educação formal que os homens. Não é de se estranhar que o tema da vontade de aprender e dominar o conhecimento clássico seja tão presente na literatura feminina. Esses personagens masculinos também estavam baseados em uma dualidade: ou eram amáveis, educados e sensíveis, ou completos brutos. Neles, as autoras depositavam seus ideais para um homem, não só pensando em como elas mesmas agiriam se fossem homens, mas como gostariam que eles agissem. Portanto seus heróis não eram simplesmente idealizações de seus amantes, mas projeções de seus próprios egos.

Com o passar das fases, vieram as escritoras feministas, que não foram relevantes do ponto de vista artístico, mas apresentaram novas perspectivas às futuras autoras. Em busca de liberdade editorial, começaram a fundar suas próprias editoras. Com isso, por volta dos anos 1860, passaram a publicar seus próprios livros e a editar suas próprias revistas, como uma forma de serem livres do comércio patriarcal, fugindo de suas regulamentações e cerceamentos. Embora seja muito provável que essa mudança tenha aberto a possibilidade para Woolf ter sua própria editora, não podemos concordar com Elaine Showalter, quando afirma equivocadamente sobre esse tema em *A literature of their own* (Uma literatura toda delas) que Woolf deve a independência que obteve através da Hogarth Press exclusivamente à insistência feminista em se livrar do comércio patriarcal. Por meio de diversas biografias da autora, sabemos que a editora fora montada por Leonard Woolf, sob recomendação médica, com o intuito de auxiliar no tratamento das crises mentais de Virginia. Nessa afirmação de Showalter, temos um indício de como ela pretende criticar ferrenhamente a posição de Woolf, mesmo que parta de informações incorretas.

Vale lembrar que, independente da fase literária, o romance feminino sempre precisou lutar contra as forças culturais e históricas que ainda hoje relegam a experiência feminina a um segundo escalão. A crítica literária feminista começou a ganhar força com essas revistas editadas por mulheres, mas seu primeiro obstáculo para definir os paradigmas dessa crítica foi a falta de vontade em limitar ou atar o ato de escrever, que se mostrava uma empreitada expressiva e dinâmica. Enquanto a crítica em geral tentava se desvencilhar do subjetivismo, a crítica feminista, em particular, afirmava o poder da experiência no fazer literário. Essa recém-formada crítica pode ser dividida em duas frentes:

- a mulher como leitora, com um foco mais ideológico, analisando estereótipos, omissões e conceitos errados sobre mulheres na crítica, como uma forma de

interpretação. Elaine Showalter (1981) defende que as críticas feministas são, de certa forma, revisionistas e questionam se estruturas conceituais já aceitas são adequadas. Para ela, o que atrasou a criação de parâmetros para a crítica feminista foi a obsessão em corrigir ou mesmo atacar a “teoria crítica masculina”. Esta é definida como um conceito de criatividade, história literária ou interpretação literária baseada inteiramente na experiência masculina considerada como universal.

- *Gynocritics* (ginocrítica): a mulher como escritora, com foco voltado para a história, estilos, gêneros e estruturas dos textos femininos. A crítica feminista inglesa era essencialmente Marxista, atentando para problemas de opressão. A escrita feminina também pode ser dividida em quatro modelos: biológica, linguística, psicanalítica e cultural. Na escrita biológica, prevalece a ideia de que a diferença no corpo de mulher e homem influi no processo da escrita. Isso também ocorre no que concerne à linguagem, uma vez que mulheres e homens utilizam e criam de forma diferente. Além disso, é negado às mulheres, como já dissemos, o acesso total à linguagem ou à liberdade de se expressar. A crítica psicanalítica compreende a diferença da escrita feminina na psique do autor e sua relação de gênero. Essa linha crítica acaba por englobar os modelos biológico e linguístico. O modelo cultural de crítica, por fim, abrange os anteriores, pois entende que a linguagem, a psique e a forma como o corpo é conceitualizado derivam dos ideais culturais do meio no qual a mulher está inserida. E não só isso, como também aponta que tão importante quanto analisar o gênero, é levar em consideração a classe, raça, nacionalidade e história relacionadas à escritora.

Como parte das críticas feministas são também escritoras, as tentativas de entendimento e definição da literatura feminina não deixam de ser uma forma de autoconhecimento. Desta forma, esse desejo de romper com a alienação imposta pela imagem feminina historicamente aceita como ideal tornou-se uma das motivações dessa crítica. As mulheres retratadas nas literaturas feitas por homens não as representavam em sua essência, pois mais correspondiam ao pensamento masculino: contraposição ao que eles são, o que eles desejariam ser, ou mesmo representação das insatisfações com o mundo, sendo as heroínas do século XIX as idealizações do que os homens desejam nas mulheres (WOOLF, 1979). Mas de onde surgiu essa imagem de perfeição exigida das mulheres?

A mulher ideal que autores homens sonham em gerar é sempre o anjo [...] Ao mesmo tempo, no ponto de vista de Virginia Woolf, o “anjo do lar” é a imagem mais perniciosa que o autor homem impôs às mulheres na literatura. Onde e como essa imagem ambígua se originou, particularmente o popularizado anjo do lar vitoriano que perturbava Woolf? Na Idade Média, claro, a maior professora de pureza da humanidade era a Virgem Maria, a deusa mãe que perfeitamente se enquadra no papel feminino que Ortner define como “distribuidora misericordiosa da salvação”. Para o mais secular século XIX, entretanto, o tipo eterno de pureza feminina era representado não por uma madona no céu, mas por um anjo no lar. Todavia, há uma clara linha de descendência literária da Virgem divina ao anjo doméstico, passando (dentre muitos outros) por Dante, Milton e Goethe. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 20, tradução nossa)¹⁹

Após décadas de imagem estabelecida e imposta às mulheres, seria difícil para as autoras se libertarem de tal estereótipo. Ainda assim, redefiniram o “eu” feminino, a arte e a sociedade através da literatura como forma de libertação de um confinamento social e literário. Desta forma, as escritoras se tornaram porta-vozes de seu tempo, pois, de modo coletivo, a literatura feminina apresentava padrões, temas, problemáticas e imagens de cada geração, indicando a luta necessária para que mudanças ocorressem. Elas deviam examinar, assimilar e transcender não só a imagem de anjo que lhe fora imposta, mas também a de monstro, que muitas vezes lhes foi imputada para culpabilizá-las de todos os males da humanidade, devido à lascívia e ambição a que estavam sujeitas. Por isso, Woolf declarou que a mulher deveria matar o “anjo do lar” antes de começar a escrever, simbolizando a morte da estética idealizadora da mulher. Portanto, como Showalter (1981) declarou, a literatura feminina seria um “discurso de voz dupla” porque incorporaria a herança social, literária e cultural tanto da classe dominante (masculina) quanto da classe muda (feminina), já que uma publicação não poderia estar totalmente livre de conceitos sociais masculinos. Como em toda cultura em fase de construção, as autoras acabaram por se apropriar da literatura masculina, o que também se deveu, em grande medida, à falta de oportunidades de educação formal oferecida às mulheres, conforme já mencionamos. Embora alguns críticos defendam que as escritoras viviam à sombra da cultura imperialista masculina, Showalter (1999) sustentou que elas sempre tiveram um conhecimento de si mesmas, mas pouco sabiam se definir, como

¹⁹ No original: “The ideal woman that male authors dream of generating is always the angel [...] At the same time, from Virginia Woolf’s point of view, the “angel in the house” is the most pernicious image male author have ever imposed upon literary women. Where and how did this ambiguous image originate, particularly the trivialized Victorian angel in the house that so disturbed Woolf? In the Middle Ages, of course, mankind’s great teacher of purity was the Virgin Mary, a mother goddess who perfectly fitted the female role Ortner defines as “merciful dispenser of salvation”. For the more secular nineteenth century, however, the eternal type of female purity was represented not by a madonna in heaven but by an angel in the house. Nevertheless, there is a clear line of literary descent from divine Virgin to domestic angel, passing through (among many others) Dante, Milton, and Goethe.”

podemos ver nesse intuito de mudar a imagem feminina. Nesse momento as escritoras precisaram considerar como transcender as experiências pessoais e locais para assumir uma forma coletiva na arte, de forma a revelar a história das mulheres de seu tempo.

Essa ideia de escrita como forma coletiva de imposição identitária de Showalter, ainda que intuitiva, dialoga com a teoria de Alba Olmi que interliga a escrita autobiográfica com autoconhecimento: uma forma de deixar um testemunho, um método autoafirmativo e uma ajuda para a autoavaliação e autocorreção. Olmi ainda declara que:

A autobiografia já revelou sua dimensão insofismavelmente política, contudo, a tradição literária ocidental foi sempre construída sem considerar que a voz do autobiográfico é, muitas vezes, a voz da oposição, da resistência, da busca do autoconhecimento ou da defesa de uma intelectualidade ameaçada. (2006, p. 20).

Vê-se claramente essa ameaça à intelectualidade feminina quando se pensa nas possibilidades de estudo que eram oferecidas às mulheres em contraste às que estavam à disposição dos homens. A repressão à liberdade de expressão e ação das mulheres é um outro sintoma desta ameaça.

Com essa percepção da escrita feminina como forma de recontar a própria história das mulheres, agrupou-se as características apresentadas em tal literatura e percebeu-se uma similaridade marcante em épocas definidas, e que podem ser resumidas em três fases, que Showalter indica serem comuns a todas literaturas advindas de subculturas:

Tabela 1: Fases da literatura de autoria feminina

FASE	PERÍODO	MARCO	CARACTERÍSTICA
Feminina	1840 – 1880	morte de George Eliot	imitação da tradição dominante e internalização
Feminista	1880 – 1920	conquista do voto	protesto contra os valores vigentes e defesa dos direitos e valores das minorias
Fêmea	1920 - presente	novo estágio de consciência em 1960	busca por identidade própria, descoberta de si

Conforme se depreende do quadro acima, a primeira fase, marcadamente a mais longa deste processo, seria caracterizada pela imitação da literatura masculina. Por meio da imitação, as autoras começariam a internalizar os padrões da arte. A segunda fase, como já discutimos, seria marcada pelo protesto contra esses padrões e valores e a favor da defesa dos direitos e valores da minoria, bem como pela demanda por autonomia de tal domínio. Como elementos demarcadores da terceira fase teríamos a autodescoberta, a busca pela identidade e pela liberação do próprio ser das amarras sociais. No caso da literatura de autoria feminina, essas fases seriam chamadas “Feminina”, “Feminista” e “Fêmea”, respectivamente. Virginia cresceu durante a fase “Feminista” e, assim, pôde acompanhar o desenvolvimento da carreira de diversas autoras. Essa vivência desempenharia um papel importante em sua escrita literária e sua crítica, mesmo que seus livros pertençam, majoritariamente, à terceira fase visto que apenas dois foram lançados antes de 1920. Todavia, é importante ressaltar que essas categorias não são rígidas e servem apenas como guias. Há elementos de diferentes fases em uma mesma autora ou características de uma fase em outra. Sendo assim, não se deve tentar categorizar fielmente escritoras nas fases, mas sim usá-las como forma de esclarecimento.

Retornando ao século XIX, por encontrarmos autoras clamando por seu lugar na literatura de forma mais enfática, este momento ficou conhecido como a era da romancista mulher. Porém, uma questão que dificulta o estudo sobre as escritoras deste período foi chamada por Showalter de “residual Great Traditionalism” (grande tradicionalismo residual), isto é, a redução de todas as autoras a um pequeno grupo para dele tirar todas as teorias de forma generalizada. Virginia Woolf abordou esta questão em *Mulher e ficção*, quando afirmou que só seria possível medir a grandeza e o sucesso de determinado artista ao situá-lo em contraposição com a pessoa comum de sua época. Assim, a crítica masculina não conseguiria fazer um apanhado completo das obras de escritoras mulheres e, erroneamente, as compararia a escritos de autores homens. Como analisar algo que se vê fora de seu contexto?

Foi na era vitoriana que surgiu o argumento que a literatura feminina seria inferior devido à falta de experiência no mundo das mulheres. Nos anos 1840, restava às mulheres buscarem modelos de heroínas que combinassem força e inteligência com o “ideal” feminino imposto pelos homens. Já em cerca de 1860, mulheres que, em seus escritos, buscavam paixão e ação assertiva, encontraram um mercado literário em expansão. Showalter apontou que “Nos anos 1840 o sucesso de mulheres romancistas foi percebido como uma invasão feminina; nos anos 1860 os avanços das escritoras eram frequentemente percebidos como um

monopólio feminino” (1999, p. 157, tradução nossa)²⁰. A grande produtividade feminina na literatura no século XIX se deve ao fato das mulheres passarem a se dedicar exclusivamente a essa atividade (vale ressaltar que o trabalho como escritora rendia às mulheres pagamentos muito melhores que outros serviços, como o de governanta, por exemplo), enquanto os homens, muitas vezes, exerciam outras funções. Apesar da impressão de que houve uma invasão massiva de mulheres na literatura, é importante notar que muitas autoras foram recusadas nas editoras e que a proporção em relação aos homens era bem pequena – cerca de 20% - por causa da educação feminina falha e do preconceito contra trabalhos para mulheres (SHOWALTER, 1999). Por isso, a importância das editoras femininas independentes. Ainda assim, devido à necessidade de reconhecimento, as escritoras eram muito severas consigo mesmas e com outras autoras, além de serem muito sensíveis à crítica.

Nessa época, houve também a aparição de escritoras de literatura de massa, consistindo em mulheres de classe média que não trabalhavam e escreviam livros sob encomendas para atenderem e satisfazerem as demandas do mercado. Esses novos romances retratavam a raiva feminina, a frustração e a energia sexual, além de heroínas que poderiam agir com violência contra os homens. Porém, as autoras da antiga geração mostraram-se chocadas e resistentes à nova geração. Escreveram resenhas rigorosas, criticaram tanta sensualidade e egoísmo e até caricaturaram as escritoras sensacionalistas como mulheres que odiavam os homens e eram lésbicas simplesmente por julgarem seu comportamento como rebelde (SHOWALTER, 1999).

Já nos anos 1880 e 1890, escritoras tiveram um papel essencial na formulação e popularização da ideologia feminista. Para facilitar esse processo, o formato longo, com narrativas publicadas em vários tomos, foi substituído por ficções mais curtas. Muitas vezes, a literatura feminista apresentava uma reação à imposição sexual masculina, que não respeitava as vontades femininas, e essas autoras escreviam abertamente sobre atitudes sexuais e apontavam protestos sobre esse mesmo tema na literatura sensacionalista da fase anterior. Embora em finais de 1890, as romancistas resistissem ao movimento sufragista, entre os anos 1905 e 1915, a nova militância feminista cobrou um posicionamento mais atuante na causa, angariando mais apoio das escritoras. Percebeu-se que era necessário uma nova literatura feminina para criar nas mulheres de classe média uma também nova consciência sobre suas próprias vidas. A última geração de autoras vitorianas começou a publicar durante a luta pelo sufrágio e a Primeira Guerra Mundial, evento histórico este também crucial para a produção

²⁰ No original: “In the 1840s the success of women novelists had been perceived as a female invasion; in the 1860s women writer’s advances were often perceived as a female monopoly.”

literária feminina, que se fechou em si mesma, preferindo se afastar da militância feminista por sua aproximação com o jeito masculino, com o intuito de buscar uma nova consciência. Segundo afirmado por Showalter: “A estética feminina aplicou a ideologia feminista à linguagem tanto quanto à literatura, a palavras e sentenças tanto quanto a percepções e valores (SHOWALTER, 1999, p. 240, tradução nossa)²¹. Assim, a ficção de muitas autoras, incluindo Virginia Woolf e Katherine Mansfield, contribuiu para a substituição de uma estética feminina por outra e modificou linguisticamente os romances para criar o que seria a sentença feminina. Após a morte de Woolf em 1941, a literatura feminina inglesa parecia desorientada, sobretudo em razão do que Woolf considerou ser uma falta de engajamento das autoras. Inclusive, essa cumplicidade da autora com a causa feminista foi evidenciada em suas obras *Os anos* e *Três guinéus*, em que houve uma movimentação em direção ao realismo social. (SHOWALTER, 1999).

Este parece ter sido o contexto que propiciou que escritoras transformassem o argumento da limitada experiência feminina em discussão sobre a subjetividade da realidade, e criassem enredos que atacavam a família tradicional vitoriana, além de serem anti-masculinas, no sentido de regras e moral. Porém, apesar de clamarem pela consciência feminina, pelo empoderamento e por autoestima, esta nova estética feminina acabou por reforçar os estereótipos já existentes. As escritoras contemporâneas continuam com a autodescoberta, mas de forma bem diferente que suas predecessoras. A ideia agora é explorar mais as possibilidades do ser mulher, o prazer de ser mulher. Nessa transição de abordagem, as novas autoras foram influenciadas pelas antigas escritoras e Woolf se inclui nessa lista, ainda que ela tenha sido rejeitada por escritoras dos anos 30 devido às suas experimentações modernistas, conforme apresentado por Showalter.

A estudiosa ainda aponta que todo novo período na literatura feminina faz surgir uma nova autoconsciência nas escritoras, e um dos marcos neste processo foi o Movimento de Liberação da Mulher na Inglaterra, de 1968. Nesta época o movimento feminista demorou a ganhar força no país, mesmo já estando estabelecido nos Estados Unidos e na França, porque o ideal socialista predominava, eliminando qualquer tipo de hierarquia, seja de classe ou de gênero. Assim, como ocorrido na luta pelo sufrágio, editoras femininas começaram a ressurgir, impelidas pela nova onda feminista. E mesmo depois de todo avanço na crítica feminista, retornou-se ao argumento de que a experiência feminina era pequena, o que restringia as autoras a um gueto cultural próprio, ou mesmo defendia que a liberdade para

²¹ No original: “The female aesthetic applied feminist ideology to language as well to literature, to words and sentences as well as to perceptions and values.”

uma escritora estaria atrelada ao fato de ter experiências masculinas. Não descartamos totalmente este pensamento, uma vez que há nele certa verdade. Quando um grupo de pessoas fica restrito a limitadas experiências e oportunidades, transformar isso em ferramentas é uma forma não só de trabalhar os sentimentos como também expor tal realidade. Entretanto, a escrita feminina não pode ser resumida apenas a isso, pois, hoje em dia, transcendeu para uma fase em que tais experiências podem servir como fonte de criação, ainda que a abordagem tenha um caráter muito diferente. A escrita feminina, no estágio atual, tem condições de se referir ao autoconhecimento e afirmação de seu lugar.

Por fim as escritoras dos anos 1990 conseguiram a liberdade necessária para explorar a raiva e a aventura (SHOWALTER, 1999), e em 1974, Audre Lord, Adrienne Rich e Alice Walker foram as primeiras autoras a escreverem um manifesto da literatura feminina, lido no *National Book Awards* naquele ano:

Se mulheres contemporâneas agora atacam a caneta com energia e autoridade, elas podem fazê-lo apenas porque suas antepassadas do século XVIII e XIX lutaram em um isolamento que parecia doença, em uma alienação que parecia loucura, em uma obscuridade que parecia como paralisia para superar a ansiedade de autoria que era endêmica à sua subcultura literária. (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 51, tradução nossa)²²

A luta para superar a “ansiedade de autoria”, atribuída hoje às escritoras dos séculos passados surgiu como resposta à teoria apresentada por Harold Bloom sobre a “ansiedade da influência” na literatura masculina. Ao aplicar uma estrutura freudiana à genealogia da literatura, Bloom defendeu como central à produção literária o medo de não ser original, mas apenas uma cópia do trabalho de seus predecessores. Desta forma, o escritor deveria iniciar uma guerra com seu precursor, de modo a validar sua própria arte. Mas como essa teoria poderia se referir de alguma forma à literatura feminina, uma vez que não havia predecessoras suficientes para se sobrepôr? Como as escritoras femininas poderiam assimilar e, então, confirmar ou negar as conquistas de suas predecessoras se elas estavam tão próximas em tempo que não poderiam ser analisadas? Como Gilbert e Gubar sustentaram, a batalha das escritoras não seria contra o precursor masculino, mas contra o estereótipo que para elas havia sido criado e esta luta seria a forma que encontraram para se redefinir – ou melhor, para se definirem literariamente. Assim, sem uma tradição literária feminina extensa como a

²² No original: “For if contemporary women do now attempt the pen with energy and authority, they are able to do so only because their eighteenth- and nineteenth-century foremothers struggled in isolation that felt like illness, alienations that felt like madness, obscurity that felt like paralysis to overcome the anxiety of authorship that was endemic to their literary subculture.”

masculina, hoje as escritoras constroem essa tradição feminina e se apossam aos poucos de seu lugar no mercado literário.

1.3 VIRGINIA WOOLF COMO CRÍTICA

Virginia Woolf escreveu diversos romances, ensaios e biografias. Tornou-se uma escritora célebre ao utilizar técnicas inovadoras para a época em seu processo de escrita, como o fluxo de consciência. Destacou-se também por sua crítica literária, voltada principalmente à escrita feminina e ao direito das mulheres. Porém, em sua época a recepção de seus textos críticos foi bastante dura. Atualmente, há grande interesse em torno desses materiais e Woolf é reconhecida como precursora do debate sobre o lugar da mulher na literatura. Entretanto, apesar de sua inegável contribuição à teoria sobre a escrita feminina, hoje se reconhece a existência de alguns pontos controversos, como seu enfoque apenas em mulheres filhas de homens educados e a exclusão de mulheres de classe social mais baixa. Ao analisar sua teoria, devemos também levar em consideração o contexto cultural e intelectual em que vivia, o qual, segundo Goldman (2008, p. 33) em seu compêndio, fora caracterizado pelo desenvolvimento da tecnologia nos transportes e no aumento da velocidade, de modo geral; pelo aprimoramento de meios de comunicação como a fotografia, o cinema, o telefone, telégrafo, os quais afetaram a forma como as notícias eram transmitidas; pela descoberta do raio-X e rádio; pelo uso de energia elétrica; e, fundamental para nossa análise das obras de Woolf, pelos debates sobre como a percepção humana funcionaria para um melhor entendimento da personalidade humana. Jane Goldman também apontou que:

Como uma aclamada escritora do alto modernismo, Woolf nem sempre foi discutida em termos de contexto. De fato, certas abordagens ao contexto do modernismo poderiam encorajar um entendimento puramente formalista de tal escrita. Todavia, o que é tão importante sobre Woolf é que seu contexto imediato, íntimo, intelectual em Bloomsbury era ele mesmo o berço teórico do formalismo britânico, e por sua vez, do modernismo formalista. Mas Bloomsbury era importante tanto por seus integrantes quanto por seus críticos. Os artistas pertencentes a Bloomsbury, como a irmã de Woolf, Vanessa Bell, por exemplo, contribuíram muito para o desenvolvimento estético de Woolf; e essa contribuição se estendeu ao seu contexto material. Ela viveu em interiores domésticos *avant-garde*, que seus colegas de Bloomsbury criavam, e usava mobiliário e tecidos projetados e feitos pelas Oficinas Omega de Bloomsbury. (2008, p. 25, tradução nossa)²³

²³No original: "As an acclaimed high modernist writer, Woolf has not always been discussed in terms of context. Indeed, certain approaches to the context of modernism would encourage a purely formalist understanding of such writing. Yet what is so important about Woolf is that her immediate, intimate, intellectual context in Bloomsbury was itself the theoretical cradle of British formalism, and by extension, of formalist modernism. But Bloomsbury was also important as much for its practitioners as its theorists. Bloomsbury artists, such as Woolf's sister Vanessa Bell, for example, contributed much to Woolf's aesthetic development; and this contribution

A autora também é considerada uma das vanguardistas da teoria da recepção, pois tinha consciência de que seus leitores e críticos provinham tanto do público feminino quanto do masculino e que deveria se fazer entender por ambos. Para ela, a troca entre leitores e escritores era essencial, e por isso escrevia seus ensaios de forma a proporcionar uma leitura acessível a todos, democrática e compartilhada entre escritores e leitores. Sendo assim, segundo Jane Goldman (2008), muitos de seus textos críticos eram pensados para ajudar leitores a entenderem e apreciarem as nuances e dificuldades da nova literatura que vinha se formando. Woolf ainda tentou mostrar como a linguagem não se limitava a um único significado, pensamento que se alinha ao do filósofo Jacques Derrida, para quem a linguagem seria estruturada como um eterno adiamento de significado. Toril Moi (2002, p. 9) indicaria que esta a teoria textual e linguística seria a que deveríamos nos pautar ao ler os textos de Woolf e sua maneira de trocar perspectivas. Tal assertiva valeria tanto para a análise de sua ficção, quanto para *Um teto todo seu*. Mais adiante a estudiosa também enfatizaria a relação existente entre tal teoria e o pensamento de Freud sobre o papel desempenhado pelo desejo inconsciente sobre pensamentos e ações. Nesta linha, a mente consciente seria apenas uma pequena parte da entidade humana e esta concepção foi utilizada por Woolf na sua análise linguística, bem como na criação de seus personagens.

Dois de seus mais conhecidos trabalhos a abordar o direito das mulheres são os já citados *Um teto todo seu* e *Três guinéus*. O primeiro, publicado em 1929, é considerado um texto não só essencial, mas fundador da crítica literária feminista. Virginia fez um trabalho arqueológico, pesquisando autoras ao longo dos anos e analisou o porquê de a literatura feminina ser tão escassa e tão pouco visada pela crítica (masculina, importante ressaltar). Neste livro, a autora sustentou o argumento de que a falta de condições externas (falta de recursos materiais, de um espaço privado para se concentrar, de experiências não domésticas e de oportunidades de estudo) afetavam a criatividade feminina, minando, assim, suas possibilidades de sucesso na escrita. Em *Women & Writing* (Mulheres & Escrita), a autora ainda apontou que apenas naquele momento, com tantos estudos sobre psicanálise surgindo, os críticos começavam a perceber o efeito sugestivo que o entorno teria na mente. Mas mesmo com esses estudos em relação às emoções e à mente, nos baseando ao anteriormente apresentados modelos de escrita feminina, agora podemos estabelecer que a escrita de Woolf seria de origem social, muito mais do que biológica ou psicológica, uma vez que a base de sua

extended to her material context. She lived in the avant-garde domestic interiors her Bloomsbury colleagues created, and used furniture and fabrics designed and made by Bloomsbury's Omega Workshops."

crítica é a falta de recursos financeiros como impedidores da liberdade feminina (tanto material quanto intelectual). Márcia Almeida notou a aproximação que os pressupostos de Woolf sobre a emancipação feminina tinham com a teoria de Simone de Beauvoir, a qual estabeleceu que devido a “uma reduzida experiência de vida as autoras teriam sido levadas a temas mais pessoais e intimistas.” (ALMEIDA, 2009). Isto justificaria também uma maior incidência de escritos femininos na área da prosa e tão poucos no teatro e na poesia, como já discutido na seção anterior deste trabalho. Showalter (1999, p. 282) argumentou que em *Um teto todo seu*, Woolf fez uso das mesmas técnicas de sua ficção, mais marcadamente em *Orlando*, escrito na mesma época: repetição, exagero, paródia, extravagância e múltiplos pontos de vista. A estudiosa ainda diz que esse é um livro impessoal e defensivo, mesmo que transmita a sensação de espontaneidade e intimidade:

De fato, os personagens e lugares são todos versões disfarçadas ou delicadamente parodiadas da própria experiência de Woolf. “Fernham” é Newnham College, em Cambridge, onde ela deu palestras que foram a gênese do livro. A prima de Woolf, Katharine Stephen era vice-diretora de Newnham, ela é a “Mary Seton” que explica a Mary Beton o porquê da faculdade para mulheres ser tão pobre. Sua mãe, “Sra. Seton”, teve treze filhos (na verdade a Sra. Stephen teve sete). A narradora, Mary Beton, mora em uma casa em Londres perto do rio. Antes de 1918 ela se sustentava com trabalhos abertos para mulheres de classe média não treinadas: jornalista social amadora, professora, trabalho clérigo. Então ela herdou £500 por ano de uma tia, também chamada Mary Beton, que caiu de um cavalo em Bombay. Woolf herdou £2.500 de sua tia Caroline Emelia Stephen, que teve uma vida muito menos romântica. (SHOWALTER, 1999, p. 283, tradução nossa)²⁴.

