

MARIA CÂNDIDA DE CARVALHO DIAS ZAMITH SILVA

RELIGIÃO E ARTE DE VIVER
VIRGINIA WOOLF
E A SUA ATITUDE PERANTE A VIDA

PORTO
2000

MARIA CÂNDIDA DE CARVALHO DIAS ZAMITH SILVA

RELIGIÃO E ARTE DE VIVER
VIRGINIA WOOLF
E A SUA ATITUDE PERANTE A VIDA

Dissertação de doutoramento em Literatura
apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PORTO
2000

Todo o empenho e amor
que pus neste trabalho

dedico-o aos meus filhos
e aos poucos que acreditaram nele
em especial à Maria Angélica

e, porque sempre presentes,
dedico-o também
à memória de meu marido
e de Margarida Losa

There is a vague, mysterious thing
called an attitude toward life.

PREFÁCIO

Tal como a árvore, que tem diversificados ramos mas uma só raiz, assim é a família do homem.

A raiz só pode fornecer ao seu “agregado vital” a seiva extraída da terra onde está colocada; e os ramos, por mais longe que tenham chegado, por mais independentes que pareçam, estão irremediavelmente ligados a ela.

Assim como para qualquer mortal, a “caderneta de saúde” de Virginia Woolf (melhor seria dizer, de Virginia Stephen) começa nas suas raízes. É que os jardineiros podem proteger cada ramo, ou mesmo mais um do que outro, encaminhá-lo, limpá-lo, livrá-lo de parasitas, defendê-lo do vento... mas não podem separá-lo da sua raiz. Até um enxerto, ou um transplante, deixam sempre marcas e podem ser mortais.

Da terra somos e à terra voltamos. E o percurso terreno, que cremos dominar, mais parece um labirinto onde avançamos às apalpadelas, procurando esforçadamente uma saída que só encontramos quando ele acaba.

Quem fez o labirinto? ... e lhe complica as voltas a cada fragmento conquistado? Se não conseguimos decidir-nos pelo “Divino Relojoeiro”, ou a “Divina Natureza” (evolutiva ou não), ou até o “Divino Acaso”, que trouxe até nós uma infinitesimal poalha do “Big-Bang” original, então a instabilidade da dúvida devorante será a nossa constante e corrosiva companheira de caminhada.

Milénios de especulações deixam o homem tão nú e desprotegido como o bebé que nasce e lança ao mundo o seu grito de vitória e dor.

No entanto, houve incontestavelmente pais: dois. E houve quatro avós, oito bisavós, dezasseis trisavós, etc., etc.. Recuando bastante, poderíamos chegar a Adão e Eva - o que, de passagem, nos demonstraria quão semelhantes somos à partida. Mas, decididamente, não poderíamos recuar mais sem entrar nas tais especulações que só nos desprotegem.

Que nos resta, então? Modestamente, estudar a árvore. E, sobretudo e antes de mais, estudar a raiz e a terra onde está implantada.

No caso de Virginia Woolf, a inspecção da sua árvore genealógica tem-se estendido por várias gerações de antepassados, deixando pistas interessantes e, por vezes, aproveitáveis para a compreensão da personalidade da escritora.

Este estudo não tem ambição tão profunda. Bastará um certo conhecimento dos pais e das suas circunstâncias, para pôr em foco o acervo humano e cultural a partir do qual Virginia Woolf teve de, penosamente, ir edificando a sua existência.

*

*

*

No momento de concretizar o que apenas parecia um sonho irrealizável, é tão elevada a minha dívida de gratidão para com tantos que me ajudaram a torná-lo realidade, que a minha primeira reacção é formular um grande, um enorme agradecimento colectivo para todos os meus “anjos da guarda” da Faculdade, dos Amigos e da Família.

Um agradecimento muito especial é devido ao meu orientador, Prof. Doutor Gualter Cunha, em primeiro lugar porque acreditou na viabilidade deste projecto e, em seguida, pela ajuda

sempre disponível quando era necessária, os conselhos e sugestões que muito me ajudaram e me facilitaram a tarefa. Ser-lhe-ei sempre reconhecida.

Desejo agradecer, na pessoa do Dr. João Emanuel Leite, a todos quantos trabalham na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pela colaboração eficiente e afectuosa que sempre me dispensaram e que nunca esquecerei. Igualmente agradeço à Dr^a. Isabel Barbosa e a todos quantos trabalham no G.A.P.R.O., pelo apoio na obtenção de bolsas e assistência quanto à sua utilização mais rentável, o que me permitiu realizar as deslocações necessárias à preparação do trabalho.

Serei sempre grata a todos os colegas, sobretudo aqueles com quem mais tenho trabalhado e os que foram meus professores, pelos ensinamentos que me transmitiram e continuam transmitindo, bem como pela amizade com que me têm honrado e que me faz sentir “em casa”, condição sem a qual não teria tido gosto em levar a cabo a realização deste trabalho. Um agradecimento especial é devido àqueles que têm relevado os meus atrasos no cumprimento de outras obrigações.

Desejo ainda agradecer a preciosa colaboração dos Serviços de Pessoal, na pessoa da Sr^a. D. Elvira Redufe, e da Oficina Gráfica, na pessoa do Sr. Carlos Silva, bem como de todos quantos, de qualquer modo, me facilitaram a execução de formalidades burocráticas ou de quaisquer outras diligências necessárias ao cumprimento de prazos.

Está longe de se esgotar aqui a minha dívida de reconhecimento; por isso faço questão de expressar a minha gratidão sincera a todos quantos, directa ou indirectamente, contribuíram para que eu tivesse a capacidade, os conhecimentos, as facilidades, o apoio moral e a paz de espírito necessárias à materialização deste empreendimento. Bem hajam!

ABREVIATURAS
de Obras de Virginia Woolf
e de Biografías

- AHH *A Haunted House and Other Short Stories*, London, The Hogarth Press, 1973 (first published 1944).
- APA *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897-1909*, ed. Mitchell A. Leaska, London, The Hogarth Press, 1992
- AROO *A Room of One's Own*, with intr. Hermione Lee, London, The Hogarth Press, 1991 (first published 1929).
- BTA *Between the Acts*, London, The Hogarth Press, 1976 (first published 1941)
- CA I-IV *Virginia Woolf: Critical Assessments*, ed. Eleanor McNees, Mountfield, Helm Information, 1994.
- CE I-IV *Collected Essays*, ed. Leonard Woolf, London, The Hogarth Press, I:1968; II:1972; III:1967; IV:1967.
- CR I *The Common Reader: First Series*, London, The Hogarth Press, 1968 (first published 1925).
- CR II *The Common Reader: Second Series*, London, The Hogarth Press, 1974 (first published 1932).
- CS *Congenial Spirits: The Selected Letters of Virginia Woolf*, ed. Joanne Trautmann Banks, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1989.
- CSF *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, ed. Susan Dick, London, The Hogarth Press, 1985.
- CW *Contemporary Writers*, with a preface by Jean Guiguet, London, The Hogarth Press, 1965.
- D I-V *The Diary of Virginia Woolf* (5 vols.), ed. Anne Olivier Bell, ass. ed. Andrew McNeillie, London, Penguin Books, 1979-1985
- E I-IV *The Essays of Virginia Woolf* (6 vols. previstos), ed. Andrew McNeillie, London, The Hogarth Press, II:1995.
- F *Flush: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1968 (first published 1933).
- GR *Granite and Rainbow: Essays*, London, The Hogarth Press, 1958.
- HL *Virginia Woolf*, by Hermione Lee, London, Vintage, 1997.
- JR *Jacob's Room*, London, The Hogarth Press, 1972 (first published 1922).

- L I-VI *The Letters of Virginia Woolf* (6 vols.), ed. Nigel Nicolson, ass. ed. Joanne Trautmann, London, The Hogarth Press, 1975-79.
- MB *Sir Leslie Stephen's Mausoleum Book*, ed. Alan S. Bell, Oxford, Oxford University Press, 1977.
- MD *Mrs. Dalloway*, London, The Hogarth Press, 1976 (first published 1925).
- MDP *Mrs. Dalloway's Party: A Short Story Sequence*, edited with an introduction by Stella McNichol, London, The Hogarth Press, 1973.
- ML *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*, by Mitchell Leaska, London, Picador, 1998.
- MOB *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings*, edited with an introduction and notes by Jeanne Schulkind, London, Sussex University Press, 1976.
- ND *Night and Day*, London, The Hogarth Press, 1971 (first published 1919).
- O *Orlando: A Biography*, London, The Hogarth Press, 1970 (first published 1928).
- QB *Virginia Woolf: A Biography* (2 vols.), by Quentin Bell, London, The Hogarth Press, 1990 (first published 1972).
- RF *Roger Fry: A Biography*, ed. Diane F. Gillespie, London, The Shakespeare Head Press, 1995 (first published 1940).
- TG *Three Guineas*, London, The Hogarth Press, 1977 (first published 1938).
- TTL *To the Lighthouse*, London, The Hogarth Press, 1974 (first published 1927).
- TVO *The Voyage Out*, London, The Hogarth Press, 1975 (first published 1915).
- TW *The Waves*, London, The Hogarth Press, 1972 (first published 1931).
- TY *The Years*, London, The Hogarth Press, 1972 (first published 1937).
- WD *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf, London, The Hogarth Press, 1975.

DADOS BIOGRÁFICOS

- 1832 (28 Nov.) Nascimento de Leslie Stephen
- 1846 (7 Fev.) Nascimento de Julia Duckworth (Jackson), na Índia
- 1867 (4 Maio) Casamento de Julia e Herbert Duckworth
(19 Jun.) Casamento de Leslie Stephen e Minny Thackeray
- 1868 (5 Março) Nascimento de George Herbert Duckworth
- 1869 (30 Maio) Nascimento de Stella Duckworth
- 1870 (19 Set.) Morte de Herbert Duckworth
(29 Out.) Nascimento de Gerald Duckworth
(7 Dez.) Nascimento de Laura Makepiece Stephen
- 1875 (28 Nov.) Morte de Minny Thackeray Stephen
- 1878 (26 Março) Casamento de Leslie Stephen e Julia Duckworth
- 1879 (30 Maio) Nascimento de Vanessa Stephen
- 1880 (8 Set.) Nascimento de Thoby Stephen
(25 Nov.) Nascimento de Leonard Woolf
- 1882 (25 Jan.) Nascimento de Adeline Virginia Stephen (AVS)
- 1883 (27 Out.) Nascimento de Adrian Leslie Stephen
Julia publica *Notes from Sick Rooms*
- 1891 (Fev.) Começa publicação de *Hyde Park Gate News*
- 1895 (5 Maio) Morte de Julia Stephen
(Verão) Primeira crise nervosa de AVS
- 1897 (3 Jan.) AVS, ainda convalescente, começa a escrever um diário
(10 Abril) Stella casa-se com Jack Hills
(28 Abril) Stella regressa doente da lua de mel
(19 Julho) Morte de Stella
- 1899 (Verão) Família Stephen em Warboys, Huntingdonshire
- 1904 (22 Fev.) Morte de Leslie Stephen

- (10 Maio) Começa segunda crise nervosa de AVS
- (Verão) AVS vai para casa de Violet Dickinson em Welwyn cerca de 3 meses;
1ª tentativa de suicídio, atirando-se de uma janela
- (Outubro) AVS em casa da tia Caroline Emila Stephen em Cambridge;
Os irmãos Stephen mudam-se para 46, Gordon Square, Bloomsbury
- (17 Nov.) Leonard Woolf janta com os Stephen na véspera da partida para Ceilão
- (18 Nov.) AVS vai para Giggleswick, para casa de Madge e Will Vaughan
- (3-10 Dez.) AVS volta para casa da tia em Cambridge
- (14 Dez.) Primeiro artigo de AVS (uma recensão) publicado em *The Guardian*
- 1905 (14 Jan.) AVS declarada curada (pelo Dr. Savage); começa a ensinar em Morley College
- (16 Fev.) Thoby começa as reuniões das quintas-feiras
- (29 Março) AVS e Adrian visitam Espanha e Portugal; regressam a 23 de Abril
- 1906 (8 Set.) Os quatro Stephen e Violet Dickinson vão à Grécia
- (20 Nov.) Thoby morre de febre tifoide
- 1907 (7 Fev.) Casamento de Vanessa e Clive Bell
- (10 Abril) AVS e Adrian fixam residência em 29 Fitzroy Square
- (Out.) AVS começa a escrever *Melymbrosia (The Voyage Out)*
- (Dez.) AVS deixa Morley College
- 1908 (4 Fev.) Nascimento de Julian Bell
- 1909 (17 Fev.) Lytton Strachey propõe casamento a AVS
- 1910 (Junho) AVS mostra sinais de depressão
- (Julho) AVS na clínica privada de Jean Thomas
- (19 Ago.) Nascimento de Quentin Bell
- (8 Nov.) Primeira Exposição Pós-Impressionista; fecha a 15 de Janeiro de 1911
- 1911 (20 Nov.) AVS muda-se para 38 Brunswick Square
- (4 Dez.) Leonard Woolf, regressado de Ceilão, muda-se para 38 Brunswick Square
- 1912 (11 Jan.) Leonard Woolf propõe casamento a AVS
- (16 Jan.) AVS mostra sintomas de doença mental
- (16 Fev.) AVS entra na clínica de Jean Thomas por duas semanas
- (29 Maio) AVS concorda em casar com Leonard Woolf
- (10 Ago.) Casamento de AVS e Leonard Woolf (VW e LW)
- (Dez.) VW sofre de fortes dores de cabeça
- 1913 (Jan.) VW dores de cabeça e insónias; LW consulta médicos sobre ter filhos

- (9 Março) *The Voyage Out* entregue a Duckworth & Co.
- (Jun-Jul) VW cada vez pior; entra de novo na clínica a 24 de Julho
- (23 Ago.) Para Holford, onde VW fica pior
- (9 Set.) Tentativa de suicídio com veronal
- (20 Set.) Convalescença em casa de George Duckworth até meados de Novembro;
Muda-se para Asheham House até Agosto de 1914
- 1914 (Março) LW sofre de fortes dores de cabeça
- (Out.) VW e LW mudam-se para 17 The Green, Richmond
- (Dez.) Descobrem a Hogarth House, Richmond
- 1915 (1 Jan.) VW começa a escrever um diário
- (31 Jan.) VW lê *The Wise Virgins* de LW
- (16 Fev.) Sinais de nova crise
- (23 Fev.) VW incoerente durante dois dias
- (4 Março) VW torna-se violenta; é preciso chamar enfermeiras
- (25 Março) LW toma posse da Hogarth House
- (26 Março) Publicação de *The Voyage Out*
- (Abr-Maio) VW violenta e em plena loucura
- (31 Ago) VW autorizada a escrever postais
- (11 Set.) Muda-se para Asheham com LW e uma enfermeira
- (4 Nov.) Regressa à Hogarth House
- 1916 (16 Março) LW isento de serviço militar
- (Out.) Vanessa muda-se para Charleston, perto de Asheham
- 1917 (Jan.) VW volta a escrever para os jornais
- (Julho) Primeira publicação da Hogarth Press
- (Nov.) VW escreve o segundo romance, *Night and Day*
- 1918 (25 Dez.) Nascimento de Angelica Bell (o pai é Duncan Grant)
- 1919 (12 Maio) Publicação de *Kew Gardens*
- (1 Set.) VW e LW mudam-se de Asheham para Monks House
- (20 Out.) Publicação de *Night and Day*
- 1920 (16 Jan.) VW concebe “nova forma” para romance
- (16 Abril) Começa a escrever *Jacob's Room*
- 1921 (Março) Publicação de *Monday or Tuesday*
- 1922 (Abr-Maio) VW Problemas de saúde: febre e arritmia

- (4 Out.) Harcourt Brace (America) aceita *Jacob's Room*
- (27 Out.) *Jacob's Room* publicado pela Hogarth Press
- (14 Dez.) VW encontra Vita Sackville-West num jantar em casa de Clive Bell
- 1923 (9 Jan.) Morte de Katherine Mansfield
- 1923 (8 Fev.) VW a escrever *Mrs. Dalloway*
- 1924 (9 Out.) Primeiro vislumbre de *To the Lighthouse*
- (30 Out.) Publicação de *Mr. Bennett and Mrs. Brown*
- 1925 (23 Abril) Publicação de *The Common Reader*
- (14 Maio) Publicação de *Mrs. Dalloway*
- (20 Julho) VW concebe *To the Lighthouse* em três partes
- (19 Ago.) VW desmaia no jantar de aniversário de Quentin
- (Out-Nov) VW quase sempre doente e de cama
- (17 Dez.) Começa romance de VW e Vita Sackville-West
- 1927 (14 Jan.) VW acaba de escrever *To the Lighthouse*
- (5 Maio) Publicação de *To the Lighthouse*
- (Out.) VW começa a escrever *Orlando*
- 1928 (11 Out.) Publicação de *Orlando*
- 1929 (Out.) VW começa a escrever *The Moths (The Waves)*
- (24 Out.) Publicação de *A Room of One's Own*
- 1930 (20 Fev.) VW encontra Ethel Smyth pela primeira vez
- (29 Ago.) VW desmaia no jardim em Monks House e fica doente 10 dias
- 1931 (21 Julho) VW começa a escrever *Flush*
- (8 Out.) Publicação de *The Waves*
- 1932 (21 Jan.) Morte de Lytton Strachey
- (11 Março) Suicídio de Dora Carrington
- (11 Ago.) VW acaba de escrever *The Common Reader (Second Series)*
- (11 Out.) VW começa a escrever *The Pargiters (The Years)*
- 1933 (27 Março) VW recusa doutoramento honorário da Universidade de Manchester
- (5 Out.) Publicação de *Flush*
- 1934 (9 Set.) Morte de Roger Fry
- (15 Nov.) VW reescreve *The Years* com dias alternados de euforia e desespero
- 1935 (Dez.) VW aceita escrever a biografia de Roger Fry
- 1936 (10 Março) VW envia 1^{as} provas de *The Years* para a tipografia sem LW as ler

- (26 Maio) VW só pode corrigir provas de *The Years* durante 45 minutos por dia
- (11 Junho) VW escreve no diário pela 1ª vez desde 9 de Abril
- (Nov.) VW reduz *The Years* de 700 para 420 páginas
- (23 Nov.) VW começa a escrever *Three Guineas*
- (11 Março) Publicação de *The Years*
- 1937 (18 Julho) Julian Bell morre na Espanha com um estilhaço de bomba
- 1938 (1 Abril) VW começa a escrever *Roger Fry*
- (2 Abril) VW começa a escrever novo romance (*Between the Acts*)
- (2 Junho) Publicação de *Three Guineas*
- 1939 (28 Jan.) VW visita Sigmund Freud
- (18 Abril) VW começa a escrever memórias "A Sketch of the Past"
- 1940 (25 Julho) Publicação de *Roger Fry*
- 1941 (13 Jan.) Morte de James Joyce, uma semana mais novo que VW
- 1941 (26 Fev.) LW lê *Between the Acts*
- (18 Março) Primeiro bilhete de despedida provavelmente escrito por VW nesta data
- (28 Março) VW põe termo à vida no rio Ouse.

NOTA: A Árvore Genealógica das páginas seguintes foi retirada do livro de Quentin Bell *Virginia Woolf: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1990.

FAMILY

Antoine, Chevalier de l'ETANG = Thérèse BLIN de GRINCOURT
 (1757-1840) (1767-1866)

2 sons Julie = Edward IMPEY (1793-1845) Adeline = James PATTLE (1775-1845) Virginie = Samuel BEADLE

Adeline = Colin MacKENZIE (1812-36) (1806-81) Julia = C.H. CAMERON (1815-79) (1795-1880) Sara = H. Thoby PRINSEP (1816-87) (1793-1878) Maria = John JACKSON (1818-92) (1804-87)

issue 5 sons Julia = Charles NORMAN (5 children) Valentine (1838-1904) issue Alice = Charles GURNEY (Rachel, Laura) 2 other sons

Adeline = Henry Halford VAUGHAN (1837-81) (1811-85) Mary = Herbert W. FISHER (1841-1916) (1825-1903)

Augusta (1860-1953) m. Robert CROFT (1862-1929) 4 children Janet (b.1899) Halford (b.1901) Barbara (1903-09) David (b.1906) Margaret [Marny] (1862-1929) m. Margaret [Madge] Symonds (1869-1925) William Wyamar (1865-1938) m. Margaret [Madge] Symonds (1869-1925) Millicent (1866-1961) m. Vere ISHAM 11th. Bt. Emma [Toad] (1874-1960) John (1895-1916) Virginia Gyles (b.1898) (1903-76)

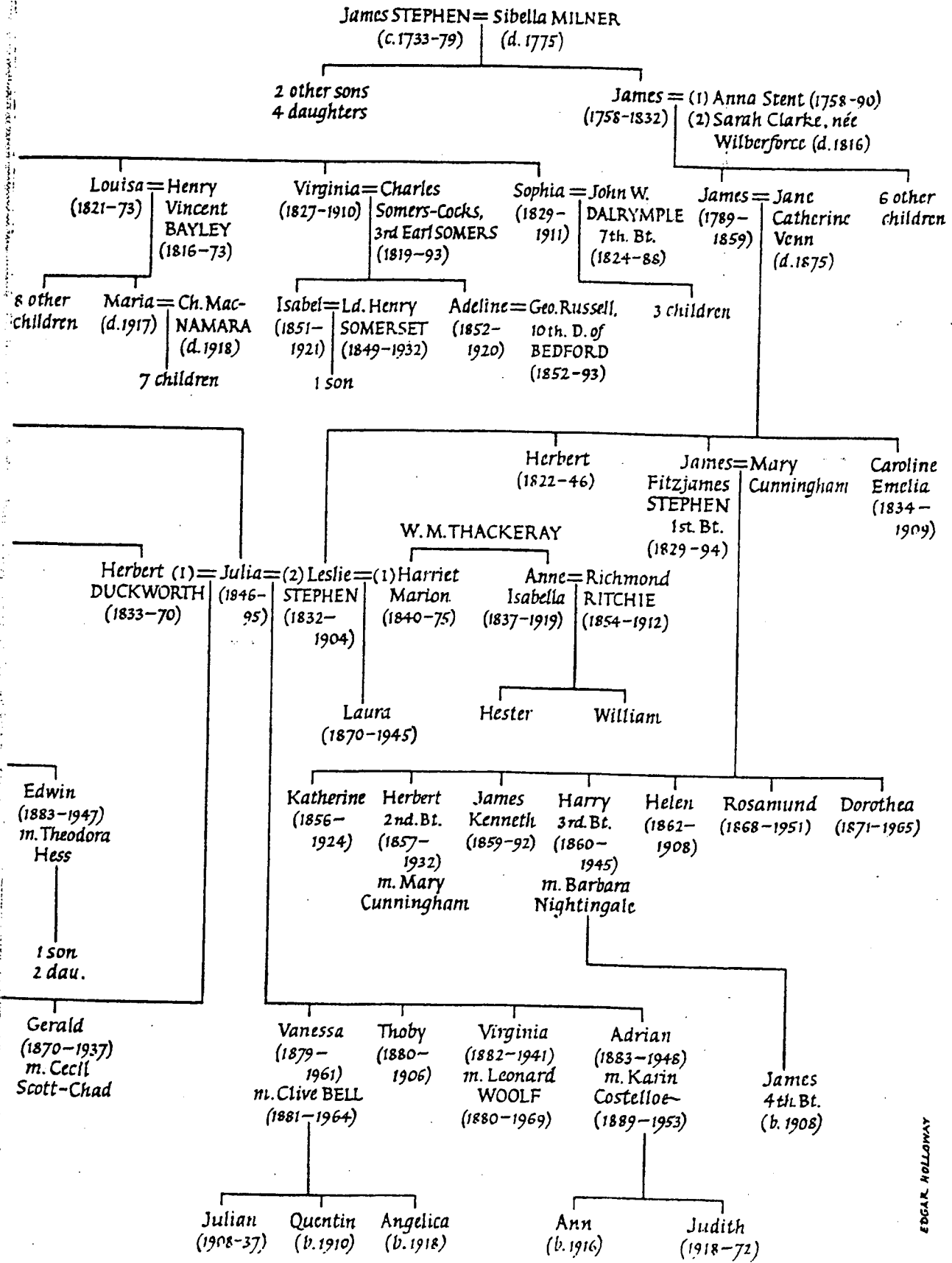
Sarah Emily [Minna] Duckworth (1828-1918)

Florence (1863-1920) m. (1) F.W. MAITLAND (1850-1906) (2) Francis DARWIN (1848-1925) Herbert A.L. (1865-1940) m. Lettice Ilbert Mary (b.1913) Arthur (1867-1902) Emmeline (1868-1941) m. R.O. MORRIS (1886-1948) Adeline (1870-1951) m. Ralph VAUGHAN WILLIAMS (1872-1958) Edmund (1871-1918) m. Jane Freshfield issue Hervey (1873-1921) William (1875-1937) m. Cecilia Warre-Cornish 1 son 2 dau. Charles (1877-1916) Cordelia (1879-1970) m. Richard CURLE 1 son

Ermengard (1888-1966) Fredegond (1889-1949) m. Gerald SHOVE (1887-1947)

George (1868-1934) m. Lady Margaret Herbert 3 sons Stella (1869-97) m. J.W. HILLS (1867-1938)

TREE



EDGAR HOLLOWAY

INTRODUÇÃO

Irreligious as I am (to your eyes)
I have a devout belief
in the human soul -
when I meet what can be called such
emphatically.

As razões que motivam alguém a preparar uma dissertação de doutoramento são sempre múltiplas e são sempre todas importantes.

Neste caso, porém, as suas circunstâncias específicas reduziram essas múltiplas e importantes razões a duas, principais e importantes: a vontade de terminar uma curta carreira com algo que a justificasse; e o fascínio que a figura, a vida e a obra de Virginia Woolf têm desde longa data exercido sobre mim.

Entrei no mundo de Virginia Woolf pela mão de Cecília Meireles, através da sua tradução de *Orlando*. Muitos anos mais tarde, em 1990, enquanto a leccionar na Ilha Terceira, Açores, comecei a reunir material para um estudo mais aprofundado da romancista e da sua obra, com vista a possíveis provas de Aptidão Pedagógica. Era-me sobretudo apelativo, na altura, pelas suas possibilidades de descoberta, o tema da morte que percorre toda a obra ficcional de Virginia Woolf. Pareceu-me que o trágico desfecho de 1941 estava já latente em 1925, ano em que *Mrs. Dalloway* já anunciava, afinal, uma morte adiada.

Já no Porto, e depois de um extremamente enriquecedor Curso de Mestrado em Literatura Inglesa e Norte-Americana, a cujos professores muito devo, aproveitei a investigação já feita e desenvolvi-a na preparação de uma Dissertação de Mestrado sobre *A Sombra da Morte em Virginia Woolf: Mrs. Dalloway como Presságio de Between the Acts*.

O envolvimento profundo e continuado na obra da escritora e das circunstâncias da sua vida, fez-me meditar o quanto de inquietação existencial se escondia na sua aparente desenvoltura

e irreligiosidade, e o quão pouco essa faceta da sua personalidade tinha, desde sempre, merecido atenção ou curiosidade da parte de estudiosos e críticos.

Esta constatação levou-me a continuar persistentemente investigando este particular, explorando, de todas as formas possíveis, tudo quanto se relacionasse com Virginia Woolf e com as circunstâncias da sua educação e das influências que sofreu ao longo da vida. Assim surgiu a ideia de canalizar esse empenhamento para a preparação de uma dissertação de doutoramento, o que daria ao projecto uma finalidade, uma amplitude e uma responsabilização que não podiam senão traduzir-se numa prestação mais rigorosa e conclusiva, mais capaz de me fornecer a informação que procurava com o objectivo de intuir algumas respostas para as questionações que se me tinham levantado.

Nunca me passou pela cabeça fazer apenas um vasculhar gratuito da vida da escritora, na busca de qualquer tópico original susceptível de causar impacte. Não será, pois, de esperar informação biográfica do tipo jornalístico sensacionalista, de pura devassa, que poderia relatar, por exemplo, logo abaixo de um dramático e sugestivo cabeçalho:

“Às 11 horas da manhã de um ainda fresco dia de primavera, quando continuava pairando no ar o receio do aparecimento de aviões bombardeiros alemães na sua missão de morte em direcção a Londres, a controversa escritora experimentalista Virginia Woolf, autora de vários romances entre os quais a deliciosa fantasia *Orlando* e o mais recente *The Waves*, que tem suscitado apreciações muito diversas pela ousadia da sua forma, abandonou a sua “£100,000 suburban Rodmell house” e, aproveitando a ocupação na cozinha da empregada Louie Martin, 47, há vários anos com os Woolfs, e a ausência do marido, Leonard Woolf, 59, conhecido pacifista,

autor de várias obras sobre política internacional e consultor de organizações de paz, dirigiu-se com ar natural de passeio para as margens do rio Ouse...” etc., etc., etc.

Por outro lado, ainda menos, se possível, me atraía pensar num trabalho do tipo altamente académico privilegiado por alguns dos muitos “scholars” woolfianos, tanto deste como - sobretudo - do outro lado do Atlântico, em que o discurso é feito quase exclusivamente de citações, contestações e respostas a contestações. É verdade, também, que não há muito que contestar ou citar no âmbito mais restrito deste trabalho, porquanto este assunto pouco ou nada tem sido aproveitado para pesquisas aprofundadas.

Este é, assim, um trabalho honesto e despretencioso, baseado principalmente na análise pessoal dos romances e outros escritos de Virginia Woolf, trabalho que procura enquadrar a escritora no meio em que se moveu e na família onde nasceu e cresceu.

O assunto em si, até porque pouco investigado, é fascinante. Apenas lamento que as minhas limitações pessoais não me tenham permitido apresentá-lo com o relevo e a solidez que ele merece. Como Cecília Meireles no prefácio a *Orlando*, e com muito mais propriedade, sinto que o que posso transmitir é apenas “uma flor de cinza querendo explicar o Paraíso”.¹

De qualquer forma, para, mesmo dentro das minhas limitadas capacidades, tentar cumprir a tarefa anunciada para este trabalho, de desvelar a religiosidade intrínseca de Virginia Woolf e a sua atitude perante a vida, foi necessário perscrutar os seus ascendentes, as circunstâncias do seu nascimento e da sua educação, o “clima” espiritual e intelectual do ambiente que a rodeou, as suas leituras e amizades, as opiniões daqueles que com ela conviveram ou que, desde o início, se interessaram pela sua personalidade e a sua obra. Sobretudo, e muito prioritariamente, foi

¹ Prefácio a *Orlando* de Virginia Woolf, Lisboa, Livros do Brasil (Colecção Miniatura), s/d.

necessário perscrutar de forma pessoal os seus escritos, “auscultar o seu coração”, para detectar os sintomas que à superfície não transparecem.

Procurei organizar o trabalho de forma a que a informação já estivesse dada quando fosse necessária. Por isso me pareceu útil fornecer antecipadamente alguns dados biográficos de Virginia Woolf e dos seus pais, assim como uma árvore genealógica. Esta foi retirada da obra do seu sobrinho, Quentin Bell, *Virginia Woolf: A Biography*, por me parecer a mais clara e de leitura mais fácil, sendo suficientemente abrangente para os fins em vista.

Uma lista das abreviaturas usadas permitiu referenciar as citações das obras de Virginia Woolf e das principais biografias no corpo do texto, apenas com as iniciais e o número da página, evitando tornar ainda mais pesado o volume das notas de rodapé. Estas são fornecidas a título explicativo, acessoriamente, tendo sido minha preocupação - por vezes difícil de manter - que sejam absolutamente negligenciáveis numa leitura corrida, sem perda de sentido ou de congruência. Tanto quanto possível, é sempre indicada a fonte da informação.

Relativamente às citações de obras não incluídas na lista de abreviaturas, e sempre com vista à simplificação do aparato crítico, adoptei o sistema de, após uma primeira referência completa da obra, fazer seguir cada posterior citação apenas do número da página entre parêntesis. Espero que este método cumpra a sua finalidade informativa e que não deixe de ser suficientemente claro.

Assim, e tendo em vista o que ficou exposto, o trabalho encontra-se dividido em cinco capítulos e percorrerá as seguintes etapas:

O Capítulo Primeiro ocupar-se-á com a situação existente na Inglaterra no século XIX, tanto a nível filosófico como religioso; traçará as circunstâncias da vida e das convicções dos pais de Virginia Woolf; e estudará as influências que moldaram o pensamento e actuação do chamado “Grupo de Bloomsbury”

Por outro lado, será demonstrada a variedade e o nível da bibliografia woolfiana, sendo apresentados os títulos de algumas das obras mais importantes sob diversos aspectos, em muitas das quais este estudo se apoiou.

O Capítulo Segundo revelará os indícios que permitem afirmar que Virginia Woolf sentia a necessidade de procurar incessantemente um sentido para a vida, e que ela possuía uma força anímica extraordinária que lhe permitiu viver e produzir uma obra criativa de extremo interesse e originalidade, apesar das circunstâncias por vezes adversas da sua vida e da sua saúde.

Embora este tópico possa parecer restrito, a verdade é que ele se espraia por tudo quanto Woolf escreveu, insinua-se, obscura ou abertamente, em muitas das suas afirmações, e pode detectar-se como “pano de fundo” em toda a sua existência. Consegue-se adivinhar que esta inquietação, esta verdadeira demanda de um sentido para a vida, de uma adequada “attitude toward life”, marcou todo o percurso terreno de Virginia Woolf, indelevelmente, a partir daquela falha inicial, aquele - não seu, mas dos pais - “pecado original” que a deixou desprovida de qualquer amparo espiritual. Como havia de lucidamente comentar a sua amiga de maduros anos, a compositora Ethel Smyth, “of religion she had no conception”. Esta desvantagem mostrou-se toda a vida muito difícil, e finalmente impossível, de superar.

Os Capítulos Terceiro e Quarto focarão as contingências de preparação das obras e o acolhimento, imediato ou posterior, da crítica, ajudando a consolidar as impressões já colhidas. Existe actualmente uma quantidade tão considerável de material que possibilita o estudo aprofundado da vida e da obra de Virginia Woolf, que não é de estranhar que se multipliquem os trabalhos de críticos e investigadores sobre os mais diversos aspectos de tudo quanto possa ser relacionado com esta grande figura das letras do início do século vinte.

De tal forma se interligam as realidades vividas por Virginia Woolf, as histórias e as mensagens da sua ficção, e, numa triangulação algo instável, as “histórias” e comentários dos seus críticos, que é absolutamente imprescindível dar também voz às palavras do “Outro” para fazer ressaltar, no máximo de autenticidade, o absconso “Eu” e o compósito “Nós” desta sempre surpreendente escritora.

Evidentemente que só pode ser apresentada uma amostragem da imensa bibliografia crítica acumulada ao longo dos anos, tanto mais que não é essa a finalidade básica deste trabalho. Interessa, porém, ter uma percepção geral de como os contemporâneos de Woolf acolheram as suas produções e como as reacções deles poderiam ter tido influência no desenvolvimento da sua escrita; e, por outro lado, também pode ser revelador perscrutar algumas das leituras que têm posteriormente sido feitas das várias obras que a escritora nos legou, a fim de tentar chegar a um conhecimento mais autêntico da sua personalidade e do seu valor. Procurou-se, portanto, que a amostragem apresentada fosse suficientemente representativa do leque de apreciações que têm acolhido a obra de Woolf, sobretudo as que ainda foram lidas por ela e a puderam, de qualquer forma, afectar.

Apesar do constante esforço de refreamento e de selecção, tornou-se inevitável um acumular excessivo de exemplos e opiniões que, mesmo assim, fica muito aquém do que seria necessário para que a apresentação do panorama crítico fosse verdadeiramente representativa.

Para evitar o gigantismo ou a dispersão, foi repartida a ficção de Woolf em dois grandes blocos que correspondem a dois períodos distintos de produção: “A Progressão Experimentalista” acompanhará a escrita e publicação das obras da primeira década, ou seja, de *The Voyage Out* até *Mrs. Dalloway*; “Da Maturidade ao Fim” engloba a restante produção.

Embora o estudo dos romances seja privilegiado, também será dada atenção, particularmente no Capítulo Quinto, aos ensaios e outros escritos menores.

Naturalmente, todo o estudo será apoiado nos Diários e nas Cartas.

CAPÍTULO
PRIMEIRO

What is the thing
that lies beneath
the semblance of the thing?

ABERTURA

A vida de um século é condicionada pelas circunstâncias dos séculos que o precederam. A história das civilizações conhece avanços e recuos, mas escreve-se invariavelmente do passado para o presente, numa sequência de causa a efeito que, se nem sempre é facilmente previsível, é, no entanto, inescapável. Os ramos, que se erguem e avançam em direcção ao futuro, alimentam-se necessariamente das raízes do passado. Esta é a lei que encontramos à nascença, que nos rege durante toda a vida e que legamos aos vindouros. Quer queiramos quer não, todos fazemos história, cada qual à sua maneira, mesmo que pela negatividade ou a inacção.

A história do pensamento humano não foge à regra. As especulações filosóficas abrem caminhos de reflexão, a ciência possibilita melhorias de vida e alteração de costumes, e as letras vão ajudando a fazer sentido de tudo quanto nos rodeia, levantando espelhos em que a humanidade se reconhece ou nega reconhecer-se, mas a que cada indivíduo não pode furtar-se, cedo ou tarde seleccionando, entre as imagens reflectidas, as que privilegia e as que prefere ignorar.² Esses movimentos de preferência ou repúdio, eles próprios condicionados pela mística misteriosa da sociedade, vão desencadeando as vagas sucessivas que moldam o espectro intelectual de uma época.

Do mesmo modo, cada geração tem de sofrer a influência dos condicionalismos que marcaram as gerações precedentes. Cada ser humano carrega consigo os genes herdados de pais e antepassados, sofre a influência da educação que recebe e do meio em que vive e, muito individual e particularmente, será marcado toda a vida pela forma como foi recebido quando

² Situação exemplificada metaforicamente por Virginia Woolf em *Between the Acts* quando, no final do espectáculo, os actores direccionam para a assistência espelhos e sucedâneos de espelhos de toda a espécie.

nasceu e pela personalidade dos entes, amigáveis ou não, que o rodearam na pequena infância. A própria Virginia Woolf tem consciência disto, quando diz em “A Sketch of the Past”: “Consider what immense forces society brings to play upon each of us, how that society changes from decade to decade, and also from class to class; well, if we cannot analyse these invisible presences, we know very little of the subject of the memoir” (MOB 80).

Hipolyte Taine propagou a teoria de que o homem é o produto da raça, do momento e do meio, e não é fácil desmentir uma tal afirmação. Sigmund Freud acrescentou a este retrato a perspectiva do inconsciente, abrindo possibilidades insuspeitadas e quase infinitas. Assusta pensar no pouco que somos nós próprios em tudo quanto fazemos e dizemos, na reacção aos acontecimentos, na actuação que ilusoriamente parece tão dependente da nossa vontade, e, até, nas decisões que tomamos após aturada reflexão. Assusta, é verdade, e muito justamente. Mas, por outro lado, constitui um tremendo desafio, desafio que justifica a aventura de viver. É preciso cada qual saltar resolutamente do tapete rolante que o levaria a atravessar a vida com o mínimo de interferência própria e, bem mais difícil ainda por constituir um esforço permanente e contínuo, é preciso cada qual estudar-se de fora com a objectividade de um observador imparcial. É trabalho que durará tanto tempo quanto durar a vida, e que ficará inevitavelmente incompleto. Mas será a garantia de que se viveu realmente, de que se foi realmente dono do próprio destino quanto o próprio destino o permitiu. Destino, Deus, Providência, os Fados ... neste caso é igual. Deus (ou Providência, Fados, Destino, ou o que se quiser chamar) pode ser um estímulo que ajude a viver mas também pode ser uma desculpa para a passividade e a inércia. Afinal, esse mesmo Deus tão importante para nós e tão interferente na nossa vida, não deixa de ser apenas o Deus que nos foi dado sem nossa interferência ou escolha. Para todos os efeitos, se é difícil venerá-lo e obedecer-lhe, mais difícil ainda se torna ignorá-lo ou renegá-lo. E não adianta tomar tais atitudes por bravata ou orgulho, porque o nosso ser mais íntimo nunca no-lo perdoaria e o

resultado seria contraproducente: de aderentes passaríamos a escravos inconfessados, de donos relativos do nosso destino passaríamos a dependentes dos nossos remorsos, mais presos pela busca da liberdade do que libertos pela ruptura das cadeias da tradição. Não é uma revolta infantil que ganha as revoluções; a revolta infantil termina sempre em lágrimas e sujeição. Ter a capacidade de pensar e fazer juízos é um bem característico da raça humana, mas, como todos os bens, paga-se caro e tem que se merecer.

A HERANÇA VITORIANA

O pensamento filosófico na Inglaterra do século XIX oscilou entre o religioso e o científico, muitas vezes congregando os dois numa vã tentativa de os conciliar. Darwin preocupava-se com o alcance secularizante e ateísta das suas investigações e dos seus escritos, mas não foi essa preocupação que gerou adeptos das suas ideias; os eclesiásticos do Movimento de Oxford procuravam um fortalecimento da Igreja enquanto instituição e deixaram-na tanto mais dividida quanto mais desperta. Estas circunstâncias tumultuantes eram propícias à desorientação e às tomadas de posição individualistas. Mas houve muitos que seguiram os poucos de convicções firmes e duráveis.

A religião é um tópico extremamente movediço e escorregadio, que não atrai facilmente as atenções e que muitos preferem deixar intocado. Depois da Idade Média - a idade de todas as certezas religiosas ou, melhor, a de uma única fachada religiosa - não se torna muito convidativo afirmar categoricamente a própria posição perante a questão do religioso, tanto mais que, a maior parte das vezes, ela não é de forma nenhuma clara e é sempre susceptível de uma viragem ou obstrução ao mais pequeno incidente. As grandes certezas metafísicas não são desta época, em

que os avanços da ciência parecem constantemente ultrapassar o próprio homem que os possibilita e em que, cada vez mais, a figura de um Deus onipotente e providencial se esbate no nevoeiro das lendas e superstições, quando não é pura e simplesmente eliminada como objecto credível de discussão. Desde Nietzsche que se vem proclamando a “morte de Deus”. Mas, a par da corrente consonante, que inclui Marx, Freud e Sartre, há muitas cabeças pensantes que questionam uma tal proposição, assente como está numa contradição intransponível: Deus, para ser Deus, não pode ter morrido; ou nunca existiu, ou nunca morreu.

Tem de se considerar o Renascimento como o ponto de partida das primeiras questionações e rupturas com o divino. Mas o movimento de secularização progressiva, que deixou o século XX no deserto espiritual em que ora nos encontramos, esse começou mais propriamente no Iluminismo, e não ficou devendo pouco ao empreendimento dos enciclopedistas franceses e ao espírito irreverente de Voltaire. Em Inglaterra teríamos de recuar até Hume, ou mesmo até Locke e Hobbes, para detectar a época em que Deus começou a não ser necessário para a investigação científica. Porém, o deserto espiritual das nossas sociedades ocidentais actuais não significa, convenhamos, que o homem deixasse de aspirar ao infinito ou de ter necessidade do transcendente, por mais que alguns o afirmem ou disso se queiram convencer. Muito pelo contrário, o homem moderno, no seu deserto materialista, descrente de Deus, da sociedade e dos homens, tem sede de algo que o transcenda, a quem possa recorrer ou que, pelo menos, possa responsabilizar pela sua nudez e carência. Apesar de ter “matado Deus”, o homem tem necessidade de Deus, e esta é uma necessidade intrínseca, que se manifestou desde os primórdios da sua humanização e com ela se equaciona. O homem é Homem desde que compreendeu, e aprendeu a jogar com, as suas limitações. Assim é que qualquer “guru” com um pouco de carisma, mais ou menos iluminado e mais ou menos bem intencionado, pode facilmente arrastar multidões que - tão sedentas estão - nem precisam de factos ou milagres mas apenas de palavras,

símbolos do paraíso inatingível, “having the status of sacred reality in the center of things”³. Como se, ao mero pronunciar da palavra água, as entranhas amolecessem e os olhos perdessem o desvario do desespero.

Esta situação de abandono espiritual que afecta o homem comum, genericamente, pode também perturbar o grande pensador filosófico e, nesse caso, a desorientação atinge-o de forma bem mais crucial porque mais consciente. Os grandes convertidos - quer a uma religião, um Deus determinado, quer a uma qualquer forma de ateísmo - são aqueles que passaram por uma crise decisiva, qual doença de vida ou de morte, e encontraram, em si próprios ou no exterior, os argumentos e a força para a ultrapassar. Por isso são esses os mais convictos e serenos, na sua paz reencontrada. O filósofo espanhol García Morente, por exemplo, descreve de forma muito explícita e pormenorizada uma destas graves crises existenciais, que atravessou num momento muito penoso da sua vida. A sua primeira dúvida centrou-se na criação:

Que alguma coisa ou alguém diferente de mim faça a minha vida explica suficientemente que a minha vida, em certo sentido, não seja minha. O facto de essa vida feita por outrem me ser dada de presente ou atribuída a mim, explica em certo sentido que eu a considere como minha. Só assim podia desfazer a contradição ou a oposição entre essa vida que não é minha, porque a fez outro e, no entanto, é minha porque só eu a vivo.

Morente prosseguiu em argumentação filosófica consigo próprio, chegando à conclusão que as objecções o satisfaziam mais do que a tese racionalista e que “as ‘puerilidades’ eram mais do meu agrado do que a suposta sabedoria de um estrito determinismo causal.” A partir desta constatação, pouco mais foi preciso para completar a grande transformação na sua maneira de pensar, na sua forma de compreender a vida e a sua finalidade, para além do determinismo natural. Explica ele:

³ Cf. James G. Williams, “René Girard Without the Cross? Religion and the Mimetic Theory”. *Anthropoetics II*, nº 1, Syracuse, N.Y., Syracuse University, 1996. Diz ainda Williams, neste ensaio sobre Eric Gans e o seu desenvolvimento da antropologia generativa: “What we now categorize as ‘religion’ is the ongoing transmission of acts, symbols, and the stories associated with that revelation, that opening up of a transcendental domain of representation.”

Encheu-me de gozo, sobretudo, a objecção de que esta vida minha que eu não faço, mas recebo, se compõe de factos *plenos de sentido*. Ora o mero determinismo natural - físico, histórico, psicológico - pode produzir factos, mas não factos *cheios de sentido*, não esses factos, como os da vida, que são inteligíveis e inteligentes, dirigidos sabiamente para certos fins e para certos efeitos.⁴

Esta longa - e tão incompleta - descrição das meditações de um pensador racionalista a braços com angustiantes dúvidas existenciais apresenta-se aqui como exemplo de incontáveis lutas de consciência que afligem por vezes os mais válidos e honestos seres humanos, após as quais eles não voltam a ser os mesmos. Foi algo de semelhante que aconteceu na vida de John Henry, Cardeal Newman, e o fez abraçar o Catolicismo; e foi também algo de equivalente que se insinuou na mente de Leslie Stephen, o pai de Virginia, e o fez abandonar a religião em que fora criado e cuja ordem abraçara.

A época de Leslie Stephen conheceu o gradual esmorecimento das convicções religiosas e do fervor religioso, como consequência dos avanços da ciência que ia dando respostas racionais a alguns dos problemas e questões tidas como insolúveis. Assim, passou a ser, de certo modo, uma manifestação de atraso intelectual e civilizacional o facto de alguém se manter fiel aos dogmas e crenças em que fora educado, com a contrapartida de bom tom do afastamento de toda e qualquer ligação a toda e qualquer instituição religiosa. Como nota B. Ifor Evans, Leslie Stephen “was the child of that cultural world which existed exclusively in those later nineteenth-century decades, where a rejection of the Christian faith had given the mind an increased liberty while leaving as yet unimpaired the practical ethics on which society and the individual life had been based as a result of centuries of Christian tradition.” Evans lembra ainda que “[t]here was a hollowness in that world, for it derived its strength from a spiritual tradition from which it had

⁴ *Razão e Fé* (trad. Osvaldo Aguiar), Lisboa, Editorial Aster, 1959, pp. 20-21.

consciously and indeed elaborately disinherited itself, but the loss was not yet apparent. This atmosphere of learned and intellectual freedom Virginia Woolf inherited.⁵

Já vinha de longe, o movimento secularizante que deixara uma tal “hollowness in that world” em que Virginia Woolf nasceu.

* * * * *

A partir de David Hume, a culminância da filosofia europeia deslocou-se da Inglaterra, através da França, para a Alemanha, onde permaneceu longo tempo com Kant e os Pós-Kantianos. Na época em que Leslie Stephen era um jovem sequioso de conhecimento e de alargamento de ideias, eram os mestres alemães que influenciavam a corrente do pensamento dos intelectuais ingleses. E os pensadores alemães, como Noel Annan salienta, já não perguntavam “whether Christianity was true or false. Kant had shown that the truth of religion could never be proved or disproved by pure reason. What was debatable - and very fierce the debates were - was whether a society in which religion was important was a good or a deplorable society.”⁶ Stephen sofreu inevitavelmente o influxo da filosofia alemã, mas sobretudo através de dois ingleses que ele admirava: Coleridge e Carlyle. De Carlyle, por quem tinha verdadeira veneração apesar de nunca por ele ter sido bem acolhido, confessava: “You might return from the strange gloom and splendour of the *French Revolution* or *Sartor Resartus* revolted or fascinated; but to read it with appreciation was to go through an intellectual crisis; and to enter into this spirit was to experience something like a religious conversion.”⁷ Ao transcendentalismo alemão é que Stephen nunca se “converteu”, como Noel Annan assinala: “Leslie Stephen never conceded an inch of ground to German speculation which in his eyes was scarcely concerned with the world of politics and fact. . . Stephen always regard himself as a working utilitarian and one should no more expect him to

⁵ *English Literature Between the Wars*, London, Methuen, 1948, p. 68.

⁶ *Leslie Stephen: The Godless Victorian*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 169.

⁷ ‘The Decay of Literature’, *Cornhill* XLVI (1882), pp. 602-12. Citado por Noel Annan, p. 172.

genuflect to the Absolute or the Real Will than one would expect Russell or Moore to do so.”⁸

Entre os estrangeiros, Stephen chegou a preferir Auguste Comte e as suas três etapas que culminavam na substituição de Deus e na explicação do mundo por meios científicos ou “positivos”. E em seguida veio o choque causado pelo livro de Darwin, *The Origin of Species*, que deu início a uma verdadeira batalha entre facções, em que a hoste dos adeptos era muito inferior à dos oponentes mas acabou por ganhar terreno entre as mentes ditas esclarecidas. O Deus dos antepassados, o Deus dos Evangelhos, estava decaído, a incredulidade impunha-se a quem queria avançar com os tempos e as descobertas da ciência.

As dúvidas e abstenções dos filósofos do século XVIII foram-se transformando nas “afirmações negativas” e nas tomadas de posição de declarada constestação e ataque que se definiram, sobretudo, a partir da divulgação da obra de D.F. Strauss, *A Vida de Jesus*, publicada em 1835 e traduzida para inglês por George Eliot, uma entre muitos que por ela se deixaram influenciar. Strauss considera os Evangelhos apenas como um mito; indo mais além, Feuerbach, seu amigo e continuador, afirma que Deus não passa de um mito em que se exprimem as aspirações da consciência e que a religião é o sonho da mente humana. Em última instância, o Homem, cuja importância é exaltada ao extremo, torna-se “criador de Deus”. Para Feuerbach, como António Vaz Pinto salienta, “Sabedoria, Justiça, Amor, etc., são atributos infinitos que constituem a *essência do Homem* e que o afectam como se se tratasse de outro indivíduo. Dá-se então a *projectão* espontânea para fora de si próprio, objectivando-a num indivíduo fantástico, puro produto da sua imaginação - *Deus*.”⁹ Ensoberbecido por ideias tão empoladoras da sua dimensão no Universo, o Homem passou a idolatrar a sua própria imagem e as suas capacidades, que se lhe apresentavam susceptíveis de atingir o infinito. Nem sequer as humilhantes perspectivas evolucionistas expostas por Darwin bastaram para convencerem o Homem da sua insignificância;

⁸ Leslie Stephen: *The Godless Victorian*, p. 175.

⁹ *Ateísmo e Fé: À Busca de Deus*, Braga, Editorial A.O., 1997.

apenas serviram para o afastarem ainda mais de Deus e de qualquer outra hipótese de uma entidade superiora dispensadora de favores e castigos.

Esta situação provocou na Inglaterra a reacção conjunta de grupos de crentes, que, em sermões que ficaram conhecidos como “Tracts for the Times”, foram expondo opiniões a favor da manutenção do *status quo* religioso, embora um *status quo* acompanhado da evolução exigida pelas contingências do momento. O chamado “Oxford Movement” nasceu dessa situação de “religious revival” originada pela vontade de combater a secularização progressiva da sociedade e a substituição dos valores religiosos e teológicos por valores morais meramente humanistas, tendência que provinha de um cientismo presunçoso das suas possibilidades. Os grandes pensadores de filosofia moral foram-se pronunciando e, por força das suas próprias palavras, foram-se afirmando em posições que, por vezes, se iam diferenciando daquelas que originalmente defendiam. Assim é que, de coesos que se encontravam no início do Movimento, Keble, Kingsley e Newman se viram, poucos anos volvidos, em situações basicamente distintas e, até, por vezes, quase antagónicas: Keble remeteu-se a um Anglicanismo fundamentalista, Newman encontrou no Catolicismo a resposta às suas dúvidas e Kingsley não lho perdoou, tornando-se o mais persistente crítico da sua defecção e das suas novas crenças. Quando as acusações chegaram ao ponto de porem em dúvida a veracidade das afirmações de Newman, este reagiu com a escrita da sua célebre *Apologia Pro Vita Sua*, que mereceu de Shane Leslie o justo comentário de que “[t]here never was such a prolonged reply to so foolish a provocation.”¹⁰

É natural que este conflitar de ideias e de modos de ver e viver o transcendente tenha afectado o jovem Leslie, que se limitava a conformar-se com a orientação dada pelo pai no prosseguimento da sua escolaridade destinada a levá-lo ao sacerdócio, caminho indispensável para um lugar de docência em Oxford. Secundarizado, tanto física quanto moralmente, pelo seu

¹⁰ John Henry, Cardinal Newman, *Apologia Pro Vita Sua*, Introduction by Shane Leslie, London, J.M. Dent & Sons, 1966, p. x.

brilhante irmão mais velho, James Fitzjames, Leslie empenhou-se esforçadamente em abrir o seu caminho nos dois campos e foi bem sucedido. Ficou-lhe, contudo, o gosto amargo de uma vitória que não correspondia aos seus mais íntimos desejos e convicções.

A família Stephen estava profundamente ligada ao movimento evangélico que ficou conhecido como “the Clapham Sect”, designação pejorativa com que os evangélicos “ortodoxos” ou de raiz wesleyana metodista marcavam a separação do grupo reformista encabeçado pelas famílias Thornton, Macaulay, Wilberforce e Venn, grupo que se tornou proeminente em vários projectos de alcance social, nomeadamente a abolição da escravatura. Aliás, como diz Quentin Bell, “in general the Clapham Sect was concerned with works rather than with faith, with politics rather than with parties” (QB I 4). Certamente foi esta a faceta que mais aliciou os Stephen. O próprio avô de Virginia, Sir James Stephen, casado com Jane Venn, abdicou de um promissor futuro forense para, do púlpito e do Parlamento, poder mais facilmente advogar a causa em que acreditava. A importância de Clapham foi grande na Inglaterra. Segundo regista Bell,

[t]he Clapham Evangelicals must have felt themselves to be, as indeed they were, the conscience of the British middle-classes and therefore an enormous political power. For this reason, if for no other, they were concerned above all with moral questions and when, in later generations, the eschatological superstructure of their faith collapsed, the moral fabric remained. (QB I 4)

Foi o que aconteceu com Leslie Stephen: quando a sua fé sucumbiu, a estrutura moral manteve-se. Ele teve a coragem de romper, por deliberação consciente e ponderada, com a tradição religiosa recebida. Abdicou da sua carreira e das distinções e segurança económica a ela inerentes, voltou as costas a Oxford e ao ambiente intelectual que lhe era caro e foi reiniciar vida, regressando à casa da mãe em Londres, sem preparação específica para a actividade de escritor que desde então adoptou. Teve todas essas coragens. No entanto, tendo-se rebelado contra uma religião que recebera dos pais, não teve a coragem de tomar a decisão apenas para si,

individualmente, e assim se tornou, ele próprio, provedor de uma religião recebida, face aos seus filhos. Transmitiu-lhes a “religião” do Agnosticismo e o código de honra da moral “nua”, sem apoio de dogma, norma ou ritual.

A desconsideração do facto religioso, da componente religiosa do ser humano, é, em si mesma, uma afirmação de crença. A crença na descrença, a crença na dúvida, na não aceitação do transcendente, é, afinal, a religião mais exigente e mais difícil de ser seguida e mantida com honestidade. Não saber; e contentar-se com não saber, satisfazer-se com a afirmação do não-conhecimento, não pode considerar-se uma meta científica, ou mesmo uma meta humanamente desejável. No fundo, o agnóstico não passa de um ateu cuja coragem ficou a meio do caminho. Afirmações do tipo “damn all Papists, ritualists, evangelicals, & churchmen of all descriptions”¹¹, em que Stephen é pródigo, são, de certo modo, uma afirmação de fé nas próprias capacidades intelectuais e de independência face à sociedade. Conforme argumenta Leo Apostel em “Athéisme et Agnosticisme”, parece não haver grande abismo entre a posição do crente e a do não crente, pois que “l’incroyant qui après réflexion et avec intime conviction défend ‘Dieu n’existe pas’ affirme aussi quelque chose concernant la structure de la réalité. . . . Tant le croyant que l’athée ou l’agnostique s’engagent par leur choix et donnent d’une certaine façon sens à leur vie par cet engagement.”¹²

Declaradamente, Stephen segue o Agnosticismo de Thomas Huxley, mas tomado “in a vaguer sense”. Para ele, “[d]ogmatic Atheism - the doctrine that there is no God, whatever may be meant by God - is, to say the least, a rare phase of opinion” e “[t]he Agnostic is one who asserts - what no one denies - that there are limits to the sphere of human intelligence”¹³, mas, na

¹¹ Carta a Oliver Wendell Holmes, Jr., 25.06.1868, *Selected Letters of Leslie Stephen*, Vol. I, edited by John W. Bicknell assisted by Mark A. Reger, p. 66.

¹² “Athéisme et Agnosticisme”, *Athéisme et Agnosticisme*, ed. Jacques Marx. Bruxelles, Édition de l’Université de Bruxelles, 1987, pp. 167-178.

¹³ *An Agnostic’s Apology*, London, Watts & Co., 1937, p.1.

prática, ele é, realmente, um “Godless Victorian”, como lhe chama Noel Annan. Stephen emancipou-se da tutela de Deus e de todas as obrigações de carácter religioso. No entanto, com todos os seus protestos de libertação de peias e de não sujeição a instituições humanas presumindo de conhecedoras do divino, Stephen ficou-se, no mundo das ideias, por um mero patamar,¹⁴ sem ousar, ou sem se decidir, subir ou descer, bater a uma porta ou outra, abrir um caminho. Foi nesse patamar que ele colocou e deixou os filhos: o “Deus” que foi dado a Virginia e aos seus irmãos e irmã foi apenas a fria razão e a moral natural, já que, para Stephen, como ele próprio confessa em correspondência a Oliver Wendell Holmes, Jr., “reason is really our only means good or bad of discovering truth”¹⁵ e, por outro lado, “[a]ll my religion is gradually limiting itself to the one article that a man ought to work as hard as he can at the thing that liest next to him & be perfectly content if he pays his bills & speaks the truth without caring to produce any particular splash in the world”¹⁶. Esta posição é, segundo Asa Briggs, muito característica da “high-Victorian England”, o período entre 1851 e 1867, em que “[t]he key words of the times were “thought”, “work,” and “progress.” Briggs acrescenta, contudo, que “[t]he stress on thought, work, and progress, carried with it smugness, dulness, and what contemporaries, particularly the bright young intellectuals of the *Saturday Review*, called ‘cant’.”¹⁷ De qualquer forma, uma tal *profissão de fé*, que o aproximava do seu irmão-modelo James Fitzjames, levaria à publicação de *Essays on Freethinking and Plainspeaking*, onde Stephen “meant to justify an open avowal of infidelity as a foundation for the religion of the future viz a religion without God or devil.”¹⁸

¹⁴ Assim como Mr. Ramsay, em *To The Lighthouse*, nunca passou da letra Q, não conseguiu chegar ao R: “For if thought is like the keyboard of a piano, divided into so many notes, or like the alphabet is ranged in twenty-six letters all in order, then his splendid mind had no sort of difficulty in running over those letters one by one, firmly and accurately, until it had reached, say, the letter Q. . . . R was beyond him. He would never reach R.” (TTL 56-57)

¹⁵ Carta a Oliver Wendell Holmes, Jr., 8.11.1866, *Selected Letters of Leslie Stephen* Vol. I, p.31.

¹⁶ Carta a Oliver Wendell Holmes, Jr., 23.12.1869, *Selected Letters of Leslie Stephen* Vol. I, p.72.

¹⁷ *Victorian People: A Reassessment of Persons and Themes 1851-1867*. Chicago: University of Chicago Press, 1972, pp. 1-2.

¹⁸ Carta a E.L. Godkin, his American editor. *Selected Letters of Leslie Stephen*, p. 95.

De Minny Tackeray, o primeiro amor, Stephen aceitara o pendor religioso, como um atributo e complemento da sua frescura e imaturidade, e da sua *inevitável inferioridade feminina*. Como seu mentor, foi conseguindo que as práticas religiosas passassem para segundo plano de importância, e que se tornassem cada vez mais reduzidas e menos necessárias.¹⁹ No segundo casamento, esse esforço foi-lhe poupado, já que Julia Duckworth rompera também com a religião instituída anteriormente professada, drasticamente a partir do desaparecimento do seu tão amado Herbert. Não houve, pois, opção para a nova geração de Stephens (ou, melhor, Jackson-Stephens): a sua religião seriam os seus próprios pais, únicos a quem deveriam veneração e obediência, e cujas ideias se apresentariam inquestionáveis. Inevitavelmente, um horizonte tão restrito e condicionante não podia bastar a seres dotados como esta tão ínclita geração: Vanessa fortaleceu-se com o seu apego à arte e a sua afirmação de liberdade; Thoby morreu jovem, mas viera já de Cambridge com um projecto filosófico de vida; Virginia passou a ser *devota* da escrita; e até Adrian, que, intelectualmente, parecia muito mais novo que os irmãos e não chegara a ser *contaminado* pela crença nas ideias de G.E. Moore, viria a encontrar na psicanálise a solução para as suas carências a nível espiritual.

De todas as questionações, dúvidas e inseguranças do século XIX, de todas as forças contraditórias que durante ele se manifestaram, dos seus avanços e recuos, das suas elevações ou rebaixamentos, se formou a nossa realidade actual; e aquilo que hoje somos dependeu daquilo que foram os nossos pais e avós. Nas palavras de Walter Houghton, “to look into the Victorian mind is to see some primary sources of the modern mind.”²⁰ As pessoas nascidas na Inglaterra no fim do século passado cresceram envoltas em “ares vitorianos” e só algumas, a elite intelectual mais promissora e avançada, tiveram o mérito de apresentar a mudança e estabelecer as directrizes que norteariam as décadas seguintes. A esse número pertenceu Virginia Woolf. A sua

¹⁹ Cf. Noel Annan: *Leslie Stephen: The Godless Victorian*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 64: “There was the weighty problem of going to church. Somehow they never went”

²⁰ *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven and London, Yale University Press, 1957, p. xiv.

personalidade, apesar de reprimida e prejudicada pelas suas circunstâncias particulares, acabou por afirmar-se através do esforço próprio e das tentativas dolorosas incessantemente renovadas.

* * * * *

É apreciável, e talvez sintomático, o facto de Woolf nunca ter tomado, aberta e activamente, posição contra a religião (como tomou, por exemplo, contra o militarismo e o machismo), como qualquer *bom* agnóstico não deixaria de fazer. O seu próprio pai, para além de *Freethinking and Plain Speaking*, escreveu ainda *An Agnostic's Apology and Other Essays*, colectânea de ensaios ao longo dos quais deixa bem clara a sua posição de descrente.²¹ John W. Bicknell, que seleccionou e organizou para publicação as cartas de Leslie Stephen, considera “An Agnostic's Apology” como “the most powerful and cogent statement in his time of the agnostic position.”²²

A exemplo de Leslie Stephen, vários outros pensadores quiseram, de igual modo, patentear publicamente as suas convicções ideológicas ou religiosas: Thomas Huxley, apesar de afirmar “I have never cared much about A's or B's opinions”²³, sentiu-se compelido a justificar a sua falta de aceitação das palavras do Evangelho e a explicar o que entendia por *Agnosticismo*, que, segundo ele,

is not properly described as a ‘negative’ creed, nor indeed as a creed of any kind, except in so far as it expresses absolute faith in the validity of a principle, which is as much ethical as intellectual. This principle may be stated in various ways, but they all amount to this: that it is wrong for a man to say that he is certain of the objective truth of any proposition unless he can produce evidence which logically justifies that certainty.²⁴

²¹ *An Agnostic's Apology, and Other Essays* foi publicado em Londres pela Thinker's Library em Março de 1931 e, em segunda impressão, por Watts & Co. em 1937.

²² *Selected Letters of Leslie Stephen*, Vol. I, p. 7.

²³ “Agnosticism”. *Lectures and Essays*, London, Watts & Co., 1931, p. 161.

²⁴ “Agnosticism and Christianity”. *Lectures and Essays*, p. 193.

Num campo oposto, o Cardeal Newman produzira, em resposta, sobretudo, aos ataques e críticas de Charles Kingsley, um longo texto confessional, possivelmente um dos mais sentidos e literariamente de certeza o mais belo do seu tempo e do seu género, *Apologia Pro Vita Sua*, onde deixa claro o porquê da sua conversão ao Catolicismo, as profundas reflexões que a ela o levaram e a felicidade com a nova fé encontrada. Entre longas e minuciosas considerações, a dúvida começou a instalar-se em 1839: “It was difficult to make out how the Eutychians or Monophysites were heretics, unless Protestants and Anglicans were heretics also; . . . difficult to condemn the Popes of the sixteenth century, without condemning the Popes of the fifth. The drama of religion, and the combat of truth and error, were ever the one and the same.”²⁵ Veio depois a questionação lógica: “I determined to be guided, not by my imagination, but by my reason. . . . Had it not been for this severe resolve, I should have been a Catholic sooner than I was” (122-3). A fé, essa, manteve-se, afinal, igual à que já era: “What can this world offer comparable with that insight into spiritual things, that keen faith, that heavenly peace, that high sanctity, that everlasting righteousness, that hope of glory, which they have, who in sincerity love and follow our Lord Jesus Christ?” (122, Sermon of Divine Calls).

Perto do fim do século XIX, em 1896, William Morris descreve “How I Became a Socialist”²⁶, numa justificação que se revelaria sem grande cabimento, em vista da posterior desilusão do autor. Anteriormente tinha Morris afirmado, numa carta para C.E. Maurice: “I do not believe in the world being saved by any system - I only assert the necessity of attacking systems grown corrupt”. E um pouco mais adiante Morris corrobora a sua ideia: “if I had not been born rich or well-to-do I should have found my position unendurable, and should have been a mere rebel against what would have seemed to me a system of robbery and injustice. Nothing

²⁵ *Apologia Pro Vita Sua* (1864). London, J.M. Dent & Sons, 1966, p. 119.

²⁶ *News from Nowhere and Selected Writings and Designs*, London, Penguin Books, 1986, pp. 33-37.

can argue me out of this feeling, which I say plainly is a matter of religion to me” (136). Parece este um credo mais consentâneo com o seu posicionamento ao longo da vida.

Já no nosso século, Bertrand Russell foi insistente no apregoar da sua falta de crença, em diferentes ensaios, entre os quais sobressai o categórico “Why I Am Not a Christian”, de 1927. Começando por definir o que é um Cristão, esclarece que “there are two different items which are quite essential to anybody calling himself a Christian. The first is one of a dogmatic nature – namely, that you must believe in God and immortality. . . . Then, further than that, as the name implies, you must have some kind of belief about Christ.”²⁷ Russell termina o seu ensaio afirmando que “[i]t is possible that mankind is on the threshold of a golden age; but, if so, it will be necessary first to slay the dragon that guards the door, and this dragon is religion” (37). Mesmo que apenas de passagem, é interessante equiparar a posição de Russell, tão drástico e severo no seu ataque à religião, com a que Woolf viria a ter no seu ataque ao “angel in the house”. A palavra de ordem “slay the dragon” podia ser dela, só que dirigida contra o “inimigo” da independência, da autonomia, da afirmação da Mulher, e não contra a religião, pelo que esta seria possivelmente um “dragão” que Woolf não considerou tão necessário atacar, nem lhe pareceu tão perigoso. A posição de Bertrand Russell, que não acreditava em Deus nem na imortalidade nem em Cristo, veio por ele a ser formalmente estabelecida como Agnosticismo em 1948, numa entrevista radiodifundida pela B.B.C.: a uma pergunta do Padre F.C. Copleston, S.J., “would you say that the non-existence of God can be proved?” o filósofo respondeu: “No, I should not say that: my position is agnostic”²⁸, colocando-se, assim, no grupo a que pertenceu Leslie Stephen. Teria bastante interesse conhecer a opinião destes dois descrentes (seja qual for o nome que à sua descrença atribuíam) sobre a afirmação de H.G. Wood de que “[t]he truly reverent

²⁷ *Why I Am Not A Christian and Other Essays on Religion and Related Subjects*, London, George Allen and Unwin, 1959, p. 2.

²⁸ “The Existence of God, a Debate Between Bertrand Russell and Father F. C. Copleston, S.J.”, originally broadcast in 1948 on the Third Programme of the B.B.C.. It was published in *Humanitas* for the autumn of 1948. *Why I Am Not a Christian and Other Essays on Religion and Related Subjects*, p.144.

believer must be agnostic.”²⁹ Uma vizinhança que, possivelmente, não teriam contemplado, apesar de Russell a ter admitido quanto ao desejo de conhecimento. Diz ele:

The mystic, the lover and the poet are also seekers after knowledge - not perhaps very successful seekers, but none the less worthy of respect on that account. In all forms of love, we wish to have knowledge of what is loved, not for purposes of power, but for the ecstasy of contemplation. In knowledge of God stands our eternal life, but not because knowledge of God gives us any power over Him.³⁰

Caminhos contraditórios de um descrente. Excessiva argumentação pode tornar-se menos convincente do que seria, certamente, o objectivo pretendido.

Menos prolixo e com mais reserva, E.M. Forster informa “What I Believe”, começando por afirmar “I do not believe in Belief.” E até Leonard Woolf, embora de uma forma mais discreta, se manteve convictamente a-religioso (para não dizer ateu) durante toda a vida, conforme confessou expressamente a Lord Fisher of Lambeth dois anos antes de morrer: “Of course I agree with you that a positive belief is usually more exciting than a negative belief but what worries me is the truth of a belief. And in all the positive beliefs that we are concerned with here, there is no evidence of their truth other than the belief in them.”³¹ No entanto, nos seus tempos de Ceilão ele chegara quase a deixar-se seduzir pelas “higher doctrines” do Budismo, confessando: “I am essentially and fundamentally irreligious, as I have explained in *Sowing*, but, if one must have a religion, Buddhism seems to me superior to all other religions. . . . it was a philosophy rather than a religion, a metaphysic which has eliminated God and gods, a code of conduct, civilized, austere, springing ultimately from a profound pessimism” E, mais adiante, particulariza: “There is another

²⁹ *Belief and Unbelief since 1850*. Cambridge, Cambridge University Press, 1955, p. 96.

³⁰ *The Scientific Outlook*, p. 270 (citado por H.G. Wood, p. 61).

³¹ Lord Fisher of Lambeth, tendo ouvido uma entrevista concedida por Leonard Woolf à televisão, procurou, em carta de 11 de Março de 1967, propor-lhe a aceitação de uma espécie de “pari de Pascal” sobre a existência do Reino de Deus pregado por Jesus Cristo, “a more exciting belief, I have found, than the negative belief that there is nothing beyond.” As duas cartas estão publicadas nas *Letters of Leonard Woolf* (ed. Frederick Spotts), London, George Weidenfeld and Nicolson Limited, 1990, pp. 552-3.

thing about Buddhism which appeals to me. I like the way in which every now and again a Buddhist will throw up his worldly life and withdraw into a life of solitude and contemplation.”³²

Em vista da descrição feita, compreende-se que estas particularidades de uma religião “which has eliminated God and gods”, particularidades mais filosóficas e ascéticas do que religiosas, se apresentassem atraentes a uma personalidade como a de Leonard Woolf.

Virginia, pelo seu lado, nunca sentiu a necessidade de apregoar um ateísmo convicto, de dizer declaradamente que não acreditava em Deus. Há, é verdade, instâncias em que uma curta frase, em carta ou Diário, afirma a sua não-crença, mas nunca se lhes encontra carácter de convicção. Mais parece, de cada vez, uma afirmação para si própria, para não se esquecer. Dir-se-ia que (propositadamente? ou não?) Woolf deixou as questionações e as dúvidas, e até as afirmações definitivas, apenas para as suas personagens. Entre elas se dividem, aparentemente, os diversos pendores do pensamento de Woolf, que parece ter oscilado entre um desejo de crença - igual a paz de espírito, confiança, abandono - e uma revolta, ora orgulhosa ora desesperada, que poderia traduzir-se, em termos infantis dirigidos a Deus, por um “Não me interessa, não preciso de Ti”, ou um “Não Te quero, Tu és mau!”

Estas atitudes transparecem por vezes abertamente nos escritos menos burilados de Woolf, as suas cartas e o seu Diário, embora mesmo estes devam ter sido mais cuidadosamente pensados do que o seu estilo e aparente espontaneidade querem deixar adivinhar. Uma escritora de tão cuidadosa minúcia, de um perfeccionismo tão levado ao extremo, tinha necessariamente de manter a “deformação profissional” da escolha do mais impecável, ainda que deixando descuidadamente escapar casuais erros ortográficos ou picantes liberdades de expressão. Para ilustrar a opinião expressa acima, recorde-se, por exemplo, a entrada do Diário datada de 2 de Setembro de 1930: “But this brush with death was instructive & odd. Had I woken in the divine

³² *Growing: An Autobiography of the Years 1904 to 1911*, pp. 159-60.

presence it wd have been with fists clenched & fury on my lips. 'I don't want to come here at all!' So I should have exclaimed" (D III 315). Com grande dose de ambivalente infantilidade, aparece aqui a noção da existência de uma divindade com poder de decisão no pós-morte, e, paralelamente, o estado de rebelião adolescente de quem não se quer submeter a uma autoridade superior. Depois da escrita de *Mrs. Dalloway*, em que a escritora/a personagem "namora" com a ideia da morte e de como lhe escapar - "Death was an attempt to communicate" (MD 202) - Woolf expressou várias vezes pensamentos sobre a morte sem angústia ou receio, antes sob o ponto de vista de expectativa interessante. Esta perspectiva é bem visível, por exemplo, quando escreve a Vita Sackville-West em 1926: "I found myself thinking with intense curiosity about death. Yet if I'm persuaded of anything, it is of mortality - Then why this sense that death is going to be a great excitement? Something positive; active?" (CS 214, carta 1687). A par da já referida atitude, recorrente amiúde e em circunstâncias variadas, de uma afirmação nada convincente de materialismo exacerbado, de negação da sobrevivência do espírito, de recusa da imortalidade da alma, nota-se a predisposição de Woolf para se "apprivoiser à la mort", como lhe aconselharia o seu apreciado Montaigne. Esta predisposição parece entrar dentro da linha de fascínio pela morte, de prenúncio da trágica decisão de 1941, conforme desenvolvido em *A Sombra da Morte em Virginia Woolf: Mrs. Dalloway como Presságio de Between the Acts*.³³

FILOSOFIA E "BLOOMSBURY"

Em 1933, Maurice Nédoncelle aprecia assim as grandes correntes do pensamento inglês desde meados do século anterior:

Entre l'empirisme des uns et l'hégélianisme des autres, les agnostiques religieux connaissaient le déclin de leur étoile. . . . Aussi l'agnosticisme devint-il l'arme de

³³ Zamith Silva, Maria Cândida, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996.

guerre des incrédules. Le progrès des sciences positives leur fournissait des secours faciles, grâce auxquels ils firent des gains importants. Mais en Angleterre plus que sur le Continent, les métaphysiques hostiles aux croyances traditionnelles se distinguent par leur variété, leur souplesse, leur profondeur même. Sans doute faut-il compter avec l'existence d'une libre-pensée simpliste, aux arguments grossiers et aux informations inexacts. Les sociétés rationalistes polluent en Grande-Bretagne, à cause de l'intérêt même que chacun porte là-bas aux choses de la religion.

E Nédoncelle considera que Darwin, Stuart Mill e Herbert Spencer “sont bien plus humains et bien plus prudents que la plupart des scientifiques allemands et français de la même époque. Ils se résignent malaisément à ne pas croire; ce sont des disciples de Hume qui prolongent indéfiniment les Dialogues sur la religion naturelle. S'ils usent de formules tranchantes, ils restent secrètement partagés entre le oui et le non. Au fond, ils désirent une religion”. (Assim, “Mill finit par recouvrer l'espoir en Dieu” e “[à] la veille de sa mort, Huxley, . . . demandait avec insistance qu'on ne confondit pas les agnostiques avec les athées.”)³⁴

Não é difícil integrar Virginia Woolf nesta corrente de pensamento, tanto pelo ambiente em que viveu e pelos livros que leu como, também, pelo que os seus escritos deixam transparecer de pesquisa e meditação próprias. No seu caso, porém, por muito filosófica que possa ser considerada a sua obra,³⁵ a questão coloca-se essencialmente a nível literário e não se pode esquecer que, como afirma J. Hillis Miller,

The relations of religion and literature involve methodological problems which may be specified easily enough. To specify them, however, is not to solve them. They constitute one version of that tension between extremes which characterizes all interpretation of literature. One set of these problems has to do with the relation between the critic and the work criticized. Another has to do with the

³⁴ *La Philosophie Religieuse en Grande-Bretagne de 1850 à nos jours*. Paris, Librairie Blond & Gay, 1933, pp. 14-16.

³⁵ Cf., sobretudo, Maxime Chastaing, *La Philosophie de Virginia Woolf*, e Mark Hussey, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*.

relation between the work and the personal, cultural, or spiritual reality it expresses.³⁶

É precisamente devido a estes problemas que se notam a ambiguidade e a indefinição, ou mesmo as ocasionais contradições, impressas por Woolf na sua ficção. Sente-se que, a este respeito, estão sempre em conflito na sua escrita os diferentes pendores do seu pensamento, aparentemente muito influenciado pelo seu estado de espírito e pela sua mais ou menos estável saúde física e psíquica. Não é de desprezar, também, o esforço de coerência a que a escritora se dedicava, a par das manifestações semi-involuntárias comandadas, pode-se dizer, pelo seu inconsciente.

Depois da orientação literária recebida do pai, Virginia caiu sob a alçada intelectual do “Grupo de Bloomsbury”, um grupo, como diz Frances Spalding, “uni par l’amitié et par une attitude commune à l’égard de la vie. . . . La bible de ces jeunes gens était le *Principia ethica* de G.E. Moore, qui affirme que ‘les amitiés intimes et les plaisirs esthétiques englobent *tous* les plus grands biens imaginables, et *de loin* les plus grands.’” Spalding, fazendo-se eco de uma opinião que não deve afastar-se da unanimidade, considera que Bloomsbury contribuiu muito para o desenvolvimento da liberdade de pensamento, pois os jovens, no seu desejo de substituírem a hipocrisia e os tabus da época vitoriana pela liberdade e a razão, davam prioridade às relações pessoais e à sua análise. “Ils y gagnaient - diz ainda Spalding - une finesse de perception et de conscience qui leur permettait de tirer beaucoup de plaisir et de force du cercle étroit qu’était Bloomsbury.”³⁷

O início do século XX presenciou muitas e grandes alterações nos modos de viver e de pensar, um pouco por todo o mundo e particularmente na Inglaterra. A respeito do pensamento filosófico comenta D. F. Pears: “At the beginning of this century philosophy passed through one of those periods of rapid development which historians of ideas call revolutions. The centre of the

³⁶ *Theory Now and Then*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1991, p. 63.