Nesse livro, Virginia também usa o simbolismo do quarto (ideia que pode se perder um pouco com a escolha da palavra *teto* para a tradução em português), imagem muito recorrente na literatura feminina. O aposento defendido por Woolf em *Um teto todo seu* corresponderia à possibilidade de a mulher se retirar de seu entorno e de escapar das exigências das outras pessoas, esquecendo de suas raivas e medos. Em suas narrativas, Woolf projetou espaços que eram ao mesmo tempo santuário e prisão. A partir desse local, as mulheres poderiam observar o mundo masculino violento.

²⁴ No original: “In fact the characters and places are all disguised or delicately parodied versions of Woolf’s own experience. ‘Fernham’ is Newnham College, Cambridge, where she had given the lectures that were the genesis of the book. Woolf’s cousin Katharine Stephen was Vice-Principal of Newnham; she is the ‘Mary Seton’ who explains to Mary Beton why the women’s college are so poor. Her mother, ‘Mrs. Seton’, has had thirteen children (actually Mrs. Stephen had seven). The narrator, Mary Beton, lives in a London house by the river. Before 1918 she made her living in the jobs open to untrained middle-class women: amateur society journalism, clerical work, and teaching. Then she inherited 500 pounds a year from an aunt, also named Mary Beton, who had fallen off a horse in Bombay, Woolf had inherited 2,500 pounds from her aunt Caroline Emelia Stephen, whose life was much less romantic.”

Três guinéus, por outro lado, foi publicado em 1938, e foi lido por alguns críticos como uma continuação de *Um teto todo seu*. Porém, em sua época, não foi compreendido e chegou a ser hostilizado pelo público. Esta obra é particularmente importante para a análise do livro *Os anos* pois, segundo a biógrafa de Virginia Woolf, Hermione Lee (1999), os dois trabalhos originalmente seriam um só: um livro chamado *The Pargiters*. Seria um texto que mesclaria a abordagem crítica e social (*Três guinéus*) com a ficção, exemplificando a teoria ao narrar a história da família Pargiter (*Os anos*). Entretanto, ao longo da escrita, Woolf percebeu que não seria interessante trabalhar dessa forma e optou por separar os escritos. Para Showalter (1999) *Três guinéus* foi escrito contra a guerra e a tirania, de certa forma influenciada pela morte de seu sobrinho Julian Bell na Guerra Civil Espanhola. A estudiosa criticou fortemente o livro, dizendo que os argumentos de Woolf seriam históricos e seguiriam a linha de Lisístrata: como forma de evitar a guerra, as mulheres deveriam criar uma sociedade exclusivamente feminina. Porém, Showalter não levou em consideração que em sua obra Woolf trouxe divagações sobre a independência intelectual e financeira da mulher, o que ocorreria por meio de uma educação adequada, como a que era dispensada aos homens.

O livro *Três guinéus* foi pensado para ser uma resposta ao questionamento de como se poderia evitar a guerra. A autora o dividiu em três partes principais, cada uma representando um guinéu (moeda inglesa que equivalia a £1.05). O primeiro guinéu abordaria a construção de faculdades para mulheres e, conseqüentemente, oportunidades de estudos para elas. O segundo guinéu debateria as profissões para mulheres e, por fim, o último guinéu apontaria o dever de combate aos regimes totalitários, assustadoramente crescente naquela época em toda a Europa. Apesar da crítica de Showalter sobre o livro ser apenas uma argumentação histórica, é importante perceber que, como defendeu Lee (1999), a escrita de Woolf sempre foi radical e subversiva, com personagens jovens como Rachel, Katharine e Jacob se posicionando em oposição ao tradicionalismo da sociedade, ou em seus últimos escritos, ridicularizando as estratégias autoritárias. Por isso o tipo de crítica que Showalter faz mostra apenas que ela tem um conhecimento raso das obras de Virginia Woolf.

Além desses dois livros, Virginia também escreveu pequenos artigos e ensaios críticos. Um deles é *A arte da biografia*, em que a autora discorreu sobre a melhor forma e os desafios de se escrever biografias, e nesse artigo conseguimos colher indícios do seu pensamento sobre a autobiografia, sobre a qual falaremos um pouco mais adiante. Outro célebre ensaio é *Mulheres e ficção*, que abordou duas formas teóricas das mulheres e ficção se relacionarem: como escritoras de ficção e como seu objeto, ou seja, sobre aquilo que seria

escrito. Showalter viria a trabalhar bastante com essas duas definições, principalmente no artigo *A crítica em território selvagem* (1981) e pautaria muito de sua crítica nessas duas noções, apesar de seu comportamento agressivo em relação a Woolf. Nesse artigo, Woolf também discorreu sobre o papel da experiência na escrita feminina, assunto já mencionado aqui. Ela disse que:

Mesmo no século XIX, uma mulher vivia praticamente só em sua casa e em suas emoções. E aqueles romances do século XIX, marcantes como eram, eram profundamente influenciados pelo fato de que as mulheres que os escreveram eram excluídas de certos tipos de experiência em função de seu sexo. (WOOLF, 1979, p. 46, tradução nossa)²⁵.

Essa experiência diversificada da vivência masculina foi um dos fatores, se não o principal, de diferenciação entre a escrita feminina da masculina, por comportar essa experimentação da vida negada às mulheres e que por isso estaria completamente ausente na autoria feminina e presente na masculina – a não ser que a obra tenha sido escrita por um trabalhador, um negro ou um homem que esteja à margem da sociedade, sendo afastado das experiências da mesma forma como as mulheres (WOOLF, 1979). Em geral, as escritoras transformaram o argumento da limitada experiência feminina em discussão sobre a subjetividade da realidade. Também criaram enredos que atacavam a família tradicional vitoriana e eram anti-masculinos, no sentido de regras e moral. Showalter apontou que Virginia e seu cunhado, Clive Bell, discutiram a representação de homens (negativa) e mulheres (positiva) em *A viagem*.

As mudanças sofridas pela literatura de autoria feminina na virada para o século XX, e o desejo de autoras em estabelecerem sua própria forma de arte foram destacados por Virginia Woolf em um de seus ensaios:

Se tentássemos então sintetizar as características da ficção das mulheres no atual momento, diríamos que ela é corajosa; é sincera; não se afasta do que as mulheres sentem. Não contém amargura. Não insiste em sua feminilidade. Porém, ao mesmo tempo, um livro de mulher não é escrito como seria se o autor fosse homem. (WOOLF, 2014a, p. 280).

Woolf, então, buscou formas de criar sua própria estética feminista e uma de suas estratégias foi usar a técnica do fluxo de consciência. Era uma forma de transcender a maneira corrente de mostrar a multiplicidade e variedade de percepções, que ela chamou de:

²⁵ No original: “Even in the nineteenth century, a woman lived almost solely in her home and her emotions. And those nineteenth century novels, remarkable as they were, were profoundly influenced by the fact that the woman who wrote them were excluded by their sex from certain kinds of experience.”

[...] frase psicológica do gênero feminino. Esta é feita de uma fibra mais elástica que a antiga, capaz de se alongar ao extremo, de suspender as partículas mais frágeis, de cobrir completamente as formas mais vagas. Outros escritores do sexo oposto têm usado frases de tal descrição e as alongado ao extremo. Mas há uma diferença. [...] É uma frase de mulher, mas apenas no sentido de que é usada para descrever a mente de uma mulher por uma escritora que não está nem orgulhosa nem receosa de nada que ela possa descobrir na psicologia de seu sexo. (WOOLF *apud* SHOWALTER, 1999, p. 260 - 261, tradução nossa)²⁶.

A estética defendida por Woolf foi severamente criticada por Showalter ao sustentar que: “De certa forma, a estética feminina de Woolf é uma extensão de seu ponto de vista do papel social da mulher, receptividade até o ponto de autodestruição, síntese criativa até o ponto de exaustão e esterilidade.” (1999, p. 296, tradução nossa)²⁷. De certa forma, essa afirmativa sobre a sintaxe feminina parece contradizer sua argumentação sobre a androginia do escritor e o fatalismo de escrever pensando em seu próprio sexo. Essa questão também foi trabalhada por Showalter, que enfatizou como a crítica feminista já tem estudado os problemas filosóficos, linguísticos e práticos em se tratando dessa sintaxe feminina, lutando pelo fim do discurso patriarcal e modificando seu status de opressora para promotora de diálogo (OLIVEIRA, 2013).

Ao final de *Mulheres e ficção*, Virginia Woolf ressaltou que “No começo do século XIX, os romances de mulheres eram em grande parte autobiográficos. Um dos motivos que as levavam a escrever era o desejo de expor o próprio sofrimento, de defender sua causa.” (2014a, p. 219). Com a mudança na escrita feminina, isso não era mais uma urgência e, assim, as escritoras puderam explorar seu próprio sexo.

Em artigo intitulado *Profissões para mulheres*, Woolf alertou para algumas dificuldades enfrentadas pelas escritoras, como o extremo convencionalismo do outro sexo. Isto não lhes permitia a mesma liberdade da qual os homens lançavam mão: “De fato, ainda será necessário um longo tempo, eu acho, antes que uma mulher possa sentar para escrever um livro sem achar um fantasma para matar, uma pedra para ser arremessada.” (1979, p. 62, tradução nossa)²⁸.

²⁶ No original: “[...] the psychological sentence of the feminine gender. It is of a more elastic fibre than the old, capable of stretching to the extreme, of suspending the frailest particles, of enveloping the vaguest shapes. Other writers of the opposite sex have used sentences of this description and stretched them to the extreme. But there is a difference. [...] It is a woman’s sentence, but only in the sense that it is used to describe a woman’s mind by a writer who is neither proud nor afraid of anything that she may discover in the psychology of her sex.”

²⁷ No original: “In one sense, Woolf’s female aesthetic is an extension of her view of women’s social role, receptivity to the point of self-destruction, creativity synthesis to the point of exhaustion and sterility.”

²⁸ No original: “Indeed it will be a long time still, I think, before a woman can sit down to write a book without finding a phantom to be slain, a rock to be dashed against.”

Sem deixar de lado o papel das mulheres como personagens, em *Homens e mulheres*, a autora discutiu como o retrato das mulheres produzido pela literatura feita por homens não as representam em sua essência, mas em relação ao pensamento masculino: contraposição ao que elas seriam, o que eles desejariam ser, ou mesmo representação de suas insatisfações com o mundo. Já em *Um teto todo seu*, Woolf ressaltou como essas personagens femininas não corresponderiam de forma alguma ao que as mulheres eram na realidade:

Na imaginação, ela é da mais alta importância; em termos práticos, é completamente insignificante. Ela atravessa a poesia de uma ponta à outra; por pouco está ausente da história. Ela domina a vida de reis e conquistadores na ficção; na vida real, era escrava de qualquer rapazola cujos pais lhe enfiassem uma aliança no dedo. Algumas das mais inspiradas palavras, alguns dos mais profundos pensamentos saem-lhe dos lábios na literatura; na vida real, mal sabia ler, quase não conseguiu soletrar e era propriedade do marido. (2004, p. 51).

Caberia então à escritora mulher, como já discutimos, desconstruir todos esses estereótipos erigidos pelos autores homens.

A forma como Woolf escreveu sua ficção e estipulou suas teorias e críticas ainda hoje recebe atenção desfavorável de alguns poucos críticos, sendo Elaine Showalter, como já apontamos aqui, a mais ferrenha de suas opositoras. Ela fez fortes alegações sobre o conceito de androginia que Woolf apresenta em sua obra, com o argumento de que seria um mito que contribuiria apenas para evitar o confronto com sua própria feminilidade e sufocar sua própria raiva. A crítica Patricia Stubbs partilhou das mesmas objeções sobre Woolf ao defender que a autora não criou novas imagens femininas, mas manteve os mesmo estereótipos formulados pelos autores homens. Segundo ela, essa falha em aplicar o seu feminismo à sua ficção se deveu a suas teorias estéticas (MOI, 2002). Porém, as análises feitas pelas duas estudiosas parecem tentar encaixar os trabalhos de Woolf em um panorama do qual não faziam parte, exigindo que ela retratasse de forma fidedigna a vida das mulheres e criasse personagens que fossem contra a estereotipização feminina, ignorando seus avanços no estabelecimento de uma literatura modernista, e inferindo que todas as escritoras feministas teriam o desejo de escrever ficção de forma realista. Além disso, como Derrida (2014, p. 53) sustentou, “O autor pode, eu diria até que deve, às vezes reivindicar certa irresponsabilidade, pelo menos no tocante a poderes ideológicos, de tipo zhdanoviano, por exemplo, que tentam cobrar dele responsabilidades extremamente determinadas perante os órgãos sociopolíticos e ideológicos.” Portanto não devemos confundir o trabalho artístico que Woolf fazia com militância ativa, como essas estudiosas fazem. É claro que a autora criticou a sociedade, o

conceito de família e o patriarcado de seu tempo por meio de sua literatura. Mas não se pode exigir que *tenha* que fazer propaganda política da forma como a militância deseja.

1.3.1 Androginia

Como discutimos acima, Woolf apresentou a ideia de mente andrógina, segundo a qual as fronteiras entre o feminino e o masculino estariam diluídas. Isto possibilitaria ao escritor expressar-se artisticamente de forma mais plena, sem repressões ou fragmentação. Segundo Oliveira (2013), “Nesse ponto, Woolf deu o primeiro passo, Simone de Beauvoir iria mais longe ao questionar os pares dicotômicos e a construção social e política dos mesmos.” Todavia, Elaine Showalter acusou Virginia de, com essa ideia, transcender o conflito feminista ao invés de passar por experiências resultantes das diferenças entre homens e mulheres. Afirmou que, a partir de sua educação, Woolf pôde desenvolver sua natureza feminina tanto quanto a masculina, o que permitiu que criasse livros de acordo com sua visão andrógina, e Caroline Heilbrun (*apud* SHOWALTER, 1999) descreveu os membros do Grupo de Bloomsbury como os primeiros a viverem de forma andrógina. Porém, como Moi (2002) apontou em sua crítica, a androginia de Woolf não seria uma fuga de suas experiências femininas, como a ideia defendida por Showalter, mas sim um reconhecimento de sua natureza metafísica que não comportava a realidade.

Especula-se que um dos motivos para Woolf procurar esse equilíbrio andrógino foi sua observação das diferenças entre seus pais: enquanto sua mãe oferecia o típico modelo de feminilidade de destruição de si mesma, o modelo oferecido por seu pai era de oportunidades para realizações pessoais. O outro motivo seria a comparação que ela fazia entre ela mesma e a irmã. Vanessa seria o modelo da mulher natural, sexualmente plena e com filhos, enquanto Virginia seria frígida e teve que concordar em não ter filhos.

1.3.2 O legado de Woolf

O livro *Um teto todo seu* é um dos textos mais apreciados pela crítica feminista, não só por ser um dos pioneiros sobre o tema, mas também pela forma como Woolf criou sua narrativa, combinando sua teoria com uma narrativa ficcional, o que permitiu que trabalhasse seus argumentos com notável eloquência. Por ser um livro tão lido, pôde contribuir para a escrita de outros trabalhos como, por exemplo, *Sexual politics* (Política sexual), de Kate Millett, *A literature of their own* (Uma literatura toda delas), de Elaine Showalter, e *The war*

of words (A guerra das palavras), de Gubar e Gilbert. Além desses, muitas autoras admitem a influência de Woolf em seus escritos, como Naomi Black, Jane Marcus, Michèle Barrett, Toril Moi e Bette London. (OLIVEIRA, 2013).

Gubar e Gilbert apontaram que as mulheres têm sido definidas na literatura por autores homens e afirmam que devem se libertar desse enclausuramento, formulando alternativas e se criando como sujeitos. Essa ideia dialoga com a proposta de Woolf em compreender e transcender o “anjo do lar”. Segundo Maria Aparecida de Oliveira (2013), o termo originou-se do poema de Coventry Patmore sobre como deveria ser e se portar a mulher na era vitoriana e foi retomado por Virginia em seu ensaio *Profissões para mulheres*.

Elaine Showalter apresentou uma posição polêmica sobre Virginia Woolf, ora elogiando seu trabalho, ora a atacando com agressividade. A crítica concordou com Woolf sobre a diferença existente entre a escrita feminina e a masculina e que seria em virtude de tal diferença que a literatura feminina deixaria de ser um subproduto. Para Showalter, a autoconsciência das autoras femininas em relação à influência de suas experiências na escrita talvez transcenda o privado e crie uma consciência coletiva que revele a história feminina, muitas vezes ignorada. Outro ponto de concordância entre ela e Woolf é que somente seria possível saber se uma escritora era extraordinária ao conhecer a vida da mulher comum e, assim, comparar as duas realidades.

Entretanto, em seu artigo *A crítica em território selvagem*, Elaine Showalter também discordou de Woolf quando afirmou que a escritora voltaria seus pensamentos unicamente para sua mãe. Segundo Showalter, a escritora também pensaria em seu pai quando escrevia, visto que tanto a cultura dominante (masculina) quando a muda (feminina) eram mobilizadas no processo de criação. A mulher escritora teria, portanto, influência de ambas as culturas ao escrever. Neste mesmo artigo, a crítica apresentou duas formas de teoria feminista: a) mulher como leitora, posição em que iria revisar as obras masculinas e os estereótipos femininos criados; b) a mulher como escritora e com voz (ginocrítica). Essas formas de teoria já haviam sido apontadas por Woolf em seu artigo *Mulheres e ficção*, lançado em 1929, como já indicamos previamente.

Outras autoras também teceram comentários negativos sobre sua obra, como Doris Lessing, ainda que suas ideias também sejam muito próximas as de Woolf, como é o caso de Showalter. Ao falar de Virginia, Lessing informou que:

Eu sempre senti essa coisa sobre Virginia Woolf – eu a acho muito *lady*. Há sempre um ponto em seus livros quando eu penso, meu Deus, ela vive em um mundo tão diferente de qualquer coisa que eu conheça. Eu não entendo isso. Eu acho charmoso

de certa forma, mas eu sinto que sua experiência deve ter sido muito limitada, porque há sempre um ponto em seus romances quando eu penso “Tudo bem, mas olhe o que você deixou de fora.” (RUBENS *apud* SHOWALTER, 1999, p. 310, tradução nossa)²⁹.

Além do legado crítico apresentado, não podemos nos esquecer também do papel fundamental que Woolf desempenhou na criação de uma literatura modernista, quando concebeu novas formas de se fazer ficção, seja com suas ideias de não utilizar a forma convencional de início e fim de uma narrativa ou alterar a estrutura tradicional na temporalidade de eventos (MARSH, 1998, p. 192); seja desenvolvendo a forma de se usar o simbolismo e as metáforas na ficção da mesma forma que na poesia; ou misturando romance histórico e autobiografia, como é o caso do romance aqui estudado. Discutiremos as implicações da escrita modernista em *Os anos* de forma mais detalhada no último capítulo desta dissertação. Antes disso, no entanto, gostaríamos de apresentar as discussões sobre biografia que foram fundamentais para a análise da obra como romance autobiográfico.

²⁹ No original: “I’ve always felt this thing about Virginia Woolf – I find her too much of a lady. There’s always a point in her books when I think, my God, she lives in such a different world from anything I’ve ever lived in. I don’t understand it. I think it’s charming in a way, but I feel that her experience must have been too limited, because there’s always a point in her novels when I think, ‘Fine, but look at what you’ve left out.’”

2 TEORIAS AUTOBIOGRÁFICAS

Ainda que muitos críticos preguem a morte do autor e seu total desligamento do texto, como estabelecido por Barthes em 1968 (COMPAGNON, 2010), observa-se que muitas vezes a literatura é produto da vivência do escritor. Embora o conhecimento prévio desta vida não seja necessário para o entendimento e apreciação da arte, a medida em que um leitor se interessa por um autor para além da leitura comum, e este autor faz referências de si em sua obra, inicia-se um maravilhoso jogo de caça ao tesouro, em que a pesquisa e cruzamento de dados constituem passos desse desafio, que Eneida Maria de Souza (2004, p. 57) relacionou à “técnica de investigação dos fatos, através da exploração de truques de esconde-esconde, na articulação hermenêutica entre o visível e o invisível”.

Mesmo que se tenha a evidência de que experiências pessoais do autor podem ser encontradas no texto, se esse é reconhecidamente ficcional, há ainda hoje certa dificuldade em se classificar, literariamente falando, tal escrita. Esta não pode ser autobiografia, pois a referência não é clara; não pode ser autoficção; e claramente não é uma ficção totalmente inventada. Como categorizar tais textos? Esta é a pergunta que guia esta investigação, objetivando entender melhor como se dá o processo de escrita e de construção de personagens na obra de Virginia Woolf.

2.1 AS MUITAS TEORIAS

Quando pensamos em autobiografia, o principal nome é o de Philippe Lejeune. O escritor foi o responsável por estabelecer em 1975 um pacto autobiográfico de forma a clarificar o que é e o que pode ser considerado uma autobiografia. Ao longo de seu artigo, apontou algumas definições a fim de delimitar o conceito, e dentre essas definições podemos ler que a autobiografia é uma “narrativa em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (LEJEUNE, 2008, p. 16); ou a definição retirada do Larousse, em que esse tipo de escrita pode ser uma “obra literária, romance, poema, tratado filosófico, etc., cujo autor teve a intenção secreta ou confessa, de contar sua vida, de expor seus pensamentos ou de expressar seus sentimentos.” (LEJEUNE, 2008, p. 62). Segundo Lejeune, esta última teria um sentido mais amplo, ao sugerir que o autor poderia apenas *parecer* falar de si mesmo. Fosse assim, nossa questão de enquadramento teórico estaria resolvida, e não haveria necessidade de discutir outras teorias. Porém, hoje não é possível falar de autobiografia sem

se remeter ao pacto criado por Lejeune, e assim o que realmente queremos expressar nessa pesquisa poderia ser interpretado erroneamente. Portanto, para o teórico, o nome do autor, narrador e personagem *tem* que ser declaradamente o mesmo, além de estar bem estabelecido que é um texto totalmente baseado nas experiências do escritor, sem lançar mão da imaginação para criar a história. Mais a frente o autor apresentou o conceito de romance autobiográfico, porém, sem se aprofundar nessa teoria:

Chamo assim todos os textos de ficção em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e *personagem*, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la. Assim definido, o romance autobiográfico engloba tanto narrativas em primeira pessoa (identidade do narrador e do personagem) quanto narrativas “impessoais” (personagens designados em terceira pessoa); ele se define por seu conteúdo. À diferença da autobiografia, ele comporta *graus*. A “semelhança” suposta pelo leitor pode variar de um vago “ar de família” entre o personagem e o autor até uma quase transparência que leva a dizer que aquele é o autor “cuspido e escarrado”. (2008, p. 29).

Há também o importante conceito de *autoficção*, criado por Serge Doubrovsky em 1977. Apesar do nome sugerir que essa seria a definição perfeita para a mistura de autobiografia com ficção, sua definição não corrobora essa ideia: também é necessário que o nome do autor seja idêntico ao do narrador e personagem, e que a obra seja lida como um romance, e não como uma obra de referência (como é o caso da biografia). Sendo assim, o autor deve deixar claro para qualquer leitor que aquele texto é baseado em sua própria vida, mesmo que não se saiba quanto de imaginação e quanto de realidade foram mobilizados em seu feito. Se considerarmos um texto em que o autor usa de sua experiência, mas intenciona esconder as referências – como no caso de Virginia Woolf –, ele não será contemplado por este conceito.

Por não serem encontrados muitos estudos sobre esse tipo de escritos, criaram-se variações de uma mesma teoria. A autora Régine Robin afirmou que na autoficção as fronteiras entre autor, narrador e personagem são muito porosas, o que permitiria uma maior mobilidade dentro destas categorias, dando possibilidade de se criar em outro ser. A partir do momento em que o personagem é narrado, ele já é ficcional, pois é um ser de linguagem. Philippe Vilain corroborou essa ideia ao dizer que a autobiografia permite a invenção de um duplo, sendo ele ideal ou não, e por isso essa seria uma forma de autoficcionalização (*apud* FIGUEIREDO, 2007). Assim, há casos em que um autor cria para si uma realidade paralela, onde outras histórias de vida poderiam ocorrer de acordo com diferentes rumos tomados. Ou um ponto de vista pode ser preterido a outro. Aliás, quando analisada a fundo, percebe-se que

qualquer autobiografia, como toda narrativa, será tendenciosa para um ponto de vista, o que tornaria o texto automaticamente irreal.

Outros nomes ainda são atribuídos a essa mistura entre vida e ficção, como autointerpretação (Starobinsk) e autocriação (Eakin), e até a ideia de Derrida de que o *self* é uma ficção, uma ilusão constituída em discurso. O verdadeiro eu não é descoberto por causa do *mise en abîme* de histórias (BAUER, 2014). Esse é um ponto importante para se refletir: se somos formados por nossas histórias, a forma como as contamos cria um novo ser que realmente corresponda à realidade? Mesmo porque, se nos ativermos ao conceito de *plus d'une langue* (mais de uma língua) de Derrida, saberemos que há diversos usos para uma língua e, conseqüentemente, interpretações várias sobre um mesmo escrito, sem podermos ter certeza da intencionalidade do autor ao se descrever em um texto ou de quão verídicas são aquelas experiências apenas com base no enunciado que o estudioso visa desconstruir para estabelecer sua análise, como aqui pretendemos.

Ainda que a autobiografia seja trabalhada e estudada mais amplamente, ela é alvo de confusões teóricas. Paula Sibilia definiu o pacto autobiográfico como “se o leitor – ou, em sentido mais amplo, o espectador – *acredita* que o autor, o narrador e o personagem principal são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica.” (2008, p. 57, grifo nosso). Na autobiografia da forma que é estipulada hoje, entretanto, não existe espaço para se acreditar na correspondência entre essas três identidades. Isso tem que estar estabelecido de forma clara para o leitor e por isso esse conceito define melhor o romance autobiográfico.