³⁷ Comentário às *Lettres Illustrées de Virginia Woolf*, (trad. T. et C. de Cherisey), Paris, Herscher, 1993, pp. 27-8.

new movement was England, and, more particularly, Cambridge, and its leaders were Moore, Russell and Wittgenstein.”³⁸ Muito apropriadamente, uma das características da nova filosofia foi ter prestado, desde o início, grande atenção ao tema da linguagem, à análise do significado e do uso da linguagem com que comunicamos e expressamos as nossas ideias e sentimentos. Já no princípio do século se fazia sentir na filosofia a necessidade apontada por Northrop Frye em 1981, a respeito da crítica, “that a major task facing criticism today is that of attaining a synoptic view of language.” Entre as muitas espécies de linguagens existentes, Frye inclui “a metonymic language of transcendence of a kind that we find in theology or metaphysics, where language points in the direction of something beyond itself.”³⁹ Esta é uma linguagem que nem só os teólogos utilizam e que por vezes se torna surpreendente e reveladora, quando se reconhece na forma de escrita de quem não deseja aceitar horizontes superiores aos do chão materialismo tereno mas acaba transcendendo-os por necessidade de um espírito natural ou cultivadamente elevado, como foi frequentemente o caso de Virginia Woolf. Uma das vias para o alargamento do seu ângulo de visão foi precisamente a perspectiva filosófica de G.E. Moore, a respeito de quem G. J. Warnock comenta: “His practice . . . consisting as it mostly did in the pursuit of analyses, naturally tended to give rise to the idea that the business of philosophy is clarification and not discovery: that its concern is with meaning, not with truth; that its subject-matter is our thought or language rather than facts. In its influence the practice was far more important than the theory.”⁴⁰ John Passmore lembra que Moore, na sua *Autobiography*, “hace una confesión que nos da una importante pista para comprender su enseñanza y su influencia: ‘No creo - dice - que el mundo o las ciencias me hayan sugerido nunca problemas filosóficos. Lo que me los ha sugerido

³⁸ “Logical Atomism: Russell and Wittgenstein”, *The Revolution in Philosophy*, p. 41, citado por Modesto Santos Camacho em *Ética y Filosofía Analítica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1975, p. 93.

³⁹ “Criticism and Environment”, *The Eternal Act of Creation: Essays, 1979-1990*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 151.

⁴⁰ Cf. G. J. Warnock, *English Philosophy since 1900*, Oxford, Oxford University Press, 1969 (1ª edição 1958), p. 112, citado por Modesto Santos Camacho, pp. 96-7.

son las cosas que otros filósofos han dicho acerca del mundo y de la ciencia natural.”” Passmore considera que “la filosofía de Moore se halla curiosamente alejada de las ‘grandes controversias’ de nuestro tiempo. Ni Freud, ni Marx, ni Einstein han afectado, en la medida en que esto se puede juzgar, en lo más mínimo su pensamiento. El es un ‘filósofo de filósofos’, si es que ha habido alguno alguna vez.”⁴¹ E mais adiante afirma: “Moore nunca perdió su admiración y su satisfacción por ser capaz de creer en la realidad del mundo de cada día; y él estaba decidido a no ser expulsado del Paraíso que tanto le había costado alcanzar” (208). Bertand Russell e Ludwig Wittgenstein contribuíram também, de forma importante, para a viragem no cenário e na orientação filosófica do século, mas foi Moore, o reconhecido iniciador da chamada revolução na teoria ética, que mais influenciou os jovens estudantes de Cambridge que viriam a formar o Grupo de Bloomsbury.

Virginia Woolf conservou uma recordação muito positiva do grupo em que se viu integrada, tanto na sua composição inicial, antes da primeira Grande Guerra, durante os anos em que se forjou a camaradagem entre os seus membros (Clive Bell, Lytton Strachey, Maynard Keynes, Desmond MacCarthy, Saxon Sydney-Turner e, um pouco lateralmente, E.M.Forster) e se consolidaram as amizades que haveriam de perdurar para toda a vida; como, também, do Segundo Bloomsbury, posterior à guerra, já com novos membros e novas características, mas mantendo o mesmo espírito de raiz, de independência de ideias sem contestação partidária, de solidariedade sem caciquismo.

Uma apreciação *a posteriori* de Bloomsbury, que talvez se possa considerar bastante isenta se se tiver em consideração o persistente *lobby* de opinião negativa liderado pelo casal Leavis, foi publicada a 17 de Julho de 1949 no *Times Literary Supplement*:

For those too young to have known it, the Bloomsbury world is like the memory of a legendary great-aunt; a clever, witty, rather scandalous great-aunt, who was

⁴¹ *Cien Años de Filosofía* (trad. Pilar Castrillo), Madrid, Alianza Editorial, 1981 (1ª edição 1957), pp. 204-5.

a brilliant pianist, scholar and needle-woman, who could read six languages and make sauces, who collected epigrams and china and daringly turned her back on charity and good works. The influence of Bloomsbury can still be found in the adulation of France; in the mixture of delicious food with civilized values, and in 'saying what you mean'. Religion was covered by a belief in the importance of human relationships, and the belief seems reasonable enough, though one gets the impression that the milk of human kindness was kept in the larder and that the tea was usually served with lemon. But Bloomsbury, at least in its own eyes, stood for something more important; it stood for tolerance and intelligence, for seriousness about art and scepticism about the pretensions of the self-important, and it carried on a crusade about the conscious philistinism of the English upper classes.⁴²

Peter Stansky, numa obra muito mais recente, confirma que "Bloomsbury was shaped to a considerable degree by G.E. Moore's *Principia Ethica*, published in 1903, in particular his emphasis on the importance of beautiful objects and of personal relations."⁴³ O grupo é descrito como:

a gathering of near-contemporaries with quite a few shared assumptions and experiences. It was significant also that the group was not exclusively male nor was its tone determined by the lady of the house as would have been true at a more conventional 'at home' or evening party. Perhaps most important, these were young people not willing automatically to accept the conventions and received opinions of the day. (63)

As descrições que Leon Edel faz de "Bloomsbury" começam com o seu embrião em Cambridge, entre os "Apóstolos", a sociedade secreta que tinha uma missão: "'to enlighten the world on things intellectual and spiritual.' But it was also a kind of superior fraternity, providing a religion of the mind, an enduring sense of fellowship. They were Apostles in a special sense of

⁴² Citado por Michael Holroyd em *Lytton Strachey: A Critical Biography. Volume I: The Unknown Years (1880-1910)*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968, p. 395.

⁴³ *On or About 1910: Early Bloomsbury and Its Intimate World*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1997, p. 9.

that word and G.E. Moore was their Christ; he gave them their religion.”⁴⁴ Nada de admirar que os jovens Stephen, e Virginia em particular por particularmente sensível e sequiosa de infinito, adoptassem uma tão aliciante “religião”, de fraternidade e beleza, com avidez. De conversos rapidamente passaram a sacerdotes acolhedores no seu novo templo de 46, Gordon Square, e os “ofícios” começaram a realizar-se às quintas-feiras, para “a cultivation of the art of friendship, made possible by a certain homogeneity of mind that invites closeness yet safeguards independence - and ‘social’ awareness, and a desire to probe the common enjoyment of the Beautiful, or the kind of pleasure expressed by Maynard when he told his father of the ‘substantial joy’ he found in logic” (53). O cerne desta comunidade, incentivado pelo convívio com G.E. Moore, Bertrand Russell, A.N. Whitebread e Lowes Dickinson, foi o trio Lytton Strachey, Maynard Keynes e Leonard Woolf, embora este último só depois dos seus nove anos de funcionalismo público em Ceilão se tenha tornado um verdadeiro membro do Grupo de Bloomsbury. Leonard conviveu com Moore e Russell e as suas ideias desde os primeiros tempos no Trinity College, como atesta, por exemplo, uma carta de 13 de Julho de 1903 para Lytton Strachey: “It is very strange and dull up here & I wish you would come. I thought my nerves would give under the strain at first of only the Yen [G.E. Moore] & Greenwood. It started by my going to see the Yen on Wednesday night; about 11 Russell appeared & they tried to define ‘the present’ until 1. . . . Keynes appeared for the first time today.”⁴⁵ Assim se encontram ligados, nesta carta, os nomes dos três discípulos e os dos dois mestres, já que Wittgenstein só em 1912 iria até Cambridge para estudar com Russell.

Como directos antecessores dos pensadores do início do século, Anthony Kenny aponta “Três Mestres Modernos”: Charles Darwin, John Henry Newman e Sigmund Freud. Kenny salienta:

⁴⁴ *Bloomsbury: A House of Lions*, London, Penguin Books, 1988 (1979), p. 53.

⁴⁵ *Letters of Leonard Woolf*, edited by Frederic Spotts, p. 30.

é um erro sugerir, como muitas vezes se faz, que Darwin refutou a existência de Deus. Nada no que Darwin mostrou impede que toda a maquinaria da selecção natural faça parte de um plano do Criador para o universo. No fim de contas, a crença de que os homens são criaturas de Deus nunca foi considerada incompatível com o facto de sermos filhos dos nossos pais; é igualmente compatível com o facto de sermos, de ambos os lados, descendentes dos antepassados dos macacos. Alguns teístas sustentam que, dos nossos pais, só herdamos os nossos corpos, e não as nossas almas. Podem, com certeza, alargar a sua tese à herança que Adão recebeu do seu progenitor não-humano.⁴⁶

De Newman, Kenny informa que a sua principal preocupação “era a questão de saber como pode a crença religiosa ser uma crença justificada”, questão que tratou na sua *Gramática do Assentimento*. “Ao invés de Kant, Newman pensava que a razão tinha um domínio ilimitado. ‘Alcança os fins do universo e o trono de Deus além deles’” (393). No que respeita a Freud, é curioso notar a aproximação que Kenny dele faz a Newman:

Se a anatomia tripartida da alma concebida por Freud se assemelha de perto à de Platão, o seu tratamento particular do superego lembra sobretudo ao historiador a descrição da consciência feita por Newman. . . .O retrato que Newman faz da consciência, que repete as reprimendas de uma mãe e a aprovação de um pai, parece-se mais com a descrição da formação do superego que com uma demonstração da existência de um juiz sobrenatural.

Também interessante é ter em conta que, embora seja de crer que “Freud ficaria indignado por figurar numa história da filosofia, uma vez que se considerava acima de tudo um cientista” (402), como observa Kenny, também é certo que “[t]alvez a maior influência de Freud tenha sido na arte e na literatura. Há uma certa ironia nisto, atendendo à sua visão pouco lisongeira da criação artística como algo muito semelhante à neurose” (404). Este particular poderia ter-se em consideração quanto à criatividade de Virginia Woolf, uma vez que, como ela própria

⁴⁶ *História Concisa da Filosofia Ocidental* (trad. Desidério Murcho *et al*), Lisboa, Temas e Debates, 1999, p. 390.

repetidamente comentou, um estado de doença e confinamento ao leito era-lhe extremamente produtivo a nível literário. A influência das teorias de Freud deve ter trabalhado em Woolf, mesmo que inconscientemente, muito mais cedo do que ela se dignou, finalmente, admitir, pois é detectável ao longo dos seus escritos. Conforme Anthony Kenny afirma,

[d]esde que as teorias de Freud se tornaram bem conhecidas, os críticos deliciaram-se a interpretar as obras de arte em termos edipianos, . . . [o]s romancistas fizeram uso de técnicas associativas parecidas com as do divã do analista, . . . [t]odos nós, directa ou indirectamente, absorvemos tanto da filosofia da mente de Freud que, na discussão das nossas relações com a nossa família e amigos, fazemos um uso não consciente dos conceitos freudianos. (404)

Se Darwin e Newman pertenciam, por assim dizer, ao passado, à mentalidade e questionações da geração anterior, a par com Carlyle, Ruskin, Herbert Spencer, ou John Stuart Mill, o pensamento de Freud abria novas perspectivas de visão do mundo, situava-se para além do presente, que o contestava e não o compreendia, tinha “cheiro” de futuro, tal como as manifestações pictóricas dos Pós-Impressionistas, que em 1910 foram consideradas “outrageous, anarchistic and childish” e em 1939 já eram admiradas por “devout and submissive worshippers” (RF 122-3).

Foi em continuidade e em desafio destes “grandes” que os mentores de “Bloomsbury” desenvolveram os seus raciocínios e filosofias. É flagrante como a atitude literária de Virginia Woolf se conforma com esta “herança” não reconhecida, encaminhada por aqueles que, virando as costas e batendo com a porta, se limitaram, afinal, a dar um passo em frente nas especulações: trocar Deus por um cientismo que não O reconhece; substituir um juiz sobrenatural pelos próprios juízos de valor; utilizar as teorias freudianas sem lhes confessar a paternidade. Na realidade, tudo isto se insere, muito profundamente, no eterno problema da contestação e sobreposição da autoridade e do poder do pai. Woolf não se ficou, na realidade, pela morte do “anjo do lar” por

ela confessada e preconizada; como todo o seu espólio literário deixa ver, ela empenhou-se toda a vida (por vezes infrutiferamente) contra os ascendentes que a moldaram e condicionaram. Por isso, certamente, é que só muito tardiamente ousou admitir o convívio com a obra de Freud, apesar de durante décadas ter utilizado, a nível literário, os seus ensinamentos.

A par dos nomes grandes da filosofia já acima mencionados, não se podem deixar no esquecimento os de Kierkegaard e Nietzsche como influentes, que foram, na trajectória do pensamento filosófico do virar do século, e, conseqüentemente, nas formas de discorrer mais comuns ao Grupo de Bloomsbury, com repercussão em Virginia Woolf.

Kierkegaard, com os seus três estádios de auto-realização - o estético, o ético e o religioso - aconselha a desistir da investigação objectiva e a abraçar o risco, dando o “salto” da fé. Como W. H. Auden argumenta,

Pascal's 'wager' and Kierkegaard's 'leap' are neither of them quite adequate descriptions, for the one suggests prudent calculation and the other perverse arbitrariness. Both, however, have some value: the first calls men's attention to the fact that in all other spheres of life they are constantly acting on faith and quite willingly, so that they have no right to expect religion to be an exception; the second reminds them that they cannot live without faith in something [exactamente como Virginia Woolf reconheceu, tanto em romances como em cartas e diário⁴⁷], and that when the faith which they have breaks down, when the ground crumbles under their feet, they *have* to leap even into uncertainty if they have to avoid certain destruction.⁴⁸

Segundo Kierkegaard, “[t]he danger for the Christian in an officially Christian society is that he may think he is a Christian. . . . He may think he believes as an individual when all he is doing is believing what his parents said, so that he would be a Mohammedan if they had been”(15).

⁴⁷ Cf. opinião de Clarissa Dalloway em *The Voyage Out*, p. 55; as personagens de *The Waves*, fiéis seguidoras de Percival; a fé de Orlando, *Orlando*, p. 157. Cf., igualmente, as opiniões de Hermione Lee e de Harold Bloom sobre o assunto (citadas no texto).

⁴⁸ *Kierkegaard*, selected and introduced by W. H. Auden, London, Cassell and Company, 1955, p. 13.

Efectivamente, também no caso de Virginia Woolf se pode argumentar que ela era agnóstica porque recebeu o agnosticismo dos pais. Do mesmo modo poderia ter sido uma piedosa crente se tivesse nascido na família adequada a uma tal crença. Isso seria tanto mais fácil quanto a sua fina sensibilidade a predispunha a aceitar o místico e o esotérico.

É absolutamente razoável admitir que, sem nutrir em si uma qualquer dose de fé numa qualquer esfera de espiritualidade, Virginia Woolf não teria conseguido a coragem e a fortaleza de ânimo para levar avante o seu projecto de utilização da vida e de transmissão do seu pensamento por meio da escrita. Aliás, sem isso ela nem sequer teria a força e a vontade necessárias para ultrapassar mesmo a mais pequena das suas crises mentais. Foi só quando, definitivamente, lhe faltou a fé no seu mundo íntimo e no mundo que a rodeava - social, familiar e afectivo - que ela se resignou a sossobrar. Embora, mesmo nessa instância extrema, afirmando a sua fé na felicidade e no amor do marido.⁴⁹

O papel de Nietzsche no encaminhamento da filosofia do século XX é mais tortuoso e complexo e de muitas e por vezes funestas repercussões. No entanto, mesmo a sua tão apregoada “morte de Deus” não pode ser lida, a nível pessoal, senão como o grito desesperado de um filho que não consegue libertar-se do seu drama edipiano. Como salienta Christophe Baroni, “[a] miséria do filho ‘assassino’ do seu pai querido - e daí em diante privado da sua presença estruturante - exprime-se de maneira angustiante pelo ‘louco’ em quem reconhecemos o porta-voz de Nietzsche:

‘Mas como fizemos isso? Como podemos esvaziar o mar? Quem nos deu a esponja para limpar todo o horizonte? Que fizemos quando desligamos a terra do seu sol? Presentemente, em que direcção se move ela? Onde vamos? Longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, de lado, para a frente, em

⁴⁹ No último bilhete, Virginia afirma a Leonard: “I want to tell you that you have given me complete happiness. No one could have done more than you have done. Please believe that.” Transcrito em *Congenial Spirits*, p. 443.

todos os sentidos? Há ainda um em cima e um em baixo? Não vagueamos como se atravessássemos um nada infinito? O espaço vazio não sopra sobre nós?”.⁵⁰

Estas trágicas questionações no vácuo estão longe de revelar a felicidade de quem se libertou das peias e superstições do passado e orgulhosamente se levanta como o “Super-Homem”, o verdadeiro deus do mundo em que vive. A grandeza trágica de Nietzsche vem do facto de que “em toda a sua obra de pensador se debate ele entre as suas duas naturezas: de um lado o ‘louco’, o ‘poeta’ ‘que tem de mentir, que ciente e voluntariamente tem de mentir’; do outro o filósofo, o ‘pretendente da Verdade’.”⁵¹ Por isso Paulo Quintela afirma que “é Nietzsche uma voz única não só na poesia alemã como também na poesia europeia em geral; por isso também ele está na base de toda a poesia moderna; por isso ainda é ponto de partida, com Kierkegaard, das mais recentes correntes filosóficas de sinal angustiado e trememente; por isso - e não finalmente - a sua psicologia se reflecte nas escolas de Freud e seus continuadores” (xiii).

Filosofia e poesia foram sempre absorvidas avidamente por Virginia Woolf; e o seu corajoso optimismo, aliado ao deprimente sentido trágico da vida, tornaram-na sobremaneira receptiva à influência nietzschiana. Porque, embora Anthony Kenny “despache” o filósofo rapidamente, afirmando que “[é] difícil avaliar Nietzsche friamente: a deslealdade biliosa das suas críticas aos outros gera no leitor uma correspondente impaciência irritável para com os seus escritos”⁵², tem que se admitir, com Paulo Quintela, que

[a] análise impiedosa da crise trágica da cultura europeia nos finais do século, válida em grandíssima medida ainda e sobretudo hoje, a coragem radical de diagnosticar as suas insolúveis contradições, o heroísmo da descoberta de terra nova para lá das ruínas, a alacridade da aceitação final da vida na sua indissolúvel totalidade de prazer e dor - tudo isto exige por igual o respeito de adeptos e adversários que, quando honestos, não poderão fechar os olhos à funda

⁵⁰ Nietzsche: *O que Nietzsche Realmente Disse*. Lisboa, Círculo de Leitores, 1977, pp. 57-58.

⁵¹ Paulo Quintela, no prefácio a *Poemas de F. Nietzsche* (edição bilingue), Coimbra, Centelha, 1986, pp. xvi-xvii.

⁵² *História Concisa da Filosofia Ocidental*, p. 386.

honradez dos seus processos de exame, nem os ouvidos aos clamores das suas admoestações. (xiii-xiv)

A triste e deplorável utilização de algumas das ideias de Nietzsche não pode, honestamente, ser-lhe assacada, antes é da responsabilidade de quem as manipulou, do mesmo modo que, por exemplo, o pensamento de Rousseau (como o de Darwin), foi ultrapassado e deturpado pelos seus intérpretes. A verdade é que as palavras, sobretudo se escritas, passam a ter uma vida própria que por vezes escapa a quem as proferiu, e engendram não raro filhos indesejáveis. Se assim não fôsse, não existiria dialéctica nem necessidade de trocas de opiniões. Nietzsche disse uma vez que “dois mosquitos juntos cantam sempre acordes”⁵³, mas, entre os humanos, é mais verdadeiro o ditado antigo que diz que “cada cabeça, sua sentença.” Loucos morreram muitos e, de certa forma, loucos vivemos todos. Não é loucura, para o ateu, persistir na crença? Não é loucura, para o crente, abdicar da verdade eterna?

Entretanto, assim como Woolf teve longo conhecimento das teorias freudianas sem que o tivesse manifestado expressamente, também, é inevitável, deve ter tido eco de correntes de pensamento ateísticas que se foram desenvolvendo um pouco por todo o lado onde a ciência se achou avançada bastante para prescindir de um Deus criador e legislador. A incredulidade, fomentada e alimentada durante o século XIX, arrastou consigo uma maior consciência da pequenez e efemeridade da existência humana. Tal como Glicksberg observa, o homem moderno, “[f]rightened by the loss of those moral values that once held together the fabric of society and by the realization of his utter isolation in the universe, he desperately seeks a way out. Whereas believing man in the past was terrified by the thought of the torture awaiting him in hell, the present anxiety that springs from the perception of nothingness is even more demoralizing..”⁵⁴

⁵³ Carta a Maria Baumgartner, de 28 de Maio de 1883, *Despojos de Uma Tragédia* (trad. Ferreira da Costa), Lisboa, Relógio d'Água, 1991, p. 222.

⁵⁴ Charles I. Glicksberg, *Literature and Religion: A Study in Conflict*, Dallas, Southern Methodist University Press, 1960, p. 7.

A geração de Virginia Stephen viu-se confrontada com a necessidade de obviar à sensação de isolamento e de inutilidade da vida deixada pelo desaparecimento das crenças reconfortantes do passado, pelo que a carência que ela sofreu, por lacuna propositada na sua educação, foi, afinal, a carência geral da sua época. As aproximações à natureza e a diferentes padrões de humanismos foram tentativas de suprir o vazio de ideal com que as sociedades se confrontavam. Na América surgiu, em 1933, um Manifesto Humanista subscrito por trinta conceituados intelectuais, entre os quais Robert Morss Lovett e John Dewey, com a finalidade de “forging a new philosophy out of the materials of the modern world.”⁵⁵ Este documento começava por afirmar:

First: Religious humanists regard the universe as self-existing and not created.

Second: Humanism believes that man is a part of nature and that he has emerged as the result of a continuous process.

E, depois de mais treze alíneas dogmáticas, concluía: “Man is at last becoming aware that he alone is responsible for the realization of the world of his dreams, that he has within himself the power for its achievement. He must set intelligence and will to the task.”⁵⁶ A afirmação de um Homem todo-poderoso, único ser que merece veneração, é bem característica da época. Porém, a preocupação que estes “humanistas” tiveram de chamarem “religião” às suas convicções e de, posteriormente, fazerem afirmações que pareciam desdizer os “dogmas” apresentados, aproximando-se assim, mais ainda, de uma verdadeira religião, não pode senão ser tomada como má consciência e desejo de fazer “amende honorable”.

Este estado de verdadeira “definição da indefinição” ganhou adeptos; um deles, James H. Leuba, um outro contemporâneo de Virginia Woolf, afirma: “the abandonment of the belief in a

⁵⁵ R.B. Bragg, editor, em *The New Humanist*, Maio-Junho de 1933. Citado por Arthur Hazard Dakin, *Man the Measure*, Princeton, Princeton University Press, 1939., p. 51.

⁵⁶ Citado por Dakin, op. cit., pp. 53-55.

personal God and in personal immortality, though it involved the disappearance of the existing religions, need not bring to an end religious life. Religion is not to be identified with its present forms.”⁵⁷

Porém, por muita vontade que os ateístas tivessem de ostentar capas de pretensa religião, o facto permanece que, durante todo o século XIX e início do século XX, a maioria dos pensadores tenderam a idolatrar a razão e a desprezar tudo o que se relacionasse com o sentimento, sobretudo, como é natural, a própria religião. E, assim, Virginia Woolf, que sofreu influência irreligiosa dos seus mais chegados - pais, mentores e amigos - , viu-se envolvida numa época e numa sociedade que em nada contribuíram para alterar esse estado de coisas.

Seria diferente, possivelmente, se tivesse nascido nos nossos tempos, apesar da sua ainda mais extrema secularização e falta de valores religiosos e morais. Porque nos nossos tempos já há diálogo entre as ciências e a fé, a própria atitude da Igreja é de muito maior abertura nesse sentido. Mas, como frisa Araújo Jorge, “[p]ara que a abertura recíproca fosse possível, foi necessário que as ciências e a Igreja passassem dum discurso de reivindicação dum monopólio da verdade ao reconhecimento dos limites respectivos dos seus campos de visibilidade e acção.”⁵⁸ Ninguém tem o monopólio da verdade. E, como é natural, quanto mais avançam as descobertas da ciência, mais ela se pode compenetrar da fragilidade das suas “certezas”.

A rápida desactualização dos conhecimentos e das formas de compreender o mundo faz considerar como, afinal, e desde sempre, os poetas são aqueles que mais se têm aproximado da verdade, e a verdade não pode andar sempre alheada do mistério, da crença e do transcendente. David Daiches vai mais longe, afirmando:

Literature of any scope can never be independent of beliefs, for the devices the writer uses in order to expand the implications of his statements until they

⁵⁷ *The Belief in God and Immortality*. Chicago, The Open Court Publishing Co., 1921 (1st edition 1916), p.x.

⁵⁸ Maria Manuel Araújo Jorge, “Condições Epistemológicas dum ‘Diálogo Dinâmico’ entre Ciência e Fé”, *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto - Série de Filosofia*, nº 9, 2ª série, 1992, p. 124.

achieve that continuously reverberating significance that is one of the marks of successful art depend at every point on the relation between object, situation, or incident and the place they hold in human attitudes and creeds.⁵⁹

O poder criador do escritor é reconhecido unanimemente, tal como é afirmado enfaticamente por Stephen Dedalus/James Joyce em *A Portrait of the Artist as a Young Man*: “The artist, like the God of Creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, paring his fingernails.”⁶⁰ Sobre a capacidade criadora de Virginia Woolf é o próprio David Daiches que se manifesta, ligando a *criação à crença*:

To convey the individual sensibility of the writer directly and impressively to the reader, without first referring it to common notions which link reader and writer and in terms of which the meaning can be objectified and universalized, demands new kinds of subtlety in expression, which we find in, for example, the novels of Virginia Woolf. The reason for the great spate of technical experimentation and innovation in both poetry and prose in the last fifty years is precisely that the writers have been looking for ways of compensating by new technical devices for the loss of public belief. Public belief is an aspect of language, and when it fails language loses a dimension. (223-4)

Esta exposição confirma que, apesar da sua apregoada falta de fé, Virginia Woolf procura compensar a falta de fé do público através da sua “subtileza de expressão”, da perícia da sua técnica, assim inculcando fé naquilo que escreve, o que, é inegável, só pode ser obtido quando a riqueza interior consegue suprir a falta de instrução e do suporte da ligação a uma instituição religiosa. Aliás, as deficiências, defeitos e deformações das instituições religiosas são precisamente o alvo das críticas e uma das razões do afastamento daqueles que as tomam pela própria religião. Artistas e escritores que receberam educação religiosa chegaram por vezes,

⁵⁹ *A Study of Literature for Readers and Critics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1948, pp. 221-2.

⁶⁰ *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Harmondsworth, Penguin Books, 1963, p. 215.

embora por caminhos diametralmente opostos, à mesma posição de Virginia Woolf no que respeita à dissociação entre normas morais e julgamento artístico.

Conforme é esquematizado por J.Mitchell Morse

In the more highly developed religions there are five elements, which, though they often occur together, are quite distinct and should not be confused: orthodoxy, or correct belief; piety, or emotional response to the deity or the doctrines or the ritual or any two or all three; mysticism, or the sense of God's immediate presence; asceticism, or denial of the animal appetites; and ethics, or good human relations.⁶¹

Alguns destes elementos do religioso são inerentes ao mais elevado da arte. E foi a própria Virginia Woolf que afirmou que “when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics, and literature.”⁶², o que faz ver como ela compreendeu quanto as contingências inerentes a cada geração condicionam as maneiras de ser e de pensar dos indivíduos, ao mesmo tempo que estabelecem subterrâneas normas de gosto e “bienséance”. Os artistas, que vão sempre um passo à frente (pelo menos) da multidão, têm a função de estabelecer pontes entre o passado e o futuro, muitas vezes à custa de dolorosas dilacerações individuais, já que eles próprios não conseguem, regra geral, estabilizar-se num único patamar da existência, efectuando verdadeiros saltos quânticos no tempo, presos, como estão, às raízes bem implantadas na terra dos seus antepassados, enquanto tentando sempre transcender as altitudes das vergôntas novas que apontam ao céu.

Através da ética e de uma natural “resposta emotiva” ao transcendente e ao espiritual, Virginia Woolf aproxima-se por vezes de um misticismo que não se assume como tal mas que nem por isso deixa de ser reconhecível, tanto na ficção como em qualquer outro género de escrita. Quando ela diz, por exemplo: “Irreligious as I am (to your eyes) I have a devout belief in

⁶¹ *The Sympathetic Alien: James Joyce and Catholicism*, London, Peter Owen Limited, 1959, p. 17.

⁶² “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. (CE I 321).

the human soul - when I meet what can be called such emphatically”⁶³, está a confessar que, afinal, contra as aparências, há um fundo religioso na sua maneira de ser; ou quando, a respeito de Orlando, afirma que “of all communions this with the deity is the most inscrutable” (O 157), confirma a impossibilidade de tirar conclusões pelas aparências e a possibilidade de o foro íntimo chegar a elevações que o exterior não manifesta.

Opinião apreciável é a de Douglas Hewitt, quando considera Virginia Woolf “a sceptic with a sense of loss”. Diz Hewitt em *English Fiction of the Early Modern Period*:

Changes in fundamental belief are as important as political changes and it is generally agreed that belief in orthodox Christianity was declining, especially among the educated. . . . some writers, such as Joyce, record the struggle for emancipation from orthodoxy; some, like Bennett, take the decline of religion for granted; some search angrily or, in Forster’s phrase, ‘wistfully’ for something to take its place. Of these last the most striking is Lawrence, though I hope to show that Virginia Woolf as well as Forster is a sceptic with a sense of loss.⁶⁴

Hewitt continua, lembrando que “[I]inked with this loss of religious certainty goes a feeling that social, familial stability has been weakened, not merely in such obvious matters as changes in sexual mores and standards of decorum and in relationships between parents and children, but in larger and more impalpable ways.” Juntamente com considerações sobre a importância das ideias de Darwin e de estudos antropológicos como *The Golden Bough* de J.G. Fraser, assim como das teorias da mente propulsionadas por Freud e seus associados, Hewitt refere-se mais especificamente às alterações na técnica da escrita de romances, afirmando que

it is clear that during this period the novel shows in the hands of many of its practitioners a tendency to move away from supposedly objective representations of social life towards the inner experiences of the characters, and there is an

⁶³ *Letters*, 3 September 1930 (citada por Luce Bonnerot em *The Sayings of Virginia Woolf*, p. 33.

⁶⁴ *English Fiction of the Early Modern Period: 1890-1940*, London, Longman, 1988, p. 6.

increasing tendency for the novel to be left in suspense at its conclusion as if to assert the impossibility of the stable resolution which is normal in earlier fiction.
(6-7)

Virginia Woolf nunca se conformou com a “stable resolution” dos finais de história cor-de-rosa tradicionais: “Casaram, tiveram muitos filhos e foram muito felizes”. Em *The Voyage Out*, o mais característico neste sentido, em vez do esperado final feliz, a autora, “[g]oing against the expectations of novelistic plot,” marca (nas palavras de Rachel Bowlby) “the moment of the heroine’s engagement as the beginning of her end, not of her fulfilment.”⁶⁵ Em “A Sketch of the Past” Woolf recorda como tudo na vida é movimento e mudança, à imagem de quando se vai crescendo até à idade adulta:

One must get the feeling of everything approaching and then disappearing, getting large, getting small, passing at different rates of speed past the little creature; . . . That is what is indescribable, that is what makes all the images too static, for no sooner has one said this was so, than it was past and altered. (MOB 79)

Kate Fullbrook faz, em *Free Women*, uma apreciação cuidadosa da posição ética e estética de Virginia Woolf. Depois de salientar que “[t]he need, above all, for freedom for women is paramount in Woolf’s ethical scheme”, chama a atenção para o facto de que “Woolf’s work is always work in progress. Her prose, like her characters, is always in the process of becoming. It eschews fixture which Woolf associates with lies and death, while it emphasizes flow, change and transformation which is anchored to the particular material conditions in which this change takes place.” Mas Fullbrook não esquece que

Woolf’s strong commitment to an ethical view that privileges revolutionary Enlightenment values is, however, united with another recurrent feature of her thought, that is, her extreme pessimism, . . . that she shared with Conrad, who

⁶⁵ *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 180.

was for her, along with Dostoevsky, the most significant of her immediate literary predecessors. It is this sense of the tenuousness of all things human that distances her from both late eighteenth- and early nineteenth-century feminists.⁶⁶

É, precisamente, através deste intrínseco conhecimento da “tenuousness of all things human” que Woolf pode atingir aquela espécie de “misticismo realista” que lhe é peculiar. Como Fullbrook nota, “death, for Woolf, is never very far away.” Esta certeza, juntamente com “her belief that patterns of dualism and separation must be broken down to reveal the profound unity of the human project”, dão à sua visão dos problemas humanos, e femininos em particular, uma acuidade, sabedoria e modernidade que podem ser tomadas como lição. Fullbrook enfatiza a injustiça dos julgamentos de “escapist view of the world”⁶⁷, “separate peace for a few gifted individuals” ou “quietist position that ignores evil and suffering” que lhe têm sido assacados. Para Fullbrook, “Woolf’s conclusion is the recurring modernist position that it is only by becoming attuned to the only partially known intricacies of the self, especially in moments that transgress against the fixed codes of social practice, that change in general can begin” (87).

Durante os seus anos de aprendizagem da profissão de escritora, Virginia Woolf teve de se libertar de muitos condicionalismos da infância, de ultrapassar a sua timidez e de reforçar a sua auto-confiança. Nesta tarefa foi ajudada pelo afastamento do antigo cenário familiar e a inserção num novo ambiente mais liberto e num grupo jovem e vanguardista, inserção propiciada pela verdadeira revolução que, logo após a morte do pai, Vanessa levava a efeito para si e seus irmãos, com mudança de habitação, de bairro e de estilo de vida. Então, recém-recuperada de uma das

⁶⁶ *Free Women: Ethics and Aesthetics in Twentieth-Century Women’s Fiction*. New York, Harvester-Wheatsheaf, 1990, pp. 85-86.

⁶⁷ Também Lytton Strachey foi considerado escapista, como relata Michael Holroyd: “‘He [Strachey] was quite definitely,’ wrote Max Beerbohm in his Rede Lecture, ‘and quite impenitently, what in current jargon is called an escapist.’” *Lytton Strachey: A Critical Biography. Volume I: The Unknown Years (1880-1910)*, New York, Holt, Rinehart and Winston, 1968, p. 408.

suas sérias perturbações mentais, Virginia “mergulhou” virgem em Bloomsbury e conheceu, finalmente, a euforia da liberdade e da independência. E, como diz Lyndal Gordon, “Bloomsbury outspokenness helped Virginia to overcome the problem of modesty in the years immediately following her father’s death, when she still measured her writing by his resistance to female presumption.”⁶⁸ Porque a presença do pai persistiu por longo tempo à roda dela e dentro dela, mais ainda, em certo sentido, do que quando estava vivo. Só esta constatação já seria suficiente para que Virginia se interrogasse sobre a solidez e o bem-fundado da sua crença na mortalidade definitiva do ser humano. E, se o “ruído” do mundo à sua volta, e as novas ideias e as novas perspectivas se conjugavam para a distrair, o seu poder de introspecção natural e de introspecção criadora repunham de noite o que era disperso de dia, qual teia de Penélope que nunca se distanciava da posição inicial. Talvez fosse devido a esta situação anómala, em que o inconsciente sem leis ditava leis ao acordado ego, que Woolf, a escritora, era mais produtiva quando mais perturbada, quando se via obrigada a, terapeuticamente, esquecer a mente para cuidar do corpo. Então, o primitivo batráquio acordava sensações que transmitia subrepticamente ao seu colega do topo do edifício humano, e a inspiração acontecia, a criação nascia. Depois, o que o ambiente e a liberdade lhe davam, ajudava a escritora a materializar o esboço recebido e a conformá-lo com o seu gosto modernista de transmissão de ideias. Se recordarmos como Woolf confessou ter recebido inspiração súbita em várias instâncias, e como, mais que uma vez, ansiou pelo enfraquecimento físico para que se incentivasse o poder criador, talvez esta hipótese do trabalho insidioso do inconsciente não pareça tão fantasista. A obra de arte nunca é fruto de um único progenitor: depois das potencialidades do terreno, da semente e do jardineiro, não se pode esquecer a acção do clima que, protector ou hostil, favorece ou impede o desenvolvimento.

⁶⁸ *Virginia Woolf: A Writer's Life*, Oxford, Oxford University Press, 1986, pp. 110-11.

Bloomsbury foi o ambiente que rodeou e o “clima” em que desabrochou Virginia Stephen depois de 1904.

Com o seu gosto pela filosofia e pelo filosofar e com a sua “religion of the mind” que o aproxima dos “literary humanists” americanos liderados por Irving Babbitt e Paul Elmer More⁶⁹, o Grupo de Bloomsbury serviu, apesar da sua irreverência e da sua contestação das normas, de apoio à jovem Virginia Stephen tão entregue a si própria, e de directriz para os seus estudos e maneiras de pensar. Com todos os seus defeitos e lacunas, o grupo conseguiu ter, no seu conjunto, uma influência decisiva na formação da incipiente escritora, que se esforçava ainda por encontrar um caminho e por aprender a dar voz às suas aspirações. Entre os componentes do grupo, dois sobressaíram em breve como mais capazes de a orientarem nos seus projectos de escrita e de criticarem construtivamente as suas produções literárias: Lytton Strachey e Clive Bell foram sempre, além de amigos, consultores fiáveis e complacentes, e Virginia não deixou de reconhecer a dívida para com eles a esse respeito. Tal era a afinidade intelectual entre Virginia e Lytton que ambos se deixaram arrastar para um noivado impossível - dada a especificidade das suas naturezas - mas que, apesar de imediatamente quebrado, marcou e caracterizou as relações entre os dois “até que a morte os separou”. O envolvimento com Bell chegou também a um ponto crucial, mas por motivos diferentes. É muito compreensível que Virginia se tivesse ressentido do casamento de Vanessa e Clive, responsabilizando este, no seu íntimo, pelo “roubo” da tão querida e necessária companhia da irmã. O intenso e prolongado *flirt* que os uniu aquando do nascimento do primeiro filho de Vanessa, se é verdade que serviu para purgar Virginia da sentida perda do seu objecto maternal, teve, por outro lado, uma repercussão muito benéfica e perdurável na sua

⁶⁹ A.H. Dakin informa: “‘literary humanism’ probably first became widely known through its attacks on the demoralization of literature, which resulted from the havoc of the World War and a faulty assimilation of natural and social sciences and psychology. These humanists defend primarily the ethical standards of Plato and Aristotle, completed and refined by Christianity. They would raise men from imagining themselves to be puppets of irrational inner and outer forces to an effort to lead a temperate, civilized life firmly inspired by ‘sound’ ideals. To this end they rely upon reason, science, ethics, art, and the more obviously beneficial features of religion, on the whole ignoring, like other humanists, but not rejecting, its supernatural side.” *Man the Measure*, p. 18.

aprendizagem da profissão de escritora. Clive foi sempre um conselheiro disponível e eficiente, cuja opinião era frequentemente solicitada e aguardada com ansiedade.

No entanto, embora o Grupo funcionasse como uma entidade entre os seus membros, ele estava longe de se assemelhar a um clube convencional e seria difícil classificá-lo honestamente apenas com dois ou três adjetivos. Pode-se compreender que Nigel Nicolson, o filho de Vita Sackville-West, recordasse muitos anos mais tarde:

Although I am convinced that Bloomsbury did exist, I find it very hard to define what those ideas were, beyond saying, in the loosest sense, that the members of the group were more liberated than their predecessors, expressed themselves more frankly, treated women as equals to men and had a general respect for intellectual excellence. But that does not amount to a doctrine. . . . There was a little more community of taste in art and music, and in a negative way they were linked by their indifference to science and religion, as well as by their pacifism in the First World War.⁷⁰

Muitas vezes foi denegrido o nome de Bloomsbury sob pretexto das mais desajeitadas deturpações ou exageros; e nem vale a pena culpar simplesmente os responsáveis do *Scrutiny*, pois quem não sabe julgar por si próprio e se deixa influenciar sem reflexão não precisa de “padrinhos” para ser considerado estúpido ou malévolos. É sabido que a origem de muita maledicência é a inveja; e, de facto, muitos estigmatizaram Bloomsbury por aquilo que eles próprios viviam ou lamentavam não viver, esquecendo-se que deviam reconhecimento ao Grupo pelo que ele na realidade foi: “Separately they achieved much in different fields, and collectively they expressed an attitude to life of which each of us is unconsciously an inheritor.”⁷¹ Quanto à má vontade dos Leavis, Noel Annan ajuda a classificá-la quando afirma:

⁷⁰ “Bloomsbury: the Myth and the Reality”, *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*, ed. Jane Marcus, London, Macmillan, 1987, p. 19.

⁷¹ Nigel Nicolson, op. cit. p. 22.

No one can make sense of the dispute between Bloomsbury and their bitter critics the Leavises if he does not recognise that Bloomsbury wrote in the service of the artistic revolution in whose shadow we all still live - of atonalist music; the painting of Picasso and Matisse; the post-Symbolist poets; and the experimental novel; perhaps, above all, a new scepticism about authority and tradition.”⁷²

Também Michael Holroyd se refere à má influência de Leavis, afirmando que “the dictatorial, poker-faced, rigidly exclusive dogmas which have been propounded especially under the dynamic management of Dr. F. R. Leavis, amounted at worst - and increasingly as time went on - to a vote of no confidence in the real afflatus of literature.”⁷³ É igualmente este biógrafo que lembra a opinião de Noel Annan sobre a influência do Grupo de Bloomsbury:

In the 70th Foundation Oration at University College, London (March 1966) Lord Annan compared the influence of the Bloomsbury Group on the generation which followed the 1914-18 war with that of Dr. F. R. Leavis after the 1939-45 war. The Bloomsbury Group took Voltaire and Hume as their models and never lost an adolescent delight in shocking people. They thought the artist laboured under only one obligation, the duty to express himself. Their first commandment was a respect for the integrity and happiness of other people. (378n 1)

Felizmente, hoje, a asfixiante preponderância da crítica de Leavis e dos seus seguidores, os detractores de Bloomsbury, já não existe. Mas ainda se manteve influente durante demasiado tempo. Em 1982, por exemplo, ainda se nota a marca do anátema de Leavis nas classificações de Harry Blamires em *Twentieth-century English Literature*, onde o nome de Virginia Woolf é banido do grupo dos “leading modern writers, Yeats, Eliot, Joyce, and D.H. Lawrence”, os quais, “together with associated figures such as Ford, Pound, and Wyndham Lewis, stand at the centre of a ‘movement’ in the sense that their overlapping achievements effected a literary revolution.”⁷⁴

⁷² “Bloomsbury and the Leavises”. *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*, ed. Jane Marcus, London, Macmillan, 1987, p. 23.

⁷³ *Lytton Strachey, Vol. I*, p. 378.

⁷⁴ *Twentieth-century English Literature*, London, Macmillan, 1982, p. 89.

E o Grupo de Bloomsbury é considerado “a coterie of artists, thinkers, and writers who set a high value on aesthetic experience and on love, who rejected the moribund conventions of Victorian respectability, and were scornful of the vulgar and the philistine” (45). Hoje, finalmente, definitivamente, é reconhecido que pensar “Bloomsbury”, por mais evanescente e fugidio que o termo seja, equivale a pensar “Mudança”, “Viragem”, “Mentalidade Nova”, “Modernidade” e muitos dos que a fizeram acontecer.

Dos três filósofos mais directamente responsáveis pelo espírito de “Bloomsbury”, G.E. Moore foi o mais influente, enformando os jovens discípulos com as suas ideias, expostas sobretudo, conforme já indicado, em *Principia Ethica*, de 1903. Para Moore, o conceito de “Bem” refere-se a uma qualidade simples, não analisável e indefinível, de coisas e situações, apreensível por uma espécie de intuição moral; qualidade que é claramente evidente nas relações humanas de amizade e no prazer estético. Em *Principia Ethica*, Moore refere também a importância da questão básica de saber exactamente o que questionar:

The questions what is best (which things have intrinsic value) and what will bring about the best possible (which things are in *causal* relation to good) are utterly distinct, and the *more* clearly distinct questions are distinguished, the better is our chance of answering correctly.⁷⁵

Se não se pode exactamente dizer que as questões postas por Virginia Woolf na sua ficção são claramente distintas, parece possível crer que as questões se tornaram mais claras para a autora pela própria capacidade de as expressar na sua criação.

Os seguidores da filosofia de Moore encaminharam-se por diferentes interpretações, que a sua indefinição facilitava, mas dela ficou em todas o pressuposto de que “la *realidad* como tal no ofrece *base* alguna para la formulación de unos juicios *éticos* en sentido estricto: el paso del *ser* al

⁷⁵ *Principia Ethica*, Cambridge, Cambridge University Press, p. 26.

deber ser es una imposibilidad *lógica*, por lo que cualquier intento en esta dirección es ciertamente *falaz*.⁷⁶

Bertrand Russell foi, dos três, o elemento de presença mais perdurável em Bloomsbury, já que a sua vida ainda se cruzou com a do grupo durante bastante tempo. Nas suas cartas, Virginia Woolf refere-se muitas vezes a ele como Bertie,⁷⁷ o que pressupõe o mesmo grau de intimidade com que chamava Tom a T.S. Eliot ou “Bunny” a David Garnett. E Dominique Desanti afirma que “Bertrand Russell a plus qu’admiré la romancière.”⁷⁸ No entanto, nada de importante sobre o filósofo é mencionado nas cartas, nem quanto aos seus escritos ou às suas ideias. No Diário, há uma ou outra menção às suas conferências e aos problemas que lhe trouxe o assumido pacifismo, que lhe fez perder o posto em Cambridge e acabou por lhe valer vários meses de prisão por escritos tendenciosos no jornal *The Tribunal* (D I 122n 10).⁷⁹ Numa carta para Vanessa, em 1919, há uma referência de Woolf a um possível envolvimento de Russell com Lady Ottoline Morrell: “Logan considers Ottoline the seducer of Bertie” (L II 357)⁸⁰; e em 1932 é referida no Diário a Autobiografia de Russell, ainda não publicada, a propósito dos comentários pouco lisonjeiros a Lady Ottoline (D IV 73).⁸¹ Estas ocorrências não são de estranhar num homem que passou a vida a mudar de cônjuge e que, nos intervalos dos seus quatro casamentos, não mostrava desprezar o belo sexo. Será de perguntar se a sua vida pessoal terá influenciado o seu pensamento

⁷⁶ Modesto Santos Camacho, *Ética y Filosofía Analítica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1975, p. 169.

⁷⁷ A 31 de Dezembro de 1933, numa carta de confidências para Lady Ottoline Morrell, Virginia diz: “do lets go on whispering under our breath, so that Bertie and Tom cant hear us.” Há outras menções a Russell em muitas e variadas cartas, como, por exemplo, na de 23 de Janeiro de 1916 para Margaret Llewelyn Davies, ou na de 18 de Novembro de 1933 para Quentin Bell.

⁷⁸ *La Femme au Temps des Années Folles*, Paris, Stock/Laurence Pernoud, 1984, p. 316.

⁷⁹ Anne Olivier Bell informa: “A passionate and intellectual pacifist, he was deprived of his lectureship at Cambridge, and since 1916 he devoted his energies to the No Conscription Fellowship; an article he wrote for its weekly paper *The Tribunal* had been judged seditious in February 1918 and he had been sentenced to six months’ imprisonment - a sentence changed on his appeal, heard on 1 May, to confinement as a first-class misdemeanant in Brixton Prison from May until September.”

⁸⁰ Carta n° 1047 de 18 de Maio.

⁸¹ 4 de Fevereiro de 1932: “In came Ott: she had toast & tea. Talk of Bertie’s autobiography, private: he devotes a chapter to abuse of her.”

quanto à situação da mulher na sociedade, ou se, pelo contrário, terá sido a sua convicção quanto a este ponto que se reflectiu na sua forma de viver a vida matrimonial. É de salientar que, como afirma Teresa Ximenes, “[a] luta das mulheres pela sua emancipação tem, em Russell, uma faceta mais social do que política.” A mesma autora afirma seguidamente: “Russell critica a moral tradicional com a sua concepção de virtude feminina como virtude sexual, considerando, em *Marriage and Morals*, que a ideia de moralidade associada às relações sexuais fora do casamento é aberrante e mesmo anti-natural. Segundo Russell, qualquer relação, seja de que ordem for, entre seres humanos, deve ser sempre livre, deve ser uma troca mútua.”⁸² Apesar de estas ideias, certamente consolidadas ao longo da vida, parecerem susceptíveis de interessar Virginia Woolf, a verdade é que nunca por ela é feita uma apreciação crítica, mesmo passageira, à obra do pensador e filósofo, como estava tão dentro dos seus hábitos depois das leituras que fazia. É certo que, neste sentido, há outras omissões significativas nos escritos de Woolf, sobretudo, precisamente, em relação às obras que poderão ter influenciado o seu pensamento e, ainda, às produções ficcionais dos seus contemporâneos que poderiam colidir com uma apreciação favorável das suas próprias.

Entre os filósofos com ligação ao Grupo de Bloomsbury, Wittgenstein tem um lugar muito especial, pois não pode apenas falar-se da influência que o grupo dele recebeu, mas também da que ele eventualmente veio a colher do convívio. Michael Lackey, depois de se debruçar sobre o assunto, considera mesmo que ‘the task will be to understand how Woolf influenced Wittgenstein and not how Wittgenstein influenced Woolf.’⁸³ Como é natural, enquanto em Inglaterra, o filósofo conviveu mais com Bertrand Russell e com Maynard Keynes, e foi na casa deste que passou um verão, ocasião em que os Woolfs tiveram algum contacto com ele, mas não

⁸² “A Queda de Adão: O Papel da Mulher no ‘Cepticismo ‘Ético’ de Russell”, *O Que os Filósofos Pensam sobre as Mulheres*, org. Maria Luísa Ribeiro Ferreira, Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998, p. 216.

⁸³ Virginia Woolf Miscellany nº53, Spring 1999, p. 1.

propriamente a nível intelectual. Numa carta de 1965, Leonard esclarece Lucio Ruotolo: “We, of course, knew Wittgenstein though my wife & I did not know him at all well. . . . My wife did not go to his lectures nor did I and I don’t think many of the older people did. His philosophy is so difficult that it would not influence any but the professional philosopher.”⁸⁴ Esta informação tão clara parece pôr de lado a hipótese de qualquer influência wittgensteiniana sobre Virginia Woolf, apesar das recentes considerações de Pamela Caughie,⁸⁵ que Michael Lackey rebate. Entre outros argumentos, diz Lackey: “Woolf seems to have had firmly in place by the time she wrote her 1925 novel [*Mrs. Dalloway*] a philosophy which focuses on ‘the experience of seeing the world as a miracle’, an insight which Wittgenstein makes public in 1929 or 1930.”⁸⁶ É interessante pensar que, desta vez, pode ter sido a literatura a influenciar a filosofia. De qualquer forma, é inegável que há, frequentemente, uma grande afinidade entre os dois campos.

Jeffrey Mathes McCarthy considera que “London’s painters, writers and critics were at war before 4 August 1914” e que “pre-war British modernism emerges from the intense conflict between diverging philosophies of modernist practice.”⁸⁷ É certo que estas afirmações se referem sobretudo ao conflito que colocou Wyndham Lewis em oposição a Roger Fry e o levou a abandonar a Omega Workshop e a criar o Rebel Art Centre; mas, em certo sentido, e como o próprio McCarthy contempla, a “guerra” que revolucionou a arte revolucionária teve o seu paralelo na literatura. Com efeito, houve formas diversas de ser modernista nas letras, e cada escritor seguia o seu próprio processo experimentalista com mais preocupação de inovar e de se

⁸⁴ *Letters of Leonard Woolf*, p. 539. A carta é de 28 de Julho, em resposta à pergunta de Ruotolo se “the Woolfs had known Ludwig Wittgenstein and attended his lecture on ‘Ethics’ to the Cambridge Heretics Society in 1929 or 1930, which paralleled certain of VW’s interests at the time.”

⁸⁵ “Woolf and Wittgenstein”, onde Caughie “speculates whether ‘Wittgenstein had influenced Woolf’”. *Virginia Woolf Miscellany* n° 53, Spring 1999, p. 1.

⁸⁶ *Virginia Woolf Miscellany* n° 53, Spring 1999, p. 1: “From the Readers: Dear VWM”. Lackey recorda que “[a]s early as 1973, scholars have been considering how much Wittgenstein influenced Woolf”, e faz referência a *Six Existential Heroes* de Lucio Ruotolo, e a *Virginia Woolf & Postmodernism* e “Woolf and Wittgenstein” de Pamela Caughie.

⁸⁷ “The Good Soldier and the War for British Modernism”, *Modern Fiction Studies* 45-2, West Laffayette, Purdue University, Summer 1999, p. 304.

afirmar individualmente do que de se filiar num qualquer inexistente “novo cânone”. Assim, alguns encontraram o seu processo ideal e ativeram-se a ele, como aconteceu com Dorothy Richardson, enquanto outros iam avançando no caminho experimentalista desviante, como James Joyce, ou na prossecução de um projecto de conjunto englobando vários interesses, como D. H. Lawrence.

Apesar do conflito formal que opôs Woolf a Arnold Bennett, John Galsworthy e H.G. Wells, talvez ela não se sentisse tão relutante em subscrever a opinião deste último a respeito de crenças:

The artistic method in this field of beliefs, as in the field of visual renderings, is one of great freedom and initiative and great poverty of test, but of no wantonness; the conditions of rightness are none the less imperative because they are mysterious and indefinable. I adopt certain beliefs because I feel the need for them, because I feel an often quite unanalysable rightness in them; because the alternative of a chaotic life distresses me. My belief in them rests upon the fact that they *work* for me and satisfy my desire for harmony and beauty.⁸⁸

O carácter individualista e pragmático que Wells atribui às suas crenças foi também o que Virginia Woolf utilizou nos seus processos de escrita. Ela foi a mais persistentemente inovadora das escritoras inglesas da época, procurando constantemente novas formas de expressão e não se deixando acomodar a um único método ou norma. O facto originou não poucas críticas, muito especialmente da parte de quem não tinha a versatilidade suficiente para acompanhar a constante evolução da faceta mais criativa da escritora. Ela própria, permanentemente insatisfeita com as suas criações, foi uma severa contestadora dos mais pequenos pormenores de cada obra completa para publicação; mas, ao mesmo tempo, uma autora tremendamente susceptível às mais ligeiras cambiantes das apreciações dos seus amigos mais chegados, aquelas que mais lhe interessavam e a

⁸⁸ *First and Last Things*, London, Watts & Co., 1938 (1st edition 1929), p. 33.

afectavam, assim como, também, do público leitor em geral, do “common reader” a quem destinava as suas produções.

Sempre à procura da sua essência e do significado da vida, Virginia Woolf nunca se ajustou dentro ou fora da religião. Não é normal, uma pessoa que atravesse idades e viva e pense desajustada das circunstâncias em que nasceu. São esses os loucos ou os génios, tão frágil é por vezes a fronteira que separa os dois. No caso de Woolf, essa fronteira foi muitas vezes abolida e, apesar de tanto material de estudo constantemente aumentando e de tantos estudiosos incansavelmente investigando, nunca será possível considerar que se chegou à verdade da sua existência e dos seus méritos. Esta constatação torna-nos humildes quanto à compreensão dos nossos semelhantes e à infalibilidade dos nossos julgamentos. No que se refere ao presente estudo, é com toda a humildade que são apresentadas pistas de investigação e propostas de interpretação, mas a realidade indiscutível dos factos será sempre uma utopia inatingível. Pode-se, no entanto, avançar um tanto mais, com base no entrecruzar das pistas que se descobrem nos diferentes documentos deixados pela escritora ou por alguns dos seus amigos e contemporâneos.

Embora, como nota Gabriele Schwab,⁸⁹ entre os estudos sobre os escritores modernistas e as suas obras sejam incontavelmente mais numerosos os que distinguem o elemento masculino, é, mesmo assim, tão abundante o material disponível que, sobretudo nos últimos tempos, tem sobrecarregado o retrato desta escritora, que apetece tentar ver tudo de novo, abstraindo das opiniões tão díspares e, por vezes, excessivamente radicais dos muitos e abalizados estudiosos - críticos e biógrafos - que sobre o assunto se têm debruçado. Para entender - ou tentar entender -

⁸⁹ *The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language*, Bloomington: Indiana University Press, 1996, p. 190n 15: “it is striking that so little attention has been given to experimental women modernists such as Djuna Barnes (who experiments with the fluidity of gender boundaries and whose paradoxical metaphors mobilize spatial metaphors), Virginia Woolf (who experiments with fluid boundaries between characters and voices), and Gertrude Stein (who experiments with recursive structures of speech and consciousness). While entire books and articles are devoted to Joyce and other male modernists, women modernists are only mentioned in passing.”

Virginia Woolf, como, aliás, para tentar entender qualquer ser humano, o melhor, ou, mesmo, o único caminho fiável é procurar conhecer o ambiente afectivo e social em que viveu a primeira infância e as circunstâncias que a rodearam. Mesmo sem recurso a Freud e às teorias por ele desenvolvidas ou enunciadas, é hoje sobejamente sabido por qualquer leigo com o mínimo de acesso a manuais ou estudos de psicologia e puericultura, que os mais importantes dias na formação de uma pessoa, aqueles que marcarão a sua personalidade e as hipóteses de que disporá ao longo da vida, são, precisamente, o primeiro dia em que abriu os olhos ao mundo e, por ordem decrescente, todos aqueles que se lhe seguiram. Isto para não falar da vida intra-uterina, a cuja crucial importância tem vindo a ser dado acrescido crédito conforme avançam as respectivas investigações científicas.

FAMÍLIA E CIRCUNSTÂNCIAS

A bibliografia woolfiana inclui obras de inultrapassável valor, que nos transmitiram factos ou perspectivas essenciais. Entre os contemporâneos mais próximos da escritora, o primeiro a mencionar é o próprio marido que, nos cinco volumes do seu diário e nas suas cartas, deixa transparecer informações de tanta relevância como, por exemplo, os pormenores do seu primeiro encontro com Virginia⁹⁰ e as circunstâncias que rodearam o seu pedido de namoro e subsequente casamento⁹¹. A carreira literária de Leonard Woolf pode bem ter sido sacrificada à de Virginia,

⁹⁰ Em *Sowing*, pp. 182-3, Leonard conta: "I also met Thoby's two sisters, Vanessa and Virginia Stephen, when they came up [to Cambridge] to see him. The young ladies - Vanessa was twenty-one or twenty-two, Virginia eighteen or nineteen - were just as formidable and alarming as their father, perhaps even more so. I first saw them one summer afternoon in Thoby's rooms; in white dresses and large hats, with parasols in their hands, their beauty literally took one's breath away, for suddenly seeing them one stopped astonished and everything including one's breathing for one second also stopped . . . They were at that time, at least upon the surface, the most Victorian of Victorian young ladies, and today what that meant it is almost impossible to believe or even remember."

⁹¹ A 1 de Fevereiro de 1909 Leonard Woolf, ainda em Ceilão, pergunta numa carta a Lytton Strachey: "Do you think Virginia would have me? Wire to me if she accepts. I'll take the next boat home" (*Letters of Leonard Woolf*, p.145). Mas no seu Diário não faz referência a esta proposta. Apenas, no Epílogo do 2º volume da sua auto biografia, *Growing*, refere o seu regresso de Ceilão, a subsequente instalação em Brunswick Square na casa de

cujo talento ele sobremaneira apreciava e cuja saúde precária ele muito se empenhou em salvar. Dos dois foi ele o primeiro a publicar um romance, *The Village in the Jungle*, que conheceu imediato êxito. Em 1914 estava prevista a saída do segundo, *The Wise Virgins*, simultaneamente com o primeiro de Virginia, *The Voyage Out*,⁹² mas a séria perturbação mental que, por esta época, afligiu prolongadamente a escritora, fez adiar a publicação deste. Entretanto o de Leonard, que Mark Hussey justamente considera “an angry and misogynist novel”⁹³, logo que publicado foi largamente contestado no seu círculo familiar, pois incluía retratos muito detectáveis e pouco lisongeiros de personagens da vida real, seus familiares e amigos mais chegados, tendo mesmo sido preciso prometer à mãe que não seria reeditado. Da parte de Virginia, muito desgraciosamente visada, houve aparentemente aceitação, e a referência ao livro no seu Diário é favorável: “I started reading *The Wise Virgins*, & I read it straight on till bedtime, when I finished it. My opinion is that its a remarkable book; very bad in parts; first rate in others. A writer’s book, I think” (D I 32). No entanto, é possível que a leitura fosse mais perturbante do que ela quis demonstrar, e que tivesse a sua quota-parte de responsabilidade na nova e grave crise mental que pouco depois se desencadeou, como sempre a partir de iniciais dores de cabeça e noites sem dormir. Desta vez foi necessário recorrer à assistência e vigilância contínua de enfermeiras, pois Virginia tornara-se violenta e incoerente, não suportando a presença do marido. Só muito lentamente foi recuperando, e o livro, na sua versão definitiva, muito longe já do original *Melymbrosia*, veio a ser editado em 1915.

Virginia e Adrian Stephen, e acrescenta: “In October I began writing *The Village in the Jungle* and I realized that I was falling in love with Virginia. By the end of 1911 I had come to the following conclusions: (1) If Virginia would marry me, I would resign from Ceylon and try to earn my living by writing; (2) If Virginia would not marry me, I did not want to return to Ceylon”, p.247. Depois de Virginia aceitar a sua proposta, Leonard afirma, numa entusiástica carta para Lytton Strachey: “I’m so happy that that’s the only thing that I can say to you, simply that I am.” (*Letters of Leonard Woolf*, p. 176, carta de 2 de Junho de 1912).

⁹² Este foi o título definitivo que, depois de muitas revisões e reescritas, substituiu o de *Melymbrosia*.

⁹³ “Refractions of Desire: The Early Fiction of Virginia and Leonard Woolf”, *Modern Fiction Studies*, vol. 38, nº 1, 1992, pp. 127-146.

Como fonte de informação indispensável e de - relativa - fidedignidade, sobressai a Biografia preparada pelo sobrinho de Woolf, Quentin Bell, a pedido do próprio viúvo, testamenteiro e guardião feroz dos escritos mais pessoais e íntimos da escritora. Leonard, de facto, persistia em não autorizar a consulta do volumoso espólio que conservava e, durante mais de trinta anos, apenas fora publicando algumas colectâneas de ensaios; em 1953, finalmente, “under increasing pressure to reveal more of the goods”, conforme salienta Regina Marler em *Bloomsbury Pie*, “he edited *A Writer’s Diary*, an abridged and expurgated selection from the diaries Virginia kept between 1918 and her death.”⁹⁴ A decisão, porém, de procurar um biógrafo aceitável para produzir uma versão oficial da vida da escritora foi precipitada pelo aparecimento inopinado nos Estados Unidos da obra biográfica, não autorizada, de Aileen Pippett, *The Moth and the Star: A Biography of Virginia Woolf*, que ela preparou com a contribuição de Vita Sackville-West. O livro de Bell foi publicado em dois volumes pela Hogarth Press em 1972 e foi acolhido euforicamente, tendo-se tornado, a partir de então, um marco indispensável nos estudos woolfianos, apesar de, paralelamente, desencadear uma recorrente onda de protestos, vindos sobretudo da América, mais particularmente da “American feminist Woolf scholarship”. Regina Marler argumenta a este respeito: “Certainly the spirit of the age worked against the orthodoxies that informed the Bell biography. The struggle has been more usefully described as a rejection of the English Woolf, that wilting maiden, in favour of a taut, adaptable survivor: a sort of frontier Woolf, spurs ajingle” (137). Neste contexto escreveu Ellen Hawkes Rogat o ensaio “The Virgin in the Bell biography” onde, embora grata por todo o material de estudo que a obra facultou, se lamenta porque “she could not find in his biography the bracing intellect that emerged from her own readings of Virginia Woolf’s novels and essays, but ‘only the pale figure of a neurotic virgin

⁹⁴ *Bloomsbury Pie: The Story of the Bloomsbury Revival*. London, Virago Press, 1998, p. 24-5. Virginia Woolf manteve o hábito de escrever um diário, com a regularidade que a sua saúde lhe permitia, a partir de Janeiro de 1915.

cloistered from experience.”⁹⁵ Na generalidade, as críticas mais razoáveis devem-se ao facto de que o relato, de acordo com a decisão do seu autor “not to make the work a literary biography, not to explore her writing, focused popular attention almost totally on Woolf’s personality and her personal life.”⁹⁶ Para além desta circunstância, porém, e como Bette London observa, “[t]he aspects of his biography that have occasioned most dissent are his treatment of Woolf’s feminism, her sexuality, and her madness.”⁹⁷

De facto, a biografia de Quentin Bell dá-nos uma visão serena do percurso da vida da escritora, mantendo uma quiçá excessiva serenidade de tom e aparente ou real equanimidade de apreciação crítica em particulares como o dos recorrentes acessos de perturbações mentais ou o do assédio sexual dos meios-irmãos, George e Gerald Duckworth, assuntos tratados com muito mais escaldante minúcia e convicta polémica por investigadores mais tardios. Por exemplo, sobre o primeiro destes controversos temas - doença psico-somática, perturbações mentais devidas a stress e esgotamento psíquico, ou verdadeiros assomos de loucura? - debruçaram-se autores como Jean O. Love em 1977: *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*; Stephen Trombley em 1981: *All That Summer She Was Mad: Virginia Woolf and Her Doctors*; Daniel Ferrer, traduzido por Geoffrey Bennington e Rachel Bowlby em 1990: *Virginia Woolf and the Madness of Language*; ou ainda, em 1992, Thomas C. Caramagno: *The Flight of the Mind: Virginia Woolf’s Art and Manic-Depressive Illness*. Muito recentemente, Peter Dally, psiquiatra e apaixonado woolfiano, faz o estudo clínico de Virginia Woolf em *Virginia Woolf: A Marriage of*

⁹⁵ “The Virgin in the Bell Biography,” *Twentieth Century Literature* 20.2 (1974): 96. Citado por Marler, p. 139.

⁹⁶ Brenda R. Silver, “What’s Woolf Got to Do With It? or The Perils of Popularity,” *Modern Fiction Studies* Vol. 38, nº 1, Spring 1992, p. 35. Este ensaio foca sobretudo a “iconização” da imagem de Virginia Woolf, argumentando: “What is clear from this proliferation of messages is that the performative role played by ‘Virginia Woolf’ as sign and image, the battles waged over her circulation and meaning, are still powerful makers and markers of our culture today” (56).

⁹⁷ *The Appropriated Voice: Narrative Authority in Conrad, Forster and Woolf*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1990, p. 164n 15.

Heaven and Hell. Dally analisa os seus surtos de insanidade, explicando a periodicidade das situações de risco e as circunstâncias que podiam despoletar uma crise.

Nas biografias, Roger Poole, já em 1978 com *The Unknown Virginia Woolf*, e mais aprofundadamente na edição de 1990, anticipa-se a Peter Alexander: *Leonard and Virginia Woolf: A Literary Partnership*, 1992, quando se afasta da versão comumente aceite de um estado mental inerente à sofredora, pondo em causa a possível responsabilização dos seus mais próximos, incluindo pais, meios-irmãos e marido. Em anos mais recentes, duas biografias magistrais e muito completas foram publicadas, as quais, naturalmente, dão o necessário relevo também a este particular: em 1996, *Virginia Woolf*, de Hermione Lee; e, em 1998, *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*, de Mitchell Leaska. Sabe-se desde 1969, como lembra Mitchell Leaska e atesta cientificamente Peter Dally, que a psicose maniaco-depressiva não é um processo neurótico mas uma desordem afectiva transmitida geneticamente⁹⁸, cujas condições se agravam em períodos de grande tensão psicológica. Dally especifica que “[i]n a sense, every manic depressive breakdown reflects battle with a close companion, suppressed anger, fear of rejection, resentment struggling against love” (99), o que condiz com as circunstâncias da vida de Woolf. Em 1965 já a psiquiatra Mieko Kamiya tivera uma percepção mais correcta do estado de saúde mental de Virginia Woolf, tendo diagnosticado que ela “suffered a manic-depressive, affective psychosis.”⁹⁹ E Thomas Caramagno, rebatendo os excessos especulativos de Louise DeSalvo, lembra que “inherited biochemical depression can be very severe without any preceding childhood trauma.”¹⁰⁰ A problemática herança genética de Virginia

⁹⁸ Mitchel Leaska, *Granite and Rainbow: The Hidden Life of Virginia Woolf*, London, The Hogarth Press, p.5. Peter Dally, *Virginia Woolf: The Marriage of Heaven and Hell*, London, Robson Books, 1999, mencionado recorrentemente ao longo do livro, mas particularmente pp. 193-96.

⁹⁹ “Virginia Woolf - an Outline of a Study on her Personality, Illness and Work”, *Confina Psychiatrica*, 8:189-205. Citado por Makiko Minow-Pinkney em “How Then Does Light Return to the World After the Eclipse of the Sun? Miraculously, frailly’: A Psychoanalytic Interpretation of Woolf’s Mysticism”, *Virginia Woolf and the Arts*, p.90.

¹⁰⁰ *The Flight of the Mind: Virginia Woolf’s Art and Manic-Depressive Illness*, Berkeley, University of California Press, 1995, p. 8.

pode ser facilmente detectada em antecedentes familiares tão próximos como, por exemplo, o brilhante primo James Kenneth Stephen, que em determinada época *assombrou* a casa de Hyde Park Gate com a sua amorosa perseguição a Stella, a qual incluiu mesmo um sequestro da pequena ‘Ginia’ e da sua mãe (QB I 36); ou o avô, Sir James, que, como relata Noel Annan, afirmava que “had the power of going mad at will”¹⁰¹; ou, ainda, a patética meia-irmã, a “poor mad Laura”¹⁰², que “could do disconcerting things” (QB I 35) e acabou a vida internada num hospício. Mais próximo ainda, o caso do irmão, Thoby, que tentou suicidar-se atirando-se de uma janela¹⁰³, acontecimento que parece encontrar-se em linha directa de ascendência com a primeira tentativa de suicídio de Virginia, em 1904, depois da morte do pai.¹⁰⁴

Quanto aos mais ou menos graves e dramáticos assédios sexuais na infância e adolescência - aliás referidos pela própria escritora em “A Sketch of the Past”, lido por ela numa das sessões do “Memoir Club” e incluído na colectânea organizada por Jeanne Schulkind em 1976: *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings of Virginia Woolf* - , o mais aprofundado e radical (e polémico) relato continua a ser o de Louise DeSalvo em 1989: *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on her Life and Work*. Esta obra, com o seu incontestável valor de pesquisa e análise, tem, no entanto, o defeito de se mostrar excessivamente facciosa no emitir de juízos por vezes não suficientemente apoiados em dados concretos. Esta tendência foi apelidada por Quentin Bell, na sua recensão do livro, como o “mythogenic power” de DeSalvo, enquanto o *New York Times Book Review* alertava para o facto de que “[t]he danger in analysing

¹⁰¹ *Leslie Stephen, the Godless Victorian*, Chicago, The University of Chicago Press, 1986, p. 117.

¹⁰² Quentin Bell relata: “he [Leslie] had even attempted, pathetically enough, to make an intelligence for his poor mad Laura” (QB I 26). No entanto, o caso de Laura não afectou geneticamente Virginia, porquanto a sua loucura foi herdada da avó materna, Mrs. Thackeray.

¹⁰³ Diz Noel Annan em *Leslie Stephen, the Godless Victorian*, p. 117: “But Leslie may have told him [Dr. Savage] of the delirium which in 1894 had seized Thoby at his prep school as he was recovering from influenza. He had tried, screaming, to the terror of the other boys, to throw himself out of the window; and Thoby had another attack at home a month later.”

¹⁰⁴ Para alguns, não se tratou propriamente de uma tentativa de suicídio. Dally explica: “Once she jumped from the first-floor bedroom window . . . It was probably not a deliberate attempt on her life, although she had moments of intense despair” (51-2).

lives and literature according to selective evidence or a single set of experiences, is that the essential spirit of people and their creative products can suffer severe misinterpretation if tucked neatly into Procrustean beds.” Por sua vez, Anne Olivier Bell, que, como Quentin, “never recovered from DeSalvo’s book”, referiu-se a ele em 1996, no *Charleston Magazine*, como “farrago,” “the product of indefatigable reading, ingenious speculation, imaginative interpretation and psychological extrapolation.”¹⁰⁵ Outros autores se têm interessado por estes lamentáveis factos e as suas repercussões, mas nunca com tão exaustiva análise. Numa perspectiva diferente, Alma Bond, que fez um estudo psicanalítico da vida e circunstâncias de Virginia Woolf, afirma em *Who Killed Virginia Woolf?*: “The supposed advances of Virginia’s half-brothers are not considered by this writer of primary importance in the etiology of her illness.”¹⁰⁶ Também Sonya Rudikoff, no seu livro de 1999, *Ancestral Houses: Virginia Woolf and the Aristocracy*, desafia a opinião mais aceite, conforme diz John Bicknell na recensão do livro, pela sua “minimizing of George Duckworth’s alleged sexual abuse while maximizing his role in assisting the Stephen children after their father’s death and in calling attention to Virginia’s conflicting memories of him.”¹⁰⁷ Realmente, parece que, quer num quer no outro sentido, ambos os exageros são de lamentar.

Molestação sexual e perturbações mentais podem não estar totalmente dissociadas, como se depreenderá dos estudos de Alice Miller sobre os maus tratos e abusos de que sofrem as crianças, particularmente o livro *L’Enfant Sous Terreur: L’Ignorance de l’Adulte et son Prix*, no qual refere o caso de Virginia Woolf através do relato de Quentin Bell.¹⁰⁸ Segundo Miller,

¹⁰⁵ Regina Marler, que refere estes pormenores, dedica várias páginas de *Bloomsbury Pie* a exemplificar alguns dos exageros e conclusões precipitadas de DeSalvo (243-250).

¹⁰⁶ *Who Killed Virginia Woolf? A Psychobiography*, New York, Insight Books, 1989, p. 97.

¹⁰⁷ *Ancestral Houses: Virginia Woolf and the Aristocracy*, Palo Alto, Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1999. Recensão em *Virginia Woolf Miscellany* nº 55, Spring 2000, p. 4.

¹⁰⁸ Trata-se da tradução de Jeanne Étoré do original alemão *Du Sollst Nicht Merken*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1981. Miller relaciona nitidamente as duas circunstâncias, precisando: “son biographe, Quentin Bell, écrit qu’elle souffrait ‘d’une atteinte de type cancéreux au niveau du cerveau’ et qu’elle entendait les voix de la folie. Il affirme qu’il n’est pas assez informé de la nature des troubles de Virginia pour pouvoir dire s’ils avaient

Ce ne sont pas les manques que l'enfant subit qui entraînent des troubles psychiques, mais des blessures narcissiques - parmi lesquelles il faut compter aussi les abus sexuels - à l'époque du plus grand dénuement de l'enfant, infligées sous la protection du refoulement qui assure à l'adulte la discrétion mais interdit à l'enfant avec la charge de "ne pas savoir" l'accès à ses sentiments et à sa vitalité. C'est le fait de ne pas devoir dire et ne pas *devoir savoir* qui entraîne l'évolution pathologique. (148)

Duas ocorrências de abuso são registadas: a primeira por Gerald Duckworth, quando Woolf teria cerca de seis anos; e a segunda, de que George, o Duckworth mais velho, foi autor em repetidas instâncias, quando a meia-irmã já se encontrava no limiar da idade adulta. Nunca será possível ajuizar clinicamente e com exactidão científica a amplitude e a inquestionabilidade dos factos e o quanto eles poderão ser responsabilizados pelos sofrimentos psíquicos de que a escritora veio a padecer. Mesmo os relatos autobiográficos, como os inseridos em *Moments of Being*, podem comportar desvios e alterações involuntárias devidas a falsas reminiscências ou a persistência de 'fantasmas' criados na infância; ou, por outro lado, podem ter atravessado um processo de embelezamento e de reforço de atractivo, tão característico dos hábitos de escrita da sua autora, tendo, sobretudo, em consideração, que se destinavam (os três últimos) a serem lidos perante amigos e colegas-escritores. A emulação dentro do grupo era conhecida, e Virginia era particularmente sensível a aprovações ou críticas dos seus mais íntimos.¹⁰⁹ Numa altura - depois da guerra - em que ela já não era a figura fulcral do Grupo, em que já nele não girava tudo à sua volta, em que alguns dos "novos ventos" já eram trazidos por outros, tornava-se extraordinariamente necessário que o seu relato atraísse a atenção e a curiosidade dos ouvintes, e que o interesse perdurasse quando o eco das palavras já se tivesse extinguido. Isto não quer dizer

pour origine un traumatisme psychique. Mais deux pages plus haut, Bell raconte longuement que leur demi-frère George, qui était bien plus âgé, a utilisé pendant des années les deux petites filles, Vanessa et Virginia, pour ses jeux sexuels." Paris, Aubier, 1986, p. 148.

¹⁰⁹ Esta faceta herdou-a Virginia do pai. O próprio Leslie Stephen confessa: "I am of the thinskinne breed; and a chance remark about me sometimes makes me swear like Beelzebub for hours together." Carta de 23.12.1869 para Oliver Wendell Holmes, Jr.. *Selected Letters of Leslie Stephen*, p.72.

obrigatoriamente que Virginia alterasse a verdade propositadamente para se fazer notada e causar sensação, mas é inegável que a forma como se dizem as coisas é sempre condicionada pelo pensamento no efeito que se quer produzir.

A(S) TENDÊNCIA(S) DA RECEPÇÃO

Muitos volumes têm sido dedicados, ao longo das décadas, à vida e obra de Virginia Woolf. Ainda em vida da escritora, houve trabalhos em sua honra. Alguns dos primeiros vieram da França e da Alemanha, e Woolf faz-lhes referência no Diário, a 24 de Março de 1932: nesse ano, Floris Delattre escreveu *Le Roman Psychologique de Virginia Woolf* (Paris, Librairie Philosophique J. Vrin); e Ingeborg Badenhausen preparou uma dissertação de doutoramento em Marburg, sobre *Die Sprache Virginia Woolfs* (Verlag Adolf Ebel). No entanto, a reacção da escritora foi mais de receio precavido do que de euforia: “Two books on Virginia Woolf have just appeared – in France and Germany. This is a danger signal. I must not settle into a figure” (D IV 85). No mesmo ano, Winifred Holtby publicou *Virginia Woolf* (London, Wishart); mais tarde, em 1935, Ruth Gruber apresentou *Virginia Woolf: A Study* (Leipzig, Bernhard Tauchnitz), e David Daiches o seu *Virginia Woolf* (London, Poetry). Seria fastidioso enumerar todos os trabalhos que esta complexa escritora suscitou de imediato, mas poder-se-á pelo menos lembrar que Marguerite Yourcenar escreveu “Sur Virginia Woolf” em *Impressions* de Janeiro de 1937, o mesmo ano em que viria a traduzir *The Waves* para francês; aliás, uma tradução que, sob parâmetros actuais, pode não o ser. No dizer de Michel Cusin, que prepara uma terceira tradução da obra, “Yourcenar is no real translator in *Les Vagues*, rather a rewriter. Woolf’s modern concise phrasing is expanded into the balanced periods of classical French.”¹¹⁰

¹¹⁰ “On Translating *The Waves* into French”, *Virginia Woolf Miscellany*, nº 54, Fall 1999, p. 3. A segunda

Na década de 40, portanto pouco depois da morte da escritora, foram publicadas algumas obras ainda hoje de referência obrigatória, apesar de os seus autores disporem de muito menos material de informação do que aquele que existe hoje em dia: *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*, de Joan Bennett (Cambridge, C.U.P., 1945), e *The Novels of Virginia Woolf*, de R.L. Chambers (Edimburgh, Oliver & Boyd, 1947), são, talvez, as mais notáveis.