Ao propor que um relato autobiográfico almeja dar sentido e criar uma lógica temporal da vida, Bourdieu lançou a interessante reflexão: “Essa propensão a tornar-se o ideólogo de sua própria vida, selecionando, em função de uma intenção global, certos acontecimentos significativos e estabelecendo entre eles conexões para lhes dar coerência [...]” (1998, p. 185). Se o autobiógrafo pode modificar sua história para atingir um efeito desejado, isso não seria criar uma história não realista sobre sua vida? A partir do momento em que detalhes de uma vida são deixados de lado, uma ficção começa a ser escrita, pois não corresponde totalmente à realidade dos fatos. A dificuldade em compreender bem esse gênero é tão marcante que mesmo Derrida (2014, p. 46) considerou que, dentre os gêneros, a autobiografia seria “o mais enigmático, o mais aberto, ainda hoje”. A própria Virginia Woolf afirmou que uma história deveria ser dividida em duas verdades: uma que narrasse sem comentários os fatos conhecidos e outra que escrevesse a vida como ficção (LEE, 1999). Nessa abordagem também lembramos que Lejeune (2008, p.300) afirmou que “um diário mais tarde modificado ou podado talvez ganhe algum valor literário, mas terá perdido o

essencial: a autenticidade do momento. Quando soa a meia-noite, não posso mais fazer modificações. Se o fizer, abandono o diário para cair na autobiografia.” Se o próprio teórico que define autobiografia admite o caráter editado do gênero, como podemos acreditar que os fatos narrados correspondem totalmente à realidade?

Com uma rápida análise das obras de Virginia Woolf – que será debatido adiante – percebe-se que as teorias literárias citadas até então não abarcam sua forma de escrita, com exceção do romance autobiográfico, que é tratado em apenas um parágrafo no livro *O pacto autobiográfico* de Lejeune. Sendo assim, uma discussão mais profunda sobre a forma como a literatura na modernidade usa a experiência de vida como fonte de material para a escrita torna-se necessária. Ainda que as teorias de Lejeune e Doubrovsky sejam posteriores às obras de Virginia Woolf, há uma lacuna explicativa entre elas, pois falta um conceito que aborde melhor as narrativas que habitam esse espaço que não corresponde à autobiografia, nem à autoficção ou à ficção.

Paula Sibília contribuiu com a reflexão sobre o uso da experiência na escrita e na formação do eu, ao atestar que:

A linguagem não só ajuda a organizar o tumultuado fluir da própria experiência e dar sentido à vida, mas também estabiliza o espaço e ordena o tempo, em diálogo constante com a multidão de outras vozes que nos modelam, coloreiam e recheiam. (...) É justamente nesses discursos autorreferentes, aliás, que a experiência da própria vida ganha forma e conteúdo, adquire consistência e sentido ao se cimentar em torno de um ‘eu’”. (2008, p. 58).

Mais adiante, cita Virginia Woolf e seu uso do diário:

Talvez seja Virginia Woolf quem expressou essa dinâmica da melhor maneira, enquanto vertia seu próprio néctar nas páginas de seu diário íntimo: “é curioso o escasso sentimento de viver que tenho quando meu diário não recolhe o sedimento”. A própria vida só passa a existir como tal, só se converte em “Minha vida” quando ela assume seu caráter narrativo e é relatada na primeira pessoa do singular. (...) Eis o segredo do relato autobiográfico: é preciso escrever para ser, além de ser para escrever. (SIBILIA, 2008, p.59)

Este pensamento da escrita como forma de autoanálise, também abordado por Bourdieu e acima citado, é recorrente na teoria literária, principalmente quando se trata de minorias. Alba Olmi (2006) interligou a escrita autobiográfica com autoconhecimento, uma forma de deixar um testemunho, um método auto afirmativo e uma ajuda para a auto avaliação e autocorreção. Ela também ressaltou o fato de que textos que não podem ser classificados como autobiográficos, mas que apresentam fatos reais, proporcionam ao autor

maior liberdade para mostrar esses acontecimentos, o que talvez não aconteceria se ele fosse identificado como personagem de tal ocorrência.

Estabelecer um conceito correto para esse tipo de escrita é importante não só para contribuir com a teoria e a crítica literária, situá-la no contexto de estudos culturais e iluminar a motivação desse tipo de literatura, como também para ajudar na análise mais profunda de certas obras. Por isso devemos sempre ter em mente que o gênero autobiográfico surgiu da necessidade autorreflexiva do escritor, e essa necessidade e forma de se expressar leva em consideração o tempo, a sociedade e a liberdade que quem escreve tem para expor (BAUER, 2014). Ao longo da evolução do gênero autobiográfico, foi possível observar características comuns e estruturas nas obras pertencentes a tal gênero, e assim diferenciar a autobiografia do que Olmi chama de autobiografia ficcional, que seria um “gênero irmão” do primeiro. Porém, o estudo sobre gêneros autorreferentes “sempre estiveram apartados da grande literatura, deixados nas periferias das narrativas dignas de estudos literários e talvez por isso mesmo adquiriram tantas formas e ramificações” (ROITMAN, 2007, p. 22). Justamente por isso trazemos essa análise de tal literatura aqui.

O último conceito que gostaríamos de apresentar na presente pesquisa, o qual, inclusive, a denomina, é o de *espaço autobiográfico*. Essa é uma definição dada por Lejeune para abarcar vários tipos de textos autorreferências, que acabam por seguir o *pacto fantasmagórico* – uma espécie de pacto autobiográfico indireto, em que textos ficcionais deixam rastros como fantasmas reveladores de seu autor. Assim, da mesma forma que a autobiografia, o espaço autobiográfico está pautado e se conduz pela memória, mas aceita uma diversidade de gêneros não permitida a esta última, construindo narrativas de forma plural, oferecendo ao leitor os mais diversos gêneros sem terem a obrigação de seguir uma receita autobiográfica:

Não se trata de saber qual deles, a autobiografia ou o romance, seria o mais verdadeiro. Nem um nem outro: à autobiografia faltaria a complexidade, a ambiguidade etc.; ao romance, a exatidão. Seriam então um e outro? Melhor: um *em relação* ao outro. O que é revelador é o espaço no qual se inscrevem as duas categorias de textos, que não pode ser reduzido a nenhuma delas. Esse efeito de relevo obtido por esse processo é a criação, para o leitor, de um “espaço autobiográfico”. (LEJEUNE, 2008, p. 51)

Sendo o espaço autobiográfico esse entre-lugar entre a autobiografia e o romance, uma espécie de junção da complexidade de um e realismo do outro, como um “jogo de escrita” (LEJEUNE, 2008) não há dúvidas de que, como demonstraremos adiante, *Os anos* insere-se nesse espaço:

A formulação da noção de espaço autobiográfico é importante por dar conta de uma forma indireta de pacto autobiográfico e a problemática das escritas de si se torna assim mais flutuante, fundando-se no modo de leitura e a partir de uma análise no nível global das publicações e dos contratos, implícitos ou explícitos, propostos pelo autor ao leitor. O que está em questão, agora, é a mudança no horizonte de expectativas da obra, sendo o espaço autobiográfico fruto de uma arquitetura de textos, dentre os quais deve fazer parte, necessariamente, uma autobiografia *strictu senso* posterior a outros textos. (CAMPOS, 2017, p. 49)

No caso de Virginia Woolf, a autobiografia *strictu senso* – aquela que cumpre sua promessa do pacto autobiográfico – não existe da forma completa como esperamos. Ela própria almejava tê-la escrito, mas encontramos na forma de pequenos textos reunidos e publicados no livro *Momentos de vida*, com sua primeira edição em inglês em 1976. Essa necessidade em ter uma autobiografia publicada posteriormente serve para o intuito de delimitar as fronteiras entre autor e narrador, analisando em quais passagens houve uma revelação da história de seu escritor sem que ele o tenha feito necessariamente de forma explícita.

2.2 O ESPAÇO AUTOBIOGRÁFICO DE VIRGINIA WOOLF E O LUGAR DA EXPERIÊNCIA

A crítica feminista feita por Virginia Woolf é muito incisiva no ponto em que afirma que a experiência é parte do processo de criação de uma narrativa. Mas ela não leva apenas em consideração a experiência dos fatos, Woolf (2004, p. 118) também afirma que:

A liberdade intelectual depende de coisas materiais. A poesia depende da liberdade intelectual. E as mulheres sempre foram pobres, não apenas nos últimos duzentos anos, mas desde o começo dos tempos. As mulheres têm tido menos liberdade intelectual do que os filhos dos escravos atenienses. As mulheres, portanto, não têm tido a mínima chance de escrever poesia.

Portanto, não podemos esquecer que as condições materiais das escritoras eram determinantes para suas produções, seus temas, suas formas de escrever, assim como a reduzida vivência influenciava os temas narrativos. Elaine Showalter (1999), contudo, afirmou que essa limitada experiência transformou-se em uma discussão sobre a subjetividade da realidade, conforme discutido no capítulo anterior. Dessa forma, ao mesmo tempo em que Woolf projetava em suas narrativas espaços que seriam santuários, refúgios do mundo masculino externo, também construía espaços que seriam prisões e a acorrentava justamente a essa ideia do mundo interior feminino. A autora inglesa tem plena consciência dessa

influência da vida pessoal e da liberdade na escrita, assim como os efeitos na criação literária, tal qual demonstrado neste excerto de seu artigo *Mulheres e ficção*, publicado na revista *Forum* de Nova York no mesmo ano em que *Um teto todo seu* foi lançado:

Mesmo no século XIX, uma mulher vivia quase exclusivamente em sua casa e em suas emoções. E esses romances do século XIX, embora sejam tão extraordinários, foram profundamente marcados pelo fato de as mulheres que os escreveram serem excluídas, por seu sexo, de certos tipos de experiência. *É indiscutível que a experiência exerce grande influência sobre a ficção.* (WOOLF, 2014c, p. 274-275, grifo nosso)

No mesmo artigo, Woolf discorreu sobre o uso de elementos autobiográficos na escrita feminina: “No começo do século XIX, os romances de mulheres eram em grande parte autobiográficos. Um dos motivos que as levavam a escrever era o desejo de expor o próprio sofrimento, de defender sua causa.” (2014c, p. 279). Sabe-se que o relacionamento de Virginia com seus pais não era fácil e escrevê-los foi uma forma que encontrou de superar seus sentimentos e entendê-los melhor. Em seus textos autobiográficos, Woolf explicou que escrever sobre suas experiências foi uma forma de terapia: ao escrever, ela tornava aquilo real; e ao tornar aquilo real, isso deixava de machucá-la, afastando-a da dor. Após ler o livro *Rumo ao farol*, Vanessa Bell, irmã de Virginia, comparou sua mãe à personagem da Sra. Ramsay, exaltando a forma com que ela executou a criação de tal personagem. A própria Virginia disse que a escrita desse livro funcionou para ela como sessões de psicanálise. O cenário escolhido para a composição deste livro também não é nenhum mistério: no mesmo ano em que a escritora nasceu, seu pai comprou uma casa na Cornualha, próxima à baía de St. Ives, onde a família passava as férias de verão; o farol de Godrevy inspirou o farol do livro. A visita feita pelos quatro irmãos a Talland House após a morte do pai rendeu a escrita do livro 20 anos depois. Lee ainda diz que o desejo de Virginia em voltar à infância é um de seus impulsos para escrever, e muitas vezes ela “esconderia” esse lugar da Cornualha criando narrativas na Escócia ou em Scarborough. Em St Ives havia também uma grande papelaria chamada Lanham’s, nome que nos remete à loja Lamley em *Os anos*. Tal caráter terapêutico exercido pela escrita sobre as próprias experiências dialoga perfeitamente com o que foi exposto por Alba Olmi. A própria Woolf discutiu o estatuto da biografia em seu momento e afirmou que: “Não poderia a biografia produzir algo com a intensidade da poesia, algo com a emoção do drama, retendo, contudo, a peculiar virtude que há nos fatos – sua realidade sugestiva, sua própria criatividade?” (WOOLF, 2014a, p. 395). Esse trecho do artigo que

escreveu sobre “A arte da biografia” demonstra o quanto ela estava interessada no uso dessa realidade sugestiva.

Podemos exemplificar algumas relações entre a ficção de Woolf e sua vida citando a introdução feita por Jeanne Schulkind (1986, p. 29) para o livro *Momentos de vida*:

Desde a publicação de *A Writer's Diary* e da biografia escrita por Quentin Bell, sabe-se que as relações pessoais de Virginia Woolf geraram romances inteiros. A sua relação com o pai e a mãe está por trás de *To the lighthouse*; a memória do irmão Thoby é honrada em *Jacob's Room* e no personagem Percival em *The waves*; Kitty Maxse inspirou o retrato de *Mrs. Dalloway*. A presente seleção [textos autobiográficos de Woolf presentes no livro *Momentos de vida*] traz à luz muitas fontes de personagens secundários. George Duckworth refletindo a questão de se o timbre do papel de carta ficaria bonito com um realce em vermelho assemelha-se de maneira assombrosa com Hugh Whitbread em *Mrs. Dalloway* “carregando uma pasta com as armas reais” ou “expressando, por ordem alfabética, sentimentos de maior nobreza”. A “santidade” de George e o zelo com que ele fazia “a coisa certa” são elaborados para compor a reputação que Hugh possui de ser “indispensável para uma dona de casa”.

Há ainda várias outras influências em outros livros de Woolf, tal qual a tia Anne Thackeray como inspiração para Mrs. Hilbery em *Noite e dia*, além do passado familiar e até uma explicação para sua decisão em se casar; sua família inteira em *Os anos*; as personagens inspiradas em sua irmã Vanessa, como já indicado no primeiro capítulo desta dissertação; o parque congelado no inverno onde eles puderam esquiar, proporcionando um grande prazer de sua infância e que foi retratado em *Orlando*; e seu pai, que Woolf descreveu em *Memórias de uma filha* como escrevendo, fumando cachimbo e rodeado por livros espalhados em um círculo em torno dele, da mesma forma como descreveu Riddley em *A viagem*, seu primeiro livro, que também trouxe recordações de sua dolorosa adolescência. Mas sem sombra de dúvidas os dois livros que são prontamente relacionados ao tema autobiográfico são *O quarto de Jacob*, com tantas memórias de Thoby e a lembrança do jogo dos irmãos quando crianças, caçando borboletas e mariposas e depois as estudando pelo livro de Francis Orpen Morris, dado a eles por Jack Hills; e *Rumo ao farol*, um dos livros da autora mais amplamente estudados sob esse viés, em que ela mesma se difunde: ela é a pequena Rose, escolhendo jóias para sua mãe; a adolescente Nancy, fazendo seu império em uma poça na pedra e se envergonhando diante da paixão adulta; Cam, sendo cuidada por sua mãe e depois no barco, odiando e amando seu pai; e a adulta Lily Briscoe, focada em sua arte. Os sentimentos obscuros de Mrs Ramsay sobre a solidão e sua morte são um reflexo dos pensamentos de Woolf. (LEE, 1999). Da mesma forma, sua mãe parece ter sido uma das maiores inspirações para a composição de Mrs Ramsay. Assim como Mrs Ramsay, Julia Stephen era retratada por

sua beleza e por ter muitos admiradores, dentre os quais o padrinho de Virginia e um dos melhores amigos de Leslie, James Russell Lowell, o qual inspirou o personagem de Mr Bankes, apaixonado pela matriarca da família Ramsay. Mas a maior fonte de inspiração para o livro seria seu pai:

Isso será bastante curto: terá a personalidade do pai completamente apresentada; e da mãe; e St Ives; e a infância; e todas as coisas usuais que tento inserir ali – vida, morte etc. Mas o foco é a personalidade do pai, sentado no barco, recitando Nós perecemos, cada um sozinho, enquanto ele esmaga um peixe cavalinha já morrendo... (WOOLF *apud* LEE, 1999, p. 470, tradução nossa)³⁰

Hermione Lee sustentou que Woolf almejava escrever biografias que fugissem da forma tradicional e encontrou na ficção um solo fértil para isso, por oferecer muitas possibilidades de trabalhar experiências, personalidades e sensações. “Ficção é muitas vezes sua versão de biografia” (LEE, 1999, p. 8, tradução nossa)³¹. Woolf, inclusive, almejava revolucionar a forma de se escrever biografias “em uma noite” na época em que escrevia sua primeira biografia ficcional, *Orlando*. Este desejo partiu dos eventos ocorridos na época, como o avanço da psicanálise, guerras e transformações sociais que contribuíram para mudar a forma de escrever biografias e memórias. Em várias ocasiões, Virginia também debateu sobre a censura sofrida por mulheres quando escreviam, principalmente autobiografias, impossibilitando essas mulheres de escreverem verdades. Em razão destas discussões, Lee questionou o quanto de verdade teria a autobiografia de Woolf, se ela tivesse sido escrita, como a autora intencionava fazer. Conforme mencionamos, a produção autobiográfica de Woolf restringiu-se à escrita de alguns textos declaradamente autobiográficos que figuram no livro *Momentos de vida*, mas até mesmo alguns de seus estudiosos têm certas dúvidas sobre os limites entre um teor realista e ao uso da imaginação nesses textos. *Reminiscências*, escrito em 1908, abordou sua infância e adolescência e foi feito na época do nascimento de seu sobrinho Julian Bell, e seria uma pequena biografia de sua irmã Vanessa em homenagem ao recém-nascido; *Um esboço do passado*, seu último texto e provavelmente intencionado em se tornar sua autobiografia, escrito em 1939, tratou do mesmo período de tempo do anterior, mas de um ponto de vista diferente em função do tempo passado entre as escritas e do público/leitor diferente; *22 Hyde Park Gate*, escrito em 1921 para o Clube da Memória, falou da vida na casa do pai e especialmente de seu meio irmão George Duckworth; *Old*

³⁰ No original: “This is going to be fairly short: to have father’s character done complete in it; & mothers [sic]; & St Ives; & childhood; & all the usual things I try to put in – life, death &c. But the centre is father’s character, sitting in a boat, reciting We perished, each alone, while he crushes a dying mackerel...”

³¹ No original: “Fiction is often her version of biography.”

Bloomsbury, escrito também para o Clube entre 1921 e 1922, retratou a mudança de Hyde Park Gate para Bloomsbury, a criação do grupo que levou o nome da vizinhança e outras mudanças consequentes dessa decisão; e por fim, o texto *Eu sou esnobe?*, escrito em 1936 e que se apresentou como uma espécie de texto confessional sobre sua vontade de impressionar outras pessoas e de se relacionar com aristocratas, sendo mais um texto pretendido para leitura no Clube da Memória.

Hermione Lee também discorreu sobre a dificuldade de Woolf para escrever, porque, ao mesmo tempo em que utilizava sua vida como base para sua ficção, também tentava esconder seu ser, se concentrando no uso técnico da escrita para que seus sentimentos não transparecessem em seus textos:

Sua história de vida entra e lapida suas novelas (e seus ensaios), ela se volta de novo e de novo para sua família, seus pais, sua irmã, a morte de sua mãe, a morte de seu irmão. [...] Ela é uma das romancistas mais autorreflexivas, absorvida em si, que já viveu. Ainda assim, ela é também uma das mais ansiosas para remover personalidade da ficção. (1999, p.17, tradução nossa).³²

Victoria Ocampo tem a mesma percepção que a biógrafa e afirmou: “ela chegou a passar todo o seu eu ao seu estilo, de tal modo que falando de qualquer coisa fala de si mesma, ela, que nunca fala de si mesma.” (1984, p. 43 *apud* BAUER, 2014, p. 37, tradução nossa)³³.

Sendo assim, como ignorar a influência da vida pessoal da autora em sua obra, dizendo que não pode ser considerada autobiográfica? Ainda mais quando foi a própria Woolf quem afirmou que: “De fato eu às vezes acho que apenas autobiografia é literatura – romances são o que nós descascamos e chegamos por fim ao cerne, que é apenas você e eu.” (WOOLF, 1982, p. 142 *apud* BAUER, 2014, p. 33, tradução nossa)³⁴. Virginia trabalhou suas experiências, usou a escrita para superar traumas, chegando inclusive ao ápice de assassinar o “anjo do lar”, que é representado para ela como sua mãe. Ela escreveu sobre suas experiências para expor a situação das mulheres, dos artistas, das futilidades da classe média alta. Mas ao mesmo tempo em que exclamamos aqui que os elementos autobiográficos são de extrema importância na literatura woolfiana, não podemos deixar de concordar com Jane Goldman quando afirmou que “o conhecimento da biografia pessoal de Woolf acerca dos lugares que

³² No original: “Her life-story enters and shapes her novels (and her essays), she returns again and again to her Family, her parents, her sister, the death of her mother, the death of her brother. (...) She is one of the most self-reflecting, self-absorbed novelists who ever lived. Yet she is also one of the most anxious to remove personality from fiction.”

³³ No original: “ella há llegado a hacer pasar todo so yo a su estilo, de tal modo hablando di cualquier cosa habla de sí misma, ella, que nunca habla de sí misma.”

³⁴ No original: “In fact I sometimes think only autobiography is literature – novels are what we peel off, and come at last to the core, which is only your or me.”

ela viveu e visitou certamente enriquece nossa leitura, mas sua escrita tampouco deve ser inteiramente definida por isso” (2008, p. 40, tradução nossa)³⁵. Portanto não se deve confundir a vontade de se analisar algum de seus livros de maneira mais profunda e até mesmo acadêmica, com a *necessidade* de se conhecer os fatos da vida da autora para que o entendimento de sua obra seja atingido.

2.3 ROMANCE AUTOBIOGRÁFICO (CONCEITO EXPANDIDO)

Tendo em vista toda essa discussão sobre o papel da experiência na escrita de Woolf – o que, obviamente, pode ser transposto para a escrita de outros autores – percebemos que as teorias até então difundidas não abarcam esse tipo de criação. Claro que “podemos falar de escritas de si em vez de separar em gêneros diferentes formulações de discurso autorreferentes, e da impossibilidade constitutiva de se retratar o eu sem recriá-lo durante o processo” (ROITMAN, 2007, p. 26), mas acreditamos que seria mais adequado e até mesmo oportuno para nossa pesquisa se um conceito estivesse melhor delimitado para definirmos a forma de análise do nosso objeto de estudo. Afinal, como afirmado por Julieta Roitman (2007, pp. 20 – 21):

O discurso autorreferente encontrou na história da cultura ocidental diversos meios de expressão, mas é com a modernidade que a narrativa da trajetória de uma vida, e a própria existência do sujeito histórico, ganham valor em múltiplas manifestações: diários íntimos, confissões, memórias, todas incluídas no que estamos chamando de espaço autobiográfico.

E assim, com tantos gêneros contemplados pelo espaço autobiográfico, ainda nos falta o prazer de enquadrar o romance em um conceito apenas seu, até mesmo porque o próprio Lejeune congratulou esse esforço em conceituá-lo ao dizer que “a definição tem consequências práticas quando se trata de constituir um corpus de arquivos ou de organizar um concurso” (2008, p. 124). Portanto, não devemos atribuir esse desejo de criar, ou antes, de ampliar um conceito à mera vaidade, mas sim como um esforço por tentar auxiliar a futuros estudos de obras que possuam características similares.

Devemos lembrar que o gênero autobiográfico surgiu como uma necessidade autorreflexiva do escritor e variou de forma diacrônica e de funcionalidade, de acordo com o público para quem se escrevia. Se um autor queria escrever sobre si, como prática terapêutica,

³⁵ No original: “Knowledge of Woolf’s personal biography of the locations she lived and visited certainly enriches our reading.”

por exemplo, mas não desejava se revelar a seu público, o que o impediria de mesclar ficção em seu texto? Assim, Verena Alberti reforçou a ideia do pacto autobiográfico em sua afirmação de que “[...] a narrativa ficcional se distingue da autobiográfica por não se referenciar a uma ‘realidade’ anterior e exterior ao texto (“a vida do autor”) e, sim, produzir um ‘outro mundo’, imaginário [...]” (1991, p. 74). Isso nos leva a procurar um conceito adequado para esses textos híbridos.

Por fim, após apresentar o debate e expor as demais teorias, confirmamos que, a princípio, o conceito de *romance autobiográfico* se adequa melhor ao nosso objeto de pesquisa, ideia que também é corroborada pela fala de Eneida Maria de Souza (2004, p. 58), quando diz que

A distância teórica entre o artigo de Barthes de 1968, *A morte do autor*, e a encenação de subjetividades sendo levada a cabo por um sujeito entre o distanciamento brechtiano e o desejo de se expressar, se justifica pela presença do autor não mais como ausente do texto, mas que se impõe na condição de ator e de narrador. Preserva-se, portanto, o conceito de autor como ator no cenário discursivo, considerando-se o seu papel como aquele que ultrapassava os limites do texto e alcança o território biográfico, histórico e cultural.

Todavia esse conceito ainda pode ser considerado vago. Levando-se em consideração que gêneros literários surgem e são modificados ao longo do tempo através de novas convenções, gostaríamos de propor uma pequena ampliação de tal conceito. Neste sentido, nossa formulação de *romance autobiográfico* defende que seja uma escrita que utiliza experiências vividas como elementos estruturantes da ficção, sendo motivada, ainda que algumas vezes sem a percepção do autor sobre tal estímulo, pelo desejo de autoconhecimento e autoanálise e de tornar mais real e palpável a vida de quem escreve. A identificação entre autor e personagem pode ser pessoal (narrador em 1ª pessoa) ou impessoal (narrador em 3ª pessoa) e comporta vários graus, podendo o leitor perceber a referência de forma clara e explícita ou apenas através de um conhecimento mais profundo da vida do escritor. Ainda deve-se ter em mente que tais experiências podem ser trabalhadas de formas diversas, sendo utilizadas na criação de histórias de um único protagonista ou na criação de diversos personagens, cada um sorvendo um pouco da vida do autor.

Acrescentamos ao conceito a nossa percepção, adquirida através do estudo aqui apresentado, de que muitas vezes a vontade de compartilhar a vida com outras pessoas parte de uma necessidade de autoanálise que o autor sente, mesmo que esta força motivadora não esteja clara para ele. Ou seja, o autor não necessariamente pensa que precisa escrever para entender melhor seus sentimentos ou o que está a ocorrer em seu entorno, mas em sua escrita

aparecerão traços de sua vida que, ao materializarem-se, trarão mais clareza de pensamentos para seu criador. De acordo com nossa pesquisa, as obras de autoria feminina, com suas vozes tantas vezes silenciadas e escondidas sob pseudônimos masculinos, acabam por utilizar a escrita de si de modo a estabelecer sua própria história, mas sem a exposição de seu nome.

Mantemos a ideia estabelecida por Lejeune sobre a possibilidade do narrador ser em primeira pessoa ou em terceira, assim como o entendimento de que o texto comportará graus de semelhança: as referências podem estar extremamente claras para o leitor, mesmo que ele não conheça profundamente a vida do autor, ou elas podem estar escritas de forma a ocultar o máximo possível sua ligação com os fatos reais, mas que um leitor mais experiente naquele autor irá conseguir associar.

Além disso, adicionamos ao conceito o que notamos com a análise das obras de Woolf: as experiências, pensamentos e sentimentos da autora eram atribuídos a diferentes personagens em suas obras, então não há como fazer uma ligação direta entre autora e uma personagem específica. Ao mesmo tempo, outros personagens recebiam características de diferentes pessoas reais, construindo uma única personalidade. Dessa forma, completamos a ideia com essa percepção, de forma a deixar ainda mais clara a nossa concepção de *romance autobiográfico*.

Foi com este conceito expandido em mente que nos aproximamos da obra *Os Anos*, cuja análise apresentamos no próximo capítulo.

3 OS ANOS

Os anos é o penúltimo livro de Virginia Woolf, escrito em 1937, em um estilo totalmente diferente do esperado pelo público. Mesmo que já se tivesse percebido que cada livro de Woolf possui um estilo diferente, a publicação de *Os anos* causou estranhamento e mesmo decepção pelo retorno a uma forma mais conservadora de romance, mudando o foco da imersão nos pensamentos para uma descrição de eventos externos. Segundo Lee (2016), o livro foi um grande sucesso comercial na época de Woolf, mas agora é a menos favorecida dentre suas obras. A própria Virginia considerou-a um fracasso. O livro narra a trajetória de uma família de classe média londrina, a família Pargiter, no limite temporal de cerca de 50 anos e cobre a história de vida de três gerações, em capítulos esquematizados em anos. Desses, onze são escolhidos para serem narrados, portanto, onze capítulos. Alguns leitores sentem dificuldade em acompanhar a narrativa, uma vez que não há um protagonista, mas os vários personagens se revezam em seu dever de mostrar a forma como a sociedade patriarcal atuava em várias frentes (MARSH, 1998). É interessante notar como cada ano/capítulo é iniciado com a descrição do tempo por meio da determinação do mês ou da estação do ano em que se desenvolvem as cenas em um único dia da época narrada.

Apesar do formato mais tradicional do livro ter decepcionado certa parte de seus receptores, Woolf manteve suas sentenças mais livres, principalmente as que apresentam os pensamentos de seus personagens, de forma a imitar o fluxo leve e muitas vezes desconectado dos pensamentos e das emoções, com ênfase na experiência mental, como se o leitor pudesse acompanhar o pensamento sendo construído naquele instante, na cabeça do personagem da mesma forma como vinha fazendo em seus livros que possuem o fluxo de consciência mais marcante. Mas mesmo que seja possível acompanhar essa criação de pensamentos, a autora posicionou-se como alguém que não sabia a verdade absoluta sobre seus personagens, e por isso também tinha motivos para desconfiar das suas intenções e diálogos. A troca de tempos verbais também adiciona movimento à leitura, então, apesar da história ser narrada no passado como forma principal, Woolf fez muitos usos do presente contínuo, o que traz a ação para o momento atual, criando, inclusive, a sensação de fluir de experiência em experiência (MARSH, 1998).

É importante frisar que as circunstâncias da época que Woolf escrevia o livro a afetavam: a tensão de mais um conflito por vir e a ascensão de Hitler. A princípio, *Os anos* seria um livro que carregaria grande crítica política e teria outro nome, como Virginia definiu em seu diário, em 1932 e já mencionamos no capítulo anterior: “Vai ser um romance-ensaio

intitulado *The Pargiters*. E vai incluir tudo: sexo, educação, vida, etc; e vou percorrer, com os pinotes mais poderosos e ágeis, os anos 1880 até hoje.” (WOOLF *apud* BIVAR, 2011, p. 5). A origem do nome *Pargiter* vem da palavra *parquet*, que significa cobrir uma parede com argamassa, geralmente de maneira decorativa (no Brasil temos muito comumente as paredes de chapisco, mas certo tempo atrás era moda usar a argamassa em alto relevo para decorar as paredes). Podemos interligar a escolha do nome com o fato de os acontecimentos históricos ficarem em um segundo plano em comparação aos eventos familiares, mas sem deixarem de ser de grande importância para a construção da narrativa. Hermione Lee também apontou esse caráter inicial do livro:

Ela começou um livro chamado *The Pargiters* no começo dos anos 30. É realmente uma ideia interessante. Ela iria alternar capítulos de análise política sobre a situação das mulheres e da classe média, e sobre o que pessoas faziam em um país livre no tempo da ascensão do Fascismo. Ela teria os polêmicos capítulos intercalados com a vida de sua família histórica. Então ela percebeu que isso não estava funcionando, assim ela separou a parte política e a transformou em um longo artigo chamado *Três guinéus*, que foi lançado quase ao mesmo tempo em que *Os anos*. (2016, não paginado, tradução nossa)³⁶.

Mesmo tendo deixado a crítica social no ensaio *Três guinéus*, na narrativa pode-se ainda verificar o retrato de momentos de tensão decorrentes da guerra. Na mesma entrevista, Lee (2016) tratou sobre a proposta política que deixou seus resquícios na narrativa ficcional:

Em *Os anos*, a família vitoriana que está crescendo no mundo moderno – a novela ocorre dos anos 1880 até o dia atual, que é 1936 – está lidando com problemas de feminismo, de atitudes com mulheres e abuso de mulheres, problemas de aborto e abuso de crianças, e direitos das mulheres, racismo e luta de classe. Essas coisas são implícitas em romances como *O quarto de Jacob* ou *Mrs. Dalloway* ou *Rumo ao Farol* – romances dos anos 1920 – mas nos anos 30, quando Woolf vê a ascensão do Fascismo em tudo ao redor dela, ela sente, como outros escritores da época, a necessidade de falar sobre política. Ela está extremamente engajada com o mundo público. (tradução nossa)³⁷

³⁶ No original: “She started a book called *The Pargiters* in the early ‘30s. It is really an interesting idea. She was going to have alternating chapters from political analysis of the situation of women and the middle classes, and what individuals did in a free country at the time of the rise of fascism. She had the polemical chapters interspersed with the life of her case-history family. Then she realized it wasn’t working, so she split the political stuff of, and turned it into a long essay called *Three Guineas* which came out almost at the same time as *The Years*.”

³⁷ No original: “In *The Years*, the Victorian family that is growing into the modern world – the novel goes from the 1880s until the present day, which is 1936 – is dealing with issues of feminism, of attitudes to women and the abuse of women, issues of abortion and child abuse, and women’s rights, racism and class war. These things are implicit in novels like *Jacob’s Room* or *Mrs. Dalloway* or *To the Lighthouse* – novels of the 1920s – but in the 1930s, when all around her Woolf sees the rise of fascism, she feels, like other writers of the time, the need to speak about politics. She is extremely engaged with the public world.”

Exatamente por estar tão engajada no mundo não só público, mas político, Woolf não conseguiu se desvincular totalmente da propaganda ideológica no texto ficcional final. É preciso, inclusive, não perder de vista que a ideia desse livro surgiu de um discurso chamado “Música e Literatura”, dado juntamente com a compositora Ethel Smyth em 1931 para a *London and National Society for Women’s Service*, organização, originalmente, sufragista. Além da amizade bem próxima com a ativista feminista Smyth, Woolf também acompanhava as atividades de Leonard contra o Fascismo e Nazismo, e essas ligações ajudaram-na a compor sua análise política e social de seu tempo. Naquela época, começou a organizar vários recortes de jornais, manifestos, memórias, dentre outros materiais, de forma a fazer uma leitura sistemática de tudo que estava acontecendo ao seu redor (LEE, 2009). Segundo Marsh, *Os anos* é um romance que faz uma crítica feminista radical de seu tempo, trabalhando em conjunto com sua análise social feminista-materialista para mostrar que o destino de mulheres dependia da classe a qual pertenciam, e que estavam sempre à margem dos grandes acontecimentos: “[...] Virginia Woolf em *Os anos*, escritores que conscientemente mostram as formas com que história e narrativa histórica afetam mulheres apenas indiretamente porque elas lidam com eventos públicos nunca sendo experienciados em primeira mão nas vidas privadas das mulheres.” (GILBERT & GUBAR, 2000, p. 133, tradução nossa)³⁸.

O uso da história aparece nos elementos estruturadores dessa narrativa de *Os anos*. Por isto, investigamos o conceito de *romance histórico*, e percebemos que Woolf, mesmo que, talvez, sem se dar conta, trabalhou com esse gênero textual de forma particular. A autora modificou aspectos inerentes ao conceito para atender às ideias que desenvolvia em *Os anos*; isto é, para fazer seu projeto político dialogar com a estética da ficção, e escrever um livro que Davis (2014) classificaria como uma versão modernista tardia do romance histórico ao mesclar a crônica familiar com acontecimentos que ocorriam no mundo de sua época. Aliás, não só na época em que escrevia, mas por toda a sua vida, pois Woolf, de forma magnífica, incorporou dois gêneros em um só: o acima citado e o já tão discutido aqui, romance autobiográfico. Sabendo que o romance histórico é aquele que trabalha os acontecimentos dentro do cotidiano de seus personagens, e que Woolf procurou demonstrar como esses acontecimentos afetavam a vida das mulheres de forma diferente de como afetam a dos homens, percebemos que a indicação dos fatos históricos acontece de forma secundária, com um enfoque maior para a sua consequência na vida dos protagonistas:

³⁸ No original: “[...] Virginia Woolf in *The Years*, writers who self-consciously display the ways in which history and historical narration only indirectly affect women because they deal with public events never experienced at first hand in the privatized lives of women.”

os eventos históricos mundiais mais significativos que ocorreram entre 1880 e os anos 1930 são abertamente retirados do centro da narrativa. *Os anos* treina os olhos para os traços que tais eventos deixam no cotidiano e, de fato, detecta as maneiras com que essas histórias passadas dão forma e contorno à vida diária no presente: a Rebelião Indiana de 1857 nunca é discutida na narrativa, mas os dedos que Abel perdeu durante a rebelião atesta a sua presença permanente na história da família; a morte de Parnell, como os discursos dos ditadores e os rumores sobre os Balcãs, chega a nós como uma manchete de jornal; a morte do Rei Edward VII é anunciada através dos gritos dos bêbados em um bar na esquina do apartamento pobre de Sara e Maggie. (DAVIS, 2014, p. 8, tradução nossa)³⁹

Portanto, da mesma forma que em seus livros lançados anteriormente como *O quarto de Jacob*, em *Os anos*, a guerra foi retratada a partir dos efeitos que produziu na vida das pessoas; a partir da forma como afetava suas personagens. Para tanto, Virginia recorreu aos seus diários que escreveu durante a Primeira Guerra Mundial, com o intuito de reproduzir os sentimentos da forma o mais verossímil possível. Ao acompanhar esses acontecimentos e seus efeitos longos e permanentes na vida daqueles que experienciavam estes eventos, mesmo quando eles não tinham total consciência, o leitor tem a oportunidade de criar e refletir sobre tais ideias. Não é possível deixar de mencionar que a despeito das críticas de falta de abrangência social e eficácia militante feitas aos trabalhos de Woolf, principalmente por Showalter e Stubbs como indicamos no primeiro capítulo, precisamos ter o cuidado de não cair em um pensamento anacrônico, porque a autora não deixou de fazer uso de uma abordagem satírica e irônica não só sobre temas como as divisões de classe, mas também do absurdo patriotismo cego presente em seu país. De fato, apesar da descrição de diferentes ruas e vizinhanças de Londres em *Os anos*, a autora sempre escreveu sobre sua própria classe e seu próprio tempo, tratando de forma precisa sobre o controle da tradição nas relações familiares, a decadência do Império e o surgimento de problemas sociais com o advento da sociedade industrial e da Primeira Guerra Mundial.

A partir dessa interferência histórica, temos então os personagens criando e discutindo sua opinião política. Eleanor e Sara são as protagonistas que indicarão melhor o pensamento da própria Woolf, trabalhado mais amplamente em *Três guinéus*. Elas defendem o pacifismo e culpam a educação e governo voltados para o pensamento bélico ao domínio masculino da sociedade. Porém, esse posicionamento é melhor entendido quando as partes

³⁹ No original: “the most significant world-historical events that occur between 1880 and the 1930s are largely displaced from the center of the narrative. *The Years* trains its eyes on the traces such events leave on the everyday and, indeed, detects the ways these past histories give form and shape do daily life in the present: the 1857 Indian Mutiny is never discussed in the narrative, but the finger Abel lost during the rebellion attests to its abiding presence in the family’s history; Parnell’s death, like the speeches of dictators and the rumblings in the Balkans, come to us by way of a newspaper headline; King Edward VII’s death is announced through the drunken shouts from a pub at the corner of Sara and Maggie’s slum apartment.

que foram cortadas na revisão final de *Os anos* são lidas, as quais, infelizmente, não foram traduzidas para o português. Por isso decidimos traduzir um pequeno trecho de um desses extratos, talvez que represente melhor este pensamento, como forma de exemplificar a crítica política que devemos ter em mente quando lemos o livro. O manuscrito para o ano/capítulo de 1917, que narra o bombardeio em Londres, traz um diálogo mais extenso entre Eleanor e Nicholas, que concordam que a existência da guerra foi possível devido às condições sociais em que muitas pessoas viviam. Neste contexto, o pensamento de Eleanor se desenrola da maneira que se segue:

“Sim,” disse Eleanor, “Eu sempre pensei isso... em um distrito pobre – em Notting Hill... Eu sempre pensei na vida das pessoas que moram lá; as mulheres sempre ganhando filhos; nunca tendo o suficiente para comer; e não por três, quatro, cinco anos, mas por toda as suas vidas, em quartos onde você não manteria um cachorro; isso é muito pior e infinitamente pior... esse é o porquê... a guerra é possível. É muito melhor para a maioria das pessoas que a vida que eles têm, assim as mulheres podem alimentar seus filhos. Os homens conseguem agitação. (WOOLF *apud* LEE, 1999, p. 664, tradução nossa)⁴⁰

Esse tipo de crítica clarifica o entendimento do leitor acerca da amargura que Eleanor sente ao visitar sua casa na Peter Street e encontrar uma das inquilinas grávidas, mesmo após ter conversado com a mulher e ter-lhe dado vários conselhos sobre controle de natalidade diante do fato de que já tinha outros filhos e vivia uma vida bem pobre. Por isso, a invenção do anticoncepcional, que chegaria ao mercado anos mais tarde, em 1960, seria tão importante para a emancipação feminina.

A crítica política também é perceptível na própria estrutura que Woolf criou para a narrativa, quando notamos que ninguém na história consegue terminar um discurso ou completar um pensamento, pois há interrupções a todo tempo, como se fosse um gesto contra o totalitarismo. Com isso, há a construção da voz coletiva, em que não há um único personagem certo, mas todos ajudam a criar um pensamento em conjunto, sempre abertos a novas mudanças. A ideia de enfatizar o coletivo ao invés do individual seria mantida na estrutura de seu próximo livro, *Entre os atos*, o qual sairia da atmosfera interiorizada de cada personagem para um cenário mais social.

Além das críticas dirigidas à guerra, Woolf também adentrou bem profundamente no âmbito social. No início do livro, por exemplo, enfatizou Edward Pargiter estudando grego na

⁴⁰ No original: ““Yes,” said Eleanor, “I have always thought that... in a poor district – up in Notting Hill... I’ve always thought the lives people live there; the women always having children; never enough to eat; & not for three four five years, but all their lives, in rooms where you wouldn’t keep a dog; that’s far worse and infinitely worse... that’s why... war is possible. It’s so much better for most people than the lives they are leading, the women can feed their children. The men get excitement.”

universidade. Por várias vezes, em outros textos, questionou a possibilidade de os homens receberem educação formal, o que era, na maioria das vezes, negado às mulheres. A própria Woolf teve que se contentar com aulas particulares em casa enquanto seu irmão Thoby ia para Cambridge. Na obra, é o reitor daquela universidade quem confirma esse pensamento, dizendo à sua filha “A natureza não destinou você para a erudição, minha querida” (WOOLF, 2011, p. 102), quando Kitty vai ao seu escritório para ajudá-lo com algumas tarefas. Além da crítica sobre os estudos, ela também denunciou a limitação que a sociedade impunha às mulheres em razão apenas de seu sexo:

[...] o vento impelia os velhos figurões para os mais fundos recessos dos seus clubes cheirando a couro e condenava as velhas senhoras de rosto coriáceo a permanecerem enclausuradas, cegas e sem alegria, por entre as borlas de seda e os paninhos de crochê do seus dormitórios e cozinhas. (WOOLF, 2011, p. 178).

Esse tipo de análise está presente em todo o livro, principalmente quando se verifica os destinos de Kitty Malone, Maggie e Sara Pargiters, a ser discutido mais profundamente a frente. Todavia, com um trecho tão direto como o citado acima fica claro o comedimento ao qual as mulheres deveriam se sujeitar.

Através da personagem Eleanor Pargiter, a autora conseguiu propor alguns questionamentos sobre outras áreas da vida. A um dado momento, a protagonista começa a debater consigo mesma a decisão de obrigar uma pessoa doente a viver. Essa pauta já havia sido apresentada com Delia Pargiter, impaciente pela morte da mãe que “atrapalhava” o fluxo da vida da família com sua doença e o suspense de sua morte a qualquer momento. Quando Eleanor visita uma de suas casas em que quartos são alugados, encontra com uma das inquilinas que se vê muito debilitada por sua doença, mal conseguindo conversar. Esse é um debate inquietante mesmo hoje, no qual não nos aprofundaremos aqui. Gostaríamos apenas de ressaltar que na época deve ter sido uma crítica ainda mais chocante. Outro parecer polêmico de Eleanor surge da sua dúvida sobre a veracidade dos textos bíblicos, quando está lendo um livro sobre cristianismo. Ela compara com os artigos fúnebres publicados nos jornais pela morte de seus tios Digby e Eugénie, em que muito da verdade sobre suas vidas e seus dizeres foram alterados.

O tratamento dado às classes trabalhadoras também é debatido em *Os anos*, tendo como personagem central nessa questão a empregada doméstica Crosby. Ela trabalhou para a família Pargiter por quarenta anos e viu crescer os filhos do Coronel. Um deles vai protagonizar com ela essa problemática do tratamento dispensado às pessoas da classe

trabalhadora. Martin trata Crosby muito bem, mas confessa que esse tratamento não passa de uma fachada. Não há preocupação nem carinho real com aquela mulher que ajudou em sua criação e ele não deixa existir possibilidades de aproximação. E não só com ela, mas também com o garçom que sempre o atende no restaurante que frequenta: Martin é afável, atencioso, mas despreza aquele homem e suas maneiras. O leitor então pode pensar que ele é uma exceção, pois suas duas irmãs, Delia e Rose, lutam por um mundo melhor. Mas o leitor mais atento vai perceber a crítica embutida nesse engajamento: elas defendem ferrenhamente seus ideais, mas não percebem o que está ao seu entorno, que são as condições de vida miseráveis de Crosby.

Por fim, em um dos capítulos finais, há uma discussão mais direcionada às convenções sociais. Como já apresentamos anteriormente, as opções de vida de uma mulher eram limitadas simplesmente pelo sexo com o qual haviam nascido. Mais uma vez, Kitty Malone irá mostrar as inquietações da sujeição feminina, quando tem seu comportamento pautado em regras que sufocam seu verdadeiro ser. O adultério também é abordado no livro, quando Martin descobre a traição de seu pai. Ele analisa os motivos que devem ter ocasionado tal comportamento, absolvendo totalmente o Coronel de suas atitudes, afinal, todo mundo mente de alguma forma (que é justamente o pensamento de Martin para justificar seu comportamento com a classe trabalhadora). Ele também cria uma discussão com sua prima Sara sobre o que seria o comportamento aceitável em sociedade, o estranhamento que as pessoas causam ao falar sozinhas ou o incômodo que geram ao falarem alto.

São através de pequenos episódios como esses que Virginia Woolf constrói sua teia de críticas sociais, abordando conflitos individuais na tentativa de trazer significado à vida. E aqui reencontramos o aspecto que é fundamental para a presente pesquisa: o caráter autobiográfico de *Os anos*. Virginia utilizaria várias de suas histórias familiares na escrita do enredo:

Virginia nasceu em 1882. Logo, o romance-ensaio (*The Pargiters/ The Years/ Os Anos*), abrangendo desde 1880 até os dias atuais (o tempo em que ela escrevia o livro), seria em essência um livro autobiográfico. A família Pargiter, que atravessará a saga, será de alguma forma inspirada na família dela, os Stephen. Ao começar o livro, Virginia estava com 50 anos. Levaria outros 5 até que *Os anos* fosse publicado, em 11 de março de 1937. (BIVAR, 2011, p. 7).

A autora usou todas suas lembranças da infância como um modelo para a forma como a repressão patriarcal ocorria em uma família, de forma bastante comum na sociedade vitoriana, e de forma bastante clara no destino de Eleanor. A personagem encarnou a

alternativa de vida que Stella poderia ter tido se não tivesse se sobrecarregado de tal modo com as demandas e exigências grosseiras de seu padrastrô, o que a levaram a ter uma vida que inspirava piedade. A meia-irmã de Woolf participava de movimentos em prol da caridade com os menos favorecidos, e por isso Eleanor se mostrou uma filantrópica admirável, ajudando as famílias empobrecidas do Ladbroke Grove quando mais nova e depois construindo uma casa em Peter Street a fim de alugar vários apartamentos de forma mais acessível a quem necessitasse.

Mesmo sendo uma obra que se baseou bastante em sua vida, a autora se concentrava no uso técnico da escrita e no tom utilizado para que seus sentimentos não transparecessem no texto, ideia que ela desenvolve em *Um teto todo seu*. Um livro só atingiria seu maior grau de perfeição se abstinésse o leitor desses sentimentos pessoais, de forma a fazer uma análise social justa e assertiva. Para nos ater, então, à estrutura que a autora gozou criar de forma tão eficiente a encobrir sua própria autobiografia, devemos primeiro saber que Woolf separava as experiências vividas em *momentos de existência* (momentos que são relevantes e marcantes na vida de uma pessoa) e *momentos de não-existência* (momentos banais do cotidiano, que interligam os momentos de existência e geralmente não são considerados dignos de lembrança), pensamento que tentou reproduzir em *Noite e dia* e *Os anos* (WOOLF, 1986). A inserção desses momentos na obra que presentemente estudamos é muito clara, com sequências de cenas rápidas de anos variados, guiando o leitor para acontecimentos importantes a nível histórico ou familiar, ou a acontecimentos domésticos e corriqueiros. Com o propósito de mostrar mesmo os detalhes mais esquecidos da vida, ela imaginou misturar os estilos de dois livros tão diversos que a ideia pareceria inconcebível: aliar a poesia de *As ondas* com a história familiar de *Noite e dia*: “A passagem pastoral como abertura de cada capítulo em *Os anos* de fato lembra os interlúdios poéticos e pastorais de *As ondas*, e a representação do conflito entre gerações de mulheres em negociar as políticas da vida privada, familiar e pública de fato lembra *Noite e dia*.” (GOLDMAN, 2008, p. 79, tradução nossa)⁴¹. Aliás, para Hermione Lee, na verdade, o livro é uma interessante miscelânea de todos os seus livros anteriores:

De certa forma, *Os anos* reescreve seus livros anteriores. O desenvolvimento reprimido da garota de classe média em *A viagem*; a pressão das tradições vitorianas na próxima geração (particularmente nas suas escolhas sexuais) em *Noite e dia*; o desperdício e traumas da guerra em *O quarto de Jacob* e *Mrs Dalloway*; e em *Mrs*

⁴¹ No original: “The opening pastoral passage in each chapter of *The Years* does recall the poetic, pastoral interludes of *The Waves*, and the depiction of the struggle of generations of women to negotiate the politics of private, family and public life does resemble *Night and Day*.”

Dalloway, a estrutura social injusta que sobreviveu à guerra; as tiranias da vida familiar em *Rumo ao farol*; a representação satírica da história de um império em *Orlando*; o silenciamento de mulheres e sua visão forasteira da Inglaterra em *Um teto todo seu*; o isolamento, a pressão de classe e o senso de mortalidade dos seis personagens em *As ondas*; o escape do lar vitoriano em *Flush*: em *Os anos*, essas preocupações encontraram sua expressão mais subversiva, severa e furiosa. (1999, pp. 627 – 628, tradução nossa)⁴²

Então, se estamos falando repetidamente no presente estudo que todos os livros de Woolf trazem um aspecto autobiográfico, nada mais certo que seu penúltimo livro – o almejado para trazer tudo o que ela viveu e em todas as esferas – traga as experiências narradas anteriormente. Com tantas lembranças revividas para a criação de tal enredo, não é surpreendente que o livro tenha causado muito esgotamento à autora, o que levou a uma procrastinação de seu trabalho ao máximo possível. Por fim, o título final escolhido para o romance acabaria, ainda que não intencionalmente, por representar o que essa escrita se tornou para ela: uma incumbência penosa que levou anos para ser completada.

Como sempre, sua apreensão de como o livro seria recebido pelo público era imensa, e ela tinha muito medo de ser ridicularizada em sua publicação. De fato, a recepção de *Os anos* foi bem mista, com muitos elogios – John Maynard Keynes, por exemplo, disse ser seu melhor livro (GOLDMAN, 2008), algumas críticas negativas, e bastante ponderações acerca da obra. Ainda assim, o livro se tornou um best-seller e rendeu grandes proventos à autora.

3.1 ENREDO

O livro inicia-se em uma primavera chuvosa de 1880, mostrando ruas movimentadas e pessoas atarefadas. O Coronel Pargiter encontra-se em um clube junto a seus companheiros do exército e observa a movimentação na rua. Dentre tantas pessoas indo e vindo com seus afazeres, ele nota que *até* as senhoras andavam por Piccadilly com alguma tarefa ou outra. Vemos aqui então a primeira crítica que Woolf faz em relação à liberdade das mulheres, reforçada em *Três guinéus*: a possibilidade de saírem na rua sem acompanhantes e de terem sua própria vontade. Enquanto é de se esperar que a rua esteja movimentada nessa época do ano, Abel tem sua atenção atraída pelo fato de senhoras também estarem andando pelas ruas.

⁴² No original: “In a way *The Years* rewrote her earlier books. The suppressed development of the middle-class girl in *The Voyage Out*; the pressure of Victorian traditions on the next generation (particularly on their sexual choices) in *Night and Day*; the waste and the trauma of the war in *Jacob’s Room* and *Mrs Dalloway*; and, in *Mrs Dalloway*, the iniquitous social structure that survived the war; the tyrannies of family life in *To the Lighthouse*; the satirical pageant of an empire’s history in *Orlando*; the silencing of women, and their outsider’s view of England, in *A Room of One’s Own*; the isolation, the class-constrictions, and the sense of mortality of the six characters in *The Waves*; the escape from the Victorian home in *Flush*: in *The Years*, these preoccupations found their most subversive, harsh, and angry expression.

Inquietantemente, uma das próximas pessoas a ser revelada não é sua família, mas, sim, sua amante, Mira, a quem ele presta uma visita em sua casa.

Quando volta para casa, suas filhas Delia e Milly estão preparando o chá da tarde, momento em que pede notícias sobre o dia dos filhos. Milly é repreendida por ter ido a uma loja gastar dinheiro, mas quando tenta explicar que foi apenas resolver um problema com um produto já comprado, Abel a corta e pergunta a Martin como ele foi na escola. Por ter ido bem, o filho recebe um *sixpence* do pai. Vemos aqui mais uma diferença na criação entre homens e mulheres, e do dinheiro dispensado a cada gênero. A filha mais velha, Eleanor, retorna de sua visita às pessoas menos favorecidas do Grove, assunto que fascina sua irmã Milly, mas que causa apenas um pequeno escárnio nos demais.