Durante esta década e as seguintes, pontificaram na crítica o casal Leavis e os seus seguidores que, da sua tribuna, o periódico *Scrutiny*, fundado em 1932, anatematizavam os hábitos e os métodos dos intelectuais do Grupo de Bloomsbury, com cujas ideias de “significant form”, “aesthetic emotion, ou “literature for literature’s sake” não concordavam. “Bloomsbury” não tinha suficiente seriedade para F.R. Leavis, para quem “[l]iterary criticism provides the test for life and concreteness; where it degenerates, the instruments of thought degenerate too, and thinking, released from the testing and energizing contact with the full living consciousness, is debilitated, and betrayed to the academic, the abstract and the verbal.”¹¹¹

Sentindo-se ligados à tradição de Cambridge, os críticos de *Scrutiny* apreciavam Leslie Stephen, mas não a sua filha. Q.D. Leavis afirmou: “We believe with Stephen that criticism is not a mystic rapture but a process of the intelligence”¹¹²; enquanto para as obras de Virginia tinha críticas desagradáveis. Woolf aparentava desprendimento, comentando: “All they can do is to schoolmaster” (D IV 337)¹¹³ Mas a verdade é que esta campanha negativa fez baixar consideravelmente o crédito e a popularidade de Virginia Woolf, juntamente com a do Grupo de

tradução, de 1993, é de Cecile Wajsbrot, e dela diz Cusin que “in reaction against Yourcenar’s expanding tactics, she deliberately accentuates Woolf’s thrifty use of English, thus constraining French syntax sometimes beyond the range of its flexibility.”

¹¹¹ Preface to *Towards Standards of Criticism: Selections from the Calendar of Modern Letters, 1925-27*, London, 1933.

¹¹² Citado por Edward Greenwood em *F.R. Leavis*, London, Longman, 1978, p. 18.

¹¹³ O comentário de Woolf foi escrito depois de uma intervenção de Queenie Leavis, o artigo “Lady Novelists and the Lower Orders”, de 1935 - “a priggish letter”, segundo Woolf -, aquando da publicação de *Life As We Have Known It*, by Co-operative Working Women, para o qual Woolf escreveu uma carta introdutória. Outro artigo denegridor de Q.D. Leavis foi “Caterpillars of the Commonwealth Unite”, depois da publicação de *Three Guineas*, em 1938.

Bloomsbury, cujos detractores não se poupavam a sarcásticas apóstrofes. Com a má fama dos componentes do grupo, criou-se, nos meios literários londrinos, a ideia de que “Bloomsbury” queria dizer devassidão, libertinagem e pouco mais; algo muito diferente da opinião da própria Virginia Woolf em 1925 a seu respeito: “Where they seem to me to triumph is in having worked out a view of life which was not by any means corrupt or sinister or merely intellectual; rather ascetic and austere indeed.”¹¹⁴

Não obstante estas vicissitudes e o descrédito em que caíra tudo quanto tocasse Bloomsbury, Bernard Blackstone publicou em Londres *Virginia Woolf* em 1952 (Longmans, Green & Co.), além-Atlântico apareceu a referida biografia de Aileen Pippett em 1953 (Boston, Brown) e Irma Rantavaara, no mesmo ano, publicou em Helsínquia *Virginia Woolf and Bloomsbury* (Annales Academiae Scientiarum Fennicae). Em 1956 foi em França que apareceu nova biografia, *Virginia Woolf*, de Monique Nathan (publicada em tradução pela Relógio d’Água, Lisboa, em 1984).

Com os anos 60 e o declínio da influência dos dois Leavis, novos trabalhos de grande mérito foram sendo dados à estampa. Entre eles, os clássicos *Virginia Woolf* de A.D. Moody em 1963 (Edinburgh, Oliver & Boyd), e *Virginia Woolf et Son Oeuvre, l’Art et la Quête du Réel* de Jean Guiguet, já do ano anterior (Paris, Didier), traduzido três anos mais tarde em New York para a Harcourt, Brace & World como *Virginia Woolf and Her Works*; e, no domínio dos estudos de literatura comparada, *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf* de Ralph Freedman (Princeton, Princeton University Press, 1963). De notar, ainda, *The Three-fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf* de Josephine O’Brien Schaefer em 1965 (The Hague, Mouton & Co.), *The Symbolism of Virginia Woolf* de N.C. Thakur no mesmo ano (London, Oxford University Press) e *Virginia Woolf* de Carl Woodring no ano seguinte

¹¹⁴ *The Sayings of Virginia Woolf*. (ed. Luce Bonnerot), London, Gerald Duckworth & Co, 1996, p. 59; excerto de carta de 1 de Maio de 1925.

(New York, Columbia University Press). Já se vai notando o gosto pela especialização, que, aliás, se torna cada vez mais necessária pelo acumular de material de estudo: primeiro a publicação de algumas colectâneas de Ensaio nos anos 40 e 50, depois *A Writer's Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf, em 1953 e, sobretudo, os *Collected Essays by Virginia Woolf*, em quatro volumes, também da responsabilidade de Leonard Woolf. Todas estas publicações são, naturalmente, da Hogarth Press, que a própria escritora ajudara a inaugurar em 1917 e onde muito trabalhou nos primeiros tempos.

A pouco e pouco, foi-se notando um certo reavivar do interesse pelo Grupo e pelos seus artistas e escritores, interesse facilitado pela alteração dos costumes entretanto verificada e incentivado, ainda, pelo considerável aumento do material disponível para estudo. Decisivo foi, também, o crescente número de estudiosos woolfianos além-Atlântico. Contudo, mesmo em 1984, depois de tantos anos deste movimento ascensional, Hilton Kramer, por exemplo, achava ainda que a nova fama de que o grupo gozava se devia a biografias e não à crítica, pois que “the Bloomsberries’ shocking, muddled lives or ‘life-style’ were all they had to offer to succeeding generations.”¹¹⁵

Os mais variados temas específicos têm sido explorados na obra ou na vida de Virginia Woolf, com mais frequência a partir dos anos 80. Por exemplo, o seu relacionamento com o marido, em *A Marriage of True Minds: An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf*, de George Slater e Ian Parsons (New York, Harcourt, 1977), ou o mais recente e já referido *Leonard and Virginia Woolf: A Literary Partnership*, de Peter F. Alexander (New York, Harvester, 1992); a sua ligação com a mãe, em *The Invisible Presence: Virginia Woolf and the Mother-Daughter Relationship*, de Ellen Bayuk Rosenman (Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1986); ou com o pai, em *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*, de Jane Marcus

¹¹⁵ *The New Criterion*, Janeiro de 1984. Referido por Marler, *Bloomsbury Pie*, p.60.

(Bloomington, Indiana University Press, 1987); ou com a irmã, em *A Very Close Conspiracy: Vanessa Bell and Virginia Woolf*, de Jane Dunn (London, Cape, 1990) e, já anteriormente, em *The Sisters' Art: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, de Diane Filby Gillespie (Syracuse, Syracuse University Press, 1988); ou com Vita Sackville-West, em *Vita and Virginia: The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*, de Suzanne Raitt (Oxford, Clarendon Press, 1993). Têm sido estudadas as influências que certos autores tiveram na sua obra, como Walter Pater em *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*, de Perry Meisel (New Haven, Yale University Press, 1980), ou Samuel Johnson em *Virginia Woolf and Samuel Johnson Common Readers*, de Beth Carole Rosenberg (London, Macmillan, 1995). Também tem sido analisada especificamente a sua crítica e os seus ensaios, como em *The Reader's Art: Virginia Woolf as Literary Critic*, de Mark Goldman (The Hague, Mouton, 1976), ou *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism*, de Leila Brosnan (Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997); e, entre os dois, um grupo de artigos de vários autores, reunidos em *Virginia Woolf and the Essay* por Beth Carole Rosenberg e Jeanne Dubino. Como estudos de psicanálise, são importantes: *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, de Elizabeth Abel (Chicago, University of Chicago Press), e *Who Killed Virginia Woolf? A Psychobiography*, de Alma Halbert Bond (New York, Human Sciences Press), ambos de 1989.

Muito longe de pretender ser exaustiva, esta pequena amostra das obras mais representativas dedicadas a Virginia Woolf dá uma ideia da profusão de trabalhos e da variedade de temas que demonstram o interesse sempre crescente suscitado por esta escritora.

Há outros assuntos gerais que os estudiosos woolfianos têm privilegiado ao longo das últimas décadas, este mais de meio século que decorreu desde a morte da escritora. Um dos mais recorrentes é o do feminismo, a que se têm consagrado as investigações e análises de figuras tão

eminentes como Rachel Bowlby, Jane Marcus, Christine Froula, ou Toril Moi.¹¹⁶ É desta última autora a seguinte afirmação, que se prende com a posição de rejeição do religioso (conotado com o masculino) ostensivamente adoptada por Virginia Woolf: “Through her conscious exploitation of the sportive, sensual nature of language, Woolf rejects the metaphysical essentialism underlying patriarchal ideology, which hails God, the Father or the phallus as its transcendental signified”¹¹⁷.

Também muito investigado tem sido o tópico da androginia (por isso, também, *Orlando* tem conhecido um acréscimo de popularidade que não parece estar prestes a diminuir). Nancy Topping Bazin dedicou-lhe o livro *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*, Tracy Hargreaves escreveu recentemente *Virginia Woolf and Twentieth Century Narratives of Androgyny*¹¹⁸ e muitos outros estudiosos têm explorado este tema, como, por exemplo, Herbert Marder ou Ana Gabriela Macedo.

Desde a primeira hora, tem sido igualmente objecto de estudo o aspecto filosófico da obra de Virginia Woolf: com o estudo de Floris Delattre como antecessor, Maxime Chastaing escreveu em 1951 *La Philosophie de Virginia Woolf* (Paris, Presses Universitaires de France), e Mark Hussey, em 1986, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction* (Columbus, Ohio State University Press).

Para além destes, todos os outros possíveis aspectos, particulares, curiosidades ou ocorrências, da vida da autora ou da sua obra, têm sido mais ou menos frequentemente abordados pela crítica. Todos, excepto os da sua falta de fé e de educação religiosa. É esta a razão principal do presente trabalho.

¹¹⁶ Por exemplo: Rachel Bowlby, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997 (ampliação de uma edição de 1988); Jane Marcus, *Feminist Essays on Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1981, e ainda *A Feminist Slant*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1983; Christine Froula, “Out of the Chrysalis: Female Initiation and Female Authority in Virginia Woolf’s *The Voyage Out*”, *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Rachel Bowlby, pp. 136-61.

¹¹⁷ “Who’s Afraid of Virginia Woolf? Feminist Readings of Woolf”. *Mrs. Dalloway and To the Lighthouse: New Casebooks*, ed. Su Reid, London, Macmillan, 1996, p. 87.

¹¹⁸ PhD Thesis, 1994.

O PERCURSO DESDE A INFÂNCIA

O livre arbítrio, essa consciente aceitação ou repúdio de artigos de fé e de orientação de vida - incomensurável riqueza da condição humana -, foi, à partida, negado a Virginia Stephen/Woolf. Ela não pôde lutar com o anjo, como Jacob, pois o seu universo nunca teve anjos, nem alguém alguma vez lhe disse da sua existência. É uma imagem metafórica, esta, mas não deixa de ser bem demonstrativa do verdadeiro vazio espiritual em que a pequena Virginia cresceu e se tornou adulta. Esse vazio muitas vezes lhe foi pesado ao longo da vida, como aquando do funeral da sua amiga Jane Harrison, em que registou no Diário: "but as usual the obstacle of not believing dulled & bothered me" (D III 181). Não lhe foi dado escolher. E muitas das suas perturbações mentais e de inconformidade com a vida e com os golpes do destino não foram mais do que impreparação psicológica, desajuste de um ser pensante à realidade incompleta e insatisfatória que lhe é dado conhecer. Educada em casa, por um pai consciente e apostolicamente agnóstico e por uma mãe cuja elevação moral não ultrapassava o filantropismo, com livre acesso apenas a uma biblioteca marcada pelas convicções parentais, protegida ciosamente de influências externas ou da acção de alguma espécie de bem intencionado "anjo da guarda", nunca a extra-sensível jovem ou a ainda mais sensível mulher, em cujo espírito morava a poesia e o sentido do belo e da perfeição, pôde valer-se de mais potente auxílio do que a sua própria escrita ou as ligações mais ou menos passageiras a outros seres sensíveis em quem procurava complementos para a sua insatisfação e incompletude. Nestas ligações não se deve considerar o casamento, já que este não foi mais do que o assegurar da continuidade da lei dos deuses parentais, talvez melhor, do deus paternal, a única que lhe foi transmitida por herança.

As ligações familiares a que se apegou a pequena Virginia começaram, naturalmente, pela mãe, personagem que tem sido apreciada de formas muito diversas pelos biógrafos e pela crítica. Durante a sua vida, terminada prematuramente aos quarenta e nove anos, ela foi, geralmente, venerada por todos. Desde muito jovem, a sua extraordinária beleza e a sua doçura atraíam os pretendentes e os artistas; como lembraria mais tarde Leslie Stephen, “as she grew up she was admired by all who had eyes to see” (MB 28). O seu casamento com Herbert Duckworth foi curto e intensamente feliz; a tal ponto que o brusco desaparecimento do seu adorado marido, deixando-a “numbed and petrified by her grief” (MB 47), a fez, literalmente, perder a felicidade deste mundo e do outro: Julia perdeu a fé para sempre. Como substituto da religião que renegou, atribuiu-se a obrigação do serviço dos necessitados, a eles passando a dedicar o melhor da sua atenção e cuidados. O segundo casamento, com o viúvo Leslie Stephen, abandonado de irmã e cunhada, com quem se incompatibilizara, tendo a cargo uma filhinha cuja saúde mental começava a inspirar dúvidas, enquadrou-se perfeitamente no seguimento dos seus planos filantrópicos. Se chegou a haver amor ou não, se tudo não passou de um requinte de negação do paraíso, de um empenhamento no altruísmo e no auto-sacrifício, isso nunca poderá ser determinado com presunção de total indefectibilidade.

O carácter de Julia Jackson, que veio a ser Julia Duckworth, e depois Julia Stephen, nunca foi fácil de catalogar com um ou dois adjectivos: Bela, sempre, como as santas e as madonnas, como a Virgem da Anunciação, imortalizada no quadro de Burne-Jones!¹¹⁹ Mas melancólica, também, por vezes amarga e excessivamente séria, acusando nos últimos anos de vida o cansaço e o esgotamento de quem não dava tréguas a si própria: o cabelo já grisalho, a lassidão dos olhos, o queixo mais saliente, o curvado das costas, foram sendo notados por alguns, como o amigo e

¹¹⁹ O relacionamento com o pintor veio através dos Prinsep, como nos diz Leslie Stephen no *Mausoleum Book*, p.29: “The Prinsep took Burne-Jones into their house, when he was very ill and as yet poor and unknown. Julia always said that they saved his life; and he had always shown becoming gratitude.” O quadro em questão, de 1879, faz parte da colecção dos National Museums and Galleries on Merseyside. (cf. Gillespie & Steele, eds., p.18).

hóspede do casal, o artista William Rothenstein, que disso deixou testemunho num retrato de 1890, para desagrado dos seus anfitriões.¹²⁰ Boa, caritativa, doce, angélica! Epítetos que ocorriam aos lábios de amigos e conhecidos para a descreverem. Com justiça, pois não houve quem mais se dedicasse aos outros, quem mais se entregasse a obras de caridade, quem assim falasse sem nunca se exaltar e sempre com propriedade, quem fosse a mais completa encarnação do *anjo do lar*. Mas também severa e, com frequência, excessivamente exigente para com os filhos, sobretudo as filhas, sobretudo Stella, a quem considerava como que uma continuação de si própria.¹²¹ Dedicada, amorosa e amável! Sim. Ninguém poderia questionar estas qualidades, e ninguém o fez, embora espíritos mais argutos e observadores, como o do escritor Henry James, pudessem detectar o gélido do mármore na estátua da santa.¹²² As crianças também tinham a mesma percepção pois, venerando-a embora como ao *Deus dispensador de todos os bens* de que tanto careciam, sentiam-na - como tantas vezes se sente Deus! - demasiado longe, demasiado inacessível para lhes valer eficazmente. O apego que lhe tinham era o apego que se tem àqueles entes queridos, sobretudo mãe e pai, que nunca chegam a ser verdadeiramente nossos, que, na infância, temos sempre o receio de ver fugir ao mais pequeno desagrado, ou, apenas por capricho, inexplicavelmente, desvanecer-se de súbito como o fumo, desaparecer inexoravelmente da nossa vida. Porque Julia, realmente, não aparecia muito e, quando o fazia, quase nunca era para louvar ou acariciar, muito menos escutar. Como Virginia recordará mais tarde para os seus amigos de Bloomsbury, “she was living on such an extended surface that she had not time, nor strength, to concentrate, except for a moment if one were ill or in some child’s crisis . . . Can I remember ever being alone with her for more than a few minutes? Someone was always interrupting” (MOB 83).

¹²⁰ Cf. Diane F. Gillespie & Elizabeth Steele, editors: Julia Duckworth Stephen, *Stories for Children, Essays for Adults*, Syracuse, N.Y., Syracuse University Press, 1987, p. xv-xvi; reprodução p.24.

¹²¹ Como, por exemplo, Peter Dally comenta: “She was a strict disciplinarian with her daughters, particularly the eldest, Stella, whom she treated with ‘the severity with which she should have treated her own failings’” (21). A citação é de Leslie Stephen no *Mausoleum Book*.

¹²² Cf. Mitchell Leaska. *Granite and Rainbow*, p. 41: “Henry James acknowledged Julia’s beautiful face and head, but confessed that to the ‘outside world’ that was her ‘main interest’ (*Henry James Letters*, Vol. II [January 4, 1879], ed. Leon Edel, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975, 209).

Por isso um simples olhar de aprovação da sua parte era mais apreciado pelos filhos do que cornocópia de ouro em terra de pobres. “How excited I used to be” diz ainda Virginia, “when the ‘Hyde Park Gate News’ was laid on her plate on Monday morning, and she liked something I had written!” Com que ansiedade, o espiar da reacção materna: um olhar de desagrado seria a condenação; mas o mero acolhimento e leitura era, por si só, o cúmulo da felicidade! O veredicto era recebido e aceite como se divino fosse.

Não se ficava pelas crianças a corte de adoração: para o marido, Leslie, ela foi, desde sempre, a santa única e trina de sua reverência: santa veneranda no inacessível empório celeste, santa no plano terreno e social, santa no carinho do lar. Assim a considerou desde as cartas de namoro, quando lhe dizia: “You see, I have not got any Saints and you must not be angry if I put you in the place where my Saints ought to be”¹²³, até aos momentos chorosos da viuvez, em que registou no *Mausoleum Book*, depois de citar, precisamente, a carta em que lhe chamara santa: “She was for very sound reasons a better saint for me than the blessed Virgin” (MB 53). O reverso da medalha, porém, é que, como pensa Ellen Bayuk Rosenman, “[t]he iconic quality of the mother is precisely what distances her from her daughter” e “the specific conditions of Julia’s sainthood involved neglecting her daughter Virginia in favor of other claims”.¹²⁴ O que Leslie era para Julia, para além de um objecto de veneração (embora, neste caso, mais de escravatura do que de adoração), não é muito fácil garantir. A primeira atracção parece ter sido a nível intelectual: com efeito, na sua zanga com Deus, após ter-se juntado às fileiras de Lúcifer aparentemente sem outro motivo senão o seu coração ferido, foi grato a Julia constatar que alguém do seu círculo de conhecidos, para mais uma figura conceituada intelectualmente como Leslie Stephen, expressava as suas ideias de agnóstico de uma forma tão em consonância com o seu próprio pensar. Como frisa Mitchell Leaska, “it was perhaps Leslie’s agnosticism that made him now seem

¹²³ Carta a Julia Duckworth, 8 de Agosto de 1877, citada em M. Leaska *Granite and Rainbow*, p.38.

¹²⁴ *The Invisible Presence*, p.103.

approachable” (ML 28). Esta circunstância era-lhe tanto mais cara quanto os seus próprios pais insistiam em tentar reaproximá-la da religião. Segundo informa Diane Gillespie, “Julia’s parents, especially her mother, seem to have tried [to comfort her], in part by giving her books expressing conventional sentiments about woman’s role and religion.”¹²⁵ Por outro lado, a situação de viúvo desamparado, vivendo a dois passos da sua casa, convidava a exercer a sua inclinação para o altruísmo. Além destas razões, Leaska que, na realidade, não parece apreciar sobremaneira a mãe de Virginia, considera que, a quantos atractivos pudesse ter para Julia a ideia de um casamento com Leslie, uma das mais importantes foi certamente a vontade do poder, do domínio que isso implicaria: “- the beautiful young widow with her great old bearded intellectual under her wing. What a colossal sacrifice, people would say! Was there anyone more charitable, more suited to the task? All this, of course, meant control. It meant power. And Julia loved both” (ML 39). A verdade é que a própria filha, embora ainda mal saída da infância quando Julia morreu, abriu as portas para esta interpretação com o retrato que fez da mãe em *To the Lighthouse*. Até o conto que Mrs. Ramsay lê ao filho, “O Pescador e a sua Mulher”, fala de uma mulher que manda na família, que tem o poder de dar ordens e o exerce.

Foi esta figura maternal, demasiado boa para os outros para ser boa para os filhos, que exerceu as primeiras - sempre as mais perduráveis - influências no espírito da pequena Virginia. A tal ponto que ela sentiu o mundo ruir debaixo dos pés quando a mãe morreu, e teria querido segui-la no túmulo. Ajudaram-na, nessa altura, as duas *mães de substituição caseiras*, que já suplementavam Julia nos cuidados com as crianças: Stella Duckworth, a meia-irmã, que haveria de falecer poucos anos mais tarde, em plena lua de mel; e Vanessa, a querida irmã mais velha, muito possivelmente a pessoa que Virginia mais persistentemente amou durante toda a sua vida. Nigel Nicolson diz, na introdução ao segundo volume de cartas de Virginia Woolf (Stephen):

¹²⁵ “The Elusive Julia Stephen”. Julia Duckworth Stephen, *Stories for Children, Essays for Adults*, Syracuse, Syracuse University Press, 1987, p. 19.

“She [Vanessa] was more than a sister. She was a mother too. There are scattered phrases in Virginia’s letters to her which would fascinate a psychologist: ‘Why did you bring me into the world?’ (1169); and elsewhere (1000) she describes herself as Vanessa’s ‘first-born’” (L II xxi)¹²⁶

Mais tarde, uma outra figura maternal de grande influência surgiu na vida de Virginia: Violet Dickinson, que fora amiga de Stella, deu à jovem algum do carinho de que ela tanto necessitava, e uma amizade muito especial foi crescendo entre as duas. Na época tão difícil anterior ao falecimento de Leslie Stephen, a correspondência aturada com esta *mãe adotiva* foi um amparo e um lenitivo. E, quando a morte do pai reavivou os demônios da loucura que a queriam perder, foi ela que a protegeu e ajudou a recuperar a saúde. Durante o tempo de mais intimidade com Violet, a figura de Deus e a ideia de Deus passaram a não ser tão longínquas, tão risíveis e tão absurdas como o silêncio e o ostracismo parentais as tinham mantido até aí. É de salientar que, no lar dos Stephen, os filhos foram criados como pequenos pagãos de uma época anterior a qualquer tipo de evangelização, o que originava, por vezes, situações embaraçosas, como a que nos conta Quentin Bell: “the music mistress, Miss Mills, a well-known practitioner of the tonic sol-fa system, was intensely religious; in answer to a question about the meaning of Christmas, Virginia replied that it was to celebrate the Crucifixion, and then exploded in such peals of laughter that she had to be removed from the room” (QB I 27). Vanessa recorda, também, uma anedota dos tempos de aprendizagem, uma das poucas circunstâncias em que as duas crianças do sexo feminino foram dotadas de uma professora.¹²⁷ É evidente que o convívio com outras crianças, geralmente educadas na religião oficial inglesa ou qualquer outra denominação cristã, haveria de proporcionar muitas situações de conflito a nível religioso e, de consequências mais profundas ainda, muita questionação da parte das pequenas ateias. O

¹²⁶ *The Question of Things Happening: The Letters of Virginia Woolf. Volume II: 1912-1922*, edited by Nigel Nicolson, assistant editor Joanne Trautmann, London, The Hogarth Press, 1976.

¹²⁷ Cf. Vanessa Bell “Notes on Virginia’s Childhood”, *A Bloomsbury Group Reader*, ed. S.P. Rosenbaum, p. 334. Vanessa conta que, quando uma professora perguntou o significado de “Good Friday”, “Virginia began to giggle. Of course we hadn’t the slightest idea, being little heathens.”

problema foi antecipado e prevenido pela leccionação em casa, que os progenitores ministravam: o pai ensinava a matemática, e a mãe encarregava-se do latim, da história e do francês. Também neste particular, as recordações do convívio (obrigatório) com os pais, sobretudo com a mãe, não deixaram boas recordações.

Depois do casamento, o principal, quase exclusivo, anjo tutelar de Virginia foi o marido, que desempenhou o compósito e complicado papel de pai, mãe, irmão, enfermeiro, guardião e, em certa medida, amante também. Este campo é um daqueles em que mais difícil se torna perspectivar a realidade, sobretudo porque os indícios exteriores não são muitos e, mesmo esses, são extraordinariamente contraditórios. Assim, as opiniões que os biógrafos da escritora têm manifestado a este respeito variam imenso e são muitas vezes totalmente opostas entre si: Leonard Woolf passa facilmente de mártir e salvador de Virginia para seu carrasco e de influência nociva. A vida externa ficou registada em diários e cartas (e ambos foram muito prolíficos a esse respeito), mas o que ia no íntimo do coração não pode ser adivinhado. Pois se cada qual não consegue conhecer-se a si próprio, nem, muitas vezes, as motivações das suas acções e atitudes, fútil seria ter a presunção de *trespassar* as palavras, as velhas e mortas palavras escritas, para chegar às suas raízes e desvendar os seus segredos escondidos.

As pesquisas continuarão, as leituras sob os mais diversos ângulos, escolas e métodos apresentarão interpretações mais ou menos possíveis, mais ou menos verosímeis, certamente algumas curiosas ou sensacionais, mas a verdade indiscutível manter-se-á inatingível. Tudo não passará de hipóteses, e o mérito maior será para quem puder tornar a sua hipótese mais defensável, dentro das interrogações e condicionalismos do material existente para estudo. Não se pode, sequer, exigir a hipótese mais verosímil, pois essa não seria, certamente, a mais verdadeira. Aliás, a própria época histórica em que viveu Virginia Woolf, a sociedade em que se moveu, as

peessoas que conheceu e com quem se relacionou e, particularmente, o seu grupo de amigos mais chegados, e, entre esses, os mais íntimos, todos estavam longe de serem verosímeis.

Há, ainda, que mencionar um relacionamento privilegiado de Woolf, quando ela já perdera o verdor da juventude mas conservava ainda a virginal capacidade do encantamento: depois dos quarenta anos, para continuar “the pattern of romantic, maternal figures to whom Virginia turned for affection in her youth”,¹²⁸ a primavera surgiu com Vita Sackville-West, a *protectora* de larga e ardente experiência, quinze anos mais nova!¹²⁹ Foi uma época feliz, para Virginia, em que certamente experimentou sensações até então desconhecidas, e pôde resolver satisfatoriamente problemas que a perturbavam desde a adolescência, desligando-se de *fantasmas* que desde sempre a acompanhavam e, volta e meia, ameaçavam desestabilizar a sua integridade mental. Com Vita, havia uma religiosidade natural, que não era propriamente a filiação numa qualquer igreja, mas antes uma comunhão com os valores ancestrais da terra, a que sempre foi fiel. Para a situação a-religiosa de Virginia, esta religiosidade era já muito, e não deixou de ter nela uma influência favorável.

No campo das amizades femininas poder-se-á ainda falar de várias outras “inclinações”, apenas “penchants” passageiros, sem consequência de maior: é o caso de Madge Vaughan (Symonds), que serviu de modelo para Sally Seton, em *Mrs. Dalloway* (assim como Kitty Maxse serviu de modelo para Clarissa)¹³⁰; ou de Ka (Katherine) Cox, que ajudou a tratar de Virginia durante a severa e prolongada crise de 1913. Também Ethel Smythe, compositora, escritora e

¹²⁸ Joanne Trautmann Banks expõe esta opinião na introdução a *Congenial Spirits: The Selected Letters of Virginia Woolf*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1989, xii.

¹²⁹ Virginia e Vita encontraram-se pela primeira vez num jantar em casa de Clive Bell, a 14 de Dezembro de 1922. A sua ligação mais íntima foi acontecendo no decorrer de 1923, mas, mesmo depois de a atracção física ir esmorecendo, a amizade perdurou durante toda a vida.

¹³⁰ A respeito de Madge lembra Virginia Woolf em 1921: “And this was the woman I adored! I see myself now standing in the night nursery at Hyde Park Gate, washing my hands, and saying to myself ‘At this moment she is actually under this roof.’” (D II 122). A escritora aproveitaria esta experiência para a introduzir em *Mrs. Dalloway*, quando Clarissa recorda o amor que consagrou a Sally Seton. (p. 39). Sobre Kitty Maxse, filha da maior amiga de Julia Stephen, diz John W. Bicknell que ela: “was to some extent the model for Virginia Woolf’s Mrs. Dalloway”; mas, também, que “Kitty and Leo [o marido] were the models for Paul Rayley and Minta Doyle in *To the Lighthouse* (Selected Letters of Leslie Stephen, Volume 2, p. 346n e p. 476n)

feminista já na casa dos setenta na década de 1930, merece um lugar de destaque entre as amigas de Woolf, não só pelo amor que lhe dedicou como, sobretudo, pelas cartas de que foi destinatária, onde se encontra muito de desabafo autobiográfico. Por exemplo, pela carta de 27 de Fevereiro de 1930, escrita quando Virginia se encontrava de cama, percebe-se como ela compreendia quanto de hereditário havia na fragilidade da sua saúde em geral e do seu sistema nervoso em particular:

this influenza has a special poison for what is called the nervous system; and mine being a second hand one, used by my father and his father to dictate dispatches and write books with - how I wish they had hunted and fished instead! . . . To think that my father's philosophy and the Dictionary of National Biography cost me this! I never see those 68 black books without cursing them for all the jaunts they've lost me. (CS 262)

Mas, se existem confidências, recordações, afirmação de opiniões, políticas e não só, à mistura com as habituais bisbilhotices sociais de todas as cartas entre amigas, não se encontra nestas qualquer referência amistosa ou saudosista a uma entidade transcendente e poderosa, cujos favores se solicitam, como nos velhos tempos da correspondência com Violet Dickinson.

A única figura amiga que poderia ter tido razoável influência junto de Virginia a favor da sua integração numa religião institucionalizada e, mais, muito próxima da religião tradicional da família, teria sido a tia paterna, Caroline Emilia Stephen, uma Quaker convicta e apostólica, de quem a própria sobrinha disse, no elogio fúnebre, em 1909: "The secret of her influence and of the deep impression she made even upon those who did not think as she did was that her faith inspired all that she did and said."¹³¹ Caroline Emilia – Milly, para os familiares -, afastara-se um pouco, lateralmente, da crença formal da família, o evangelismo de Clapham, deixando-se seduzir

¹³¹ *The Guardian*, 21 April 1909, transcrito por Jane Marcus em *New Feminist Essays on Virginia Woolf*, p.29. É convicção de Marcus que deve procurar-se em Caroline Stephen "the sources of Woolf's spiritual vision, the ascetic, moral, practical and political 'religion' which informs her writing."

pelo rigor ascético e o misticismo da Sociedade dos Amigos fundada por John Fox. Esse desvio, que a desligou do forte bloco familiar, tornou-a ainda menos susceptível de se fazer ouvir e entender pelos sobrinhos que, embora a estimassem muito, não deixavam de escarnecer das suas convicções, tratando-a, depreciativamente, por “the Nun”. A faceta religiosa de Milly foi levada à conta de excentricidade, inofensiva mas desrazoável. No entanto, apesar desta marginalização, foi ela que no seu testamento providenciou um importante legado para Virginia, deixando-a assim de posse do rendimento necessário para assegurar a sua independência, tal como preconizado em *A Room of One's Own*.

Anny Ritchie, que ocupava o lugar de tia embora só o fosse de Laura, a meia-irmã neta de Thackeray, tinha também uma posição que lhe permitiria exercer uma certa influência moral, mas estava demasiado ligada à família Darwin e às ideias darwinistas para se demarcar da linha de pensamento advogada por Leslie Stephen. Mas, como escritora e feminista, teve grande influência na “quase-sobrinha”, sendo mesmo opinião de Hermione Lee, por exemplo, que “*Night and Day* could be read as a tribute, in mood and setting, to *Old Kensington*. And Anny’s Utopian feminism foreshadows *A Room of One's Own* and *Three Guineas*” (HL 76)¹³² Do lado da família materna, só mesmo as belas tias, entradas na aristocracia, tinham a autoridade, que a sociedade lhes conferia, para se fazerem ouvir com algum êxito. Fizeram-no, de facto, mas apenas a nível social e intelectual. Julia Margaret Cameron (aliás a menos bonita das irmãs) teve ainda o mérito de popularizar a sobrinha através da fotografia, modalidade em que se tornou uma exímia e célebre artista.

* * * * *

As amizades masculinas de Virginia Woolf começaram, inevitavelmente, pelo pai, por quem sempre nutriu fortes sentimentos largamente ambivalentes, que podiam oscilar entre a perfeita

¹³² *Old Kensington* é uma das “tender personal novels of women’s lives placed in her [Anny’s] own childhood settings of France and London.” *Virginia Woolf*, p.75.

devoção, como quando, em pequena, se aconchegava a ele a pedir que não a deixasse,¹³³ e o ódio cego de quem quer matar para sobreviver.¹³⁴ Em sequência directa situa-se o amor pelo irmão Thoby, que era preciso disputar com Vanessa, o que lhe duplicava a fragilidade e a contingência. Adrian, o irmão mais novo, deve ter suscitado mais ciúme do que amor, pois era reconhecido como o preferido da mãe, o único a quem ela dedicava de bom grado algum do seu precioso tempo.¹³⁵

Para além da família, Virginia viu-se sempre rodeada de amizades masculinas, algumas apenas meros contactos sociais ou tributos dispensados à delicada beleza herdada da mãe, outras que evoluíram para sentimentos mais ternos,¹³⁶ e outras ainda, um número bastante considerável ao longo da vida, que ficaram devendo-se a convívio preferencial e afinidades intelectuais. Entre estas conta-se, como mais estável e persistente, a que a uniu a Lytton Strachey, de quem apreciava a companhia e a conversação e cuja opinião, como escritor, mais que todas prezava. Dele chegou a ficar noiva por escassas horas, num dia em que ele esqueceu – ou ambos esqueceram – as suas preferências homossexuais.¹³⁷ Esta ocorrência pode ter precipitado o interesse de Leonard Woolf, então em Ceilão, pois que Lytton, seu assíduo correspondente, lhe

¹³³ Em carta de 13.04.1884 Leslie descreve uma dessas cenas a Julia: “Ginia is already an accomplished flirt. I said today that I must go down to my work. She nestled herself down on the sofa by me, squeezed her little self tightly up against me and then gazed up with her bright eyes through her shock of hair and said ‘Don’t go, Papa!’”. Citado por Mitchell Leaska em *Granite and Rainbow*, p.51.

¹³⁴ No Diário, Virginia fala em “the terrible threat of one’s liberty that I used to feel with father” (D III 194, 3 de Setembro de 1928); ou ainda “[h]is life would have entirely ended mine” (D III 208, 28 de Novembro de 1928).

¹³⁵ Hermione Lee diz a esse respeito: “Adrian, Julia’s ‘Benjamin’, was conceived a year after Virginia’s birth, quickly displacing her as the favoured youngest child.” *Virginia Woolf*, p.99. James King considera que “From the outset, they [Virginia e Adrian] had been rivals for Julia’s attention and Virginia rightly felt that he had won that battle.” *Virginia Woolf*, p.155.

¹³⁶ Por exemplo, Hilton Young propôs-lhe casamento em Maio de 1909 e Sydney Waterloo em Dezembro de 1911 (King, 154 e 189). Mitchell Leaska inclui Saxon Sydney-Turner e Walter Lamb (130) e Hermione Lee fala num total de cinco ou seis: “The proposals of marriage Virginia would receive in her twenties - there were five, possibly six - all came from the members of the Cambridge group.” (214)

¹³⁷ Quentin Bell relata o caso em duas linhas: “On 17 February 1909 Lytton came to 29 Fitzroy Square, proposed to Virginia and was accepted”, mas prossegue dando conta da alarmada retractação de Strachey e seu consequente remorso, que o levou a procurar um substituto mais adequado em Leonard Woolf (QB I 141).

teceu os elogios e a elegibilidade de Virginia, certamente para aliviar os remorsos e o mal-estar provocados pela sua precipitada proposta de casamento.¹³⁸

Não era Lytton, certamente, que poderia dar a Virginia ideias de transcendência e da necessidade de uma religião. Tão pouco isso era de esperar dos restantes amigos de Thoby, que procuravam reviver a boa convivência de Cambridge nas reuniões em Gordon Square, na casa dos irmãos Stephen. Os jovens que viriam a ser conhecidos como o “Bloomsbury Group” estavam demasiado impregnados das ideias de George Edward Moore para venerarem outro Deus que não o mestre. Com a sua refutação do idealismo e a sua equação do Bem com o prazer estético e as alegrias da amizade, Moore congregou sem esforço uma corte de adeptos em Cambridge, cuja fidelidade a esta espécie de moral epicurista foi bastante perdurável. Em 1969, Leonard Woolf recordava ainda com calor a última vez que viu o filósofo, de visita a sua casa com Desmond MacCarthy em Maio de 1940: “Moore was older. . . . But the luminous purity of mind and spirit was in him at the age of sixty-seven in Rodmell just as it was forty years before when I first saw him in Trinity.”¹³⁹ Foi, assim, uma “religião estética”, o culto da beleza e da amizade, o que Virginia recebeu dos seus pais, depois da morte do pai.

Uma breve mas intensa aventura com Clive Bell, o cunhado que lhe roubou a exclusividade do amor de Vanessa, foi-lhe indiscutivelmente proveitosa a nível intelectual,¹⁴⁰ e, provavelmente, como fortalecimento da personalidade, mas nada acrescentou no campo espiritual. Roger Fry, de quem viria a escrever a biografia, e os outros amigos do grupo, ajudaram a consolidar a

¹³⁸ A 19 de Fevereiro de 1909 Lytton escreve a Leonard: “The day before yesterday I proposed to Virginia. As I did it, I saw that it would be death if she accepted me, and I managed, of course, to get out of it before the end of the conversation. . . . I think there’s no doubt whatever that you ought to marry her. . . . If you came and proposed she’d accept. She really would.” *Letters of Leonard Woolf*, p. 147.

¹³⁹ *The Journey not the Arrival Matters: An Autobiography of the Years 1939-1969*, London, The Hogarth Press, 1969, pp. 48-9.

¹⁴⁰ Em 1908 Virginia, ansiosa e insegura, submeteu à apreciação do cunhado o manuscrito de *Melymbrosia* (que viria a chamar-se *The Voyage Out*, depois de muitas revisões e alterações), “that unfortunate work”, e, na resposta, a par de algumas críticas pertinentes, Clive fez-lhe um elogio que, por vir dele e ela saber que era sincero, lhe deve ter sido precioso no fortalecimento da sua pretensão de vir a ser escritora: “the wonderful thing that I was looking for is there unmistakably: one can always recognise it when one gets that glimpse of the thrilling real beneath the dull apparent.” (QB Appendix D 207)

convicção já recebida dos pais de um mundo apenas material e visível, onde era, apenas, de bom tom proceder dentro de preceitos morais comuns, em suma, proceder “like a gentleman”.¹⁴¹ Jacques Raverat foi também um amigo verdadeiro, a quem Virginia submeteu o manuscrito de *Mrs. Dalloway* para rever, quando ele já estava às portas da morte. John Lehmann, que com o casal trabalhou na Hogarth Press e havia de dedicar uma bastante vívida biografia a Virginia,¹⁴² David Garnett, que se tornou marido da sobrinha, Angélica, muito mais nova que ele; e vários outros, com quem gostava de se encontrar e conversar, não deixaram nenhuma marca durável no seu espírito ou na sua obra.