Mais tarde, Rose, a filha mais nova da família, quer ir à loja Lamley e para isso deve ser acompanhada pelo irmão Martin. Ao entrar no quarto deste, ela o escuta murmurar algo que não consegue identificar por se tratar de Grego ou Latim, e assim temos uma nova crítica ao ensino baseado em gênero. Enquanto o menino está estudando, a menina não sabe nem ao menos de que matéria se trata. Por fim, com a recusa de companhia do irmão, Rose decide ir sozinha, se imaginando uma oficial da Cavalaria Pargiter que deve entregar certa mensagem ao general, e, para tanto, deve cruzar o território inimigo. Em meio ao caminho para a loja, é interceptada por um homem, que tenta agarrá-la e começa por tirar sua própria roupa. Rose consegue correr e chegar a sua casa a salvo, porém passa a ser atormentada por pesadelos com o rosto do homem em seus sonhos. Quando Eleanor pergunta o que está acontecendo, ela sente que deve mentir para a irmã, afinal, se sente culpada com o que aconteceu: ela saiu de casa desacompanhada, desobedecendo a ordem da mais velha. Quando Woolf decide escrever sobre abuso sexual, o leitor acaba por perceber facilmente como funciona a mente da vítima em uma sociedade que a culpabiliza, principalmente se levarmos em consideração que a própria autora passou pela situação de abuso em sua própria casa.

Enquanto isso, a matriarca da família, que também recebe o nome de Rose, está à beira da morte, sendo cuidada por enfermeiras. Delia está impaciente para que a mãe morra, e assim conquistar sua liberdade. Enquanto fica ao pé da cama da mãe, imagina-se ao lado de Charles Parnell, o líder do movimento irlandês pela liberdade de seu país do império inglês. Em suas divagações, fala junto a ele em um palanque sobre o direito à liberdade. Aqui percebemos o paralelo entre a morte da mãe vitoriana, o *anjo do lar*, e a conquista da liberdade pela mulher. Por fim, a sra. Pargiter morre, deixando sua família desolada, com exceção exatamente de Delia, que acredita toda a lamentável cena não passar de encenação. Aqui somos levados ao simbolismo de Woolf, narrando os sentimentos da família através da

natureza. Delia, a única que não se comove, observa as gotas de chuva na janela: “Tirou os olhos da cena e ficou a olhar a pequena janela ao fundo do corredor. A chuva caía. Havia uma luz em algum lugar que fazia brilhar as gotas d’água. Uma depois da outra, elas escorriam pela vidraça. Escorriam, depois faziam uma pausa.” (WOOLF, 2011, p. 63)⁴³. Assim imaginamos a tristeza presente no quarto da mãe, lágrimas brilhando escorrendo pelo rosto de seus familiares, que juntos choravam a partida do ente querido, como se suas lágrimas se juntassem em um só choro.

Uma nova descrição do clima se segue antes da mudança de cenário. A chuva permanece, mantendo a atmosfera de tristeza e luto, mas seguida de crítica social:

A chuva fina, a doce chuva, caía igualmente sobre cabeças mitradas e cabeças descobertas. E com tal imparcialidade que era inevitável pensar que o deus da chuva, se tal deus existe, dizia: que ela não seja privilégio dos muitos sábios nem dos muito poderosos, mas de tudo que respira, masca e mastiga no mundo, dos ignorantes como dos desgraçados, dos que labutam na fornalha para fazer cópias sem fim do mesmo pote e dos que esquentam a cabeça no cipoal das letras. Que todos se beneficiem da minha munificência, inclusive a Sra. Jones na viela. (WOOLF, 2011, pp. 64 – 65)⁴⁴

Se a natureza está disponível para todos, por que os homens educados, como Woolf os chama em *Três guinéus*, escolhem quem tem direito à educação e trabalho dignos?

Passamos então à Universidade de Oxford, onde Edward Pargiter estuda, traduzindo a *Antígona* do grego em seu dormitório, e pensando no amor não correspondido por sua prima Kitty: nele, ela vê alguém que seguirá carreira acadêmica e ela, filha do reitor, não quer continuar presa ao espaço da universidade, do qual nem ao menos pode desfrutar completamente, pois o ensino da instituição lhe é negado por sua natureza feminina.

Somos então apresentados a Kitty e sua família, e seu pai, como dito, é o reitor da Universidade de Oxford. Ela tem aulas particulares com a srta. Lucy Craddock, a quem admira imensamente, sentimento que nos remete ao relacionamento de Elizabeth Dalloway e a professora srta. Kilman, que assume um caráter praticamente romântico. Virginia Woolf também desenvolveu o mesmo tipo de afeição por sua professora, de quem se tornou amiga mais tarde. Voltando ao enredo, durante a aula temos a atenção direcionada para mais uma crítica: a srta. Craddock zanga-se com Kitty por ela não dar o devido valor ao Dr. Andrews, a

⁴³ No original: “She looked away; she saw the little window at the end of the passage. Rain was falling; there was a light somewhere that made the raindrops shine. One drop after another slid down the pane; they slid and they paused; one drop joined another drop and then they slid again. (WOOLF, 2009, p. 45)

⁴⁴ No original: “The fine rain, the gentle rain, poured equally over the mitred and the bareheaded with an impartiality which suggested that the god of rain, if there were a god, was thinking Let it not be restricted do the very wise, the very great, but let all breathing king, the munchers and chewers, the ignorant, the unhappy, those who toil in the furnace making innumerable copies of the same pot, those who bore red hot minds through contorted letters, and also Mrs Jones in the alley, share my bounty. (WOOLF, 2009, p. 46)

quem considera o maior historiador de seu tempo, enquanto a menina pondera que ele nunca fala sobre história com ela. Mais tarde, enquanto Kitty está com a mãe, ela lê em voz alta as manchetes do jornal. Assim, em meio ao cotidiano insignificante da vida doméstica, Woolf informa ao leitor os acontecimentos históricos daquele ano: os turcos lutam por liberdade religiosa, e além disso houve a Eleição Geral e o sr. Gladstone foi eleito ministro. Sra. Malone então pergunta à filha porque ela não vai mais ajudar seu pai no escritório, onde ele escreve um livro sobre seus predecessores em Oxford. A menina recorda que da última em que o auxiliou, derrubou o pote de tinta sobre o trabalho de seu pai, e ele prontamente exclamou: “A natureza não destinou você para a erudição, minha querida” (WOOLF, 2011, p. 102)⁴⁵. Mais uma vez, voltamos ao argumento utilizado pela autora em *Três guinéus* sobre a dominância masculina ser uma predisposição da natureza biológica masculina e que por isso apenas os homens teriam direito ao estudo. Claro que há margem para que leitores pensem apenas na menina estabonada e que sua falta de destreza era a razão que a impedia de ser uma estudante. Entretanto, conhecendo a crítica que foi construída juntamente a essa ficção, a intenção de Woolf com a frase é bem clara.

Ao final do capítulo temos o enterro da sra. Pargiter, e novamente acompanhamos os pensamentos de Delia sobre o fingimento daquele espetáculo social que é o funeral, pois ela acredita que ninguém, de fato, lamenta o que ocorreu. Mas todos deveriam fingir tristeza. Sua ideia de liberdade cresce durante a cerimônia religiosa, confirmando a hipótese de que a morte da mãe vitoriana significa liberdade para as filhas. A falta de emoções de Delia remete à própria autora, como comentamos no primeiro capítulo, que se culpou por muito tempo por não ter sentido nada na ocasião da morte da mãe.

Agora somos levados ao mês de outubro de 1891, durante um outono com ventos impiedosos e brumas que baixam sobre o país. As ruas de Londres estão movimentadas e os escritórios a todo vapor, e o cenário muda rapidamente de um local para outro enquanto descobrimos o que aconteceu com alguns personagens nesse espaço de onze anos: de Londres somos levados ao norte da Inglaterra, onde Kitty encontra-se com seu marido, Lorde Lasswade, e o filho do casal; seguimos então para Devonshire, onde o amigo de faculdade de Edward, Hugh Gibbs mora com Milly, que se tornou sua esposa e está grávida; na cidade Universitária de Oxford, encontramos Edward ainda estudando literatura clássica; por fim, de volta a Londres, nos tribunais com folhas de árvores espalhadas pelo chão, achamos Morris, e mais adiante na narrativa descobrimos que Martin está servindo na Índia. Eleanor permaneceu

⁴⁵ No original: “Nature did not intend you to be a scholar, my dear”.

em Abercorn Terrace com o pai, onde faz a contabilidade doméstica na escrivania que era de sua mãe. Nessa escrivania, temos a atenção roubada para o tinteiro de leão marinho que Martin havia dado a sua mãe, e há tantas menções a esse item que inferimos a atribuição de uma imagem animista da mãe ao objeto, o que segundo Sinéad Garrigan Mattar, em palestra proferida no *Literature Cambridge Summer Course: Woolf's Rooms*, era técnica recorrentemente empregada por Woolf com o intuito de conectar a imagem de uma pessoa a um objeto, criando uma dimensão espiritual e afetiva. Mas retornando à contabilidade de Eleanor, assim como Leslie Stephen fazia com Stella e Vanessa, o Coronel Pargiter checa as contas que a filha precisa levar ao seu escritório, e, após a análise, assina os cheques necessários para pagar as despesas.

Além dessa tarefa doméstica, Eleanor também participa de um comitê, porém o trabalho que tal comitê presta e o tema do debate que presenciamos não são tratados na narrativa. Sabemos apenas que Eleanor ganhou a discussão contra o argumento levantado por seu colega Judd. Mas há indícios dados pelas cenas seguintes de que tal comitê relacione-se a causas sociais, uma vez que em seguida Eleanor dirige-se para uma vizinhança de baixa renda, onde construiu uma casa com vários apartamentos para atender pessoas com menos oportunidades. Sua visita tem a finalidade de checar os problemas estruturais da casa e solicitar os devidos reparos ao seu empregado, Duffus. A personagem apresenta os pensamentos típicos da narrativa woolfiana, cortados, sobrepostos:

Era sempre arriscado, com empregados menores, do tipo de Duffus; podiam muito bem içar-se, tornando-se os Judd do seu tempo e mandando os filhos para a Universidade... Por outro lado, podiam cair no fundo e então... Duffus tinha mulher e cinco filhos. Ela os vira num cômodo por detrás da loja, brincando com peças de fazenda no chão. E sempre desejara que eles a mandassem entrar... Mas aqui era o último andar, em que a Sra. Potter jazia enterrada. (WOOLF, 2011, p. 122)⁴⁶

Como analisamos na introdução desse capítulo, o fluxo das sentenças nas obras de Woolf é estruturado para simular a forma como os pensamentos são criados em nossa mente.

A visita à sra. Potter é inquietante. Ela é uma senhora doente, que recebe medicamentos de Miriam Parrish, membro do mesmo comitê que Eleanor. A personagem segue se questionando por que eles forcem aquela senhora a viver, apesar de todo sofrimento que seguir viva lhe causa. Ao ir embora, Eleanor entra em um ônibus, onde é julgada por um

⁴⁶ No original: “It was touch and go with small employers like Duffus; they might haul themselves up and become the Judds of their day and send their sons to the Varsity; or on the other hand, they might fall in and then – He had a wife and five children; she had seen them in the room behind the shop, playing with reels of cotton on the floor. And she always hoped that they would ask her in... But here was the top floor where old Mrs Potter lay bedridden.” (WOOLF, 2009, p. 95)

homem apenas por sua aparência, como é natural ao se tratar de mulheres. “O homem cujo pé ela pisara examinava-a com atenção; tipo muito conhecido; dada à filantropia; com uma pasta; solteirona; virgem; como todas as mulheres da sua classe, frígida; suas paixões nunca foram tocadas; e, todavia, atraente.” (WOOLF, 2011, p. 126)⁴⁷. Seu sucesso é medido em relação ao homem: é solteira, então é virgem, frígida e mal amada. Seu trabalho filantrópico se dá apenas por não ter uma família para cuidar e certamente se sente incompleta. Da mesma forma, a velha sra. Lamley lamenta por Eleanor não ter se casado, e ter ficado tomando conta de seu pai.

À tarde, Eleanor segue para o julgamento em que seu irmão Morris irá participar como advogado. Encontra-se com sua cunhada Celia, e as duas assistem a toda a cerimônia, que Woolf narra de forma irônica, porque os homens em público devem exibir toda a sua importância. O mesmo argumento da roupa como forma de exibição pública é usado em *Três guinéus*, em que ela critica os trajes exuberantes que os homens devem vestir para mostrar o grau de importância com que devem ser vistos pela sociedade. Após sair do tribunal, Eleanor lê nos jornais que Charles Parnell está morto e seu pensamento voa para a irmã Delia, e assim o leitor descobre que esta havia fugido de casa para se juntar à causa irlandesa. Quando a mais velha chega ao apartamento da irmã, em uma vizinhança pobre, com o prédio todo quebrado e sujo, já não há mais ninguém lá.

A cena então muda para o Coronel Pargiter, que também lê no jornal sobre a morte de Parnell. Aqui identificamos outro conceito que Woolf apresenta em *Três guinéus* sobre a fixação infantil que os pais projetam sobre suas filhas, porque o choque do coronel causado pela notícia era uma mistura de alívio e triunfo. Afinal, sua filha favorita havia saído de casa para apoiar aquele agitador, e essa desobediência não havia dado em nada.

Um choque em que havia uma ponta de alívio, uma ponta de algo como triunfo percorreu-lhe o corpo ao se recostar no banco. Bem, disse consigo mesmo, está morto e acabado, o aventureiro sem escrúpulos, o agitador responsável por todo o mal, o homem que... Um mal-estar impreciso, relacionado com a própria filha, formou-se nele. Não sabia exatamente o que era, mas franziu o cenho. (WOOLF, 2011, p. 142)⁴⁸

⁴⁷ No original: “The man on whose toe she had trodden sized her up; a well-known type; with a bag; philanthropic; well nourished; a spinster; a virgin; like all the women of her class; cold; her passions had never been touched; yet not unattractive.” (WOOLF, 2009, p. 98)

⁴⁸ No original: “A shock of something like relief, of something that had a tinge of triumph in it, went through him as he leant back in the corner. Well, he said to himself, he’s dead – that unscrupulous adventurer – that agitator who had done all the mischief, that man... Some feeling connected with his own daughter here formed in him, he could not say exactly what, but it mad him frown.” (WOOLF, 2009, p. 112)

Em meio a esses pensamentos, ele chega à casa do irmão mais novo, Sir Digby, para o aniversário de sua sobrinha predileta, Magdalena. Ele leva uma flor para sua cunhada Eugénie, como sempre faz. Pela primeira vez, o Coronel é tratado pelo seu primeiro nome, Abel, como que para corroborar o sentimento de inferioridade que ele sente em relação ao irmão. Mas este não tinha alcançado a fortuna que o mais velho atingiu, e esse era um sentimento reconfortante para o Coronel. Chegando à sala de visitas, ele assiste da janela a cunhada e as duas sobrinhas queimando folhas, em tal felicidade que chegavam a dançar em torno da fogueira. Esse cena remete a uma similar em *Três guinéus*, em que mães e filhas dançariam em volta da árvore queimando, conquistando sua liberdade do patriarcado. Quando sobem para encontrá-lo, a narrativa deixa bem claro que a irmã mais nova, Sara, é preterida pela mais velha porque um de seus ombros é mais alto que o outro devido a uma queda quando era bebê. Essa leve deformidade desconforta não só Abel, mas provavelmente também Sir Digby, que demonstra maior carinho pela filha mais velha.

A narrativa muda então para o meio do verão de 1907, em uma noite bastante quente. Vemos carros e carroças levarem comida pelas estradas até Londres, e na cidade pessoas indo a várias festas que estão acontecendo. Esse imaginário nos remete à sensação de abundância, felicidade, despreocupação, bem diferente da primavera chuvosa e escura do primeiro capítulo e do outono ventoso do segundo. Sir Digby, Eugénie e Magdalena foram a uma dessas festas narradas, enquanto Sara ficou em casa para repousar por orientação médica. Ela não consegue ler nem dormir devido ao barulho do evento em uma casa próxima, e então fica a observar as pessoas, imagina os diálogos travados entre os casais. Por fim, ela tenta ler uma cópia de *Antígona*, dada a ela por Edward, que traduzira o livro. Imagens da história começam a se formar em sua mente, e por fim ela cai no sono, até que sua família retorna e Sara recebe da mãe e da irmã notícias sobre o que ocorrera naquela noite.

Os capítulos agora se apresentam mais curtos e os anos mais próximos, e o leitor já é levado a março de 1908 – e por isso já sabemos que era primavera, novamente com ventos cruéis que levavam homens a se abrigarem em clubes e mulheres ao recanto doméstico entre seus afazeres. Martin está de volta após seu tempo de serviço na Índia e na África; descobrimos que Digby e Eugénie estão mortos – ela há mais de um ano, ele há pouco mais de três meses – e a casa da família já havia sido vendida; o Coronel Abel está cada vez mais debilitado em sua velhice, e Eleanor continua a tomar conta dele. Com o retorno a Londres, Martin vai visitar o pai e a irmã, que discutem sobre o livro que Eleanor está lendo, escrito pelo filósofo francês Joseph Ernest Renan, porque ela sente necessidade em saciar sua curiosidade religiosa. Mas o livro acaba por levá-la a questionar a veracidade do que está

escrito na *Bíblia*. Essas passagens foram influenciadas pelas leituras de Woolf na época, pois em 1935 ela estava lendo o citado filósofo e o *Novo testamento*, porém sempre com uma abordagem crítica e curiosa.

Rose também volta para casa após uma temporada no norte do país, onde militava em prol do sufrágio feminino, em reuniões onde as sufragistas se pronunciavam tentando conseguir apoio dos candidatos. O pensamento de Eleanor de que Rose se parecia com a figura do tio Pargiter da Cavalaria Pargiter nos leva a induzir que a caçula poderia ser membro de uma ala mais agressiva do movimento sufragista, o *Women's Social and Political Union*, até mesmo por ter sido alvo de uma pedrada durante um desses comícios. Aqui somos informados que o trauma sofrido por ela quando criança, o abuso do homem que a ela se expunha e tentava agarrá-la, ainda persiste em sua memória e a perturba.

Entramos em 1910 sem saber o mês da narrativa, mas é primavera e há uma bela descrição de um cenário diurno no campo. Havia riscos de chuva, nuvens roxas se aproximavam no céu, e em Londres ventava. Acompanhamos Rose seguindo em direção a um bairro mais pobre, onde ela mesma havia morado com uma amiga, para visitar as primas Maggie e Sara, que se encontram em uma situação financeira precária após a morte dos pais. Durante a conversa, Rose é novamente perturbada pelas lembranças de seu abuso, e as três discutem a segurança que falta a uma mulher para andar na rua e passar por lugares sem serem abordadas de forma incômoda ou mesmo seguidas. Por fim, Rose as convida para uma reunião, mas apenas Sara aceita a oferta, e elas partem ao encontro de Eleanor, Martin e Kitty, dentre outros presentes. Mais uma vez, o teor da reunião não é mencionado, mas o pensamento de Eleanor de que as pessoas são sempre do mesmo tipo nessas situações, e a presença de Miriam Parrish nos levam a crer que esta tem o mesmo engajamento que o comitê de que as duas participavam anos antes. E com esse “deslize” em detalhar a narrativa nesse ponto, Woolf mostra sua crítica política de que o importante não é o assunto, mas as ações tomadas para a solução dos problemas.

Após a reunião, Kitty segue para a ópera, onde se encontra com Edward e um primo de seu esposo. Edward não se casou, e durante o espetáculo ela pondera sobre o seu passado e sobre seu relacionamento com o primo, e conclui que eles são muito diferentes, e que jamais teria dado certo a união entre os dois.

É somente quando Sara volta para casa à noite que temos uma dica do que está acontecendo no cenário político inglês: um homem bêbado no bar da esquina começa a gritar que o rei Edward está morto. Com essa notícia, somos transportados para um verão muito quente durante agosto de 1911, vendo o sol nascer em outro país, em uma floresta com tigres,

macacos e pássaros. O sol segue seu curso e começa a iluminar a França, onde Maggie observa seu esposo. Por fim, o astro cruza o Canal e ilumina Londres, durante sua época de férias, com trens indo e vindo repletos de viajantes, combinando com a primeira descrição que alcança fora da Inglaterra.

Eleanor está com cinquenta e cinco anos, e está indo visitar o irmão em Dorsetshire, na casa de sua sogra. Descobrimos nesse ponto que Abel está morto, aparentemente há três meses, tempo desde que Celia não encontra com Eleanor. É por estar morto que Abel não acompanha a filha nesta viagem anual. Aqui temos uma mudança da estação narrada em relação a notícia de morte de algum personagem principal, e essa diferença será discutida numa seção mais a frente. Em Dorsetshire, os personagens jantam com Sir William Whatney, que já esteve apaixonado por Eleanor, e que nela ainda suscita certo desconforto juvenil frente ao antigo admirador. Durante a conversa, enquanto comiam, temos uma dica do que está acontecendo no mundo pelas opiniões masculinas proferidas sobre a situação nos Balcãs, que o Império Turco Otomano tentava colonizar, o que levaria ao primeiro país declarando guerra à Turquia em outubro de 1912. Mas o capítulo gira em torno do relacionamento entre Eleanor e Sir William; do interesse dele por ela quando mais novos; do prazer que ela sentiu ao ser elogiada por ele e ao imaginar que os dois poderiam ter se casado. Mas por fim Eleanor deu seu veredito final, pensando “Mudaria de casa? Viajaria? Deveria ir à Índia pelo menos? Ouvia William metendo-se na cama no quarto ao lado. A vida dele terminara; a dela mal começava.” (WOOLF, 2011, p. 254)⁴⁹.

E assim somos levados para o mês de janeiro de 1913, durante o inverno, com a imagem de neve caindo por toda a Inglaterra. Eleanor e Crosby estão mostrando a casa ao sr. Grice, corretor de imóveis, e enquanto anda pela casa saudosamente vê as marcas dos móveis e objetos pelas paredes. O imóvel já vazio porque cada filho, e mesmo Crosby, levou um pouco dele para si. Em meio a toda nostalgia, Eleanor é chamada de volta ao presente pela crítica do corretor pela casa possuir apenas um lavatório, enquanto hoje os clientes esperam um número maior deste cômodo, o que tornaria a casa pouco interessante. Quando o trio desce ao porão, a dona da casa percebe como a criada havia morado ali por 40 anos, em um aposento baixo e escuro, e se envergonha de tais condições. Ela, que construiu casas para os pobres, participava de comitês por causas sociais, foi incapaz de perceber as condições de vida dos criados dentro de sua própria casa.

⁴⁹ No original: “Should she take another house? Should she travel? Should she go to India, at last? Sir William was getting into bed next door, his life was over; hers was beginning.”

Crosby muda-se para Richmond Green com o cão da família, Rover, o qual adoece com a mudança e acaba morrendo pouco depois para a devastação da velha criada. Entretanto, Crosby se consola com suas visitas a Martin, seu favorito dentre as crianças Pargiter, e arranja para si a função de levar as roupas dele para lavar. Quando ela chega à casa de Martin, ele está em seu quarto lendo o jornal, e dessa forma aprendemos que a situação nos Balcãs tinha aparentemente acabado, mas, como sabemos, a guerra contra a Turquia será declarada no ano seguinte, e Martin sabia que algo mais ainda estava por vir. Ele recebe Crosby e aqui vemos que a preocupação com a antiga governanta é apenas questão de aparências: “Detestava falar com empregados. Sentia-se sempre falso. Ou sorria afetado ou ficava caloroso e vulgar, pensou. A insinceridade era a mesma.” (WOOLF, 2011, p. 264)⁵⁰.

Martin inventa um compromisso para encurtar a visita de Crosby, e com a despedida dos dois somos levados para maio de 1914, em meio a uma primavera brilhante, com as ruas cheias e movimentadas, pouquíssimo tempo antes da Primeira Guerra Mundial se iniciar, o que se daria em julho próximo. A descrição de abertura desse capítulo difere totalmente dos outros que se passam durante a mesma estação, porém esta discussão será aprofundada em uma seção adiante. Acompanhamos Martin saindo para almoçar, admirando a cidade em que vive, e em seu caminho encontrando a prima Sara, a quem convida para almoçar. No restaurante, discutem sobre religião e a prisão de Rose por se envolver em seus protestos pelo sufrágio feminino, atirando tijolos em vitrines. Quando Sara diz “Sentada num tripé enquanto lhe enfiam carne à força pela garganta abaixo!” (WOOLF, 2011, p. 276)⁵¹, inferimos que Rose foi forçada a comer durante sua estada na prisão, muito provavelmente porque estava fazendo greve de fome, ato comum dentre as sufragistas presas. Os policiais então forçavam comida líquida por um cano nas prisioneiras, o que era muito doloroso (ASBEE, 2009, p. 474).

Após o almoço, Martin e Sara caminham para Hyde Park, onde ela encontrará com a irmã Maggie. Eles passam pelo lugar onde as pessoas discursavam sobre seus ideais em palanques ou mesmo sobre caixotes, e vêem dois homens que obtinham o foco dos passantes, enquanto uma velha senhora tentava chamar a atenção dos transeuntes sem sucesso. Sua voz mal era ouvida, e os poucos meninos que a escutavam debochavam de sua débil tentativa. Por fim, os dois encontram com Maggie em frente ao *Round Pond*, e temos uma bela descrição da

⁵⁰ No original: “He hated talking to servants; it always made him feel insincere. Either one simpers, or one’s hearty, he as was thinking. In either case it’s a lie.” (WOOLF, 2009, p. 211)

⁵¹ No original: “Sitting on a three-legged stool having meat crammed down her throat!” (WOOLF, 2009, p. 220)

paisagem, que foi criada através das lembranças de Woolf em sua época de infância, quando costumava brincar com barcos no lago.

Martin então se despede das primas e logo o acompanhamos a uma festa na casa de sua prima Kitty, que está em Londres. Porém, após tantos anos servindo em colônias estrangeiras, ele se sente deslocado nesse ambiente, tendo que se concentrar pra que tudo dê certo. Todavia, a dificuldade para manter uma conversa fica evidente quando ele é apresentado a uma jovem, e então é preterido por outros convidados. A anfitriã também se sente tolhida naquele ambiente, e ela sente que não pode agir da forma como gostaria, sem ser julgada pelas outras damas presentes. “Sim, muito. Como de costume – disse Kitty, fugindo aos olhos espertos da velha. Pois fazia coisas à socapa que elas – as mulheres presentes – não aprovavam.” (WOOLF, 2011, p. 308)⁵². Mas para o alívio dos dois primos, a festa logo acaba e eles podem seguir seus caminhos. Kitty volta, então, para sua propriedade no norte do país, onde era realmente feliz.

Deste clima festivo, somos levados ao inverno de 1917, e em uma noite muito escura e fria vemos Eleanor indo jantar na casa de sua prima Maggie e seu marido francês Renny. A guerra já está em curso e é possível sentir a tensão que ocasionou. Ao chegar na casa, Eleanor conhece Nicholas, o filho de uma princesa estrangeira, homossexual. O ressaltado aqui se dá para explicar a crítica de Woolf ao preconceito em relação à orientação sexual, uma vez que manter relações homossexuais era considerado crime na Inglaterra e passível de prisão até 1967. Na pequena reunião, os dois discutem os rumos do mundo após o término da guerra, assim como fazia, na mesma época, o grupo de Bloomsbury, ao qual Virginia pertencia e que apresentamos no primeiro capítulo desta dissertação. Em meio a isto, Sara chega para o jantar, mas está atrasada porque North aparecera em sua casa para se despedir: ia para a guerra. Enquanto comiam, o aviso sonoro de bombardeio é escutado, e eles também conseguem ouvir as bombas sendo jogadas. Então, precisam se abrigar na adega fria e úmida, e ali terminam sua refeição mais uma vez surgindo a discussão sobre o futuro e as consequências da guerra.

Brumas cobrem o céu em novembro, durante o outono, com um tempo escuro e tempestuoso, mas calmo. Estamos em 1918, Crosby está indignada pelo que está tendo que passar em sua residência, precisando fazer limpezas que não deseja para que possa permanecer lá. Ela faz compras em High Street quando escuta um estrondo de sirenes tocando: a guerra acabara.

⁵² No original: “ ‘Yes. Much as usual’ said Kitty, evading the shrewd old eyes; for she did things on the sly that they – the ladies over there – did not approve.” (WOOLF, 2009, p. 246)

Por fim, chegamos ao último e mais longo capítulo, intitulado “O dia de hoje”, iniciado com uma bonita descrição do céu ao pôr do sol no campo, durante um feliz verão. Os personagens se reúnem e se reencontram neste capítulo que se passa por volta dos anos 1930. No seu transcorrer, recebemos indicações do que ocorrera com os protagonistas. North está de volta da África, onde passou algum tempo em uma fazenda após a guerra, e agora visita sua tia Eleanor, que aparentemente tem a casa sempre cheia de visitas, e está feliz por mostrar seu apartamento com um chuveiro elétrico. Ela continua solteira e este é um fato que incomoda um pouco North, porém muito provavelmente sua escolha de permanecer nesse estado civil foi o que permitiu que estivesse sempre viajando (o que descobrimos neste capítulo), indo a peças de teatro com Miriam Parrish (o que descobrimos no apêndice com extratos que foram retirados da versão final do livro sem tradução ao português) e mantendo uma vida totalmente ativa e independente. No trecho excluído da versão final, aprendemos que

Sua liberdade de vínculos às vezes ainda a atingia como um golpe de surpresa. Ninguém esperava por ela. Então eu posso fazer o que eu quiser, ela disse, hesitante. Como eu posso aproveitar isso da melhor forma? – ela olhou o relógio, era ainda quatro horas. Ela se sentia no clima de aproveitar sua própria companhia. (WOOLF, 2009, p. 454, tradução nossa)⁵³

Dali North seguiu para a casa de Sara, que continua morando em um apartamento muito simples e pobre, com quem ele tem muita afinidade e com quem manteve correspondências na época da guerra. Durante a refeição, ele a convence a ir na festa que Delia dará naquela noite, algo que ela sempre faz quando retorna a Londres, como a melhor forma de ver todos os seus amigos e familiares.

Enquanto isso, Peggy, que se formou em medicina e agora trabalha em um hospital, está na casa de Eleanor, onde as duas se arrumam para a citada festa. Ela não tem muita paciência com a tia, mas se interessa imensamente pelas histórias de sua juventude e seu passado, e elas discutem um pouco sobre a repressão de sentimentos que as mulheres ainda sofrem. Eleanor recorda-se, então, de Delia parada à janela, assistindo o movimento da rua, e Morris saindo para postar uma carta na mesma noite. Não há necessidade de explicitar na narrativa a crítica de Woolf, porque o episódio já mostra claramente a repressão feminina diante da liberdade masculina.

⁵³ No original: “Her freedom from ties still sometimes came on her with a clap of surprise. Nobody was expecting her. So I can do what I like, she said, hesitating. How can I make the most of this? – she saw the section; it was roughly four hours. She felt in a mood to enjoy herself.”

Já na festa, descobrimos que Delia casou-se com um irlandês chamado Patrick, porém ele não corresponde em nada ao militante da Causa que esperaríamos. É, ao contrário, um latifundiário que sente falta da dominação inglesa e acredita que a Irlanda perdeu muito após a separação da Inglaterra. Ele é extremamente conservador não só nessa questão, mas também vemos seu discurso contra a obtenção do voto para as mulheres.

- Tem uma [colher] para mim? – perguntou-lhe o marido, erguendo os olhos para ela.

Delia torceu o nariz. Pela milésima vez ele estragava o seu sonho. Acreditando desposar um rebelde e um selvagem, casara com o mais convencional dos senhores rurais, respeitador do Rei e admirador do Império. (WOOLF, 2011, p. 474)⁵⁴

A festa reúne várias gerações da família e vários tipos diferentes de pessoas, de diferentes classes sociais e idades. Com tantos Pargiters reunidos, percebemos os comportamentos cíclicos daquelas pessoas, que repetem sempre os mesmos ditos, ações e reações. Peggy sente-se um pouco alheia a tudo aquilo e reflete:

Agora vão falar do tempo em que eram crianças e subiam nas árvores do quintal, pensou Peggy, ou atiravam pedras no gato do vizinho... Cada um tem certos trilhos na mente e por eles correm os mesmos ditos. A mente deve ser toda cruzada de linhas, como a palma da mão, pensou, olhando a própria palma. (WOOLF, 2011, p. 428)⁵⁵

Esse pensamento de Peggy foi influenciado pelo encontro entre Woolf e a psicóloga quiromante Dr. Charlotte Wolff em dezembro de 1935, e o pensamento desta criou uma forte impressão na autora.

Com a reunião de tantas gerações diferentes, percebemos as mudanças sofridas não só pelos Pargiter, mas também na sociedade inglesa, encarnada por essa família. Por fim, o final da festa encerra também o livro, o dia amanhece, os Pargiters se reúnem na janela vendo o sol se levantar, formando uma admirável figura.

⁵⁴ No original: “ ‘A spoon for me,’ said her husband, looking up at her.

She wrinkled her nose. For the thousandth time he had dashed her dream. Thinking to marry a wild rebel, she had married the most King-respecting, Empire-admiring of country gentlemen [...] (WOOLF, 2009, p. 378)

⁵⁵ No original: “Now they’ll talk about being children; climbing trees in the back garden, thought Peggy, and how they shot somebody’s cat. Each person had a certain line laid down in their minds, she thought, and along it came the same old sayings. One’s mind must be criss-crossed like the palm of one’s hand, she thought, looking at the palm of her hand.” (WOOLF, 2009, p. 340)

3.2 SIMBOLISMOS

Como discutimos um pouco superficialmente na introdução do presente capítulo, Virginia Woolf utilizava amplamente de simbolismos em suas obras, e isso não seria diferente em *Os anos*. Como sua forma de usar imagens se dava de uma forma muito interessante, uma vez que a autora comparava seu trabalho com o feito por pintores e tentava conectar as duas linguagens, optamos por fazer uma breve introdução sobre o assunto nesta seção, apontando ao final qual foi o imaginário detectado no nosso objeto de estudo.

Sabemos que Woolf e sua irmã Vanessa eram muito próximas e estabeleceram desde cedo uma parceria de trabalho, quando começaram suas experimentações artísticas. A mais conhecida, e talvez a mais relevante, tenha sido o trabalho de Bell na criação de capas para os livros lançados pela Hogarth Press, com atenção especial para o fato de que ela desenhou a capa de todos os livros de Woolf, excetuando os dois primeiros que foram lançados antes da criação da editora. Sendo assim, as duas estavam sempre acompanhando e avaliando o trabalho uma da outra.

Como dito anteriormente, Woolf desempenhou importante papel como crítica literária, principalmente por sua abordagem feminista e a discussão sobre os direitos da mulher no meio editorial. Dessa forma, não podemos deixar de pensar no simbolismo dos quartos na literatura de autoria feminina de modo geral. O primeiro que nos vem à mente é o sótão, onde tantas heroínas eram trancafiadas – a famosa *the madwoman in the attic* – que Elaine Showalter (1999, p. 33) afirmou ser uma imagem muito utilizada na literatura feminina, a qual esteve associada ao útero e ao conflito feminino, uma separação dos homens e da sexualidade adulta. Gilbert e Gubar (2000, p. 83) ainda asseveraram que “não é surpreendente, então, que o imaginário espacial de enclausuramento e escape, elaborado com o que frequentemente se torna uma intensidade obsessiva, caracteriza muito da escrita das autoras” (tradução nossa)⁵⁶. A ideia do quarto também viria a ser relacionada ao útero, representando o poder feminino sobre seu próprio corpo. Showalter (1999) ainda afirmou que Woolf, em suas narrativas, projetava espaços que seriam ao mesmo tempo santuário e prisão, e a partir desses espaços as mulheres poderiam observar o mundo masculino violento.

O que viria então a representar o quarto na literatura woolfiana e por que isso é relevante? Casas e quartos sempre foram tópicos muito presentes na vida da autora: as lembranças de sua primeira casa em Hyde Park; a casa de verão em St. Ives; a casa onde

⁵⁶ No original: “It is not surprising, then, that spatial imagery of enclosure and escape, elaborated with what frequently becomes obsessive intensity, characterizes much of their writing.”

ganhou sua liberdade; e a casa onde construiu um quarto todo seu. Em sua primeira vizinhança, as casas eram muito próximas uma das outras, e muitas vezes a vida dos vizinhos era vista. Esta memória é relatada em *Mrs Dalloway*, quando, ao final de sua festa, Mrs Dalloway está sozinha em seu quarto e percebe a movimentação da vizinha da frente em sua própria janela. Ou, às vezes, tal recordação é ativada através de cortinas voando, música entrando pela janela, uma leve brisa... recordações presentes em *O quarto de Jacob*, quando o protagonista está em seu quarto com o crânio de animal que encontrara na praia e não consegue dormir pensando no que vira no local, no crânio e nas cortinas que voavam; e em *Os anos*, no capítulo em que Sara permanece em casa durante uma quente noite de verão, tentando dormir enquanto as pessoas se divertiam em festas na vizinhança, por exemplo. Mas, ao mesmo tempo, enquanto escrevia *Rumo ao farol*, a autora assumiu que usava de simbolismo propositalmente, mas não acreditava que isso fosse uma ideia fechada, e sim que trabalharia com a subjetividade de cada leitor, virando depósitos de emoções únicas para cada pessoa (LEE, 1999).

Quartos são, sem sombra de dúvidas, espaços, *holding spaces*; espaços que representam um lugar de segurança, com limites bem estabelecidos; onde permitimos a entrada apenas daqueles que confiamos e nos são próximos. Quartos também expressam toda a nossa individualidade, porém também contêm uma multitude: cada objeto presente possui uma história, narra sua origem, quais são as pessoas relacionadas, qual foi a situação em que apareceram... Sinéad Garrigan Mattar afirmou que Woolf usava dos quartos como forma de corporificar uma ideia animista, e com base nisto podemos afirmar que a autora utilizava as descrições de quartos para mostrar o interior da vida dos seus personagens.

O simbolismo da casa e do quarto moderno, em particular, também foi utilizado em sua crítica feminista, sobretudo em substituição aos cômodos vitorianos sem privacidade. Trazia o sentimento de ruptura com esta tradição e as paredes deste novo quarto estariam repletas de força criativa. É interessante notar também que a palavra *room* (quarto) começou a ser usada com mais frequência apenas no século XIX, já que antes a palavra utilizada era *house* (casa). Relacionando então a ideia feminista de Woolf em se possuir um quarto para disfrutar de certa liberdade e individualidade, e o simbolismo do quarto como útero, podemos ver o imaginário do quarto em certas narrativas como representação do corpo e da mente da mulher, espaços que não oferecem interrupções e onde a mulher pode ter controle sobre si mesma.

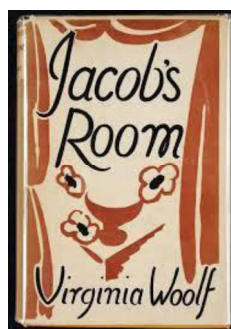
O livro no qual, talvez, tenha melhor desenvolvido este simbolismo é *Um teto todo seu*, em que Woolf abordou a literatura de autoria feminina e defendeu que uma escritora

deveria ter um aposento apenas para si e uma renda para se manter sem depender de terceiros. O quarto defendido seria uma forma da mulher se retirar de seu entorno, escapando das outras pessoas e podendo esquecer de suas raivas e medos. Já em *As ondas*, acompanhamos o desenvolvimento dos personagens através das mudanças dos quartos, com a passagem do dormitório infantil à escola, universidade, restaurantes, entre outros. Neste livro, também percebemos a representação do quarto como local de segurança, com a dificuldade de Neville em se sentir confortável fora de seu aposento com sua falta de coragem em se afirmar homossexual.

Também percebemos a importância da casa em *Rumo ao farol*, em que o cenário foi baseado na casa de veraneio que a família Stephen possuía em St. Ives. Podemos analisar a casa como uma objetificação da sra. Ramsay, que está sempre ligada a algum cômodo ou como, ao fim da história, sua presença é lembrada com a retomada da casa, e a ideia de deixar as janelas abertas remete ao imaginário popular de que isso permitiria a passagem de fantasmas, como apresentado por Garrigan. Ainda sobre as janelas, a figura da sra. Ramsay nos é apresentada por detrás de uma, através da qual Lily Briscoe a pinta. Assim, como a pintora que não pode ver a figura da mulher completa e nem entendê-la inteiramente, nós também conseguimos visualizar partes da essência da personagem, como se estivéssemos espiando pela mesma janela.

A mesma sensação ocorre no livro *O quarto de Jacob*, em que o personagem principal, Jacob, deve ser perseguido pela narrativa porque está sempre escapando do leitor, e assim suas características e sua história são apresentadas por outros personagens que vão surgindo, como se Woolf permitisse apenas que espreitássemos por uma janela a vida de Jacob. A princípio, somos levados a pensar que essa seria a explicação para a escolha feita por Vanessa Bell para o design da primeira capa, onde vemos uma janela com cortinas, e no interior, uma mesa com um vaso de flores.

Imagem 1: capa original para o livro *O quarto de Jacob*



Fonte: Google

Porém, Hermione Lee (1999) afirmou que Bell não conhecia o teor dos livros ao pintar suas capas. Essa informação, a princípio decepcionante para a justificativa da capa, acaba por nos levar a fazer a análise sob outro viés. Devemos nos lembrar de que principalmente nos anos 1920, as duas irmãs acompanhavam de perto o trabalho uma da outra com muita atenção e Woolf frequentemente definia o que produzia nos termos de Bell, ou como Hermione (1999) afirmou, através dos olhos da irmã. Esta leitura que a escritora fazia do trabalho da pintora era uma demonstração de admiração, reconhecimento e rivalidade. Inclusive, em 1927, Woolf reparou como o trabalho das duas estava em consonância, e elas constantemente faziam conexões entre os livros e as pinturas (LEE, 1999). Frances Spalding (2015) também afirmou que a ideia da janela se tornou popular entre os modernistas durante os anos 1920 e foi muito utilizada por Bell, para quem representaria segurança doméstica através da forma como ela, por ser mulher, via o mundo. Esse tipo de visão protegida dentro do lar é clara em *Os anos*, quando Eleanor observa Delia e Milly assistindo o movimento e acontecimentos da rua através da janela, e assim sendo impossibilitadas de conhecer o mundo real. Por várias vezes, Woolf escreveu como tinha por objetivo se expressar na literatura como os pintores faziam em seus quadros, e como gostaria de escrever em prosa o que a irmã pintava. Então, mesmo que a capa de *O quarto de Jacob* não esteja estritamente relacionada ao conteúdo do livro, sua inspiração e seu imaginário estão.

Outra correlação entre pintura e literatura fica clara com o uso das imagens pastorais na abertura de cada capítulo de *Os anos*, e que muito nos interessa nessa pesquisa, não só pelas belas imagens que trazem e por suavizarem as transições de capítulos, mas pelo significado que carregam consigo. A exposição das estações nos dá a sensação de tempo fluindo, seguindo seu curso na história, além de nos ajudar a entender as experiências pelas quais os personagens passam ao longo da narrativa, ligando eventos naturais a acontecimentos de suas vidas cotidianas, em uma estrutura simbólica que abarca toda a história: “Virginia Woolf faz livre uso das imagens ‘arquetípicas’ da natureza como o sol, mar, flores, tempestades, montanhas, lua, noite e dia, dentre outros. Elas geralmente se referem aos ciclos de vida e morte da narrativa tradicional.” (MARSH, 1998, pp. 113 – 114, tradução nossa)⁵⁷. Normalmente, a apresentação dessa natureza é feita de maneira mais sombria, o que não ocorre tanto nesse livro, porém a representação da insensibilidade e falta de pensamentos

⁵⁷ No original: “Virginia Woolf makes free use of ‘archetypal’ nature images such as the sun, sea flowers, storms, mountains, moon, night and day, and so on. These often refer to the cycles of life and death in the traditional manner.”

atribuída a essa ambiente é extremamente forte em *Os anos*, como se fosse a imagem do inconsciente e do caos, fatores extremamente importantes na ficção woolfiana.

Cientes do relevante papel da representação da natureza no enredo, na segunda leitura do livro começamos a traçar um paralelo entre as estações e os acontecimentos da história, e obtivemos os seguintes resultados. O verão representaria a alegria, a vida e as festas, a fartura e o desenvolvimento: em “1907”, carroças levariam alimentos pelas estradas e festas povoariam Londres; em “dia de hoje”, há a alegria de reencontrar toda a família na festa de Delia. O outono seria um sinal de despedidas: em “1891”, perderíamos o trilho de Delia após a morte de Parnell, e em “1918” o fim da guerra era anunciado. O inverno seria um prenúncio de tristezas e aflições: com a venda de Abercorn Terrace em 1913, Crosby perdeu seu lar e podemos até dizer que um pouco de seu rumo; em “1917”, os personagens passam por uma terrível noite de bombardeio. Já a primavera, a estação que ocorre mais vezes na narrativa, está ligada à morte: em “1880”, o primeiro capítulo, temos a morte da mãe, impactante para toda a família; em “1908”, descobrimos as mortes de Digby e sua esposa Eugénie; em “1910”, a morte do rei Edward é anunciada; já em 1914 a descrição difere totalmente dos outros capítulos primaveris, pois não há nenhuma morte. Porém, sabemos que a poucos meses se iniciaria a Primeira Guerra Mundial, sinônimo de imenso padecimento. O único capítulo que mostra uma inconsistência com esta análise é “1911”, que é narrativa de um verão festivo ao mesmo tempo em que somos informados da morte do Coronel Abel. Então por que este capítulo não se passa durante a primavera? Inferimos que a morte do patriarca simboliza a conquista da liberdade por Eleanor, que passa a viajar (como somos informados em tal capítulo), indo com Edward para a Grécia e a Espanha, onde vê coisas maravilhosas e onde aparentemente aproveitou bastante. Ela viaja sozinha para a casa de Morris e mais adiante ainda pensa: “minha vida está só começando” (WOOLF, 2011, p. 254).

O uso dessas descrições relacionadas a estações acabam por ajudar a entender qual o ponto principal de cada capítulo, ditando qual deve ser o tom da leitura, e criando o clima necessário para melhor apreciação dos acontecimentos.

3.3 PERSONAGENS FEMININAS

O romance apresenta uma série de personagens femininas, de maior e menor importância, o que é sempre muito marcante nas obras de Woolf, já que o trabalho com os estereótipos de feminino e masculino está sempre presente em sua literatura. Só na família Pargiter, por exemplo, há cinco mulheres (em contraposição a quatro homens, dentre os

filhos). Porém, nesta seção o enfoque será apenas nas que apresentam, em nossa opinião, alguma característica mais marcante e/ou relevante: Eleanor, Delia, a filha Rose, Crosby, Kitty, as irmãs Maggie e Sara, e Peggy.

A primeira a ser analisada é Eleanor Pargiter, a qual se pode considerar como protagonista da história, apesar da narrativa não nos oferecer um personagem principal fixo. Todavia, é Eleanor a eleita para ser quem representa a união de todos os personagens e auxiliar na sequência dos acontecimentos. Ela é a filha mais velha do Coronel Pargiter e Rose e foi descrita da seguinte maneira: “Era a mais velha das filhas, tinha vinte e dois anos e nenhuma formosura. No entanto, respirava saúde e, mesmo cansada como devia estar no momento, era de natureza alegre e efusiva.” (WOOLF, 2011, p. 27)⁵⁸. Devemos observar que no original não há certeza sobre sua idade. A autora menciona que Eleanor tinha *cerca* de vinte e dois anos, e em um capítulo posterior, quando sua idade é afirmada, podemos calcular que em 1880 ela na verdade tinha vinte e quatro anos. Quando a mãe está de cama, é ela quem toma as rédeas da família, cuida de todos e, depois da perda materna, é quem irá tomar conta do pai, abrindo mão de sua vida. Afinal, como a própria Woolf afirma em *Três guinéus*, a mulher, apenas por ser mulher, tem o dever sagrado de se sacrificar em prol de seu pai. Assim, ela nunca se casa e dedica sua vida sempre aos outros. No último capítulo, quando dizem a Eleanor que estão falando dela, seu pensamento flui: “Minha vida, disse com seus botões. Que estranho! Pela segunda vez nessa noite alguém falava da sua vida. E eu não tenho vida nenhuma! – pensou.” (WOOLF, 2011, p. 437)⁵⁹. Mais adiante, ela continua divagando: “Minha vida tem sido a de outras pessoas: a de meu pai; a de Morris; a dos meus amigos em seguida; a de Nicholas...” (WOOLF, 2011, p. 438)⁶⁰.

Essa ideia remete ao conceito da personagem solteirona na literatura, muito bem definida por Cláudia J. Maia (2014). Aliás, a própria sobrinha de Eleanor, Peggy, a retrata como uma “solteirona vitoriana” (WOOLF, 2011, p. 397)⁶¹. A princípio, essa era uma figura antagonizada na comunidade, por não contribuir com a manutenção da sociedade patriarcal: a constituição da família é uma ferramenta para essa continuidade, por manter a mulher em casa, cuidando da sua prole e marido e, assim, sem salário e sem liberdade. Portanto, segundo Maia, optar por ser uma solteirona poderia ser visto também como uma forma de protesto

⁵⁸ No original: “She was the eldest of the daughters, about twenty-two, no beauty, but healthy, and though tired at the moment, naturally cheerful.” (WOOLF, 2009, p. 14)

⁵⁹ No original: “My life, she said to herself. This was odd, it was the second time that evening that somebody had talked about her life. And I haven’t got one, she thought.” (WOOLF, 2009, p. 348)

⁶⁰ No original: “My life’s been other people’s lives, Eleanor thought – my father’s; Morris’s; my friends’ lives; Nicholas’s...” (WOOLF, 2009, p. 349)

⁶¹ No original: “Victorian spinster” (WOOLF, 2009, p. 316)

contra a escravidão do casamento com vistas à libertação das mulheres, e por isto, elas foram chamadas pela estudiosa de “solteironas políticas”. Sabemos que Virginia Woolf criticou a instituição matrimonial, portanto, ter uma protagonista solteira em sua história não é mero acaso. A outra forma de assumir esse papel, e é o que se encaixa melhor no caso de Eleanor, seria o que Maia chama de “solteirona funcional à família”, ou seja, aquela mulher que abriria mão de si para dedicar sua vida aos outros.

Eleanor é também a personagem que irá trazer alguns questionamentos mais profundos ao leitor, como em “1891”, quando visita a casa que aluga para algumas senhoras. Neste capítulo, questiona a decisão de obrigar uma pessoa doente a viver, assunto que já fora iniciado na obra com a demora da mãe em morrer e seu fraquíssimo estado de saúde, conforme vimos. Também em “1908”, quando Eleanor está lendo um livro sobre o cristianismo e começa a se indagar sobre a veracidade dos textos bíblicos, sobre se quem os escreveu foi fiel à realidade ou mentiu para servir a fins próprios.

Certamente, a escolha de uma protagonista que não se casa vem a quebrar o estereótipo construído pela literatura masculina, que determinava serem as solteironas mulheres amarguradas, pois ninguém as quisera desposar. Inclusive, North, sobrinho de Eleanor, questiona-se algumas vezes sobre esse fato, culminando num curto diálogo entre os dois sobre o assunto:

- Casamento não é para todo mundo – disse Eleanor.

Ele teve um sobressalto.

- Não, naturalmente que não – tartamudeou, olhando-a com espanto. Ela nunca se casara. Por que não? – pensou. Sacrificara-se pela família provavelmente, pelo velho Vovô sem dedos. (WOOLF, 2011, p. 444)⁶²

Para North, a ideia de uma mulher optar por não se casar não era compreensível e ele segue questionando isso ao final do livro. Enquanto para Eleanor, desde o início do livro, essa sempre foi uma ideia estranha, quando observava suas irmãs à janela e pensava: “E o que sabem elas sobre casamento? – perguntou-se. Vivem em casa, não veem quase ninguém fora do seu próprio círculo. Estão sempre enfiadas aqui dentro, dia após dia...” (WOOLF, 2011, p.

⁶² No original: “ ‘Marriage isn’t for everybody,’ Eleanor interrupted.

He started. ‘No. Of course not,’ he agreed. He looked at her. She had never married. Why not? he wondered. Sacrificed to the family, he supposed – old Grandpapa without any fingers.” (WOOLF, 2009, p. 354)

46)⁶³. Esse embate é um dos motivos do porquê ser tão interessante ter uma protagonista solteirona.

Continuando na linha de crítica política, há Delia, que tem uma curta aparição no livro e ainda assim sua presença é extremamente relevante para discutir a mulher política, aquela que tem participação na vida pública e que luta por seus ideais. Logo no início do livro, fica claro o sentimento de não pertencimento de Delia em relação à sua família. Ela é a única que não suporta mais a espera pela morte da mãe, enxergando aquilo como algo que mina a energia familiar. Assim que pode, saiu de casa e se mudou para um apartamento modesto e no ano de 1891, descobrimos que Delia é partidária de Parnell, um líder irlandês que defendia a libertação da Irlanda do domínio inglês. Entretanto, após a morte do revolucionário, em tal ano, Delia some e só reaparece de fato no último capítulo, sem que exista qualquer menção a ela antes disto.

Apesar de retratar uma mulher ativa politicamente, Virginia opta por fazer dessa personagem um fracasso, uma mentira: Delia se casa com um irlandês, Patrick, para reafirmar sua luta pelo país, mas, ao final, ele é apenas um latifundiário conservador, que vai exatamente contra tudo o que Delia acreditava. Em sua biografia da autora, Hermione Lee defendeu que Woolf fez uso de uma abordagem satírica em *Os anos* para repudiar o comportamento dito aceitável para uma mulher naquela época e essa personagem é o perfeito exemplo disso.