No entanto, se Virginia tivesse um grupo fiel por perto em Março de 1941, como nos bons tempos do primeiro Bloomsbury, se contasse com o apoio de alguma ligação especial, como o recebeu, oportunamente, de Vita Sackville-West ou de Violet Dickinson, se, sobretudo, tivesse Vanessa junto de si como nos tempos da juventude, Vanessa, de quem andou toda a restante vida a chorar a ausência e a defecção, ou suposta defecção, amorosa; talvez tivesse sido, mais uma vez, afastado do seu caminho o espectro da morte violenta, da morte auto-infligida. É certo que tinha o marido por perto, mas uma vida de quase trinta anos de atenção e cuidados embotou, certamente, a fina sensibilidade para detectar os ínfimos pormenores imediatamente alarmantes e despistar os estratagemas de ocultação; e a rivalidade a nível político-literário tornou, talvez, menos suave o instinto proteccionista.¹⁴³ Além disso, é possível que, com a idade e as próprias limitações de saúde e de renovação de energias, um certo cansaço se tenha instalado e

¹⁴¹ Segundo Maitland em *The Life and Letters of Leslie Stephen*, o pai de Virginia afirmou: “I mean to live and die like a gentleman, if possible” (144). Citado por Mitchell Leaska, em *Granite and Rainbow* (23).

¹⁴² *Virginia Woolf and Her World*, London, Thames and Hudson, 1975.

¹⁴³ A este respeito diz Laura Moss Gottlieb em “War Between the Woolfs”, *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*, ed. Jane Marcus (Macmillan Press, 1987, pp. 242-52): “although *Three Guineas* and *The Intelligent Man’s Way to Prevent War* reveal political points of view markedly different in fundamental assumptions, approaches and conclusions, neither Woolf seems to have openly acknowledged their political differences. Leonard’s denial of Virginia’s political vision and Virginia’s disdain for Leonard’s political activities suggest that the war between the Woolfs may have been more than just a battle of books.” No início do seu ensaio Gottlieb lembrara que, em *Downhill All The Way*, Leonard afirmara que Virginia era “the least political animal that has lived since Aristotle invented the description.” (27).

“rotinizado” as precauções e a vigilância, deixando que se consumasse o desespero e o inevitável acontecesse.

Nunca será possível saber quais os pensamentos de Virginia Woolf quando, resolutamente e com ar de normalidade, se dirigiu para o rio Ouse naquela manhã fatídica. Será que, no fundo do coração, contava que alguém tomasse o lugar de Deus e impedisse o exercício do seu livre arbítrio, como, aliás, já acontecera em anteriores circunstâncias? Será que, a exemplo do que se supõe tenha acontecido com Silvia Plath, a sua encenação estava prevista para ter um final feliz, através de uma intervenção que se esperava oportuna, proporcionando-lhe seguidamente mais atenções e carinhos? A dez de Setembro de 1929, quando procurava desenvolver uma ideia para a escrita de *The Waves*, Woolf comenta no Diário: “and these curious intervals in life - I’ve had many - are the most fruitful artistically - one becomes fertilised - think of my madness at Hogarth - and all the little illnesses - that before I wrote the *Lighthouse*, for instance. Six weeks in bed now would make a masterpiece of *Moths* [*The Waves*]” (WD 146). De lembrar que em 1941, quando *Between the Acts* ficou pronto, Woolf tinha um novo livro em preparação, *Anon*, o que era frequente quando terminava uma obra. Mal um romance chegava ao fim, ele deixava de a interessar como parte de um processo criativo, e ela precisava então de um novo projecto para continuar avançando. O antigo só necessitaria de revisões de embelezamento e correcção, tal como um cadáver que é preciso tornar decente e de boa apresentação.

É inegável que o esquema não parece ter sido longamente premeditado pois, contra o habitual na escritora, muitos pormenores ficaram por cuidar, muitos intentos por ultimar e muitos projectos por executar. Mas, fossem quais fossem as particularidades, os caminhos ínvios ou direitos que o destino tomou, o certo é que o “encontro de Samarcanda” se deu quando tinha de se dar, para que a história fosse cumprida: era preciso que Virginia não envelhecesse, que a lenda crescesse, com o muito material para estudo e as muitas possíveis conjecturas sobre a sua vida e a

sua obra, e, também, que Leonard pudesse finalmente desfrutar dos seus outonais amores com Trekkie Parsons, aquela que o havia de acompanhar depois até ao fim da vida. Talvez Virginia dissesse para si, prevendo o que aconteceria depois da sua morte, como pensou prever o que poderia vir a acontecer com a sua vida: “tudo está bem quando acaba em bem”. E, de facto, o seu “fantasma” não parece ter perturbado os sobreviventes. Muito pelo contrário, a sua fama e o seu espólio foram-lhes muito proveitosos. Tudo está bem quando acaba em bem.

CAPÍTULO
SEGUNDO

Of all communions
this with the deity
is the most inscrutable.

OS PRIMEIROS ESCRITOS

A carreira literária de Virginia Woolf começou na infância, com a produção do pequeno jornal familiar *Hyde Park Gate News* a partir de 1891, quando, portanto, ela tinha apenas nove anos. Ao descrever as inclinações precoces das irmãs Stephen diz Quentin Bell peremptoriamente: “Virginia produced a newspaper”, esclarecendo seguidamente: “It was not, at first, a single-handed venture, for Thoby was a partner in the enterprise; but much of the time he was at a boarding school, and gradually the thing fell into her hands almost entirely” (QB I 28).¹⁴⁴ Desde sempre se lhe conhecera o gosto pela escrita, como Vanessa recorda: “I cannot remember a time when Virginia did not mean to be a writer”¹⁴⁵ e o pai considerou mesmo que ela, provavelmente, viria a ser a sua herdeira literária. Poder-se-ia dizer que ela possuía “the literary temperament” definido pelo seu tio Fitzjames: “the turn of mind which leads its possessors to sit on a hill retired and make remark upon men and things instead of taking part in the common affairs of life”¹⁴⁶. Parece claro que, entre o mundo da pena e o mundo da acção, Virginia se sentia mais à vontade no primeiro, que, contudo, utilizava também como ponte entre o passado que a obcecava e queria exorcizar e o futuro que se esforçava por construir literário. Na realidade, ela foi sempre uma “devoradora de livros” e uma “viciada” na escrita. Desde que soube ler e exceptuando apenas os períodos de grande perturbação mental, o primeiro dos quais ocorreu após a morte da mãe, “Virginia was writing and ‘gobbling’ up Leslie’s books almost faster than he approved” (HL 143).

¹⁴⁴ Em “Notes on Virginia’s Childhood”, Vanessa Bell diz: “Naturally we produced a family newspaper, The Hyde Park Gate News. Virginia wrote most of it, and it lasted four or five years, I believe – I have copies of it from the years 1891 to 1895.” *The Bloomsbury Group Reader*, ed. S.P. Rosenbaum, Oxford, Blackwell Publishers, 1993, p.335. Quer fosse na totalidade, quer fosse na maior parte, o certo é que o pequeno jornal se ficou devendo, essencialmente, a Virginia.

¹⁴⁵ “Notes on Virginia’s Childhood”, p. 335.

¹⁴⁶ James Fitzjames Stephen, “Mr. Carlyle”, *Essays by a Barrister*, p.243. Citado por Walter E. Houghton em *The Victorian Frame of Mind, 1830-1870*, New Haven and London, Yale University Press, 1957, pp. 116-117.

Entre 1897 e 1909 ela manteve intermitentemente um Diário, hoje preservado em *A Passionate Apprentice: The Early Journals of Virginia Woolf*, organizado por Mitchell A. Leaska em 1990. Para além deste Diário, Virginia foi sucessivamente fazendo experiências de estilo e modos de escrita, tanto em ensaios como em contos. Embora tivessem, na generalidade, permanecido sem revisão, pelo menos sem aquele tipo de minuciosas e repetidas revisões e alterações a que a escritora se foi habituando, estas peças literárias são, mesmo assim, bastante apreciáveis e deixam adivinhar o gabarito da futura Virginia Woolf. A generalidade destas produções foi reunida por Susan Dick em *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, publicada pela Hogarth Press em 1989 em versão alargada e revista.

Bem antes de 1912, portanto, já a futura Mrs. Woolf usava as suas capacidades mentais e intelectuais para se interrogar sobre o mundo e a vida e para tirar conclusões dos factos que observava. Foi certamente decisivo, para a escritora que ela viria a ser, o período “sem tutores” que teve a dita de experimentar entre a morte do pai e o casamento com Leonard Woolf. Foi a época de gestação da mulher de letras, tal como a infância na biblioteca do pai tinha sido a época de gestação da erudita. Sem estes oito anos de vida realmente vivida, por si própria apenas, anos de aprendizagem como os de um bebé recém-nascido que todos os dias soma conquista sobre conquista para atingir o domínio do mundo sem significação onde, inerme e ignorante, se viu implantado; sem esta luta e este querer indomáveis, certamente não teria havido a figura literária que hoje respeitamos e admiramos.

Cerca de 1906, o ano mais produtivo deste período, quando Virginia já não estava sob a influência directa da forte mas sobremaneira asfixiante, ou mesmo paralisante, personalidade paterna e, por outro lado, estava ainda a firmar a sua autonomia no grupo a que o bairro de Bloomsbury viria a dar o nome; quando sofrera já, e conseguira superar, dois períodos de perturbação mental por apego familiar e, por outro lado, não criara ainda os laços matrimoniais

que estabilizariam o seu estado civil, ainda que não do mesmo modo a sua vida emocional; numa época da sua vida, portanto, em que – durante tão poucos anos! – experimentou a eufórica sensação de ser um adulto livre e auto-responsável (mesmo que sob a discreta e dedicada protecção da irmã, Vanessa), começando a aprender a pensar por si própria e a ser independente, a ganhar o jeito da escrita, a realizar-se como a escritora que sempre se sentira; quando, enfim, se conjugaram todas estas circunstâncias excepcionais e irrepetíveis, Virginia, que ainda não era Woolf, escreveu um pequeno texto recordando uma experiência na Grécia.

Esse texto, que ficou inominado, aparece com o título de “A Dialogue upon Mount Pentelicus” em *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*. O relato fala-nos de um grupo de ingleses (não turistas, que o não são nunca na Grécia, segundo a autora) que visitou o monte de cujas marmoreiras saiu a perfeição do Partenon e que lá discorreu sobre o passado e o presente do país, havendo quem dissesse que “such a people were as sudden as the dawn, and died as the day dies here in Greece, completely. Ignorant of all that should be ignored – of charity, religion, domestic life, learning and science – they fixed their minds upon the beautiful and the good, and found them sufficient not for this world only but for an infinite number of worlds to come.” Mais adiante, o mesmo interlocutor, que, segundo Dick, S.P. Rosenbaum identifica como Thoby Stephen, continua: “Indeed, there is no reason why you should read their writings, for have you not written them? Their mystic and secret pages embalm all that you have felt to be beautiful in art and true in philosophy. For there is, you know, a soul of beauty that rises unchristened over the words of Milton as it rises over the Bay of Marathon yonder” (CSF 65-6).

Estas considerações, originadas pela satisfação de pisar a terra dos pais da filosofia ocidental, foram muito provavelmente architectadas por Virginia Woolf a partir de apontamentos autênticos tirados aquando da viagem que os irmãos Stephen fizeram à Grécia em Setembro de 1906. Os excertos transcritos acima parecem bastante reveladores da influência que a filosofia de

G. E. Moore estava tendo entre os estudantes de Cambridge (em oposição ao idealismo hegeliano de Bradley) e que, a partir de lá, se alargara a todo o grupo que regularmente se reunia no nº 46 de Gordon Square. Assim, parece natural a impressão forte e perdurável que deixou no espírito da jovem o encontro, naquele local de excepcionais memórias, com um monge que “was large and finely made, and had the nose and brow of a Greek statue.” Desligada das influências da infância e adolescência, e virgem ainda de prisões futuras, a escritora registou:

. . . as he stood there, suspended, with open eyes, a fantastic – a pathetic – hope shot through the minds of some who saw him that his was one of those original figures which, dipped in the crude earth, have resisted time, and recall the first days and the unobliterated type: there might be such a thing as Man. . . . Such was the force of the eye that fixed them, for it was not only clarified by the breeze among the olive groves but it was lit by another power which survives trees and even plants them. And certainly, interpret it how you will, whether you tell it as a fact or whisper it as a miracle, and it may be both, the light was such that it made the trees murmur and the air blow. . . . Such was the light in the brown monk’s eye, and to think of death or dust or destruction beneath its gaze was like placing a sheet of tissue paper in the fire. . . . Such a flame as that in the monk’s eye, though it had wandered in obscure places since, and had shone upon the barren hill side and among the stones and the stunted little trees, had been lit once at the original hearth; and doubtless it will burn on still in the head of monk or peasant when more ages are passed than the brain can number. (CSF 67-8)

Naquele cenário da criação de deuses, de civilização e de cultura, a jovem sem religião, ensinada desde sempre a não acreditar senão no que os sentidos e a razão pudessem comprovar, sentiu-se finalmente empolgada, através da força de um olhar, por uma classe de poder não terreno, não comensurável por meios humanos, “another power which survives trees and even plants them”. Liberta de autoridades e coarctações (embora rodeada ainda de jovens hereges como ela própria sempre fora), o seu espírito passou a acolher menos relutantemente experiências

não sancionadas pela fria razão científica, pôde enfim acolher a luz “lit once at the original hearth”, perante a qual “to think of death or dust or destruction beneath its gaze was like placing a sheet of tissue paper in the fire”. A aceitação ou, pelo menos, a pressuposição da continuidade da vida para além do tempo terreno, está suficientemente patente nesta descrição para pôr em dúvida alegadas insensibilidades espirituais, intransponíveis convicções ateístas, empedernidos cientismos de raiz. Esta, de facto, sendo a única época em que Woolf teve a liberdade de espírito suficiente para construir uma ideia do mundo e da vida que viesse do seu próprio íntimo e das suas próprias deduções, embora com a enorme desvantagem de toda uma infância e adolescência contaminadas por uma orientação derrotista constrangedora, foi esta também a sua única oportunidade de experimentar e expressar uma reacção, entre o intelectual e o emocional, reveladora da sua verdadeira capacidade de aceitação do transcendental e da perenidade do espírito. Para quem tem o desejo e o objectivo de conhecer a verdadeira Virginia Woolf para além de todos os condicionalismos e deformações sofridas por virtude do meio familiar e social em que se viu envolvida, parece absolutamente essencial dar toda a prioridade à observação e ao estudo de quanto ela sentiu, experimentou e escreveu durante estes oito anos benditos de libertação e de quase autonomia.

Virginia Woolf não tinha instrução religiosa, não adquirira convicções religiosas, mas tinha um espírito religioso. Aliás, a lírica é toda religiosa, é toda de devoção, e não há, possivelmente, prosador mais poeticamente lírico do que Virginia Woolf. Como diz F.L. Lucas, “in general, as at a certain temperature a kettle begins to sing, so, when prose becomes passionate, it has a spontaneous tendency to begin to chant.”¹⁴⁷ E, no melhor de Virginia Woolf, foi sempre isso que aconteceu.

¹⁴⁷ *Style*, London, Pan Books, 1964, p.201.

Todos reconhecem em Woolf, a começar por ela própria, a influência de vários escritores do passado, sobretudo daqueles cujas obras ela mais insistentemente saboreou e analisou. No prefácio a *Orlando* ela expressa a sua gratidão (e de todos quantos leem e escrevem) a alguns deles: “Defoe, Sir Thomas Browne, Sterne, Sir Walter Scott, Lord Macaulay, Emily Brontë, De Quincey, and Walter Pater, - to name the first that come to mind” (O 11). De facto, e no que lhe diz particularmente respeito, seria preciso acrescentar bastantes ainda, o que não é de estranhar considerando a descomunal voracidade da leitora. Só na Inglaterra, não se podem esquecer, pelo menos, William Cowper, Shelley e George Eliot. E, para além fronteiras, a Grécia, a França (com Proust à cabeça), a Itália, a Alemanha e a Espanha de Cervantes deram também o seu contributo para que se conjugasse numa única escritora uma tal riqueza de fontes inspiracionais. Relativamente a Portugal, nada prova que tenha havido leituras directas de Fernando Pessoa, mas há momentos de inegável afinidade entre os dois génios criadores. Porém, entre todos os nomeados e todos os mais que faltaria nomear, parece, conforme Perry Meisel procura provar, que “it is with Pater that her principal literary relationship is to be found.”¹⁴⁸ No entanto, há quem considere que Virginia Woolf ultrapassa Walter Pater: para Bernard Blackstone, “[s]he is no Pater. . . . in the sensationalism of Virginia Woolf there is something one might call *salt*, a tincture lacking in Pater and his like. The aesthetes cultivated sensation, she accepted it; the faint smell of decay is absent. . . . Salt - the tincture of humour, responsibility, reverence for qualities not her own - keeps her writing sweet.”¹⁴⁹ Apesar disso, é bastante apropriado que Woolf confesse a sua dívida literária no prefácio a *Orlando* pois, como Harold Bloom afirma, “*Orlando* is certainly the most Paterian narrative of our era.”¹⁵⁰ Indo mais longe, pode-se mesmo encontrar na construção de *Orlando* algo de influência, embora mais elaborada, de *Marius the Epicurean*, pela utilização de épocas remotas para a transmissão de uma mensagem actual. Porém, não foi certamente a

¹⁴⁸ *The Absent Fater, Virginia Woolf and Walter Pater*, New Haven, Yale University Press, 1980, p. xi.

¹⁴⁹ *Virginia Woolf*, London, Longmans, Green & Co., 1956, p. 35.

¹⁵⁰ *The Western Canon, The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt, Brace & Co., 1994, p. 434.

Pater que Woolf ficou devendo o maravilhamento místico da sua experiência grega. Esse foi, aparentemente, um sentimento bem espontâneo.

Outros escritos dessa mesma época não revelam semelhante tendência para o misticismo. No entanto, *The Journal of Mistress Joan Martin*,¹⁵¹ também de 1906, compraz-se em patentear o fervor religioso da população inglesa do século quinze: a mãe de Joan “is the faithful daughter of the Church, and reverences her Priest” (46); os cavaleiros que partem para Londres antes da madrugada, sabendo que correm perigo, procuram uma estalagem e “if Our Lady is merciful to them they reach this in safety when we at home are on our knees in prayer for them” (49); e, Joan medita: no fim da sua vida de casada, “when I lie dead, the people from the country side shall pass for three days before my body, praying and speaking good of me, and at the will of my children the priest shall say mass for my soul and candles shall burn in the church for ever and ever” (51). Entretanto, enquanto se prepara para o casamento, a jovem faz uma peregrinação a um popular santuário mariano, o de Nossa Senhora de Walsingham, porque, segundo ela, “I have this year to give thanks for much, and to pray for more” (57). É verdade que Virginia se reporta a uma época muito longínqua, anterior mesmo à Reforma Luterana e à Reforma Henriquina, mas o simples reconhecimento de que uma tal realidade existiu e, sobretudo, a sua menção escorreita, sem ironia, é mais do que se poderia esperar de qualquer escritor inglês de vanguarda em inícios deste século. Não transparece, pois, qualquer peculiaridade livre-pensadora como ficaria a condizer numa filha-discípula de Sir Leslie Stephen, para quem a maior aspiração transcendental é que “[l]et us possess our souls in peace, and acknowledge that Swift has pretty well summed up the fittest epilogue for Jove to pronounce upon the farce of the world, ‘I damn such fools!’.”¹⁵²

¹⁵¹ Título atribuído por Susan Dick, em *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf*, pp. 33-47.

¹⁵² “The Religion of All Sensible Men”, *An Agnostic's Apology and Other Essays*, London, Watts & Co., 1937, p.206.

Se dermos crédito às teorias de Claude Tresmontant, que se esforça, com as suas traduções dos Evangelhos, por provar que “tudo, nas ciências modernas, confirma a verdade da Revelação hebraica e cristã . . . e a impossibilidade do ateísmo”¹⁵³, poderemos valer-nos do caso de Virginia Woolf como exemplo, pois a sua ostensiva falta de crença e de religião é, não raro, desmentida por pequenos indicadores de preocupações metafísicas. Como John Mepham faz notar, “[i]n Woolf’s work, the search for transcendent meaning becomes the great mythic theme, which is enacted in each of her works. They exhibit a common pattern, a common movement from anxiety or entrapment to a transcendent moment of freedom.”¹⁵⁴ Está agora, finalmente, a ser compreendida, esta constante da ficção woolfiana.

AS PRIMEIRAS INFLUÊNCIAS

Para além da época experimental da escrita, desse “interregno” durante o qual Virginia não teve “dono”, as marcas de religiosidade são menos claras e pessoais (porque encobertas pelas personagens), mas não deixam de se encontrar, mais ou menos patentes, disseminadas um pouco por toda a sua obra, de parceria com as ostensivas manifestações de uma espécie de “credo ateuista”, que chega, por vezes, a ser um pouco forçado. Por exemplo, quando relata ter assistido a um “divinely beautiful service in Kings Chapel” e comenta que “[n]othing comes up to the Church Service in these old Cathedrals”, acha-se na necessidade de acrescentar: “though I don’t believe a word of it and never shall” (L I 148).¹⁵⁵ Poder-se-á perguntar a quem ela precisava de convencer: se fosse óbvio para todos, não haveria necessidade de reafirmar a posição; e se, por outro lado, ela própria se sentisse totalmente desligada do ambiente emotivo existente na velha

¹⁵³ Referido por Guy Sorman em *Os Verdadeiros Pensadores do Nosso Tempo*, Mem Martins, Editorial Inquérito, 1991, tradução de Isabel St. Aubyn, p.298.

¹⁵⁴ *Criticism in Focus: Virginia Woolf*, London, Bristol Classical Press, 1992, p.90.

¹⁵⁵ Carta nº 186 de 30 de Outubro de 1904 para Violet Dickinson.

catedral, nem sequer o poderia ter relatado. É provável que o facto de a destinatária da carta ser Violet Dickinson, talvez a mais religiosa das suas correspondentes e amigas, levasse Virginia a marcar mais categoricamente a sua posição de não-crente. De qualquer forma, não existia uma situação de ser preciso acreditar ou não “a word of it”, considerando, sobretudo, que foi certamente o momento artístico, e não o religioso, o que mais a impressionou e sensibilizou. Parece, na verdade, que Woolf se empenha em deixar expressa na sua escrita uma convicção materialista e anti-religiosa que se afirma como dado adquirido e à qual apenas se contrapõem, debilmente, esporádicas figuras ou situações a quem cabe a missão de desfazer o aspecto de “Tract for Atheism” que seria, de outro modo, evidente.

No entanto, fracas como são e introduzidas, quiçá, a contragosto, essas figuras ou situações acabam não raro por criar vida própria e afirmar-se mais consistentes e credíveis do que seria porventura o desejo da sua autora. Constituem, dir-se-ia, um caso que releva da escrita automática, naquilo em que ultrapassam a vontade consciente de quem escreve os signos linguísticos, conforme desenvolvido abaixo a respeito das inspirações repentinas afirmadas pela escritora. A revisão daquilo que está escrito, a que Woolf submetia sempre as suas produções, já não se encontra em medida de detectar a origem profunda das posições atribuídas às personagens, porquanto essas posições resultaram de necessidades inconscientes, negadas pela razão. De tal forma se abraçam e neutralizam as duas forças opostas no texto woolfiano que o reconhecido e apregoado ateísmo de Woolf passa, regra geral, despercebido no seu discurso corrente, não atraindo as atenções nem as análises críticas. As referências a ateístas na sua ficção caracterizam, regra geral, o “outsider”, o que destoa do conjunto, particularizam aquele que é diferente, como “the little atheist” em *To the Lighthouse* (105), ou “Fraser, the atheist” em *Jacob's Room* (104), ou ainda o “atheist perhaps” da divagação de Peter Walsh em *Mrs. Dalloway* (64), de forma alguma os exemplos de maior afinidade com a escritora. Excepção é talvez a declarada ateísta

Helen Ambrose de *The Voyage Out*, que preferia que os filhos dissessem mentiras a terem mesmo que fosse “a little religion” (23). Ao mesmo tempo, e aparecendo em contraste com esta posição, nota-se que ela não esquece a sua ascendência puritana, como refere numa carta para Ethel Smyth, desculpando-se de umas observações rigoristas: “I’m speaking only as a puritan, the narrow browed and red nosed descendant of the regicide Venn” (L V 249).¹⁵⁶

Muito recentemente, Michael Lackey lembra que “[g]iven the number of atheists in Woolf’s novels, and given her relentless critique of belief in God, it is surprising how little critical attention Woolf’s atheism has received.”¹⁵⁷ A persistente constatação desta realidade ao longo de aturadas pesquisas woolfianas foi precisamente uma das causas do presente trabalho. Por outro lado, apesar das convicções declaradas por Virginia Woolf, é por demais notória na sua obra a preocupação inquieta pela busca da essência do ser humano, uma demanda que orientou todo o seu percurso e tomou formas diversas de expressão nos seus romances. O vazio da vida sem um horizonte que a transcenda; a falta de sentido de um percurso terrestre sem continuidade; a mesquinhez de uma alma sujeita a perecer com o corpo que a limita; estas e outras questões igualmente perturbantes transparecem nas diferentes tentativas de Woolf para encontrar um meio adequado para lidar com elas e procurar resolvê-las.

Entretanto, é verdade que, embora não tenha sido um assunto muito discutido pelos críticos e biógrafos, surge de quando em vez nos textos dedicados a Virginia Woolf uma referência passageira ao seu agnosticismo, ou até mesmo ateísmo, sempre parecendo tomá-lo como facto assente que não necessita mais explicação do que a da sua educação por um pai confessadamente agnóstico. No entanto, muito se esconde por trás de uma afirmação tão simplista, e mal avisados

¹⁵⁶ *The Sick Side of the Moon: The Letters of Virginia Woolf 1932-1935*, ed. Nigel Nicolson, assist. ed. Joanne Trautmann, London, The Hogarth Press, 1979. Carta nº 2822 de 19.11.1933. Conforme informado em nota, o antepassado de Virginia, John Venn (1586-1650), foi Governador do Castelo de Windsor durante a Guerra Civil e um dos signatários da sentença de morte de Carlos I.

¹⁵⁷ “Woolf and the Necessity of Atheism”, *Virginia Woolf Miscellany* nº 53, Spring 1999, pp. 3-4.

serão os leitores que com ela se contentem se quiserem tentar compreender a formação psicológica da escritora. Para começar, a não referência a Deus não pode considerar-se, por si só, como parte integrante de uma forma de educação, mas, antes, implica uma falha na instrução. Não é por não se incluir a Física, por exemplo, nos *curricula* de um aluno, que este adquira a capacidade de ajuizar dos benefícios ou malefícios da Física. Assim, toda a construção do mundo que se foi organizando no espírito da pequena Virginia e de seus irmãos teve como base um silêncio e uma ausência que, no seu caso, viriam a ser bastante funestas, já que, como o próprio Leslie Stephen admite, “[r]eligion is, after all, useful.” Isto depois de afirmar que “the man of sense, while he has a contemptuous smile for anyone who (as M. Renan says of St. Paul) ‘believes heavily,’ or takes all creeds seriously, has a hearty dislike for the man who too openly discards the established tenets.”¹⁵⁸ É evidente que Stephen não pôs em prática, na educação dos seus filhos, este sensato preceito.

O silêncio e a ausência que marcaram a infância de Virginia pela falta de educação espiritual deixaram, visivelmente, repercussões na forma da sua escrita e na habilidade que sempre demonstrou para salientar o mais importante pela não-menção, o êxtase pela suspensão da acção e o valor definitivo das palavras pela sua ausência. Aliás, a própria vida é descrita por Woolf, através do seu *alter ego* Rachel Vinrace, como “a short season between two silences” “the only chance she had” (TVO 92), tudo quanto resta a quem não tem esperanças de imortalidade. Entre os muitos exemplos do valor do silêncio - que também é uma dimensão do religioso - na ficção de Virginia Woolf, será interessante recordar alguns: Em *To the Lighthouse*, Mrs. Ramsay é aquela que melhor sabe exprimir o que é importante sem articular palavras, sobretudo com o marido. Como Patricia Ondek Laurence nota: “silence grows up between them from habit and is sometimes a marker of positive communication: ‘She had triumphed again. She had not said it yet

¹⁵⁸ “The Religion of All Sensible Men”, p.205.

he knew'(184)". Outro casal, Isa and Giles em *Between the Acts*, "silently read each other's thoughts and communicate in a subjective level: 'Isabella guessed the words that Giles had not spoken' (48)". Em *The Voyage Out*, o silêncio cúmplice e beatífico instala-se, a significar o entendimento apaixonado: "After Rachel and Terence fall in love, '[s]ilence seemed to have fallen upon the world' (271)". Mas, o entendimento nem sempre é comunhão de espíritos: "[t]he unmarried state and courtship also has its silences. In *Night and Day*, Mary's silence is a response to Ralph's insincere speech: 'There were two reasons that kept Mary very silent during this speech . . . In the first place, Ralph made no mention of marriage; in the second, he was not speaking the truth' (222)".¹⁵⁹ Muitas outras ocorrências poderiam ser mencionadas, mas estas já são suficientemente elucidativas desta preferência formal de uma escritora para quem o silêncio e a ausência foram companheiros de infância, e não só no que ao espiritual diz respeito.

Aproveitando as poucas informações de que dispomos, interessa acompanhar Virginia nas suas próprias reminiscências, "when she consciously sets out to explore the origins of the beliefs and intuitions which shaped and ordered her vision of life and which, as she began to write fiction, gradually came to shape and order that as well", conforme Jeanne Schulkind faz notar na introdução a *Moments of Being* (MOB 17). Para além destas memórias do seu punho - uma valiosa contribuição que nos aproxima, tanto quanto possível, daquilo que, em épocas mais tardias, Woolf lembrava, ou queria transmitir, como o espírito da sua meninice - podemos encontrar apontamentos apreciáveis em várias obras de cariz autobiográfico, já anteriormente referidas, e, sobretudo, nos escritos mais confessionais de Woolf: as suas numerosas cartas e o seu Diário É precisamente numa carta para Violet Dickinson, sua figura parental e amorosa essencial nos primeiros anos deste século, que Virginia mais abertamente fala da sua falta de fé e demonstra uma certa empatia para com a religião, talvez precisamente condicionada, nessa

¹⁵⁹ Patricia Ondek Laurence, *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*, Stanford, Stanford University Press, 1993, pp. 48-9.

posição, pelos gostos da sua tão cara correspondente. Frases como “For God’s sake”, “The Almighty” ou “I wish to the Lord” parecem irromper naturalmente ao correr da pena, e há mesmo, a 7 de Julho de 1903, uma confissão que dificilmente se repetirá: “The only reason I have to believe in a God is that *some* life grows in one and out-grows most things” (L I 85). Este desabafo vem a seguir ao relato de uma visita pouco apreciada: “a fat religious cousin [Dorothea Stephen], very red in the face, who is arguing Christianity with Thoby. She is trying to prove that certain sections of her soul are alive and afloat while ours are ‘atrophied.’ She has now found a Bible, a sort of instinct (probably miraculous) leading her to the only Bible in the room”. Não pode deixar de se estranhar que os pais de Virginia tenham deixado uma Bíblia (mesmo que uma só!) ao alcance dos filhos. E é também de notar que, apesar do tom trocista do relato, a jovem confessa: “Dorothea’s metaphors affect my brain” (L I 85, carta 91). É possível que ela fosse mais receptiva à catequização da prima do que queria deixar transparecer. Esta ideia é tanto mais aceitável quanto é certo que o convívio com Violet a trazia extraordinariamente predisposta a uma qualquer aceitação, mesmo que ligeira, do divino e do religioso.

Todas as posteriores relações afectivas que condicionaram a vida sentimental de Woolf foram mais de molde a afastá-la de qualquer ideia de Deus e a consolidar a sua já tão enraizada descrença do que a ampará-la na sua busca de infinito e de respostas às mais prementes questões existenciais. É de notar que, embora o “ateísmo inato” de Virginia lhe tenha sido, em grande parte, transmitido pela mãe, por ela alimentado e, posteriormente, pela sua tão querida e influente irmã Vanessa, foram algumas das figuras femininas mais marcantes na sua vida as únicas que conseguiram aproximá-la por vezes, mesmo que pouco, ou pouco confessadamente, do religioso. As influências a nível literário podem ter actuado diferentemente, em diferentes passos da vida da escritora, mas, entre as personagens reais que a rodearam, o elemento masculino foi o mais

sugestionantemente coercitivo e uniformemente anti-clericalizante. Este facto, facilmente verificável ao longo da vida e da carreira de Woolf, pode dever-se a uma - ostensivamente negada mas fortemente enraizada no inconsciente - convicção de superioridade intelectual daqueles que tiveram o privilégio e oportunidade de receber formação universitária e, mais, de receber a influência de todos os que a receberam durante todos os séculos de dominância masculina, ao contrário do negligenciado, silenciado e amesquinhado elemento feminino da sociedade.

A partir de 10 de Agosto de 1912, data do seu casamento com Leonard Woolf, o marido passou a ser o seu guardião e mentor indefectível, influenciando fortemente a sua maneira de viver e de pensar, continuando, com o sólido pendor agnóstico das suas ideias, a obra de abafamento do espiritual começada por quem lhe deu o ser. Com efeito, a reconhecida falta de fé de Leonard Woolf nada ficava a dever à de Sir Leslie Stephen, e tinha a seu favor o facto de que esta nova relação de cunho edipiano, vivida por Virginia no casamento, não originava o mesmo tipo de revolta e de contestação característico das relações entre pai e filha. Após a crise inicial de acomodamento, que fez sossobrar a sua mente em profundas trevas quase sem remissão, a recém-casada entrou definitivamente no mundo da soberana razão científica a que o Grupo de Bloomsbury já a tinha entretanto habituado. Como uma purga, ou um rito iniciático, que lhe permitiu a admissão nesse mundo adulto, revolucionário e inovador, um mundo marcadamente masculinizado e sem peias nem pruridos de consciência, a passagem pelo inferno da loucura deixou a novel escritora como que vacinada contra as lutas que não fossem de pena e papel. Foi o preço a pagar para que se insinuassem nas páginas de cada romance, sub-reptícia ou abertamente, aquelas interrogações e dúvidas de que a fina sensibilidade da escritora nunca se conseguiu libertar.

AS POSIÇÕES ASSUMIDAS

As referências ao sobrenatural, ao divino e ao metafísico passaram a ser irônicas, por vezes mesmo corrosivamente sarcásticas, ou então aligeiramente fúteis. Manifestações de um mundo negado que simultaneamente se nega, essas como que *irrupções do metafísico* revelam carências que os seus mais chegados e a sociedade em geral nunca conseguiram colmatar. Enquanto ostensivamente trocista face a tudo que implicasse crença religiosa, Woolf, por outro lado, nunca investiu nenhuma das suas personagens de ridículo ou de malvado apenas pela sua ligação a um credo religioso.

Poderá, neste ponto, trazer-se à apreciação a figura de Miss Kilman, a desagradável, e até um tanto (talvez excessivamente) repelente professora de Elizabeth, em *Mrs. Dalloway*, aquela que, “bitter and burning, had turned into a church two years three months ago” (MD 137). M.C. Bradbrook considera mesmo que os sentimentos de Miss Kilman - assim como as sensações de Charles Tansley durante o jantar de *To the Lighthouse* - são analisadas por Woolf “with a brutality that is faintly discomfoting.”¹⁶⁰ Porém, é por demais notório que a faceta repugnante do seu carácter é a que resulta da frustração de mulher pobre, feia e não desejada (uma Milly Brush de uma outra vertente),¹⁶¹ que encontra na bulimia um derivativo para as suas carências e se entrega a um determinado fervor religioso para, determinadamente, se aproximar de um homem e ainda, sob a capa da evangelização, tentar aliciar uma jovem que, em última instância, lhe serviria de lésbico sucedâneo.

¹⁶⁰ “Notes on the Style of Mrs. Woolf”, *Scrutiny* Vol. I, 1932, pp. 33-8. Excerto transcrito em *Critics on Virginia Woolf*, ed. Jacqueline E.M. Latham, London, George Allen & Unwin, 1970, p. 22.

¹⁶¹ Woolf caracteriza a sua personagem Milly Brush afirmando que ela “observed men with unflinching rectitude, and was capable of everlasting devotion, to her own sex in particular, being knobbed, scraped, angular, and entirely without feminine charm” (MD 118).

Será bom deixar claro que a apresentação de exemplos tirados dos diferentes romances de Woolf não obedecerá a qualquer ordem cronológica pois que isso implicaria, conforme Mark Hussey justamente observa, ir “against the grain of Woolf’s own procedures and aims, imposing a linear development on her art that the novels themselves do not support. A novel-by-novel approach invites ‘definitive’ readings and a need for closure that leads to adapting the territory to fit a particular map.”¹⁶² Assim, as referências serão convocadas segundo uma sequência de concatenação, mais do que para se enquadrarem num qualquer “mapa” pré-estabelecido.

Há outras personagens de Woolf que se apresentam, ou são apresentadas, como destituídas de qualquer crença; no entanto há, regra geral, um boa razão particular que as levou à falta de fé. É o caso, por exemplo, da própria Mrs. Dalloway, a respeito da qual Peter Walsh, seu amigo de juventude, vai acordando reminiscências:

Oddly enough, she was one of the most thoroughgoing sceptics he had ever met, and possibly . . . she said to herself, As we are a doomed race, chained to a sinking ship (her favourite reading as a girl was Huxley and Tyndall, and they were fond of these nautical metaphors), as the whole thing is a bad joke, let us, at any rate, do our part; mitigate the sufferings of our fellow-prisoners (Huxley again); decorate the dungeon with flowers and air-cushions; be as decent as we possibly can. Those ruffians, the Gods, shan’t have it all their own way - her notion being that the Gods, who never lost a chance of hurting, thwarting and spoiling human lives, were seriously put out if, all the same, you behaved like a lady. That phase came directly after Sylvia’s death - that horrible affair. To see your own sister killed by a falling tree . . . before your very eyes, a girl too on the verge of life, the most gifted of them, Clarissa always said, was enough to turn one bitter. Later she wasn’t so positive, perhaps; she thought there were no Gods; no one was to blame; and so she evolved this atheist’s religion of doing good for the sake of goodness. (86-7)

¹⁶² *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf’s Fiction*, Columbus, Ohio State University Press, 1986, p. xi.

Neste caso parece bastante legítimo aproximar a queda da fé da jovem Clarissa da que fulminou a jovem Mrs. Duckworth, futura mãe de Virginia, quando lhe morreu o primeiro marido após escassos anos de felicidade. Tal como no caso da citação acima, “[it] was enough to turn one bitter”! Julia Duckworth/Stephen, personagem bem real, transferiria a sua necessidade de religião para um serviço social de apoio aos necessitados que haveria de ultrapassar, em prioridade, o próprio cuidado e acompanhamento dos filhos, tal como a Clarissa do romance passou a considerar religiosamente a sua missão de congregar as pessoas em festas de convívio ameno, para atingir o seu objectivo de “to combine, to create”, ficando, no entanto, em aberto, a pergunta de certo modo angustiante: “but to whom?” (MD 135) talvez a que persistia na mente da própria autora.

Karl e Magalaner consideram que, em *Mrs. Dalloway*, “[t]here is no political or social or religious ‘message.’”¹⁶³ Porém, a vida descrita em monólogos é feita de tudo quanto de político, social e religioso compõe a existência de seres congregados em sociedade. E, mesmo que não ostensivamente, a mensagem fica transmitida conforme a autora a entende. É verdade que em Virginia Woolf, como Nicholas Marsh nota a respeito de excertos de três romances,

Instinctive drives are not openly discussed. In *Mrs. Dalloway*, Clarissa and Peter discuss polite trivia, and do not express their underlying feelings. In *To the Lighthouse*, Mrs. Ramsay hides and suppresses thoughts about violent death for the children’s sake. In *The Waves* Rhoda’s hidden memories begin to surface as she falls asleep.¹⁶⁴

Mas também é verdade, por exemplo, como o mesmo autor analisa, que “‘masculine’ and ‘feminine’ stereotyping is a major theme in Virginia Woolf’s writing” (68) e que “Virginia Woolf takes a satirical approach to class divisions and snobbery, English patriotism and the

¹⁶³ Frederick Karl e Marvin Magalaner, *A Reader’s Guide to Great Twentieth-century Novels*, London, Thames & Hudson, 1960, p. 133.