Ainda há mais uma personagem politicamente ativa: Rose, a filha mais nova do Coronel, que recebeu o mesmo nome que sua mãe e viaja pelo país divulgando suas ideias sufragistas. Militando em uma ala mais ativa do movimento, Rose acaba sendo presa por atirar tijolos a uma vitrine. Nesse romance, ela é a figura que melhor representa a ideia da mente andrógina de Virginia Woolf, que apresentamos no capítulo anterior: é a única dentre todos os filhos que se interessa pelo passado do pai e do avô na guerra e se imagina cavalgando em batalhas, apresentando-se em sua imaginação como “Pargiter, do Regimento de Cavalaria Pargiter” (WOOLF, 2011, p. 41)⁶⁴. Quando criança, decide ir sozinha, à noite, até a loja Lamley, mas já que ninguém quis acompanhá-la, no caminho sofre assédio de um homem na rua: na primeira vez, antes de chegar na loja, um homem tenta agarrá-la. Na segunda vez, Rose já está voltando para casa, quando:

⁶³ No original: “And what do they know about marriage? she asked herself. They stay at home too much, she thought; they never see anyone outside their own set. Here they are cooped up, day after day...” (WOOLF, 2009, p. 31)

⁶⁴ No original: “I am Pargiter of Pargiter’s Horse” (WOOLF, 2009, p. 26)

De repente viu o homem outra vez. Estava encostado no lampião e a luz do gás dançava no seu rosto. Quando ela passou, ele chupou os lábios para dentro, depois soprou. O som era uma espécie de mugido. Mas não estendeu as mãos para ela. Estavam ocupadas, desabotoando a roupa dele.

Ela passou como um raio. Teve a impressão de que o homem vinha em seu encalço. Ouvia os surdos passos dele na calçada. Tudo tremia em torno dela enquanto corria. (WOOLF, 2011, p. 43)⁶⁵

Felizmente nada aconteceu. Contudo, como Hermione Lee apontou em sua entrevista e já foi citado aqui anteriormente, esse é um romance que iria tratar de vários tabus da sociedade, sendo o abuso de crianças um deles.

Adicionando outro tabu à lista, Woolf usou a personagem Crosby para debater, ainda que de forma não muito aprofundada, a situação dos empregados domésticos. Por meio dela, a escritora pôde trabalhar a luta de classes, mostrando a indiferença dos patrões em relação às condições de vida dos empregados e o pensamento daqueles (personificado em Martin, um dos irmãos da família Pargiter) sobre como tratar tais trabalhadores: sendo cortês, mas não necessariamente, verdadeiros. O ápice de sua presença ocorre quando Eleanor, ao receber um corretor na casa de Abercorn Terrace, conhece as instalações de Crosby. Ela já havia dito que morara no porão por quarenta anos, mas só ao desocupar a casa, a patroa descobre que era um local “escuro e baixo” (WOOLF, 2011, p. 258)⁶⁶ e então se envergonha disso. Com essa situação, a autora critica o engajamento não prático de muitas pessoas – como Delia e Rose, por exemplo –, que lutam por ideais, mas são incapazes de notar os problemas reais que as circundam.

Uma das personagens mais interessantes em *Os anos* é Kitty Malone, filha do reitor da Universidade de Oxford e prima de Eleanor. Ela é o retrato de toda restrição imposta às mulheres, pois tem seu destino decidido pela família e a vida limitada pelas convenções. Logo no início do livro, quando Kitty vai ajudar o pai no escritório, ele diz a ela: “A natureza não destinou você para a erudição, minha querida.” (WOOLF, 2011, p. 102)⁶⁷. Ainda que vivesse no centro do conhecimento, pois morava em uma universidade, tomava aulas particulares com a Srta. Lucy Craddock, mas não de modo aprofundado. Seus pais decidem casá-la com Lorde Lasswade e, após o casamento, partem para o norte da Inglaterra. Porém, fica muito claro que essa união não partiu de um desejo de Kitty, uma vez que adiante no livro ela irá se questionar

⁶⁵ No original: “Suddenly, as she passed the lamp-post, she saw the man again. He was leaning with his back against the lamp-post, and the light from the gas lamp flickered over his face. As she passed he sucked his lips in and out. He made a mewning noise. But he did not stretch his hands out of her; they were unbuttoning his clothes. (WOOLF, 2009, p. 28)

⁶⁶ No original: “how dark, how low” (WOOLF, 2009, p. 206)

⁶⁷ No original: “ ‘Nature did not intend you to be a scholar, my dear’ (WOOLF, 2009, p. 78)

como teria sido se tivesse se casado com seu primo Edward, de quem, suspeitamos, realmente gostava.

Em 1914, Kitty oferece uma recepção em sua casa, mas durante toda a narrativa da festa, seus pensamentos fluem em devaneios sobre sua incompatibilidade com aquele evento, com aquelas pessoas, com aquelas normas sociais. Como ela considera mais a frente: nem mesmo se expressar verdadeiramente ela pode sem ser mal julgada pelas outras mulheres. Kitty vem nos mostrar e fazer refletir como a sociedade pode minguar a felicidade de uma mulher apenas por fazê-la se sujeitar ao que se espera dela.

Em contramão a esse destino advindo da imposição social na vida das mulheres, temos Maggie e Sara Pargiter, primas de Eleanor, filhas de Digby e Eugénie. Enquanto Kitty tinha a segurança de um bem-estar financeiro, ainda que não tenha sido feliz por completo, as irmãs levam uma vida de pobreza após a morte dos pais. Assim, nos questionamos: o destino de uma mulher está em suas próprias mãos? Elas tinham uma vida confortável enquanto moravam com os pais, mas após a morte deles, elas não têm nem mais a casa da família para morar. Maggie ainda tem a vida “salva” ao se casar com Renny, um francês com quem tem dois filhos. Sara, entretanto, continua com uma situação bem humilde, aceitando empregos de baixa qualificação para se manter, simplesmente porque nunca se casou.

Por fim, mais ao final do livro, há Peggy Pargiter, a personagem da última geração da família Pargiter, filha de Morris e Célia, e sobrinha de Eleanor, que se formou em medicina, trabalha em um hospital e também não é casada. Sua participação na história é muito relevante para mostrar o caminho que as mulheres tomaram ao longo dos anos, bem como qual a recepção masculina sobre tais mudanças. Ao que é indicado na narrativa, essa recepção não foi muito boa, muito menos empolgante, como o pensamento de North, irmão de Peggy nos mostra: “Maldita raça das mulheres, pensou, são tão duras, tão desprovidas, coitadas, de imaginação! Para o diabo com suas mentes mesquinhas, inquisitivas. De que vale a tal educação feminina se só sabem julgar e censurar?” (WOOLF, 2011, p. 471)⁶⁸. Além dessa passagem com North, temos também o questionamento que Patrick, marido de Delia, faz em uma roda de conversa: “Agora essas damas podem votar – acrescentou, dirigindo-se a North – e estão em melhor situação por causa disso?” (WOOLF, 2011, p. 477)⁶⁹

Esse conflito de ideias e gerações não chega a um arremate, pois a festa onde todas essas gerações se encontram chega ao fim e a família se dispersa.

⁶⁸ No original: “Damn women, he thought, they’re so hard; so unimaginative. Curse their little inquisitive minds. What did their ‘education’ amount to? It only made her critical, censorious.” (WOOLF, 2009, p. 376)

⁶⁹ No original: “ ‘Now these ladies have got the vote,’ he said, turning to North, ‘are they any better off?’” (WOOLF, 2009, p. 381)

3.4 A VIDA DE VIRGINIA WOOLF NA FICÇÃO

Como já apontamos por diversas vezes, Woolf utilizou muito de suas experiências pessoais como fontes de criação para seus romances, como uma forma de ficcionalizar sua própria autobiografia. Mas em especial em *Os Anos* é possível encontrar aspectos de sua vida na base para o enredo:

A tensão entre ficção e autobiografia está em sua forma mais feroz na novela que ela agora começa a escrever. A história (que ela planejou escrever como uma série de “grandes balões, conectados por passagens estreitas e diretas de narrativa”, indo de 1880 a 2012) era a história de sua família, sua infância, sua guerra, sua vida em Londres, seus amigos. A leitura política de sua cultura veio de sua educação, e que se desenvolveu durante toda a sua vida de escritora. (LEE, 1999, p. 627, tradução nossa)⁷⁰

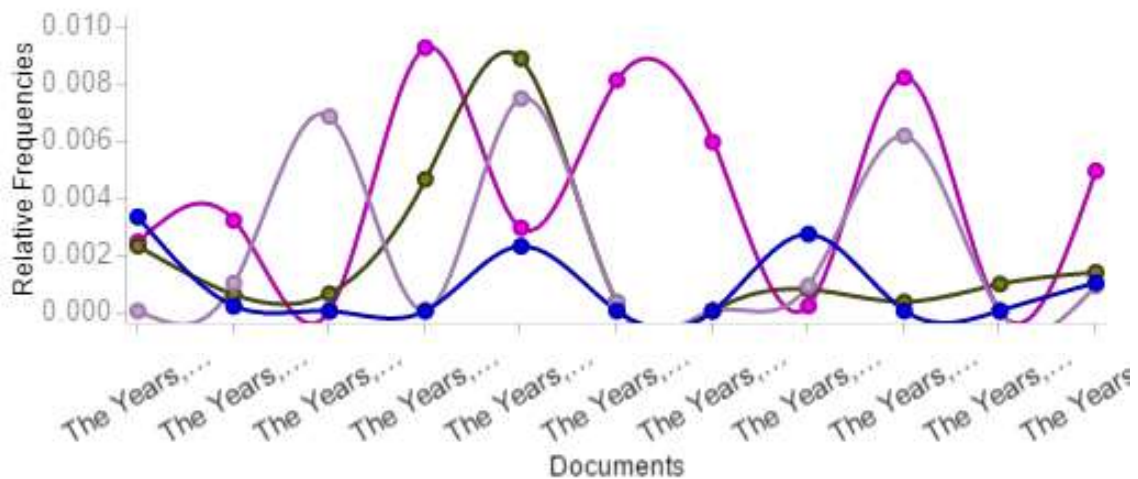
Sabemos que a narrativa não chegou ao ano de 2012 mas sim parou em torno dos anos 1930. No entanto, a interferência pessoal planejada não sofreu alterações, e por isso buscamos mostrar na presente seção quais são os traços em comum entre as duas esferas – a real e a ficcional. Para tanto, utilizaremos alguns *softwares*, os quais auxiliam na comparação de dados e termos, que mostraremos aqui. Porém, para realizar essa comparação focada na escolha e uso das palavras, daremos preferência ao texto original em inglês, mas manteremos a tradução de Raul de Sá Barbosa nas notas de rodapé. Ou seja, adotamos como método de exposição o inverso do que temos feito até o momento. Todavia, para as partes onde a análise linguística não é necessária, optamos por manter a tradução no corpo do texto, com o original nas notas de rodapé.

Tendo em mente a reflexão de Woolf: “Já não sei quem eu sou nem onde estou: se Virginia, se Eleanor. Se em *A Família Pargiter* ou fora dela” (WOOLF *apud* BIVAR, 2011, p. 8), a leitura do livro é feita com a expectativa de que essa seria a personagem principal. Porém, ao longo da leitura, essa ideia não é definida claramente, pois em alguns capítulos Eleanor não é nem ao menos citada. A fim de corroborar a hipótese de que ela é a protagonista, a ferramenta *Voyant* foi utilizada por permitir verificar quantas vezes seu nome apareceu na narrativa. O resultado indicou uma ocorrência de 483 citações do nome Eleanor,

⁷⁰ No original: “The tension between fiction and autobiography is at its fiercest in the novel she now began to write. Its history (which she planned to construct like a series of “great balloons, linked by straight narrow passages of narrative”, going from 1880 to 2012) was the history of her family, her childhood, her war, her life in London, her friends. Its political reading of the culture was derived from her upbringing, and had been developed through all her writing time.”

Quando as quatro personagens femininas da Família Pagiter são aplotadas a um gráfico, a frequência nas citações fica ainda mais clara:

Gráfico 1: Personagens femininas da família Pagiter mais citadas em *Os anos*



(Eleanor – rosa; Rose – verde; Maggie – lilás; Kitty – azul)

Fonte: *Voyant*

Certamente, apenas a menção a um nome em grande quantidade não comprova que Eleanor seja a protagonista da obra. Todavia, quando tal dado quantitativo é analisado em conjunto ao enredo do livro, parece comprovar-se a constatação à hipótese sugerida anteriormente. Então, mesmo que a autora não tenha tido a intenção clara de tornar Eleanor a protagonista principal da história, é muito clara a forma com que a personagem conecta todo o enredo.

A constatação sobre Eleanor ser a heroína vem somar-se à análise da vida pessoal de Woolf como pano de fundo para sua ficção. Juntamente a isto, é feita uma observação das similaridades entre os textos autobiográficos da autora encontrados no livro *Momentos de vida* e *Os anos*, sendo possível identificar várias passagens com grande semelhança, que serão mostradas a seguir. Para facilitar a análise, a ferramenta *TAPoRware Comparator* foi utilizada, porém serviu mais como um guia, uma vez que não reconhece variações das palavras e não considera o sentido geral da frase.

O primeiro trecho selecionado de “Reminiscências” (um dos textos presentes em *Momentos de vida*) aborda a morte da mãe de Woolf através de metáfora temporal. Em *Os anos*, para falar da morte da mãe de Eleanor, ela usa a mesma descrição da mudança do tempo da primavera para um clima escuro, chuvoso e melancólico.

Tabela 2.1: Comparativo *Reminiscência x Os anos*

<i>REMINISCÊNCIAS</i>	<i>OS ANOS</i>
(...) her death was the greatest disaster that could happen; it was as though on some brilliant day of spring the racing clouds of a sudden stood still, grew dark, and massed themselves; the wind flagged, and all creatures on the earth moaned or wandered seeking aimlessly. (WOOLF, 2014b, pos. 83.197) ⁷¹	It was an uncertain spring. The weather, perpetually changing, sent clouds of blue and purple flying over the land. (...) She looked away; she saw the little window at the end of the passage. Rain was falling; there was a light somewhere that made the raindrops shine. One drop after another slid down the pane; they slid and they paused; one drop joined another drop and then they slid again. There was complete silence in the bedroom. (WOOLF, 2009, pp. 3 – 45) ⁷²

Tabela 2.2: Comparativo *Reminiscência x Os anos*

<i>Common words</i>							
Words	Text 1 counts	Text 1 relative	Text 2 relative	Text 2 counts	Relative ratio (text1/text2)	Word distribution in text 1	Word distribution in text 2
the	4	0.0870	0.1053	8	0.8261		
was	2	0.0435	0.0526	4	0.8261		
and	2	0.0435	0.0395	3	1.1014		
of	2	0.0435	0.0263	2	1.6522		
that	1	0.0217	0.0132	1	1.6522		
spring	1	0.0217	0.0132	1	1.6522		
it	1	0.0217	0.0132	1	1.6522		
clouds	1	0.0217	0.0132	1	1.6522		
a	1	0.0217	0.0132	1	1.6522		

Fonte: *TAPoRware Comparator*

⁷¹ “A morte dela foi o maior desastre que podia acontecer; foi como se, num dia claro de primavera, nuvens passageiras parassem de repente, ficassem escuras e se aglomerassem; o vento ficou fraco e todas as criaturas sobre a terra gemeram ou vagaram sem rumo.” (WOOLF, 1986, p. 49)

⁷² Era uma primavera instável. O tempo, perpetuamente em mudança, mandava nuvens azuis e púrpura por sobre a terra.

(...)

Tirou os olhos da cena e ficou a olhar a pequena janela ao fundo do corredor. A chuva caía. Havia uma luz em algum lugar que fazia brilhar as gotas d’água. Uma depois da outra, elas escorriam pela vidraça. Escorriam, depois faziam uma pausa. Uma gota encontrava outra e juntas escorriam outra vez. Havia completo silêncio no quarto. (WOOLF, 2011, pp. 13 - 63).

Podemos perceber que apesar de apenas a estação – *primavera (spring)* – e a presença de *nuvens (clouds)* no céu serem as palavras repetidas, a atmosfera de tristeza representada pela natureza prevalece em ambos os excertos. Além disso, também sabemos que Woolf descreve a morte da mãe de várias maneiras diferentes a cada vez que a narra, mas o ponto em comum em todas as narrativas é que, assim como Delia, a autora também não foi capaz de sentir nada pela perda. O uso das gotas de chuva no lugar das lágrimas que não chegam à filha, a procissão até o quarto da morta, a enfermeira soluçando e o pai com os braços esticados chorando são todas imagens recuperadas das memórias de Woolf (LEE, 1999).

A segunda comparação ainda é referente à morte da mãe, algo muito marcante em toda literatura woolfiana. A meia irmã de Virginia, Stella Duckworth, assumiu as tarefas de Julia Stephen, abrindo mão de sua vida pessoal para cuidar das crianças deixadas órfãs e do seu padrasto. Em *Os anos*, é Eleanor, por ser a filha mais velha, quem se torna responsável por cuidar da casa, de seus irmãos e de seu pai. Como dito anteriormente, várias pessoas da vida real inspiraram uma mesma personagem da ficção.

Tabela 3.1: Comparativo *Reminiscências* x *Os anos*

<i>REMINISCÊNCIAS</i>	<i>OS ANOS</i>
The shock to Stella was complete; she began, by sheer pure beauty of character, to do all that she could for everyone; but almost automatically. The future held nothing to her; the present was, I suppose, with a stepfather whom she barely knew, and four children who needed care and could as yet help her little, constantly painful. She was only just twenty-six, and in a moment she had to relinquish not only the chief source of all her life, but also the peculiar ways in which she best enjoyed her gifts. (WOOLF, 2014b, pos. 83.265 – 83.279). ⁷³	'Just when the children most wanted her,' she said, sticking the needle into her embroidery. (...) Mrs Lamley liked her. She always seemed so friendly. It was such a pity she didn't marry - such a mistake to let the younger sister marry before the elder. But then she had the Colonel to look after, and he was getting on now, Mrs Lamley concluded, going back to her mutton in the back shop. (WOOLF, 2009, p. 77 - 99). ⁷⁴

⁷³ “Foi um enorme choque para Stella; ela começou, por pura e simples beleza de caráter, a fazer tudo o que podia por todos; mas de forma quase automática. O futuro não lhe reservava nada; creio que o presente, com um padrasto que ela mal conhecia e quatro crianças que precisavam de cuidado e por ora pouco podiam ajudá-la, era

Tabela 3.2: Comparativo *Reminiscências x Os anos*

Common words							
Words	Text 1 counts	Text 1 relative	Text 2 relative	Text 2 counts	Relative ratio (text1/text2)	Word distribution in text 1	Word distribution in text 1
she	6	0.0645	0.0556	4	1.1613		
the	5	0.0538	0.0833	6	0.6452		
her	4	0.0430	0.0556	4	0.7742		
to	4	0.0430	0.0417	3	1.0323		
was	3	0.0323	0.0278	2	1.1613		
and	3	0.0323	0.0139	1	2.3226		
a	2	0.0215	0.0278	2	0.7742		
in	2	0.0215	0.0139	1	1.5484		
but	2	0.0215	0.0139	1	1.5484		
had	1	0.0108	0.0139	1	0.7742		
children	1	0.0108	0.0139	1	0.7742		

Fonte: TAPoRware Comparator

Podemos ver a repetição da palavra *crianças* (*children*), que se tornou o assunto central após a morte da mãe, com o encargo de seu cuidado e educação passado então para a irmã mais velha, no caso Stella, que tinha apenas 26 anos, e ficcionalmente Eleanor, com 24 anos. Ao analisar como Eleanor abriu mão de sua vida para tomar conta do Coronel, a sra. Lamley remete à entrada que Woolf escreveu em seu diário, que se segue: “Aniversário do pai. Ele poderia estar com [...] 96, sim, hoje, [...] mas misericordiosamente não tem. Sua vida teria terminado totalmente com a minha. O que teria acontecido? Sem escrita, sem livros; - inconcebível.” (WOOLF *apud* BAUER, 2014, pp. 49 – 50 – tradução nossa)⁷⁵.

Além dessa lembrança, há também uma pequena tradição que foi repassada de Stella, após sua morte, para Vanessa e Virginia, que consistia em acompanhar Adrian até a porta de entrada e ali ficar de pé acenando até que ele desaparecesse na esquina, quando ia para a escola. Em *Os anos*, Eleanor recorda-se da mesma cena, quando ficava “assim, de pé, à porta, quando ele ainda era um menino e ia para a escola diurna, a pasta na mão. Costumava dar-lhe

sempre penoso. Ela mal havia completado 26 anos e num minuto teve de renunciar não só à principal fonte de toda a sua vida, mas também à maneira singular como mais gostava de desfrutar seus dons.” (WOOLF, 1986, p. 53).

⁷⁴ “- Justamente quando as crianças mais precisavam dela - disse, espetando a agulha no bordado.

[...]

A Sra. Lamley gostava dela. Era sempre tão amável. Uma pena que não tivesse se casado. Um erro deixar que as mais novas pegassem marido antes das outras. É verdade que a Srta. Eleanor tinha de olhar pelo Coronel, e ele já não era criança, concluiu a Sra. Lamley, voltando ao seu carneiro nos fundos da loja.” (WOOLF, 2011, p. 101-127).

⁷⁵ No original: “Father’s birthday. He would have been [...] 96, yes, today; [...] but mercifully was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books; - inconceivable”.

adeus quando ele atingia aquela mesma esquina, ele sempre se voltava e respondia. Era uma cerimônia curiosa, abandonada agora que ambos tinham crescido.” (WOOLF, 2011, p. 61)⁷⁶

Próximo a essa porta de entrada, ao pé da escada, dormia um cachorro, tanto na vida real (WOOLF, 1986), quanto na ficção (WOOLF, 2011). Mais uma lembrança relacionada à infância é a canção que a babá cantava para Eleanor, exatamente a mesma que Woolf escutava de sua própria babá: “Ron, ron, ron, et plon, plon, plon”. E ainda lemos em suas recordações que Vanessa era “sensível a toda beleza de cor e forma; mas escondia isso; porque suas opiniões não estavam de acordo com as que reinavam à sua volta, e ela tinha receio de causar aborrecimento” (WOOLF, 1986, p. 65), assim como acompanhamos a indisposição de Kitty em 1914, tentando se adequar à sociedade das damas que frequentavam suas festas de modo que não fosse julgada. Como dissemos anteriormente, uma única pessoa pode inspirar vários personagens distintos, assim como um único personagem pode sorver sua vida de várias pessoas reais. Ao pensarmos em Edward, lembramos de seus dois amigos na Universidade de Oxford, Gibbs e Ashley, que se assemelham muito às descrições dadas por Thoby de seus amigos em Cambridge: Gibbs era um homem grande que apreciava caçar e o campo, tal qual Clive Bell, descrito como alguém oriundo do interior e sem conhecimento literário anterior; enquanto Ashley, o oposto do outro amigo, nem alto nem baixo, estranho e que só sabia falar de livros, remete a Lytton Strachey, um rapaz exótico, alto e magro, que era um poço de cultura.

Um esboço do passado também pertence ao livro *Memórias de vida*. As semelhanças na descrição da reação dos pais nas duas obras são enormes, e como dissemos acima, a figura do quarto de dormir onde a morta se encontra, o desespero do pai, braços esticados e desamparo faz-se presente nos dois excertos.

Tabela 4.1: Comparativo *Um esboço do passado* x *Os anos*

<i>UM ESBOÇO DO PASSADO</i>	<i>OS ANOS</i>
My father staggered from the bedroom as we came. I stretched out my arms to stop him, but he brushed past me, crying out something I could not catch; distraught. And George led me in to kiss my	There was complete silence. Then there was a stir, a shuffle of feet in the bedroom and out came her father, stumbling. 'Rose!' he cried. 'Rose! Rose!' He

⁷⁶ No original: “to stand at the door, when he was a small boy and went to a day school with a satchel in his hand. She used to wave to him; and when he got to the corner he always turned and waved back. It was a curious little ceremony, dropped now that they were both grown up.” (WOOLF, 2009, p. 43)

mother, who had just died. (WOOLF, 2014b, pos. 84.035) ⁷⁷	held his arms with the fists clenched out in front of him. You did that very well, Delia told him as he passed her. (WOOLF, 2009, p. 45) ⁷⁸
--	---

Tabela 4.2: Comparativo *Um esboço do passado* x *Os anos*

Common words							
Words	Text 1 counts	Text 1 relative	Text 2 relative	Text 2 counts	Relative ratio (text1/text2)	Word distribution in text 1	Word distribution in text 2
he	1	0.0233	0.0556	3	0.4186		
the	1	0.0233	0.0370	2	0.6279		
out	1	0.0233	0.0370	2	0.6279		
in	1	0.0233	0.0370	2	0.6279		
him	1	0.0233	0.0370	2	0.6279		
father	1	0.0233	0.0185	1	1.2558		
came	1	0.0233	0.0185	1	1.2558		
bedroom	1	0.0233	0.0185	1	1.2558		
as	1	0.0233	0.0185	1	1.2558		
arms	1	0.0233	0.0185	1	1.2558		
and	1	0.0233	0.0185	1	1.2558		

Fonte: TAPoRware Comparator

Aqui temos um cruzamento de palavras maior que nos trechos anteriores, sendo as principais *pai (father)*, *quarto (bedroom)*, *veio (came)* e *braços (arms)*, as que traduzem melhor o sentimento dessas passagens: o desolamento de um pai ao ver sua esposa morta no quarto, seu desvario ao sair desse mesmo quarto e o choque de suas filhas. Outro aspecto pertinente de comparação entre Leslie Stephen e a figura do pai, é a relação mantida entre os irmãos. Atribuiu-se a Leslie Stephen o sentimento de que seu irmão mais velho, Fitzjames, era-lhe superior e exercia certa dominância sobre o irmão mais novo. Em *Os Anos*, o Coronel Abel sentia que “dos dois, fora ele o fracassado.” (WOOLF, 2011, p. 152).

Diferentemente dos demais, os trechos a seguir oferecem uma comparação espacial: o pequeno e pobre quarto de empregadas na grande casa vitoriana recebe a mesma descrição no texto autobiográfico e no livro:

⁷⁷ “Meu pai ia saindo do quarto, cambaleante, quando chegamos. Estiquei os braços para detê-lo, mas ele passou as pressas por mim, gritando algo que não consegui entender; tresloucado. George me fez entrar para beijar minha mãe, que tinha acabado de morrer.” (WOOLF, 1986, p. 106)

⁷⁸ O silêncio era total. Depois houve um rumor arrastado de pés no quarto e seu pai saiu cambaleando. - Rose! – gritava. – Rose! Rose! – tinha os braços esticados à frente do corpo e os punhos cerrados. Excelente desempenho, pensou Delia quando ele passou por ela. (WOOLF, 2011, p. 63)

Tabela 5.1: Comparativo *Um esboço do passado x Os anos*

<i>UM ESBOÇO DO PASSADO</i>	<i>OS ANOS</i>
I began at the basement; in the servants' sitting room. It was at the back; very low and very dark; there was an ottoman covered in shiny black American cloth along one wall; and a vast cracked picture of Mr and Mrs Pattle covered the wall above it. (WOOLF, 1985, p. 116). ⁷⁹	'I should think you'd be glad to be out of that basement anyhow, Crosby,' said Eleanor, turning into the hall again. She had never realized how dark, how low it was, until, looking at it with 'our Mr Grice', she had felt ashamed. (WOOLF, 2009, p. 206). ⁸⁰

Tabela 4.2: Comparativo *Um esboço do passado x Os anos*

Common words							
Words	Text 1 counts	Text 1 relative	Text 2 relative	Text 2 counts	Relative ratio (text1/text2)	Word distribution in text 1	Word distribution in text 1
the	4	0.0833	0.0227	1	3.6667		
it	2	0.0417	0.0455	2	0.9167		
was	2	0.0417	0.0227	1	1.8333		
at	2	0.0417	0.0227	1	1.8333		
of	1	0.0208	0.0227	1	0.9167		
mr	1	0.0208	0.0227	1	0.9167		
low	1	0.0208	0.0227	1	0.9167		
dark	1	0.0208	0.0227	1	0.9167		
basement	1	0.0208	0.0227	1	0.9167		

Fonte: TAPoRware Comparator

A palavra *porão* (*basement*) repete-se nos dois trechos, como indicado pela ferramenta, além dos dois termos usados para caracterizar o ambiente, *baixo* (*low*) e *escuro* (*dark*), do lar das criadas durante todos os anos que elas serviram às famílias. Também o banheiro seria uma questão igual nas duas casas: apesar de grandes, possuíam apenas um.