¹⁶⁴ *Virginia Woolf: The Novels*, London, Macmillan, 1998, p. 16.

establishment, and ideals such as Empire. She uses irony, sarcasm and hyperbolic style to reveal the absurd emptiness of society's mores" (86). Mais ainda, ele acrescenta que "[a]lthough her methods are predominantly ironic and satirical, Virginia Woolf's vision of society is potentially tragic" (86). Isto torna-a também potencialmente pessoal se pensarmos, com David Daiches, que "[a]ll human experience is potentially our experience, and that makes tragedy possible: it is also potentially our neighbor's experience, and that makes comedy possible."¹⁶⁵ Nas suas obras, a autora parece querer dar razão a Daiches.

Quanto às possíveis mensagens da ficção de Woolf, é de frisar que várias décadas separam as duas opiniões críticas mencionadas acima, o que comprova a evolução dos estudos woolfianos e o crescente cuidado dos estudiosos na decifração dos possíveis motivos ocultos das escolhas linguísticas, formais e temáticas (ou será melhor dizer em ordem inversa?) da escritora. Esta verdadeira "caça ao tesouro" literária tem-se apresentado, até agora, inesgotável, e não parece ir tão cedo desiludir os que a ela se dedicam com empenhamento. Naturalmente que, como em todas as gananciosas buscas, é possível que, por vezes, o latão brilhe como o ouro e o incauto ou impaciente prospector tome a nuvem por Juno e como Juno a apresente. Todos quantos trabalhamos para fazer alguma coisa estamos sujeitos a errar. O máximo que pode ser prometido, nestas circunstâncias, é o extremo cuidado na procura das fontes e a demorada avaliação do material sob estudo.

Ainda em *Mrs. Dalloway*, a posição de Clarissa quanto a religião ficara bem clara desde as primeiras páginas do romance quando, ao chegar a casa naquela gloriosa manhã de Junho se sentiu "blessed and purified" embora, como o leitor é avisado logo de seguida, "not for a moment did she believe in God; but all the more, she thought . . . one must pay back from this secret deposit of exquisite moments" (MD 33). Talvez exactamente como acontece na vida a quem

¹⁶⁵ *A Study of Literature for Readers and Critics*, Ithaca, N.Y., Cornell University Press, 1948, p. 229.

apenas se alegra com o sucesso, o cenário e o sol, a desilusão breve tornou a manhã em “this matter-of-fact June morning” e esgotou o “secret deposit of exquisite moments”; só ficou uma mulher a sentir-se velha, quase sexagenária e só, “[I]ike a nun withdrawing,” que não conseguia “sleep undisturbed” na sua cama “narrower and narrower” (35). O paraíso de Clarissa Dalloway desfazia-se em pesadelo, só porque “Millicent Bruton, whose lunch parties were said to be extraordinarily amusing, had not asked her” (34). Trivial? De forma alguma, se pensarmos nos inúmeros saltos bruscos de humor que todos, não raro, sofremos, por motivos ainda mais insignificantes.

Também Peter Walsh, entre os seus sonhos, se vê confrontado com a problemática das crenças: o “solitary traveller” é descrito como “[b]y conviction an atheist perhaps, he is taken by surprise with moments of extraordinary exaltation. Nothing exists outside us except a state of mind, he thinks; a desire for solace, for relief, for something outside these miserable pigmies, these feeble, these ugly, these craven men and women” (MD 63-4). Uma alucinação bem em consonância com o clima do romance.

A aparente trivialidade de *Mrs. Dalloway* é desmentida pelo seu simbolismo profundo, bem detectado por René E. Fortin, para quem “[t]he imagery of this novel, in fact, suggests that the central action of the heroine is to find an adequate substitute for Christianity and, specifically, for the sacramental sense of reality which is forstered. Only by a restoration of this sacramental sense of reality, Virginia Woolf argues, can man regain his integrity, his wholeness.”¹⁶⁶ Fortin chama sobretudo a atenção para a “extremely suggestive parody of sacramental imagery” que se esconde no episódio do misterioso carro governamental, que faz os transeuntes pensarem: “But now mystery had touched them with her wing; they had heard the voice of authority: the spirit of religion was abroad” (MD 17). Mas as lucubrações de Clarissa são as mais sugestivas: “Clarissa

¹⁶⁶ “Sacramental Imagery in *Mrs. Dalloway*”, *Renascence*, 18, Autumn, 1965: 23-31 (CA III 307).

guessed; Clarissa knew, of course; she had seen something white, magical, circular, in the footman's hand, a disc inscribed with a name, - . . . to blaze among candelabras, glittering stars, breasts stiff with oak leaves, Hugh Whitebread and all his colleagues..." (MD 20). Segundo Fortin argumenta:

The white, magical, circular disc possessed of religious significance hardly needs the additional notion of 'Whitebread' to be identified with the Host of the Eucharist, or at least the ironic modern equivalent of it. The function of Christianity in this secular age, the passage hints, has been assumed by the government; it is the government which is invested with authority and mystery, which provides a sense of community to the populace. The ironic tone leaves no doubt that the government is considered unworthy to take on the functions abdicated by Christianity. (307)

Fortin recorda ainda o aeroplano que, para Septimus Smith, "heralds the 'birth of a new religion,' inspiring in him an ecstatic perception of the unity of being"; aeroplano que, "identified with the strange gods of science and technology, with the kind of speculation that has replaced traditional thought, offers no solace to man: its 'mission of the greatest importance' is to serve commerce" (308). Também, diz Fortin, "[o]ther and more obvious perversions of the religious instinct are the cults of the Goddess Proportion and the Goddess Conversion" (308). A personagem Septimus Smith, para Fortin "a Christ figure", "has fulfilled his strategic function: to focus our attention upon the religious dimensions of the novel" (310). E a parte final do romance faz Fortin pensar: "a party which involves an offering, a sacrifice in the form of a symbolic death, and a sense of communion in the participants obviously invites identification with the Mass. Mrs. Dalloway, in her parodic Mass, is indeed the 'perfect hostess,' offering herself, like Christ, as priest and victim to restore the integrity of man" (312).

A interpretação de René Fortin parece bastante bem justificada e integra-se na linha de leitura seguida neste trabalho: há muito mais de místico e de religioso em Virginia Woolf do que

ela ostensivamente confessaria. As suas ironias e sarcasmos, pretendendo atestar a hostilidade e a oposição, demonstram, frequentemente, a frustração pelo constatar do sem sentido de um mundo sem Deus, sem valores espirituais, onde os pequenos deuses-substitutos que a sociedade criou estão longe de satisfazer as aspirações da alma humana. Esta mensagem “subterrânea” é transmitida pela autora um pouco por todos os seus escritos mas, de forma mais insistente, precisamente em *Mrs. Dalloway* e em *To The Lighthouse*.

É em *Between the Acts*, já tão perto do acto final da existência da escritora, que aparece Mrs. Swithin, possivelmente a personagem mais genuinamente religiosa de Virginia Woolf, imperturbada pelas teorias evolucionistas tão em voga na sua época e tão responsáveis pelo desmoronar das já abaladas crenças vitorianas. Ela deleita-se com leituras sobre dinossauros e maravilha-se com o pensamento da recuada ascendência dos seres humanos, com

rhododendron forests in Piccadilly; when the entire continent, not then, she understood, divided by a channel, was all one; populated, she understood, by elephant-bodied, seal-necked, heaving, surging, slowly writhing, and, she supposed, barking monsters; the iguanodon, the mammoth, and the mastodom; from whom presumably, she thought, jerking the window open, we descend.

E, no entanto, de manhã cedo ela “was of course at church” e, na hora da festa, reza para que não chova e melindra-se com as considerações do seu descrente irmão Bartholomew que, nas palavras de Marilyn Zorn, “commits a daily rape upon Lucy’s sensibilities (his delight in excoriating her religion)”¹⁶⁷:

‘It’s very unsettled. It’ll rain, I’m afraid. We can only pray,’ she added, and fingered her crucifix.

‘And provide umbrellas,’ said her brother

¹⁶⁷ “The Pageant in *Between the Acts*”. *Critics on Virginia Woolf*, ed. Jacqueline E.M. Latham, London, George Allen & Unwin, 1970, p. 118.

Lucy flushed. He had struck her faith. When she said 'pray,' he added 'umbrellas.' She half covered the cross with her fingers.

Nitidamente, aqui, a voz da irmã é a do inconsciente religioso de Woolf, e a do irmão a da sua faceta ostensivamente agnóstica, swiftianamente cáustica e destrutiva. “[W]hy”, questiona-se Barth noutra instância, tal como Woolf poderia questionar a sua “metade religiosa”, “in Lucy’s skull, shaped so much like his own, there existed a prayable being?” (32)

Mrs. Swithin - Lucy, ou Cindy, ou Flopsy - é uma personagem que, pese embora as suas idiossincrasias um pouco extravagantes, se mantém bastante consistente ao longo do livro no que respeita à sua inabalável fé, que lhe dá segurança e paz (“She was thinking, he [Bartholomew] supposed, God is peace. God is love. For she belonged to the unifiers; he to the separatists”). Para Val Gough, “she is associated with transcendence, being spiritually lifted above the ‘pegged-down’ reality of time and history. . . . The novel uses irony to imply that such a mystical flight from the symbolic is as dangerous and as outmoded as her brother Bartholomew’s rigid rationalist atheism.”¹⁶⁸

Ao lado de Mrs. Swithin na crença, pode apenas pensar-se no Reverendo G.W. Streatfield que, apesar de um tanto ridicularizado no texto, faz no fim do espectáculo um discurso muito aceitável sobre as suas possíveis interpretações, concluindo que “We were shown, unless I mistake, the effort renewed. . . . we are members of one another. Each is part of the whole. . . . We act different parts; but are the same” (BTA 224). E, também ele, “twiddled his cross on his watchchain” (BTA 226).

Isa é uma questionadora, aberta às sugestões da vida e às perplexidades da existência. As suas dúvidas íntimas quanto à justificação do destino e a explicabilidade do universo saldaram-se num desencanto e num desalento tão completos que a levam a isolar-se, enquanto medita:

¹⁶⁸ “With Some Irony in Her Interrogation: Woolf’s Ironic Mysticism”, *Virginia Woolf and the Arts*, pp. 86-7.

Where do I wander? Down what draughty tunnels? Where the eyeless wind blows? And there grows nothing for the eye. No rose. To issue where? In some harvestless dim field where no evening lets fall her mantle; nor sun rises. All's equal there. Unblowing, ungrowing are the roses there. Change is not; nor the mutable and lovable; nor greeting nor partings; nor furtive findings and feelings, where hand seeks hand and eye seeks shelter from the eye. (BTA 181-2)

Sente-se, desconfortavelmente, que um tal desencanto e um tal desalento ao fim do percurso diário/terreno poderiam ser subscritos pela própria autora, assim como a proposição pseudo-corajosa que fecha o monólogo: “This is the burden that the past laid on me, last little donkey in the long caravanserai crossing the desert. ‘Kneel down,’ said the past. ‘Fill your pannier from our tree. Rise up, donkey. Go your way till your heels blister and your hoofs crack’” (BTA 182).

As descrições dos exemplarmente não-crentes, dos declaradamente agnósticos ou ateus, são mais frequentes nos restantes livros da escritora.

É já lugar-comum falar da ambiguidade e ambivalência de muitos conceitos defendidos por Virginia Woolf, assim como, aliás, da expressão e profundidade dos seus afectos, da sinceridade e isenção dos seus julgamentos e, até, do seu próprio estilo de vida. É paradoxal que o seu anti-semitismo a tenha levado a casar com um judeu, que o seu snobismo lhe permitisse falar convincentemente para mulheres trabalhadoras, que a sua apregoada frigidez não a coibisse, por exemplo, de se envolver acaloradamente com o cunhado, que a sua diagnosticada loucura lhe aumentasse as capacidades literárias e que, inclusivamente, a sua irreligiosidade se manifestasse de forma tão mística e “religiosa”, de forma a criar, na expressão de Kenneth Tighe, uma espécie de “personal, Woolfian irreligion”¹⁶⁹.

Curioso e sintomático é observar como é precisamente quando a negação de Deus é mais

¹⁶⁹ “Art and Atheism in *To the Lighthouse*”, VWW, 1997, p.3. Tighe acrescenta: “(she may herself have preferred the term ‘neo-paganism’)”

explícita que, insidiosamente, mais transparece a necessidade do Absoluto, do Divino. Este substracto comum da ficção woolfiana nota-se, talvez, de forma mais continuada em *To the Lighthouse* e em *The Waves*. Nessa época da sua vida, todas as ajudas espirituais que Woolf possa ter tido estavam já esgotadas e, a ajuizar pela sua família e a sua roda de amigos, e ainda as leituras que fez ou possa ter feito, as suas meditações pessoais não a levaram, seguramente, a certezas reconfortantes nem, sequer, deram resposta satisfatória a qualquer das suas perguntas existenciais mais prementes. Daí que os ataques à religião ou, antes, a uma qualquer ideia de Deus, sejam lançados como que inadvertidamente, no decurso narrativo das obras; daí que tenha cabido às diferentes personagens o exteriorizar de insatisfações e protestos, mais como bravata contestatária, tomada de posição, assumir da oposição, do que como tentativa de dialéctica verosímil entre diferentes figuras componentes de uma sociedade.

MAIS OU MENOS FICÇÃO

O tema central de *To the Lighthouse* é, no dizer de Henry Auster, “[u]nity created by imagination, meaning and mastery won from disorder and indifference.” “In this poetic fiction”, acrescenta Auster, “the issues are drawn delicately but clearly and fully.”¹⁷⁰ Paralelamente, porém, em *To the Lighthouse*, a realidade a-religiosa da família – mais do que isso, a visão sentidamente negativa da religião – faz-se notar em pano de fundo, em pequenos apontamentos aqui e além; não chega à ribalta mas, por isso mesmo, mantém-se presente no decorrer da acção, parece que para não ser esquecida. Por exemplo, quando Nancy brinca à beira da água,

Brooding, she changed the pool into the sea, and made the minnows into sharks
and whales, and cast vast clouds over this tiny world by holding her hand against

¹⁷⁰ “George Eliot and the Modern Temper”, *The Worlds of Victorian Fiction*, ed. Jerome H. Buckley, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1975, p. 84.

the sun, and so brought darkness and desolation, like God himself, to millions of ignorant and innocent creatures, and then took her hand away suddenly and let the sun stream down. (119)

Fica claro que Deus, para Nancy, segundo a educação que recebeu, é provedor de trevas e desolação, cabendo à acção humana afastar as trevas e permitir que a luz atinja as “ignorantes e inocentes criaturas”. Aliás, o número destas, contado em milhões, mais sugere a metáfora da humanidade do que identifica os pequenos habitantes da pequena poça de água. Esta imagem de um Deus aterrador, na linha dos deuses de Clarissa Dalloway, que “never lost a chance of hurting, thwarting and spoiling”, um Deus que inspira medo e de quem se quer fugir, é exactamente a que é denunciada por Basil King em *The Conquest of Fear*, como habitual entre os cristãos ocidentais (Caucasian) em 1921, um ano em que “we are having an exhibition of fear on a scale so colossal that the heart of man is dazed by it.”¹⁷¹ Nesta obra, que Woolf talvez tenha tido oportunidade de ler mas que, de certeza, não a afectou, diz King:

I am tempted to think that the belief of so many generations of nominal Christians in a God whose power was chiefly shown in repressions, denials, and capricious disappointments is responsible, in no small measure, for our present world-distress. (47)

Depreende-se que Woolf não conseguiu conquistar os seus medos, uma vez que manteve a sua posição de repúdio para com um Deus entendido como apenas castigador. Se, como nota King, “two minds contemplating God will take of Him only what each is fitted to receive” (34) e, como afirma Elizabeth Kübler-Ross, “cada qual tem o céu que imagina”¹⁷², Woolf encontrava-se à partida numa posição muito difícil e desvantajosa, porquanto a sua mente era uma perfeita *tabula rasa* no que diz respeito ao espiritual e, assim, só lhe seria dado imaginar um céu, um

¹⁷¹ *The Conquest of Fear*, George Allen & Unwin, 1941 (first published in Great Britain 1922), p.69.

¹⁷² *La Mort Est Un Nouveau Soleil*, trad. Renate Prym-Khoshkish, Paris, Éditions du Rocher, 1988, p.33.

paraíso, uma bem-aventurança, *à posteriori*, isto é, *depois* da razão.

Outro exemplo de posição de base contra a religião, que se pode apontar nesta obra, é o dos nomes dados às gralhas que Mrs. Ramsay costuma observar com superior complacência:

the father rook, old Joseph was her name for him, was a bird of a very trying and difficult disposition. He was a disreputable old bird, with half his wing feathers missing. . . . They were actually fighting. Joseph and Mary were fighting. Anyhow they all went up again, and the air was shoved aside by their black wings and cut into exquisite scimitar shapes. . . . Look at that, she said to Rose, hoping that Rose would see it more clearly than she could. For one's children so often gave one's own perceptions a little thrust forwards. (126)

José e Maria lutando no céu, e a esperança de que os filhos vissem mais claro uma tal situação, parece, realmente, uma implicação já de si bastante clara. Na verdade, este pormenor faz lembrar a irreverência pseudo-infantil de Fernando Pessoa (aliás, Alberto Caeiro) no “Guardador de Rebanhos”! Pode até ser que, depois de dizer mal dos entes celestes e de tudo quanto não é matéria, Virginia Woolf sentisse o mesmo reconforto do nosso poeta com a presença íntima do Menino-Deus:

Damo-nos tão bem um com o outro
Na companhia de tudo
Que nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos e dois
Com um acordo íntimo
Como a mão direita e a esquerda.¹⁷³

E, afinal, se não há gralhas na ilha de Skye, como Woolf veio a ter a informação aquando da publicação do livro,¹⁷⁴ a situação descrita é coerente com a falta de Deus no céu da escritora;

¹⁷³ “O Guardador de Rebanhos” (Poemas de Alberto Caeiro), *Fernando Pessoa: Obra Poética*, II Volume, Lisboa, Círculo de Leitores, 1986, p. 19.

¹⁷⁴ “Lord Olivier writes that my horticulture and natural history is in every instance wrong: there are no rooks, elms, or dahlias in the Hebrides.” (CS. 227) Carta 1760 para Vanessa Bell, 22 de Maio de 1927.

apesar do que, - quem sabe? – também pode ser que Ele não faltasse, bem escondido, no seu íntimo.

Aspiração/descrença interagem nas lucubrações e devaneios que, na Parte II de *To The Lighthouse*, “the mystic, the visionary” (que podem bem ser a própria escritora) vão experimentando junto ao mar perante um insignificante pormenor ou a imensidão impenetrável dos oceanos: “What am I?” “What is this?”. A resposta pode vir apaziguadora, conquanto não explícita. Mas - e o desencanto de Woolf manifesta-se, - há sempre um momento em que “those who had gone down to pace the beach and ask of sea and sky what message they reported or what vision they affirmed had to consider among the usual tokens of divine bounty - the sunset on the sea, the pallor of dawn, the moon rising, fishing-boats against the moon, and children pelting each other with handfuls of grass, - something out of harmony with this jocundity” e então, desfeito o sonho de beleza, “to pace the beach was impossible; contemplation was unendurable; the mirror was broken” (TTL 203-8). O mundo em que se espelha a bondade de Deus está literalmente a esmigalhar-se pela acção da guerra: como aguentar, então, uma imagem íntima de beleza e felicidade celestiais?

Em *Unifying Strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction*, Adrian Velicu comenta: “The initial effort of the mystic to reach the truth replaces the phase of deliberation characteristic of some of the aesthetic achievements present in the novel, for example, Lily’s painting”, e chama a atenção para “a counterbalance to the shattering of the ‘vision within’: ‘As summer neared, as the evenings lengthened, there came to the wakeful, the hopeful, walking the beach, stirring the pool, imaginations of the strangest kind - of flesh turned to atoms which drove before the wind, of stars flashing in their hearts, of cliff, sea, cloud, and sky brought purposely together to assemble outwardly the scattered parts of the vision within (TTL 204)’”¹⁷⁵ A respeito de Mrs. Ramsay,

¹⁷⁵ Upsala, Acta Universitatis Upsaliensis, 1985, p. 67.

Velicu tinha contemplado a possibilidade de um pensamento criador: “as Mrs. Ramsay allows herself a last thought about the scene she has just left, the idea of a deliberate creation contemplated by its author could not be clearer: ‘. . . pick out one particular thing; the thing that mattered; . . . bring it to the tribunal where, ranged about in conclave, sat the judges she had set up to decide these things. Is it good, is it bad, is it right or wrong? Where are we going to? (TTL 174)” (65). Mesmo um estudo que não se dirija especificamente às manifestações de espiritualidade - ou falta dela - em Virginia Woolf, pode pôr em destaque pormenores que se prendem com esta faceta da personalidade da escritora: a sua insatisfação com aquilo em que acreditava e a sua incessante busca de respostas para as perguntas cruciais da vida.

Sandra Kemp, no seu Comentário Crítico a *To The Lighthouse*, nota que “Mrs. Ramsay is continually framed and positioned as the subject of the novel. Matriarch, archetype-Madonna with child (in Lily’s painting), we see her through her own eyes as well as those of her husband, children and guests. She is an artist in life, making of the moment something permanent.”¹⁷⁶ Stevie Davies fala mesmo em *mater dolorosa*, “who was the prototype for Mrs. Ramsay”, e considera que, “[i]n a sense Virginia Woolf’s birth was posthumous, since her mother Julia’s life properly speaking ceased in youth with the sudden death of her idolized first husband”;¹⁷⁷ enquanto F.L. Overcarsh vai ao ponto de considerar todo o romance como uma alegoria do Antigo e do Novo Testamento,¹⁷⁸ em que “Mrs. Ramsay is Eve, the Blessed Virgin, and Christ; Mr. Ramsay is, among other things, God the Father; the lighthouse is Eden and Heaven; the strokes of the lighthouse are the Persons of the Trinity, the third of them, long and steady, representing the Holy Ghost.”¹⁷⁹ Assim, assemelhada à Virgem Maria, mãe de Jesus, que a mãe de Virginia, Julia, tinha figurado para os pintores Pre-Rafaelitas, e considerada capaz de conseguir

¹⁷⁶ Virginia Woolf, *To the Lighthouse*, ed. Sandra Kemp, London, Routledge, 1994, p. 201.

¹⁷⁷ Virginia Woolf: *To The Lighthouse*, London, Penguin Books, 1989, p. 15.

¹⁷⁸ Cf. “The Lighthouse Face to Face”, *Accent*, Winter, 1950, pp. 107-23.

¹⁷⁹ Resumo de James Hafley em *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*, p. 80.

a permanência - feito que já Gilgamesh concluíra ser impossível a meros seres humanos - a protagonista de *To The Lighthouse* ultrapassa as dimensões do livro e até as dimensões de uma vida humana, para subir ao empório dos “deuses” da literatura. A sua criadora, que não aceitava Deus e que não se perpetuou através de filhos, aceitou competir com O Criador, fosse Ele quem fosse, entrar na Sua esfera e assim, qual Mrs. Ramsay da vida real, perdurará através do tempo porque conseguiu “to translate an absence (a past) into a presence, something solid and permanent, a memorial”,¹⁸⁰ tal como o farol de Godrevy continuará a difundir a sua luz, mesmo que agora de forma mais sofisticada e moderna do que no início do século.

O interlúdio “Time Passes”, introduzido verdadeiramente “entre os actos”, destina-se a registar a decadência da casa dos Ramsays como símbolo da própria família e, talvez ainda mais, da existência da própria sociedade anterior à guerra e dos valores interiores de cada indivíduo. Nesta ordem de ideias, diz Stevie Davies:

Noah’s Flood and the Last Judgement of an insanely malign God are implied by the nightmare face of the sea-symbolism in *To The Lighthouse*. The holidaying family has built its frail-walled sanctuary at the edge of a lethal cauldron of destruction. Part Two records the desecration of their Temple by the salty airs that nose like purposive predatory creatures around their home, corrupting and rotting the human interior.”¹⁸¹

Tracy Hargreaves vai mais longe. Para ela, “‘Time Passes’ is a splendidly, if not shamelessly, understated title for the 1914-18 years.” “Two old women cleaning a house and saving it from irreparable ruin was, then, how Woolf imagined and allegorized the carnage of the First World War and the renaissance of post-war Europe.” “Gigantic house-cleaning¹⁸² is, indeed,

¹⁸⁰ Sandra Kemp, *Virginia Woolf: To The Lighthouse*, p. 199.

¹⁸¹ *Virginia Woolf: To The Lighthouse*, pp. 7-8.

¹⁸² Referência à expressão de Sandra Gilbert e Susan Gubar em *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, II: Sexchanges*, New Haven, 1989, p. 315.

the imagined, or fantasized, site of conflict in *To the Lighthouse*, where the model of bountiful maternity, the consoling and pacifying Mrs. Ramsay, is usurped by the Rabelaisian figure of the bawdy and chaotic Mrs. McNab.”¹⁸³ No entanto, será bom observar que a decadência foi superada: na Parte III os sobreviventes restauram a harmonia e restabelecem o objectivo da vida. Como em *Mrs. Dalloway*, a ordem foi assegurada com o último esforço de integração das personagens; e o futuro voltou a ser possível.

Outras minúcias significativas poderiam, talvez, acrescentar credibilidade à opinião apresentada acima, de expressas manifestações anti-religiosas no texto woolfiano com escondidas implicações de religiosidade ou necessidade dela. Porém, interessa, também, ver a outra face da medalha: a *afirmação da negação* defendida pelas personagens no fluir dos seus pensamentos ou nas suas actuações.

As personagens de *To The Lighthouse*, mais do que em qualquer outra obra de Woolf, comungam num ateísmo assente e assumido como uma maneira de ser, como uma norma que não se pode transgredir. Afinal, assumido como se de uma religião se tratasse. Tansley, a figura-sombra, é apenas o “little atheist” porque não passa de um imitador, sem convicções próprias. Porém, os membros da família são ateus de corpo inteiro. Mas nota-se a necessidade do religioso na própria necessidade de afirmar que não se tem religião. Nota-se o ressentimento pela falta de amparo espiritual no grito de revolta desnecessária, que ninguém exigiu. Depois da incantatória sedução da luz do farol, cujo efeito hipnótico lhe trouxe “this peace, this rest, this eternity” (57), uma paz em que, entre outras visões agradáveis, “she felt herself pushing aside the thick leather curtain of a church in Rome” (57), Mrs. Ramsay, por ordem do inconsciente, eleva-se em oração a Deus protector: “We are in the hands of the Lord” (101); mas imediatamente ressentido o seu

¹⁸³ “The Grotesque and the Great War in *To the Lighthouse*”, *Women's Fiction and the Great War*, ed. Suzanne Raitt and Trudi Tate, Oxford, Oxford University Press, cop. 1997, p. 136.

lapso como um crime, como um pecado: “But instantly she was annoyed with herself for saying that” (101). E precisa argumentar consigo própria, arranjar razões que lhe provem quanto é disparatada a ideia de um Deus protector: “How could any Lord have made this world?” (102), confissão expressa de que, se não houvesse mal no mundo, se não houvesse “sofrimento, morte, os pobres”, se, em vez disso, houvesse “razão, ordem, justiça”, então sim, ela poderia acreditar num Deus. Se tivermos em conta a evidência que Nicholas Marsh constata:

Virginia Woolf is concerned with an unconscious level of experience in her characters. This means that her characters do not always work in a logical or rational way. We cannot expect to know what they will do, or what they feel, from reading about their thoughts. . . . Characters’ thoughts often seem to contradict their feelings; or their actions and speech are disconnect from or contradict their thoughts.¹⁸⁴

Se tomarmos como intencional o jogo de pensamentos e reacções com que Mrs. Ramsay se debate, forçoso será concluir que Woolf quis mesmo dotar Mrs. Ramsay de um intrínseco sentimento religioso, capaz de sobreviver ao ateísmo reinante, um ateísmo recebido sistematicamente como único alimento espiritual e, portanto, consciencializado, admitido como correcto e aceite sem condições. Considerando que Julia Jackson, a mãe de Virginia, *alter ego* de Mrs. Ramsay, não recebeu no berço esse ateísmo radical com que a personagem se apresenta, é lícito especular que a própria escritora escondeu neste subterfúgio a sua verdadeira condição. Muitos críticos têm realçado que muito de Mrs. Ramsay é Virginia Woolf. Com base em todas as leituras de todos os escritos da filha de Julia e Leslie Stephen, não custa acreditar que o mesmo acontecesse quanto a esta particularidade essencial.

Até aqui foi apenas referida a religião cristã, no que diz respeito à posição de oposição/atracção para com o religioso demonstrada por Woolf neste romance, mas, se essa

¹⁸⁴ Virginia Woolf: *The Novels*, London, Macmillan, 1998, p.19.

situação é mais evidente pelo contexto social em que a escritora se insere, a verdade é que as mesmas condições se verificam se a análise for alargada para outras sociedades com diferentes costumes. Um recente estudo de Anju Kanwar demonstra como as figuras femininas centrais de *To The Lighthouse*, Mrs. Ramsay e Lily Briscoe, representam as duas facetas opostas da mesma divindade Hindu, *Durga* e *Sati*, como “contradictory options” da mesma realidade. Como Kanwar esclarece, “while *Durga* and *Chandi* represent strength, independence, and the might of an angry woman, *Sati* represents women as followers of men – in death as in life.”¹⁸⁵ É evidente que “Mrs. Ramsay represents the principle of wifely devotion as represented by *Sati* in *To The Lighthouse*. Though she does not physically immolate herself on her husband’s funeral pyre . . . she does immolate her life for his” (105). De facto, tão longe vai a absorção do feminino pelo masculino, que Mrs. Ramsay é apenas conhecida e referida pelo apelido do marido, como se não tivesse identidade própria, o que certamente a escritora quis contrastar com a segunda proposta que nos faz, a de uma vida de mulher plenamente vivida. Porém, fica bem claro ao leitor/leitora que nenhuma das versões é perfeita, elas são complementares – tal como as duas faces da deusa Hindu de que fala Kanwar. É necessário, portanto, que cada mulher encontre e realize a dosagem certa para a sua vida e, para isso, é essencial que lhe seja dado escolher. Como diz Kanwar, as mulheres “need to understand that marriage is only one of the options available to women. Further, it is meaningful only when it is their (the women’s) choice. For this purpose it is specially necessary to recognize and validate Briscoe’s choice” (108). Assim a mensagem transmitida por Woolf se insere, mesmo que sem a sua escolha específica, numa possível interpretação religiosa, em que o bom senso ultrapassa o mito, a superstição e as tortuosas manipulações do divino ao serviço de interesses materiais pessoais, deixando a religião mais pura e cativante, mais capaz de vencer os embates do tempo e da ciência, mais susceptível de servir como orientação de vida.

¹⁸⁵ “Briscoe’s alternative: *Durga* or *Sati*? Woolf and Hinduism in *To The Lighthouse*”. *Virginia Woolf: Texts and Contexts. Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. Ed. Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett, New York, Pace University Press, 1996, p. 104.

É comumente admitido que, como lembra Alan Bell, “[t]he rapid conception and the writing of *To The Lighthouse* were for Virginia Woolf a real discharge of emotion long bottled up. Obsessive recollections of her mother ceased to trouble her and she was at last able to take a balanced view of her father.”¹⁸⁶ Mr. Ramsay é o *alter ego* de Leslie Stephen; no entanto, como Gillian Beer assinala, “Virginia Woolf notably raises the level of creativity and attainment at which the father figure is working”,¹⁸⁷ o que denota uma íntima vontade de embelezar a sua recordação; Mrs. Ramsay, essa, ultrapassando o plano inicial da escritora, assenhoreou-se de toda a acção do livro, mesmo depois de morta; como diz David Daiches, “her personality dominates the book: she lives, in section three, in the memory of the others; her character has become part of history, including and determining the present.”¹⁸⁸ Mrs. Ramsay é considerada como o retrato de Julia Stephen. A própria filha confessou que se sentiu melhor depois de ter “arrumado” com a lembrança da mãe: “I wrote the book [*To The Lighthouse*]; and when it was written, I ceased to be obsessed by my mother” (MOB 81). Entretanto, poder-se-á questionar se não há algo da própria Virginia nas lucubrações da sua personagem, aliás, tanto a nível religioso quanto matrimonial. Na verdade, a própria escritora se questiona “I don’t know if I’m like Mrs. Ramsay” (CS 224).¹⁸⁹

A reacção de Woolf, gritando “I hate religion” a Ethel Smyth na noite em que esta celebrava a primeira audição da Missa que compusera para o seu 75º aniversário (CS 345);¹⁹⁰ ou o choque sentido (“I was really shocked”) quando T.S.Eliot se converteu, passou a acreditar em Deus e a ir à igreja, “poor dear Tom Eliot, who may be called dead to us all from this day

¹⁸⁶ Introduction, *Sir Leslie Stephen’s Mausoleum Book*, p. xxx.

¹⁸⁷ “Hume, Stephen, and Elegy in “To the Lighthouse”, *Mrs. Dalloway and To the Lighthouse*, New Casebooks, ed. Su Reid, London, Macmillan, 1993, p.76.

¹⁸⁸ “The Semi-Transparent Envelope”, *Virginia Woolf: To the Lighthouse*, A Casebook, ed. Morris Beja, London, Macmillan, 1996 (first published 1970), p. 100.

¹⁸⁹ Carta 1754 de 13 de Maio de 1927 para Vita Sackville-West.

¹⁹⁰ Carta 2863 de 8 de Março de 1934 para Quentin Bell.

forward”, são, afinal, reacções muito “ramsayanas”. Como podia alguém que ela estimava compor uma Missa? Como podia alguém que ela estimava e considerava passar a acreditar em Deus? (“A corpse would seem to me more creditable than he is.” E, aqui, podemos aproximar a reacção de Rezia, em *Mrs. Dalloway*, perante o estranho procedimento do marido: “Far rather would she that he were dead!”(MD 26) Para Woolf, definitivamente, “there’s something obscene in a living person sitting by the fire and believing in God” (CS 233).¹⁹¹ Tal como Mrs. Ramsay não podia compreender como é que os Manning tinham podido passar bem enquanto ela não se tinha lembrado deles (“For it was extraordinary to think that they had been capable of going on living all these years when she had not thought of them more than once all that time”) (TTL 137), Woolf também parece apreciar o poder que a amizade confere, e é-lhe inexplicável o facto de pessoas suas amigas terem convicções e ideias diferentes das suas. O ascendente sentimental, o verdadeiro poder psicológico tão querido e apreciado, mesmo que inconscientemente, por Mrs. Stephen, como se torna patente em Mrs. Ramsay, parece ter sido também uma faceta marcante do carácter de Mrs. Woolf.

Por outro lado, o “escândalo” pela “traição” dos amigos, pode muito bem esconder uma ponta de inveja inconfessada por aquilo que eles fizeram, que eles têm, e que ela não é capaz de fazer nem pode ter. É reacção muito comum dizer-se que não se quer ou não se precisa daquilo que não se recebe, só porque se tem pena de não o receber. “I hate religion” porque não tenho religião, não sou capaz de a ter; assim como alguém que gostaria de receber elogios é muito susceptível de declarar peremptoriamente “Não preciso de elogios!” só com a mágoa e o ressentimento de não os receber. Na realidade, embora compreendendo a impaciência dos não-adeptos da psicanálise, e pensando também por vezes “porque é que um cão não há-de ser um cão?” perante certos excessos na interpretação de sonhos, é inegável que reacções exageradas

¹⁹¹ Carta 1858 de 11 de Fevereiro de 1928 para Vita Sackville-West.

escondem sempre um motivo inconfessado, e inconfessado tanto para os outros como, sobretudo, para o próprio sujeito falante ou actuante.

Virginia Woolf apregoa demasiado, fingindo não o fazer, ou parecendo não o fazer, a sua zanga para com Deus e a religião, ao mesmo tempo que deixa por vezes escapar afirmações que desmentem esse pretendido afastamento e separação. De lembrar, por exemplo, uma carta para Vanessa, escrita a 9 de Abril de 1927, na Sicília, em que corta o relato de uma procissão pascal para confessar: “I like the Roman Catholic religion. I say it is an attempt at art; Leonard is outraged” (CS 219, carta 1742). Três afirmações ficam patentes nestas poucas palavras: a empatia de Woolf pela religião católica, a aproximação desta à arte que, para muitos críticos, foi o substituto que a escritora encontrou para colmatar a sua falta de religião, e, “last but not least”, a reacção de Leonard à manifestação da sua disposição de espírito. Compreende-se que qualquer veleidade de Virginia, diria mesmo, atrevimento, de sentir um momento de comunhão com o religioso, de confessar simpatia mesmo que por um pequeno pormenor da religião, era imediatamente neutralizada e abafada pela opinião do seu mentor de todos os dias e de todos os momentos, o guardião da sua saúde física, da sua produtividade intelectual e, até, da sua “racionalidade espiritual”.¹⁹² Este exemplo parece bem demonstrativo da situação real de falsa liberdade mental em que se movimentava Woolf, e do porquê dos subterfúgios que a escritora encontrou - consciente ou inconscientemente - para transvasar as dúvidas, as inquietações e os anelos de espiritualidade que não podiam deixar de a assediar silenciosa e obsessivamente, mais do que a qualquer outro mortal de sensibilidade mediana.

Numa outra vertente, será talvez curioso e “instrutivo” notar como se podem intercalar, entremear, citações da ficção e das cartas ou Diário de Woolf sem que se note qualquer diferença

¹⁹² Também a propósito de leituras se percebe haver da parte do marido uma pretensão de influenciar Virginia. Há, por exemplo, uma pequena nota ao Diário de 1927 que nos informa que “Despite LW’s scorn, VW used to take the arch-Conservative *Morning Post* during the summer months at Rodmell” (D III 156 n7).

de forma, de estilo de escrita ou, até, de conteúdo, de tal modo que muitas das suas descrições em cartas ou entradas no Diário, anotações sobre paisagens, personagens, ideias ou situações, são posteriormente por ela aproveitadas quase sem alterações e incluídas na ficção. Por exemplo, Mitchell Leaska chama a atenção para um entre muitos destes casos: na primavera de 1906, quando Virginia foi passar uns dias a Giggleswick, Yorkshire, começou a escrever um novo diário cujas primeiras páginas “reflect her state of solitary calm” (APA 300). Virginia conta a viagem e chegada a casa de Mrs. Turner, onde ia ficar hospedada: “In a placid & matter of fact frame of mind the solitary traveller starts on his journey. If you are one you have so strangely little to think about; your wants are so easily satisfied [etc]” (APA 301). Fazendo referência a esta descrição, Leaska comenta: “In mood, the words are only one short revision from the ‘solitary traveller’ of Peter Walsh’s reverie in *Mrs. Dalloway* (63-5)” (APA xxii). Outro caso flagrante é o do aproveitamento, também em *Mrs. Dalloway*, do “fait divers” da mulher que se afogou no “Serpentine” de Hyde Park, descrito por Virginia no seu Diário de 1903 (APA 211-13). Registe-se, ainda, a descrição de um casal amigo, no Diário: “Dined with the Wests last night, all solid, shiny, spread & spacious” (D III 134), descrição que parece tirada de um dos romances; como exemplo, entre muitos, pode-se citar, de *Orlando*: “the motor-car shot, swung, squeezed, and slid” (O 275).

Também Valentine Cunningham nota esta frequente correspondência, apresentando o paralelismo entre o relato que Woolf faz no Diário, a 23 de Dezembro de 1930, de um roubo de que foi vítima, e uma subsequente carta para Vanessa, “which is a kind of footnote or supplement to it.” A propósito, comenta Cunningham: “The diary paragraph . . . has much of the shape and polish of a short story.”¹⁹³ Hermione Lee, na sua tão completa biografia de Virginia Woolf, não deixa de referir por vezes o aproveitamento que a escritora faz dos acontecimentos; assim, depois

¹⁹³ “Word and World: The Wor(l)d of Mrs. Woolf”, *In the Reading Gaol: Post-modernity, Texts and History*, Oxford, Blackwell, 1994, pp. 6-7.

de descrever uma festa dada por Virginia e Vanessa, observa: “There were other parties early in 1933, whose mood got into the family reunions in *The Years*” (HL 644). A própria Virginia tem noção deste facto, de não poder evitar o inter-relacionamento entre a sua vida real e a das suas personagens; no Diário desse mesmo mês de Janeiro, enquanto discorre sobre a conversa com duas amigas durante uma visita que lhes fez, intercala num parêntesis: “(here I lapsed for 5 minutes into Elvira’s thoughts about civilisation - indeed, its a good discipline, this new one, of forcing one’s brain the other way for a time - see how vigorously it spurts back -)” (D IV 139).