Outro tema também sempre presente na literatura de Woolf são as festas e chás. Virginia pertencia a uma família inglesa tradicional da classe alta, portanto estava inserida na alta sociedade. Não que ela gostasse dessas obrigações sociais, como explica em seus textos. Era forçada por seu meio-irmão George a comparecer a festas, às vezes mais de uma em um

⁷⁹ Comecei pelo porão; na sala de estar das criadas. Ficava nos fundos; e era muito baixa e muito escura; nela, junto a uma das paredes, havia uma otomana forrada com tecido americano preto e brilhante; e um enorme quadro rachado do Sr. e da Sra. Pattle cobria a parede sobre ela.

⁸⁰ - De qualquer maneira imagino que você ficará contente de se livrar desse porão para sempre, Crosby - disse Eleanor, voltando para o vestibulo. Nunca se dera conta de como era escuro e baixo o subsolo até vê-lo com o "nosso Sr. Grice". Ficava envergonhada. (WOOLF, 2011, p. 258)

mesmo dia e sempre com a aparência impecável. Podemos comparar a cena das meninas Pargiter preparando o chá da tarde para sua família, que se repetirá algumas vezes ao longo da história, à rotina na própria casa Hyde Park Gate de Woolf, em cuja sala de jantar vitoriana, todo fim de tarde apresentava-se com um ar festivo com seus guardanapos, velas e pratarias, ambiente bem retratado pela criada Crosby. As imagens de sombras de árvores nas janelas, cortinas esvoaçantes, música na vizinhança são outros lugares-comuns em seus escritos e não estão ausentes de *Os anos*.

Tabela 6.1: Comparativo *Um esboço do passado* x *Os anos*

<i>UM ESBOÇO DO PASSADO</i>	<i>OS ANOS</i>
<p>Of a summer night I sometimes heard dance music and saw the dancers sitting out on the leads; saw them passing and repassing the window on the stairs. (WOOLF, 1985, p. 122)⁸¹</p>	<p>She leant her elbow on the sill and looked out at the tree. A confusing clapping sound came from the room where they were having the dance. The music had stopped; people began to come down the iron staircase into the garden which was marked out with blue and yellow lamps dotted along the wall. The voices grew louder. More people came and more people came. The dotted square of green was full of the flowing pale figures of women in evening dress; of the upright black-and-white figures of men in evening dress. She watched them moving in and out. (WOOLF, 2009, p. 128)⁸²</p>

⁸¹ “Em noites de verão, às vezes eu ouvia música de dança e ia os dançarinos sentados do lado de fora, no terraço pavimentado com folhas de chumbo; via-os passando e ternando a passar pela janela nos degraus da escada.”

⁸² “Apoiando o cotovelo no peitoril da janela, ficou a contemplar a árvore. Um som confuso de aplausos vinha da sala onde se dançava. A música cessou. E gente começava a descer a escada de ferro que levava ao jardim delimitado por luzes azuis e amarelas dispostas ao longo do muro. As vozes ficaram mais fortes. Veio mais gente, muito mais gente. O retângulo de verdura enquadrado pelas lâmpadas de cor estava cheio agora de pálidas figuras de mulheres em vestidos de baile. E das figuras direitas, em branco e preto, dos homens em trajes de gala. Via-os que iam e vinham.” (WOOLF, 2011, p. 162)

Tabela 6.2: Comparativo *Um esboço do passado* x *Os anos*

Common words							
Words	Text 1 counts	Text 1 relative	Text 2 relative	Text 2 counts	Relative ratio (text1/text2)	Word distribution in text 1	Word distribution in text 1
the	4	0.1429	0.1176	12	1.2143		
and	2	0.0714	0.0490	5	1.4571		
on	2	0.0714	0.0098	1	7.2857		
of	1	0.0357	0.0490	5	0.7286		
out	1	0.0357	0.0294	3	1.2143		
them	1	0.0357	0.0098	1	3.6429		
music	1	0.0357	0.0098	1	3.6429		
dance	1	0.0357	0.0098	1	3.6429		
a	1	0.0357	0.0098	1	3.6429		

Fonte: TAPoRware Comparator

Nesses trechos, temos a atmosfera festiva de *música* (*music*) e *dança* (*dance*), mas sem dúvidas a lembrança mais marcante relaciona-se aos sons e à luz da noite entrando pela janela, enquanto as cortinas voavam por causa do vento, imagem que a faz recordar imensamente também de sua infância em Talland House, em St. Ives.

Em 1917, quando Eleanor visita sua prima Maggie para um jantar, eles estão em meio à Primeira Guerra Mundial e por isso a discussão girava em torno desse assunto e do futuro da humanidade, assim como ocorria no Grupo de Bloomsbury. Quando falavam que a guerra seria o fim da civilização e a vida já não valia nada mais, isso era um eco do discurso de Roger Fry, que “passou a acreditar que um período mais civilizado da vida humana estava começando; agora que a esperança parecia ter acabado.” (LEE, 1999, p. 263, tradução nossa)⁸³. Nesse mesmo capítulo, vemos Eleanor pensar que Renny, o único francês de suas novelas, “é o homem que eu deveria ter desposado, pensou com certeza repentina ao sair para o ar gelado.” (WOOLF, 2011, pp. 356 – 357)⁸⁴, sentimento que a própria Woolf alimentou uma vez acerca de um casamento em seu círculo de amizades a ponto de a fazer ter uma explosão de raiva. A união entre Gwen Darwin e o francês Jacques Raverat criou nela um sentimento de romance e exclusão que ela só havia sentido anteriormente com o casamento de Stella e Jack (LEE, 1999).

Ao fim do livro, temos a narrativa da festa de Delia, que muito se assemelha com as festas que Woolf atendia na casa de Lady Ottoline, em que pessoas totalmente diversas se reuniam, de nobres a artistas. A descrição da entrada da casa, com escadas de pedra levando

⁸³ No original: “He had come to believe that a more civilized period in human life was beginning; now that hope seemed ended...”

⁸⁴ No original: “is the man, she said to herself, with a sudden rush of conviction, as she came out into the frosty air, that I should like to have married.” (WOOLF, 2009, p. 285)

ao segundo andar, remete ao design da casa da autora em Tavistock Square. Durante o evento, observamos a fala de Patrick sobre a obtenção do voto feminino não ter mudado em nada a vida das mulheres, sendo que esse pensamento reflete as próprias divagações de Woolf quando a lei do sufrágio passou no Parlamento em janeiro de 1918. Nesta ocasião, escreveu em seu diário que não se sentia nem um pouco mais importante com essa vitória (LEE, 1999).

Além dessas semelhanças mencionadas, a composição da família Stephen e da família Pargiter também é muito semelhante. Seria idêntica, se não fosse a existência de uma meia irmã de Virginia, que mal é citada em suas memórias. Laura Stephen, filha de Leslie com sua primeira esposa, Harriet Thackeray, apresentava problemas mentais e não convivia muito com a família, sendo, por isso, nunca lembrada. Segue a árvore de cada família, para uma melhor comparação:

Imagem 3: Genealogia da família Pargiter

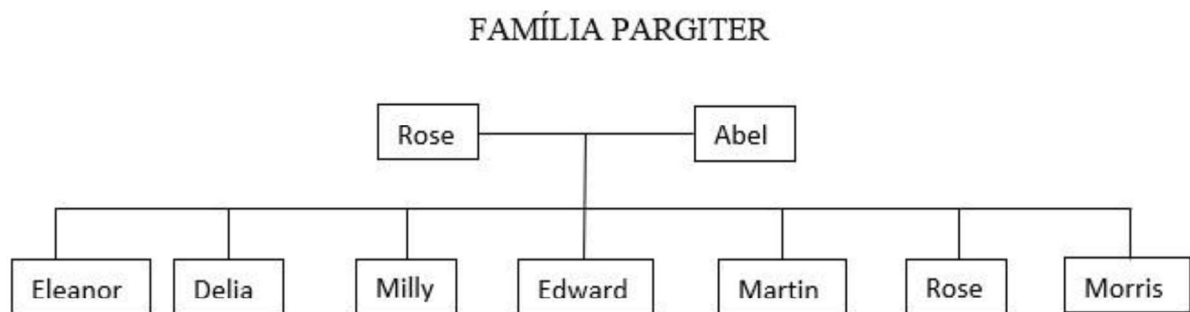
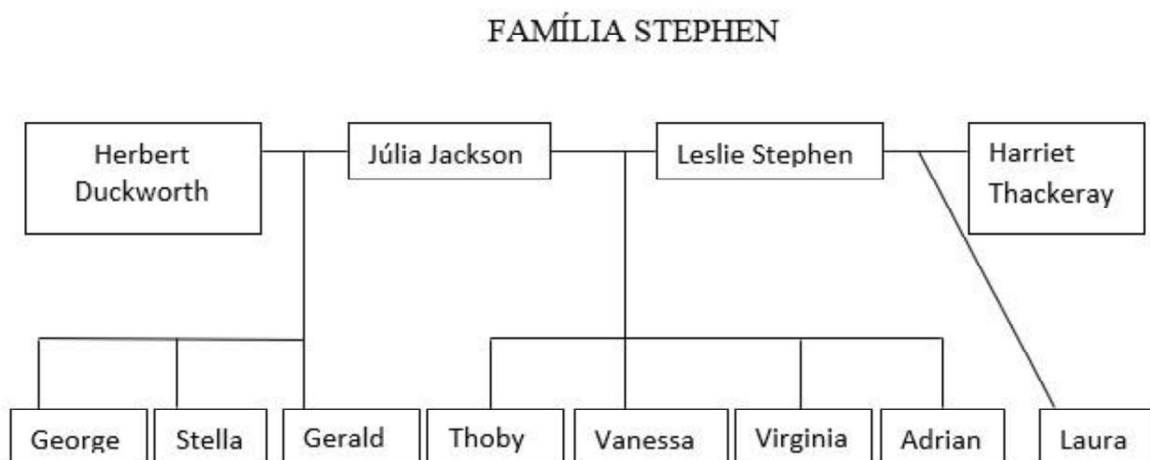


Imagem 4: Genealogia da família Stephen



Até a proporção entre mulheres e homens dentre os filhos é bem parecida: enquanto na família Pargiter são quatro mulheres e três homens, na família Stephen-Duckworth-Thackeray, são quatro mulheres e quatro homens.

Assim, tendo demonstrado que a vida de Virginia Woolf passa por várias interseções ao longo da narrativa de *Os anos*, seja através de passagens apreendidas das biografias sobre a autora que trabalhamos nesta dissertação – a com caráter mais próximo escrita pelo ex-companheiro de trabalho John Lehmann e a mais neutra escrita por Hermione Lee – ou por quadros com excertos dos textos autobiográficos presente em *Momentos de vida* e que clarificam os cruzamentos entre realidade e ficção, pudemos comprovar nossa hipótese inicial sobre o uso de experiências pessoais como fonte criativa na concepção das obras ficcionais. Também pudemos, a partir dessa comprovação, corroborar nosso argumento de que o conceito de romance autobiográfico necessitava de revisão, de maneira a abarcar essa forma de escrita tão presente nas obras de autoria feminina, ajudando os estudantes e interessados a entenderem melhor qual foi a motivação da autora ao utilizar seus eventos de vida em sua narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O uso da experiência pessoal como fonte criativa é algo bastante intrínseco à literatura. Muitas vezes, a escolha por relatar a própria vida traz ao autor mais do que material de escrita, consistindo em certo alívio por compartilhar momentos que muitas vezes são dolorosos. Não estamos falando aqui de autobiografia ou autoficção, mas de um uso velado das vivências, que por vezes nem revelam a conexão com o escritor, e assim demanda uma pesquisa do leitor que pretende ir além do texto. Consciente de que alguns livros escritos por Virginia Woolf traziam elementos autobiográficos em seu enredo, nossa curiosidade foi despertada em relação ao seu penúltimo romance, *Os anos*, publicado em 1937, e o último lançado em vida. Conforme discutimos ao longo desta dissertação, esta obra fugia de suas narrativas experimentalistas modernistas e retornava a um modelo mais tradicional, acompanhando uma saga familiar.

Ao lermos a biografia de Virginia Woolf, que crescera durante o período vitoriano em Londres no seio de uma família extremamente tradicional que acompanhou grandes mudanças na sociedade inglesa, percebemos muitas semelhanças com o enredo de *Os anos*. Predisposemo-nos a averiguar quais seriam as interseções entre realidade e ficção no dito livro, bem como quais poderiam ter sido os motivos que levaram Woolf a tratar de suas questões familiares, dividir seus traumas e pensamentos políticos com um público, sem se assumir como a própria protagonista da história.

Com o intuito de entender melhor a qual contexto Woolf estava ligada, iniciamos esta pesquisa explorando, no primeiro capítulo, a história de Woolf, trabalho que é primordial para o entendimento do estudo que propomos aqui, porque foi através do conhecimento de sua biografia que pudemos não só identificar as ocorrências que buscávamos como prova para seu uso do espaço autobiográfico, como também entender sua escolha por essa forma de criar sua ficção e seu posicionamento em meio à crítica literária. Mas apenas conhecer a história de Woolf não é suficiente para entender a inserção de sua própria vida em seus textos, e por isso apresentamos na seção seguinte a trajetória da literatura de autoria feminina. Acompanhamos seu surgimento como uma espécie de cópia da literatura masculina, a luta por um lugar de igualdade no mercado editorial e a transcendência das limitações sociais. Escritoras usaram a literatura como arma contra o silêncio imposto a elas, criaram editoras e revistas, reivindicaram seus direitos e tomaram posicionamentos políticos. Tendo todo esse processo em mente, fica fácil entender porque o uso da experiência pessoal é um lugar comum entre as escritoras de gênero feminino. Assim também analisamos o posicionamento de Virginia

Woolf como crítica literária, e pudemos identificar sua fala como feminista e social: ela atribuiu a falta de oportunidades oferecidas às mulheres à negação de liberdade financeira a elas imposta, mostrando em *Um teto todo seu* e *Três guinéus* que qualquer pessoa excluída das mesmas oportunidades que eram oferecidas a outras alimentavam um rancor que dificilmente seria escondido em uma escrita carregada de carga emocional, pois ligada às discriminações e repressões a que era submetida. Porém, segundo Woolf, as autoras deveriam buscar um equilíbrio em seu processo criativo, balanceando as forças femininas e masculinas em sua mente. De qualquer modo, percebemos que muitas vezes as autoras utilizavam a ficção para desoprimir seus sentimentos de uma forma segura, que não denegrisse um nome que não as pertencia, por ser seu nome de família, de seu pai, que seria difamado. Por isso, tornou-se comum uma escrita de si sem que o pacto autobiográfico fosse firmado.

Por pacto autobiográfico entendeu-se a evidência na nomeação entre autor, narrador e personagem, tal qual defendido por Lejeune. A partir daí pudemos seguir para a análise das teorias autobiográficas, apresentando o conceito autobiográfico de Philippe Lejeune e a autoficção de Doubrovsky, que também exige essa clareza de relação, mas que permite a ficcionalização da história, sem ser necessário especificar quais são os aspectos imaginários e quais são os reais; e por fim chegamos ao espaço autobiográfico, que abrange um maior número de gêneros textuais e que não exige o pacto acima mencionado. Porém, ainda continuamos buscando um conceito melhor delimitado para contextualizarmos de forma mais efetiva a escrita de Woolf, e portanto o estudo apresentado na primeira seção nos mostrou um caminho, mas ainda não a solução do nosso problema de pesquisa. Logo no início percebemos que as teorias supracitadas não abarcavam a forma como Woolf e diversas outras autoras faziam esse jogo entre realidade e ficção. Portanto, procuramos outras definições, chegando assim ao conceito de romance autobiográfico. Ainda assim este último não atendia às necessidades para a análise de nosso livro, e por isso oferecemos uma complementação. A definição de romance autobiográfico afirma ser esta uma escrita que utiliza experiências vividas como elementos estruturantes da ficção, sendo motivada, ainda que sem a percepção do autora desse estímulo, pelo desejo de autoconhecimento e autoanálise e de tornar mais real e palpável a vida de quem escreve. A identificação entre autor e personagem pode ser pessoal (narrador em 1ª pessoa) ou impessoal (narrador em 3ª pessoa) e comporta vários graus, podendo o leitor perceber a referência de forma clara e explícita ou apenas através de um conhecimento mais profundo da vida do escritor. Ainda deve-se ter em mente que tais experiências podem ser trabalhadas de formas diversas e são utilizadas na criação de histórias

de um único protagonista ou na criação de diversos personagens, cada um sorvendo um pouco da vida do autor.

Ao analisar o livro *Os anos*, pudemos identificar várias interseções entre a vida de Woolf e sua ficção, de modo a comprovar as teorias levantadas nos dois primeiros capítulos da presente dissertação, retomadas acima. A descrição da morte da mãe é uma das mais exploradas nos comparativos, o uso que a autora faz dos elementos da natureza, a dor após a perda, o desespero do pai, são todos recorrentes em *Os anos*. Além disso também pudemos cruzar informações como o ritual de despedir do irmão na soleira da porta até que ele desaparecesse na esquina, a estrutura da casa, a própria estrutura genealógica familiar, dentre outras comparações devidamente esmiuçadas ao longo da dissertação, e não delimitadas apenas à última seção acima referida.

Dessa forma, acreditamos que Virginia Woolf lançava mão de sua ocupação como escritora com o intuito de trabalhar sentimentos incompreendidos e inquietação resultantes principalmente de seu relacionamento com sua família e da forma como cresceu naquele ambiente, dando à escrita literária um caráter terapêutico. Mas não devemos nunca resumir sua literatura a isso: a autora foi uma das maiores vanguardistas na crítica feminista e no desenvolvimento de novas técnicas narrativas através de sua abordagem modernista e suas experimentações.

REFERÊNCIAS

Fonte

- WOOLF, Virginia. *Os anos*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Osasco: Novo Século, 2011.
- _____. *The years*. Oxford: Oxford University, 2009.
- _____. *Um teto todo seu*. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- _____. *A room of one's own and Three guineas*. Oxford: Oxford University, 2015.
- _____. *Momentos de vida*. Tradução Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. Moments of being. In: _____. *Complete works of Virginia Woolf*. Hastings: Delphi Classics, 2014b. Kindle version. posição 82966 – 85727.
- _____. A sketch of the past. In: _____. *Moments of being*. San Diego: Harcourt Brace & Company, 1985. p. 61 – 160. Disponível em: <https://transnationaleverydaylife.files.wordpress.com/2011/9/moments-of-being.pdf> . Acesso em: 17 fev 2017.
- _____. A arte da biografia. In: _____. *O valor do riso*. Tradução e organização Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014a. p. 389-402.
- _____. Mulheres e ficção. In: _____. *O valor do riso*. Tradução e organização Leonardo Froés. São Paulo: Cosac Naify, 2014c. p. 270-283.
- _____. Memórias de uma filha. In: _____. *O sol e o peixe: prosas poéticas*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2016. p. 27 – 34.
- _____. Professions for women. In: _____. *Women and writing*. Edição Michèlle Barrett. Londres: The Women's Press, 1979. p. 57-63.
- _____. *Women and writing*. London: The Women's Press, 1979.
- _____. *A viagem*. Tradução Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008.
- _____. *As ondas*. Tradução Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2011.
- _____. *Entre os atos*. Tradução Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008.
- _____. *Mrs. Dalloway*. Tradução Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- _____. *Noite e dia*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Osasco: Novo Século, 2008.

_____. *O quarto de Jacob*. Tradução Lya Luft. Osasco: Novo Século, 2008.

_____. *Orlando*. Tradução Cecília Meireles. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

_____. *Rumo ao farol*. Tradução Luiza Lobo. São Paulo: O Globo / Folha de São Paulo, 2003.

Estudos críticos

ALBERTI, Verena. Literatura e autobiografia: a questão do sujeito na narrativa. *Estudos históricos – Viagem e narrativa*, Rio de Janeiro, v. 4, n. 7, p. 66-81, 1991.

ALMEIDA, Márcia de. *Cosima: à procura de um lugar de afirmação da autoria feminina*. Juiz de Fora, 2009. Disponível em: <<http://www.ufjf.br/ppgletras/files/2009/11/COSIMA-%C3%80-PROCURA-DE-UM-LUGAR-DE-AFIRMA%C3%87%C3%83O-DA-AUTORIA-FEMININA-Marcia.pdf>>. Acesso em: 11 set. 2015.

ASBEE, Sue. Explanatory notes. In: WOOLF, Virginia. *The Years*. Oxford: Oxford University, 2009.

BAUER, Irene Chikiar. *Victoria Ocampo y Virginia Woolf: escritura autobiográfica, encuentros y lecturas*. 2014. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) – Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2014. Disponível em: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1062/te.1062.pdf>>. Acesso em: 14 maio 2016.

BIVAR, A. Prefácio. In: WOOLF, Virginia. *Os anos*. Tradução Raul de Sá. Osasco: Novo Século, 2011.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In: FERREIRA, M. & AMADO, J. (Orgs). *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 183-191.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. London: HarperCollins, 2010.

CAMPOS, Laura Barbosa. Narrativa de filiação e espaço autobiográfico em Delphine de Vigan. In: BERNARD, Zilá; MANGAN, Patrícia Kayser Vargas. *Memória cultural, herança e transmissão*. Canoas: Unisalle, 2017, p. 45 – 54.

CATULO. *Canto 101*. Disponível em:

<<http://rudy.negenborn.net/catullus/text2/brpor101.htm>> . Acesso em: 28 fevereiro 2018.

CATULO. *Carmina 101*. Disponível em: <<http://rudy.negenborn.net/catullus/text2/1101.htm>> . Acesso em: 28 fevereiro 2018.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

DAVIS, Thomas S. The Historical Novel at History's End: Virginia Woolf's *The Years*. *Twentieth-Century Literature*, Nova Iorque, v. 60, n. 1, p. 1- 26, spring 2014.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: UFMG, 2014.

FIGUEIREDO, Eurídice. Regine Robin: autoficção, bioficção, ciberficção. *Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 11, n. 2, p. 21-30, jul./dez. 2007.

GILBERT, Sandra M. & GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic*. 2. ed. New Haven: Yale University, 2000.

GOLDMAN, Jane. *The Cambridge introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University, 2008.

LEE, Hermione. Hermione Lee recommends the best books on Virginia Woolf: depoimento. [17 jun. 2016]. *Five Books*. Entrevista concedida a David Shackleton. Disponível em: <<http://fivebooks.com/interview/hermione-lee-virginia-woolf/>>. Acesso em: 4 set. 2016.

_____. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *The years*. Oxford: Oxford University, 2009. p. xii – xxviii.

_____. *Virginia Woolf*. New York: Vintage, 1999.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico – de Rousseau à internet: o pacto autobiográfico*. Tradução Jovita Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

LILIENFELD, Jane. “The deceptiveness of beauty”: Mother love and mother hate in *To the Lighthouse*. *Twentieth-Century Literature*, Nova Iorque, v. 23, n. 3, p. 345 – 376, oct. 1977. Disponível em <<http://jstor.org/stable/441262>>. Acesso em: 23 maio 2016.

LITERATURE CAMBRIDGE SUMMER COURSE: Woolf's Rooms, 2, 2017, Cambridge University, Cambridge.

MAIA, C. J. Malditas e insubordinadas: a solteirona na literatura e em outros discursos. In: DUARTE, C. L.; MAIA, C.; ABREU, L. R. de et al. (Orgs.). *Arquivos femininos: literatura, valores, sentidos*. Florianópolis: Mulheres, 2014. p. 123-141.

MALCOM, Janet. Uma casa toda sua. In: _____. *41 inícios falsos: ensaios sobre artistas e escritores*. Companhia das Letras, 2016, p. 93 – 144.

MARSH, Nicholas. *Virginia Woolf: The Novels*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 1998.

MOI, Toril. Introduction: Who's afraid of Virginia Woolf? Feminist readings of Woolf. In: _____. *Sexual/Textual Politics*. 2ª edição. London: Routledge, 2002. p. 1 -18.

OLIVEIRA, M. A. de. *A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético*. Araraquara: UNESP, 2013.

OLMI, Alba. Evolução e desdobramento do gênero autobiográfico. In: _____. *Memória e memórias – dimensões e perspectivas da literatura memorialista: evolução e desdobramentos do gênero autobiográfico*. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2006. p. 12-22.

ROITMAN, Julieta. Em direção ao ensaio autobiográfico. In: _____. *Miragens de si: ensaios autobiográficos no cinema*. 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007. p. 18 – 45. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9881/9881_3.PDF> . Acesso em: 18 jan 2018.

SCHULKIND, Jeanne. Introdução. In: WOOLF, Virginia. *Momentos de vida*. Tradução Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 15-30.

SENE, Márcio André. *O feminismo de Virginia Woolf e a literatura pós-colonial*. Anuário de Literatura, Santa Catarina, v. 13, n. 1, p. 111 – 121, 2008.

SHOWALTER, Elaine. *A literature of their own: British women novelists from Brontë to Lessing*. Princeton: Princeton University, 1999.

_____. Criticism in the wilderness. *Critical Inquiry*, Chicago, v. 8, n. 2, p. 179-205, 1981.

SIBILIA, Paula. EU narrador e a vida como relato. In: _____. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008. p. 55-83.

SNAITH, Anna. Introduction. In: WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. Oxford: Oxford University, 2015. p. xi – xxxvi.

SOUZA, Eneida Maria. Saberes narrativos. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 7, n. 14, p. 56 – 66, 1º sem. 2004. Disponível em: <periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/download/12542/9846>. Acesso em: 19 abr 2018.

SPALDING, Francis. *Vanessa Bell: portrait of the Bloomsbury artist*. New York: I.B. Tauris & Co. Ltd., 2015.

TAPoRware comparator [software]. Disponível em: <<http://taporware.ualberta.ca/~taporware/textTools/comparator.shtml?>>. Acesso em: 27 nov. 2016.

VILAIN, Philippe. *Défense de Narcisse*. Paris: Grasset, 2005.

VOYANT [software]. Disponível em: <<http://voyant-tools.org/?corpus=8917a47f83dc2bc35ca6a2ab6cf70e2e>>. Acesso em: 18 out. 2016.