194

Evidentemente que isto não acontece com a totalidade dos escritos - cartas ou Diário -, nem com o total de cada um deles. Mas, o que verdadeiramente interessa, o que tem significado perdurável, é equivalente. Inevitavelmente, a sua posição anti-religiosa, ou mesmo abertamente agressiva contra todas as manifestações ou aspectos do religioso, tinha de aflorar nas duas circunstâncias e constitui um dos casos em que mais facilmente se pode tomar um ou outro excerto da ficção como vindo directamente de um escrito confessional, expressando a verdadeira opinião da autora. Contudo, pode-se aqui incluir um “vice-versa” com toda a propriedade, pois certas passagens das cartas ou Diário parecem retiradas “tal qual” de qualquer dos romances, onde teriam toda a artificialidade da arte, onde ficariam sujeitas às contestações e desconstruções das demais personagens e, até, do próprio leitor.

Parece que a escritora não conseguia separar totalmente a sua escrita ficcional da vida que vivia dia a dia, recorrendo à lembrança de experiências realmente, longe ou perto, vividas ou sentidas, de forma que, apenas, “all novels were that - balls of string for one to pull out endlessly at leisure” (CS 199).¹⁹⁵ Por isso alguns críticos consideram que Woolf não sabia escrever senão

¹⁹⁴ 3 de Janeiro de 1933. Elvira é uma personagem de *The Pargiters*, cujo nome seria posteriormente substituído por Sara.

¹⁹⁵ Carta 1599 de 16 de Novembro de 1925 para Vita Sackville-West.

sobre si própria¹⁹⁶ e, outros, que toda a sua ficção é construída sobre as personagens reais da sua vida familiar e social. Talvez, no fundo, todos eles tenham razão. Mas o génio de Virginia Woolf consistiu precisamente em, com uma tão forte obsessão de catarse e um tão restrito campo de estudo, conseguir escrever as perenemente vivas e intrigantes, questionantes mesmo, obras primas que nos legou.

Perto do final de *To The Lighthouse* Lily Briscoe recorda “the astonishing power that Mrs. Ramsay had over one. Do this, she said, and one did it. Even her shadow at the window with James was full of authority” (TTL 271). Esse poder exerce-se sem ostentação, às vezes pela simples presença ou o olhar, mas é indiscutível. Mrs. Ramsay actua como Providência para com todo o seu pequeno mundo, não só da família como dos próprios amigos. Sempre dirigindo os acontecimentos e prevendo os resultados, “the whole of the effort of merging and flowing and creating rested on her” (TTL 131). Não pode haver, realmente, papel terreno mais parecido com o de Deus!

Não pode haver, também, demonstração de um mundo ateu, de um mundo sem Deus, tão recheado de rituais e de vocabulário do sagrado. Sobretudo a “celebração” do jantar do “Boeuf en Daube”, quarenta e quatro páginas de descrição através dos pensamentos dos convivas, que a própria autora confessa apreciar acima de tudo quanto até então escrevera: “The dinner party the best thing I ever wrote; the one thing that I think justifies my faults as a writer” (CS 224).¹⁹⁷ Os preparativos, a encenação, o ambiente de respeitosa reverência são amplificados pela escolha precisa das palavras que os descrevem: quando chega Mrs. Ramsay, a “sacerdotisa” – ou, quiçá, a própria deusa magnânima e acolhedora (segundo Herbert Marder, “a Great Mother”, “the

¹⁹⁶ Como dizem Frederick Karl e Marvin Magalaner a respeito de *Mrs. Dalloway*, mas aplicável a todos os romances: “all characters are Virginia Woolf”. *A Reader's Guide to Great Twentieth-century English Novels*, p. 131.

¹⁹⁷ Carta 1754 de 13 de Maio de 1927 para Vita Sackville-West.

mother-priestess”¹⁹⁸) -, ela “acknowledges their tributes silently, and accepts their devotion and their prostration before her” (TTL 129); quando soa “the great clangour of the gong” (TTL 129) todos sabem que devem abandonar tudo, obedecer imediatamente e dirigir-se para a sala de jantar, a “sala do ritual”, como se fosse a própria voz de Deus a chamar ou, pelo menos, como se fosse o tocar do sino para a Missa; quando Mr. Bankes, embora devotado a Mrs. Ramsay, compreende que a assistência ao “ritual” é “a terrible waste of time”(TTL 138), “he felt treacherous, that he could sit by her side and feel nothing for her” (TTL 139), tentando disfarçar a sua “traição”, como Adão e Eva se esconderam com as folhas da parreira; quando chega à mesa a esperada iguaria, Mrs. Ramsay sente “a curious sense rising in her, at once freakish and tender, of celebrating a festival” e até Mr. Bankes repara que “all his reverence had returned” (TTL 156); quando Mrs. Ramsay saboreia o triunfo das suas manobras casamenteiras, Lily sente que ela “exalted that, worshipped that; held her hands over it to warm them, to protect it, and yet, having brought it all about, somehow laughed, led her victims, Lily felt, to the altar” (TTL 157); quando tudo está bem e a refeição quase no fim, Mrs. Ramsay sente que “[n]othing need be said; nothing could be said. There it was, all round them. It partook . . . of eternity; . . . Of such moments, she thought, the thing is made that remains for ever after” (TTL 163); e quando, já escuro lá fora, “the candle flames burnt brighter”, “the voices came to her [Mrs. Ramsay] very strangely, as if they were voices at a service in a cathedral . . . the Latin words of a service in some Roman Catholic cathedral” (TTL 171). A cerimónia estava completa. E, pelo meio, as expressões “heaven knows” (TTL 145), “Pray heaven” (TTL 146, 148), “thank Heaven” (TTL 159), foram-se misturando aos pensamentos de Mrs. Ramsay e da sua admiradora - possivelmente até, continuadora - Lily Briscoe. Que, para esta última, “Heaven” se apresente com letra maiúscula, ao contrário do que acontece com a anfitriã, talvez tenha a sua carga de significado, já que cada

¹⁹⁸ *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*, p. 39 e p. 45.

palavra, cada pormenor, era sempre maduramente pensado e avaliado pela escritora.

De notar a força criativa do pensamento de Mrs. Ramsay, que nem precisa de materializar-se em palavras para fazer acontecer, como o Verbo de Deus na Criação do Mundo. Depois de preocupar-se repetidamente, em vão, com o atraso de Minta e Paul, parece que ela decide que deve actuar: “They must come now, Mrs. Ramsay thought, looking at the door, and at that instant, Minta Doyle, Paul Rayley, and a maid carrying a great dish in her hands came in together” (TTL 152) Também aqui parece cumprir-se um ritual religioso: um cortejo em que o servo com a oferenda acompanha o jovem casal que, segundo o pensamento de Lily Briscoe, irá ser conduzido pela “sacerdotisa” ao altar do sacrifício. Os leitores podem questionar-se sobre a inverosímil casualidade desta profusão de possíveis significados subterrâneos.

É de considerar se Woolf, leitora de Jane Harrison como era, não teria adoptado a opinião desta sobre o papel necessário do ritual, entre a religião e a arte:

But we must never forget that ritual is the bridge by which man passes, the ladder by which he climbs from earth to heaven. The bridge must not be broken till the transit is made. And the time is not yet. We must not pull down the ladder till we are sure the last angel has climbed. Only then, at last, we dare not leave it standing. Earth pulls hard, and it may be that the angels who ascended might descend and be for ever fallen.¹⁹⁹

Algumas das utilizações do bíblico, do religioso e do ritual na ficção de Virginia Woolf, e nesta instância particularmente, parecem conformar-se com esta perspectiva. Também se pode trazer à ideia o “angel of the house”, já tão pertença das regiões etéreas, que, por necessidade de sobrevivência, Virginia Woolf fez cair e ficou “for ever fallen”.

Em *To the Lighthouse*, na realidade, o triunfo do banquete não foi só de Mrs. Ramsay, foi, sobretudo, do “Boeuf en Daube”. O prosaico divinizado. O ritual do divino, do alimento da alma,

¹⁹⁹ *Ancient Art and Ritual* (1913), London, Williams & Norgate, 1919, p. 228.

para celebrar a consumação da mais trivial das necessidades fisiológicas, a de alimentar o corpo. Como se fosse uma afirmação de que a eternidade não precisa esperar por um duvidoso estado de vida futura; a eternidade cumpre-se neste mundo. Entre parêntesis, apeteceria perguntar se “entre os outros”, como no inferno de Sartre.

Toda esta estrutura de trama e teia em fios narrativos diferentes, com interpretação a dois níveis entrecruzados, num romance que, declaradamente, se preocupa basicamente com duas personagens transpostas do real, tem muito a aparência de complemento da purga de recordações sofridas e penosas a que a escritora se dedicou. No entanto, se, com a escrita de *To the Lighthouse*, Woolf se libertou do peso das recordações edípicas que a atormentavam, como ela própria confessou no Diário a 28 de Novembro de 1928, data em que, se fosse vivo, o pai teria completado 96 anos,²⁰⁰ não parece que o mesmo tenha acontecido quanto às dúvidas e questionações relativas ao problema da fé, ou falta dela, uma vez que este assunto não deixou de estar presente, de forma mais ou menos velada, na subsequente produção woolfiana, assim como estivera na produção anterior.

MAIS OU MENOS RELIGIÃO

No conjunto, toda a ficção de Virginia Woolf apresenta um tratamento do tema do religioso sem grande disparidade de tom ou conteúdo. No entanto, a frequência e a intensidade das alusões são nitidamente reforçadas em *To The Lighthouse*, muito provavelmente por ser esse o romance que veiculou as recordações mais sofridas da autora. De assinalar ainda a ironia, e até sarcasmo, que pontuam e intensificam as referências, por vezes bastante “camufladas”, que ficaram

²⁰⁰ “I used to think of him & mother daily; but writing *The Lighthouse*, laid them in my mind. And now he comes back sometimes, but differently. (I believe this to be true - that I was obsessed by them both, unhealthily; & writing of them was a necessary act.)” (D III 208).

registadas acima. Esta como que má vontade para com a religião e o ensinamento religioso, que, como se viu, já se notava, forte, em *Mrs. Dalloway*, conhecerá uma nova intensidade em *The Waves*, mas transparece, mais ou menos apagada ou violentamente, em todas as obras.

Verdadeiramente, este assunto preocupou sempre a escritora - e mesmo antes de o ser. Entre os registos de acontecimentos e os arremedos de ensaios que constituem aquilo que hoje é conhecido como o Diário de Warboys, escrito no curto período de umas férias em 1899, Virginia escreveu à margem, sem aparente ligação com qualquer das páginas mais próximas: "Thank God that through all these years of pain & penance I have never said, or heard said in my presence one word which could either sound to her irreligious" (APA 425). É absolutamente possível que a "aprendiz de escritora" apenas estivesse anotando a expressão de outrem, ouvida ao acaso, por lhe parecer interessante e susceptível de futura utilização. No entanto, considerando que esta frase é imediatamente precedida de outra, também independente, em que faz referência a Vanessa e ao gosto de estarem juntas ("It is the rarest of all possible combinations - first that N. & I should be quite alone for two days - & alone in a country cottage"), parece mais adequado enquadrá-la nesse contexto. Esta hipótese encontra-se reforçada quando se considera a verdadeira adoração que Virginia sentia pela irmã, talvez o seu único deus na terra. Diane Gillespie, em *The Sisters' Art*, salienta o incondicional apreço que cada uma das irmãs sentia pelo trabalho da outra: "What emerges from an examination of each sister's informal reactions to the other art medium and its most beloved representative is not only personal and professional rivalry, but also varying degrees of respect, identification, sympathy, and stimulation."²⁰¹ Da parte da mais nova o apego era, naturalmente, maior, tanto pela idade como, sobretudo, pela necessidade de dependência que a sua constituição física e psíquica tornava imperativa. Diz ainda Gillespie: "Surrounding herself with Vanessa's paintings and decorations, depending on her for advice and visual sustenance,

²⁰¹ Diane Filby Gillespie, *The Sisters' Art: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*, p. 104.

Virginia manifested another variation of the child/mother relationship to her sister that some of her editors and biographers detect” (104).

Sendo Vanessa, como era, tão destituída de qualquer religiosidade, é curioso que a irmã sentisse a necessidade de um desabafo desta ordem, e, ainda mais, que, “through all these years of pain and penance” em que sofreu a perda da mãe, a primeira e grave perturbação mental, e a morte de Stella, a mãe-substituta; anos, realmente, de grande desorientação e fragilidade, Virginia procurasse Deus e fizesse questão em não se mostrar irreligiosa perante um ser amado, muito provavelmente o seu mais persistente amor ao longo da vida.

Basta recordar os escritos de Virginia dos seus “anos de liberdade”, entre 1904 e 1912, para admitir que, apesar da segura racionalista da educação que recebeu, a jovem mantinha uma abertura saudável para com os problemas metafísicos e para com a ideia do transcendente. Porém, logo a partir do seu primeiro romance publicado, *The Voyage Out*, e logo nas primeiras páginas, parece que a escritora fez questão em marcar uma posição - que poderá ser considerada pessoal por quem atribui à personagem Helen Ambrose o papel de *alter ego* da autora - de total desaprovação da educação religiosa e de total hostilidade para com a religião. No primeiro jantar a bordo, e quando o seu erudito interlocutor comentava que “you will form no just opinion of the stupidity of mankind until you have sat upon a Borough Council”, ela contrapôs:

‘I have had servants.’ . . . ‘At this moment I have a nurse. She’s a good woman as they go, but she’s determined to make my children pray. So far, owing to great care on my part, they think of God as a kind of walrus; but now that my back’s turned - Ridley,’ she demanded, swinging round upon her husband, ‘what shall we do if we find them saying the Lord’s Prayer when we get home again?’ (TVO 22)²⁰²

Esta irreverência (e despropósito) só pode ser compreendida se se partir do princípio que a

²⁰² A pergunta ficou sem resposta da parte do marido ou comentário de qualquer dos outros comensais.

personagem tinha como certo que qualquer pessoa instruída consideraria uma estupidez sem paralelo querer ensinar orações às crianças, embora, ao mesmo tempo, pareça estupidez comparável achar que as crianças rezariam com o seu inocente fervor a um qualquer cetáceo monstruoso! De qualquer modo, seria pouco ajuizado da parte de pais conscienciosos atreverem-se a confiar os seus filhinhos, durante um longo período de tempo, a uma pessoa que achavam tão irresponsável. Mesmo que considerassem, o que parece absurdo, que a orientação espiritual é de somenos importância porque pode ser corrigida posteriormente, ficaria ainda a preocupação pelos aspectos meramente materiais da vigilância, incluindo a segurança física das crianças. A falha - se a houve - pode dever-se ao facto de Virginia estar muito longe de ter a percepção dos cuidados e atenções permanentes que as crianças exigem da parte de quem toma conta delas. Este facto parece reflectir também as reminiscências da própria escritora, de uma infância excessivamente concentrada na “nursery”, com ordens estritas que nem se podia sonhar em transgredir.

A inclusão desta argumentação no romance exerce, certamente, a função de informadora, de catalogadora do casal Ambrose entre os convicta e apostolicamente ateus, sobretudo para contrastar com a pouco instruída, morna e desinteressante (na opinião de Helen) jovem Rachel, que pode ter, segundo Richard Dalloway supõe, “secret leanings towards Catholicism.” (TVO 60) Este romance foi ainda escrito segundo normas bastante conservadoras. Como diz John Lehmann, nele a autora “is playing the established rules of the game. The handling of the material, the telling of the story disturb no conventional notions”.²⁰³ No entanto, notam-se-lhe já muitas instâncias, como esta, em que é a própria acção e a fala das personagens que vão instruindo o leitor, em vez de o autor se valer da convencional omnisciência do narrador, desmascarando aquela “authorial voice” que, como Claire Sprague frisa, na senda de Bakhtine, “never disappears, it merely deploys itself differently, allowing, in the polyphonic novel, rare freedom to its characters”.²⁰⁴ A verdade é

²⁰³ “Virginia Woolf”, *English Critical Essays: Twentieth Century*, selected by Derek Hudson, London, Oxford University Press, 1958.

²⁰⁴ “Multipersonal and Dialogic Modes in *Mrs. Dalloway* and *The Golden Notebook*”, *Woolf and Lessing*:

que já aqui, nesta primeira experiência no campo do romance, se adivinha a procura e a aprendizagem de um estilo novo de escrita, que viria a ser testado mais completamente nos contos de *Monday or Tuesday* antes de se abalançar em romances como *Jacob's Room* e os que se lhe seguiram.

Em *The Voyage Out* aparecem personagens que viriam a ser mais desenvolvidas posteriormente. Clarissa e Richard Dalloway são muito mais novos, pensam em ter um filho e, sobretudo, apresentam perfis diferentes dos que ficaram conhecidos através do romance de 1925. Não são, talvez, diferenças muito gritantes - ele é já o parlamentar snob e bem parecido, ela o "angel in the house", que se veste bem, não fala de política mas gosta de conviver -; mas, estudadas em profundidade, não são, realmente, as mesmas personagens (apesar da expressa informação de Woolf a esse respeito, numa carta a Winifred Holtby²⁰⁵).

Um pormenor, porém, é mantido inalterado de um romance para o outro: a falta de convicções religiosas de Clarissa, que se torna manifesta desde o início. Antes de adormecer, na primeira noite a bordo, Clarissa "mused in bed": "I often wonder . . . whether it is really good for a woman to live with a man who is morally her superior, as Richard is mine. It makes one so dependent. I suppose I feel for him what my mother and women of her generation felt for Christ" (TVO 55). Há toda uma pintura da situação da sociedade inglesa da classe média alta no que respeita à religião: algo que pertenceu à geração precedente, pelo qual se tem ainda um sentimento afectuoso, mas que, decididamente, já não pertence à realidade, já é impensável, nem sequer é assunto de discussão. Porém, com a sua subtileza habitual, espantosamente apurada para

Breaking the Mold, ed. Ruth Saxton and Jean Tobin, p. 9.

²⁰⁵ Em *Virginia Woolf and the Great War*, Karen L. Levenback informa: "Woolf wrote a cordial letter to Winifred Holtby on 15 January 1933, after she had read Holtby's book. Although perhaps a matter of civility, the letter also suggests that Mrs. Dalloway of *The Voyage Out* and Mrs. Dalloway of the later novel are the same character: 'What an idiotic thing - to give Mrs. Dalloway one father in *The Voyage Out*, and another in *Mrs. Dalloway*! That comes of working from memory' [Joanne Trautmann Banks, "Some New Woolf Letters," 183], p. 45n 3.

um início de carreira, Woolf juntou numa mesma frase a situação religiosa e a situação entre os sexos: Clarissa - logicamente! - já não acredita em Cristo, em Deus, portanto, mas continua sentindo pelo marido, que classifica de moralmente superior (e será oportuno antecipar aqui a visão de Richard roubando um beijo à inocente Rachel), a adoração que as suas antepassadas sentiam por Deus. A ironia da questão impõe-se: Valeria a pena trocar uma adoração pela outra? De qual das duas sai a Mulher mais diminuída?

Pode questionar-se a justeza de uma análise deste tipo; pode questionar-se qual o verdadeiro propósito da autora na junção destas situações, destas afirmações; mas um facto é que elas existem, e estão lá depois de muitas revisões, “after she had rewritten it from beginning to end at least five times” como testemunha John Lehmann.²⁰⁶ Quer consciente, quer inconscientemente, o plano está bem delineado; e nada mais resta ao leitor senão absorver - consciente ou inconscientemente - o problema, questionar-se e fazer germinar a semente lançada tão insidiosamente no seu cérebro. Talvez o leitor não seja assim tão receptivo, talvez passe com os olhos a correr por estas linhas que nem sequer fazem parte do enredo principal, talvez não dê um segundo pensamento ao assunto. Mas, tal como na Parábola do Evangelho, há sempre a hipótese de a semente cair em bom terreno e dar cem por um. Não será a religião que ficará a ganhar nesta sucessão de hipotéticas repercussões, mas será aquele tipo de feminismo objectivo e inteligente de que Virginia Woolf sempre deu provas. E, mesmo falando de religião, talvez não haja total certeza que não ficou uma pontinha de inquietação e dúvida; aliás, como é muito habitual na escritora em situações semelhantes. É de reparar que a questão fica em aberto com a última afirmação de Clarissa antes de adormecer: “It just shows that one can’t do without *something*” (TVO 55). Uma verdade que Woolf confessou repetidas vezes²⁰⁷ e certamente sentiu em permanência. A Clarissa do romance sumariza na manhã seguinte, para Helen Ambrose, a sua

²⁰⁶ “Virginia Woolf”, *English Critical Essays*, p. 240.

²⁰⁷ Como, por exemplo, a 7 de Julho de 1903, em carta a Violet Dickinson, ou em 1918, no Diário, a 9 de Julho (ocorrências citadas no texto).

opinião sobre religião: “I always think religion’s like collecting beetles. . . . One person has a passion for black beetles; another hasn’t; it’s no good arguing about it” (TVO 60). Posição que a situa como abstencionista, ao lado de Pilatos; opinião que procura não comprometer quem a profere.

As cenas da doença e morte de Rachel, que ocupam umas boas trinta e quatro páginas perto do final da obra, pareceriam adequadas a algumas considerações ou, pelo menos, insinuações veladas, à situação *post-mortem*: ou sugerindo continuidade de existência de qualquer espécie, mesmo que apenas na memória do apaixonado Terence, ou exarando a sentença completa, com o *nihil est*. Talvez, seguindo Avrom Fleishman, se possa ver uma intenção nos versos de Milton murmurados por Ridley Ambrose. “They refer”, diz Fleishman, “to the triumph of the new dispensation over the pagan gods of the East, but the gospel comes into the present text at a singularly unconvincing moment, at the point of Rachel’s demise. There is no hint of resurrection or of any other form of transcendence at the close of the fiction; the blank fact of death alone remains”.²⁰⁸ A mensagem, se a houve, foi a da irrevocabilidade da morte como fim último de todos os seres humanos.

Pode-se bem compreender que a mensagem do romance, conforme Woolf a idealizara, obrigasse à não reunião dos amantes, à morte daquela que fez a aprendizagem da vida mas não foi bem sucedida, que, nas palavras de Louise Poresky, “meets the force of socialization” e que “cannot overcome the restrictive demands placed on her by society. She thus lets herself die, for only in death can she protect herself from psychic disintegration.”²⁰⁹ Porém, é menos compreensível o silêncio final do drama, silêncio que nem deixou correr as lágrimas do protoviúvo, nem espalhar as cinzas da morta ou lançar uma honrada placa de mármore sobre os

²⁰⁸ *Virginia Woolf: A Critical Reading*, pp. 20-21. Os versos de Milton são da ode “On the Morning of Christ’s Nativity” (197-200).

²⁰⁹ *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf’s Novels*, p. 17.

seus despojos em sinal de digno desgosto e de repouso eterno. Mas, em contrapartida, o livro em si não acaba em silêncio: a vida fervilha no último capítulo, é apregoada e justificada por todos, velhos e novos. Todos têm algo para dizer e uma desculpa para a morte, que, aparentemente, só visita quem não procede bem ou não sabe viver, talvez quem não se interessa pela possível vida em Marte ou por “all the things that are bound to happen!” (TVO 455) Apenas Evelyn se insurge: “Why would people never talk about the things that mattered?” E se atreve a perguntar: “D’you believe that things go on, that she’s still somewhere - or d’you think it’s simply a game - we crumble up to nothing when we die? I’m positive Rachel’s not dead.” Mas a resposta de consolação não veio, pois Mr. Perrot “would have said almost anything that Evelyn wanted him to say, but to assert that he believed in the immortality of the soul was not in his power” (TVO 442). Entre todos os que participam e falam neste “acto final” não se encontra Terence Hewet, aquele que, perante o corpo sem vida da sua amada, “seemed to be Rachel as well as himself.” Aquele que, na exaltação dos seus sentimentos de dor, mesclados da euforia da união, da completude e de uma estranha sensação de missão cumprida, de chegada à meta, pensara, abraçado à noiva morta, a noiva que “had ceased to breathe”:

So much the better - this was death. It was nothing; it was to cease to breathe. It was happiness, it was perfect happiness. They had now what they had always wanted to have, the union which had been impossible while they lived. Unconscious whether he thought the words or spoke them aloud, he said, ‘No two people have ever been so happy as we have been. No one has ever loved as we have loved.’ (TVO 431)

Terence parece ter compreendido que dois seres terrenos, com as suas diferentes especificidades e idiossincrasias, nunca conseguirão manter, para além de um trémulo presente, a euforia de uma união perfeita e completa. Ele próprio já se vira a “comandar” os gostos de leitura da sua amada, a modificá-la, portanto, o que significa que, nas palavras de Susan Stanford

Friedman, "Terence begins, in spite of himself, to act out the ideological and narrative script of conventional romance, in which he, as the man, instructs and guides the woman."²¹⁰ E Rachel já se doía do restringir da sua liberdade para o exercício dos gostos musicais. Onde iriam esses pequenos desacertos parar? Agora, com a morte, o ideal de perfeição ficava eternizado, nada na vida o poderia alterar ou estragar. E não pode passar despercebido que, nos seus pensamentos, Terence se considera morto também, como atesta o *they* plural: "the union which had been impossible while they lived."

A morte considerada como a perfeição da vida, o estado perfeito que não pode ser modificado, um como que céu de todas as bem-aventuranças condensado num único instante! É sublime. Mas, aqui na Terra, o sublime dura ainda menos que a rosa de Ronsard; e, no romance, o epílogo fica em aberto, é-nos vedado o conhecimento de como Terence pensou, ou conseguiu, eternizar o seu instante de Paraíso: Romeu, ter-se-ia matado de imediato; Des Grieux, seguiria Manon para o exílio; Manuel de Sousa, iria enterrar-se num convento. Estas as propostas do passado; e o futuro ainda não estava disponível, com os seus filmes, gravações e imagens virtuais. O século XX apenas dealbava. É inegável que Terence iria ter dificuldade em conservar (o eterno problema da permanência) a sua bela euforia de vitória. De qualquer forma, o caminho a escolher ficou para o leitor adivinhar, possivelmente segundo as próprias convicções e sentimentos. As frases finais, porém, são paradigmáticas: Woolf, que talvez já então tivesse ideia semelhante à que emprestou a Terence quanto ao cristalizar da felicidade terrena, usou o mesmo modelo nos últimos bilhetes que deixou ao marido antes de se suicidar.²¹¹ Será que ela quis, também, manter intacto o seu Paraíso com a morte? A escolha tem, certamente, um sentido profundo, que cada leitor compreenderá à sua maneira.

²¹⁰ "Virginia Woolf's Pedagogical Scenes of Reading: *To the Lighthouse*, *The Common Reader*, and her 'Common Readers'", *Modern Fiction Studies* vol. 38, nº 1, West Lafayette, Purdue University, Spring 1992, pp. 101-125.

²¹¹ O bilhete de despedida datado 'Tuesday' termina precisamente assim: "I dont think two people could have been happier than we have been." Transcrito, por exemplo, em *Virginia Woolf*, de Hermione Lee, p. 757.

The Voyage Out é uma galeria de retratos, sendo certo que, como aponta Jane Wheare, “[a] writer is, perhaps, particularly likely to use the first novel to unburden personal obsessions and experiences.”²¹² Ridley Ambrose mostra muitas das características de Leslie Stephen (“remote scholar, hoarding, hypochondriacal, defensive”, como frisa Caramagno²¹³); Helen Ambrose tem traços da própria escritora mas também das suas queridas figuras maternais, Vanessa e a mãe, Julia; St. John Hirst parece-se muito com Lytton Strachey; e Rachel, como Phyllis Rose nota, está muito próxima de Virginia “as the world saw her in the early twenties”.²¹⁴ As personagens que veiculam as ideias da autora - que se coíbe de ser didáctica nas intervenções autorais - são Helen Ambrose e Terence Hewet. Por isso Wheare chama a atenção para o facto de que ambos “share (though in differing degrees) their author’s feminist outlook” (37), enquanto Patricia Moran, que considera este romance como uma antecipação de *To The Lighthouse*,²¹⁵ afirma que “[a]s a number of critics have pointed out, Woolf takes great pains to establish Helen as a kind of primal goddess: she is monumental, larger than life . . . Above all, she is associated with the Fates, the three women in Greek mythology who spin, draw out and cut the thread of fate: ‘her figure possessed the sublimity of a woman’s of the early world, spinning the thread of fate’ (TVO 208)” (145). É difícil para um escritor, sobretudo um escritor com uma educação tão enraizada na cultura grega, livrar-se de deuses e deusas e das luzes que eles fazem incidir nos humanos e nas características das suas personalidades e das suas vidas.

²¹² *Virginia Woolf Dramatic Novelist*, p. 36. Wheare chama sobretudo a atenção para o interesse de Woolf pelo feminismo.

²¹³ *The Flight of the Mind: Virginia Woolf’s Art and Manic-Depressive Illness*, p. 157.

²¹⁴ *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*, p. 50. Rose considera que o “retrato” ainda é mais parecido numa das versões anteriores do romance, quando ainda se chamava *Melymbrosia*.

²¹⁵ *Word of Mouth: Body Language in Katherine Mansfield and Virginia Woolf*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1996, p. 141: “This earlier novel reminds us that *To The Lighthouse* is not Woolf’s definitive statement of mother-daughter relationships, but only one such depictions: mother-daughter relationships recur throughout her fiction, and almost all of them examine some aspect of the mind-body conflict that preoccupied Woolf throughout her life.”

Do mesmo modo, é difícil, se não impossível, a qualquer limitado ser humano com sonhos de infinito, deixar de sentir a existência de um poder que o ultrapassa, a que ele chamará, afinal, o que quiser. A época em que Virginia Woolf viveu foi de grandes avanços científicos e tecnológicos e, particularmente depois de 1859, muitos dos “evoluidos”, dos “bem informados”, sentiram-se coagidos a desprezar aquilo em que anteriormente tinham acreditado. Mas, como H.G. Wood coloca a questão:

Far too much was being claimed for evolution. It was some time before we discovered that, as P.T. Forsyth put it, evolution is a good servant, but a bad master! In the once popular poem of which each verse ended with the refrain, ‘Some call it evolution; others call it God’, it seemed as if one name was as good as the other. Evolution was put forward not just as a convenient descriptive label for a highly complex process, but as a cause that accounted for everything.²¹⁶

No início do século XX as cogitações evolucionistas tinham já perdido muito do seu sensacionalismo e novidade, mas Virginia fora educada num ambiente vitoriano e vários dos seus amigos estavam ligados à família Darwin. Sem qualquer instrução religiosa para além da que lhe era heterogeneamente fornecida pelas suas leituras, o sentimento religioso ficava-se-lhe pelo que a natureza fornece intrinsecamente a todos os viventes.

Todos, humanos, sentimos, num momento ou noutro, a euforia do Hossana ou o peso do Gólgota. Todos, humanos, nos sentimos, por vezes, em sintonia com o Universo e com quem o criou tão belo e tão próprio para nós, assim como, não menos vezes, nos sentimos esmagados e revoltados contra esse mesmo Universo e quem o criou tão duro e adverso. Entre a besta e o anjo, o Homem oscila e é um eterno insatisfeito. Assim, é provável que porque assim obscuramente o sentia Woolf, St. John Hirst, o Lytton Strachey de *The Voyage Out*, fazia poemas a Deus, mas ficava perplexo por neles acabar provando que Deus existe: “he had written twenty

²¹⁶ *Belief and Unbelief since 1850*, Cambridge, Cambridge University Press, 1955, p. 51.

lines of his poem on God, and the awful thing was that he'd practically proved the fact that God did exist. . . . he went on to wonder what would happen if God did exist - 'an old gentleman in a beard and a long blue dressing-gown, extremely testy and disagreeable as he's bound to be?' (TVO 341) O já conhecido escape da caricatura bonacheirona, aliás recorrente em Woolf,²¹⁷ é uma forma fácil de afastar pensamentos incômodos, mas fica comprovado que estes foram, na realidade, tão fortes que precisaram de ser registados.

AS "RELIGIÕES" DA ÉPOCA

Uma "religião" (ou um empenhamento, uma crença) tipicamente masculina, fortemente atacada por Virginia Woolf, é a guerra e o gosto do militarismo.

Em *Jacob's Room*, a religião está menos presente do que a guerra. É verdade que o romance, apenas, como afirma Karen L. Levenback, "offers undertones of the war throughout and suggests the *coming* of the war", o que é menos do que o que acontece em *Mrs. Dalloway*, que, "is overlaid with the war and is more explicitly tied to its experiences and its *effect*";²¹⁸ mas o primeiro pode, por alguns, ser considerado um "war book"; assim o classificou Winifred Holtby em 1932, a par com *The Death of a Hero* ou *Farewell to Arms* (116). A mesma opinião tiveram Aileen Pippett em *Virginia Woolf* (158) e James Hafley em *The Glass Roof* (176n 15), enquanto Carolyn Heilbrun, em *Toward a Recognition of Androgyny*, o considera mesmo "one of the greatest: the civilian *All Quiet on the Western Front*" (164).²¹⁹ Para outros, porém, incluindo David Daiches, este romance não passou de um exercício, escrito, "one might say, for the sake of

²¹⁷ De recordar, por exemplo, a descrição em "An Unwritten Novel": "oh, dear - this seeing of Gods! More like President Kruger than Prince Albert - that's the best I can do for him; and I see him on a chair, in a black frock coat" (AHH 18).

²¹⁸ *Virginia Woolf and the Great War*, p. 46.

²¹⁹ As citações encontram-se em Levenback, pp. 44-5.

style.”²²⁰ E Alex Zwerdling, que o apelida de “Woolf’s Satiric Elegy” (62), pensa que “*Jacob’s Room* is not in any direct sense a war novel”, apesar das referências antecipatórias “carefully embedded in the narrative” (65). Entre os dois extremos, porém, parece inegável, como salienta Avrom Fleishman, que, com as suas experiências estilísticas, o romance consegue “convey the horror which modern war has placed near the center of our experience.”²²¹ Assim, parece mais adequado considerá-lo como “a comment on the war that had ended four years before its publication”, como faz James Hafley.²²² E, de um ponto de vista feminista, pode-se notar, como faz Makiko Minnow-Pinkney, que “[i]t is precisely Jacob’s maleness that ‘kills’ him in a war that is the inevitable consequence of an inhumane masculine ideology.”²²³

Virginia Woolf, que viveu a guerra e o pós-guerra, situação que a terá reforçado na sua falta de fé num Deus benevolente, leva o leitor - através da descrição de simples cenas soltas à roda da vida de um jovem promissor, verdadeiras “tranches de vie” que sugerem a expectativa da realização - até ao absurdo horror do Nada, do aniquilamento total. Talvez extrapolando (ou talvez não: quem sabe?) a intenção da autora, apetece concluir que, se é absurdo conceber um Deus Criador que permite horrores, mais absurdo ainda é criar inconcebíveis horrores a favor do Nada; construir, a grandes custos, belos pomares pujantes para, na altura da colheita, deitar fora o fruto e conservar a casca, que mais do que isso não é o quarto de Jacob, como é ironizado nas linhas finais do livro, em que a preocupação maior da mãe do desaparecido é o destino a dar ao par de velhos sapatos, mais insignificantes ainda que a cigarreira nova do soldado morto do poema de Fernando Pessoa, o soldado “que já não serve”, como sapatos sem pés, cigarreira sem lábios, lábios sem voz, exterior sem alma, podridão sem ressurreição, mundo podre sem alternativa. “The question of what survives us,” lembra Laura Marcus, “of how and on what we

²²⁰ *Virginia Woolf*, p. 61. Citado por Alex Zwerdling em *Virginia Woolf and the Real World*, p. 62.

²²¹ *Virginia Woolf: A Critical Reading*, p. 46.

²²² *The Glass Roof*, p. 174n 15.

²²³ *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, pp. 52-3.

make our mark, inscribe our 'character', is central to *Jacob's Room*, as it is to *Mrs. Dalloway*, *To the Lighthouse*, and *The Years*".²²⁴ E, por trás dessa pergunta, a mensagem de que todos, viventes, somos apenas condenados à morte à espera da execução da sentença, mensagem que atravessa toda a ficção de Virginia Woolf como, infelizmente, também a sua vida, está aqui patente de forma muito explícita. Mais ainda, talvez, do que na morte semi-relutante de Rachel em *The Voyage Out*, do que nos conflitos existenciais da diáde Clarissa/Septimus de *Mrs. Dalloway*, do que nas mortes vislumbradas em "Time Passes" e na casa desabitada de *To the Lighthouse*, do que no suicídio de Rhoda e no monólogo terminal de Bernard em *The Waves*, do que nos prenúncios da guerra e no esmagamento da cobra em *Between the Acts*. Não obstante, é neste último romance (cujas práticas pós-modernistas *Jacob's Room* denuncia, como assinala Edward Bishop²²⁵), que o Nada chega ao seu climax, com os reflexos captados pelos espelhos: "orts, scraps and fragments", ... menos que Nada.

Quer *Jacob's Room* seja livro de guerra, ou sobre a guerra, ou sobre a morte, apesar de a religião não ser nele um tópico dominante ela está presente, aqui e além, em pequenos apontamentos passageiros que não deixam esquecer a propensão contestatária de Woolf. Como, por exemplo, a descrição de Fraser no British Museum, o leitor que "abhorred vagueness - the Christian religion, for example, and old Dean Parker's pronouncements. Dean Parker wrote books and Fraser utterly destroyed them by force of logic and left his children unbaptized - his wife did it secretly in the washing basin - but Fraser ignored her, and went on supporting blasphemers" (JR 105) (É impossível que este episcópio não traga à ideia a falta de batismo dos pequenos Stephen, que não foi neutralizada pela mãe, igualmente irreligiosa). Também do próprio Jacob, o estudioso infatigável, nos é dito que "was ready to turn with wrath upon whoever it was who had fashioned

²²⁴ Virginia Woolf, Plymouth, Northcote House Publishers, 1997, p. 90.

²²⁵ Virginia Woolf, London, Macmillan, 1991, p. 48.

life thus" (JR 81); enquanto foi deixado para Florinda, que "was ignorant as an owl" (JR 78) e cuja "spelling was abominable" o cuidado de "for some reason when she wrote she declared her belief in God"(JR 93). Não é esta a única instância em que Woolf equaciona a empenhada adesão a uma religião com a falta de discernimento e o atraso mental. A ironia foi sempre a sua preferida arma retórica e, como lembra Val Gough,

one of the things Woolf most enjoyed being ironic about was mysticism. In her fiction, Woolf often portrays traditional forms of mysticism ironically. In *Jacob's Room*, for instance, she subjects the notion of mystic revelation to sceptical, ironic scrutiny. Many of the characters are depicted as engaged in the uncertain quest for truth, aided by a wide variety of philosophies of life, mystic beliefs and religious doctrines.²²⁶

Val Gough chama a atenção para alguns exemplos, como: "Lady Charles reads Thomas à Kempis"; "Mrs. Stuart 'believed in the transmigration of souls' (JR 75)"; "Miss Marchmont ponders her philosophy of 'the rhythm of the soul'"; "Mrs. Duggan is prompted by her faith to put 'the life of father Damien into verse' (JR 149)"; "Jinny Carslake 'frequented Indian philosophers' (JR 127)"; e Gough comenta que "Woolf often uses narrative irony to prevent the reader from settling down to any fixed point of view about these characters' various religious (or anti-religious) attitudes" (85). Aliás, toda a busca "non-chalante" do protagonista, que o leva a ler Platão (por mais difícil que seja) e a visitar a Grécia, tem, por baixo da sua visível preocupação de espiritualidade intelectualista, uma sub-camada de "gentle irony", como lhe chama Edward Bishop quando comenta a "genuine communion with the work" conseguida por Jacob com a leitura de *Fedro*: "There is still a gentle irony here, for the dialogue deals with problems of rhetoric and love, and the relations between the spiritual and the sensual, issues that Jacob will face not in the abstract but in the flesh when he encounters Sandra in Greece, and walks with her to the

²²⁶ "With Some Irony in Her Interrogation: Woolf's Ironic Mysticism", *Virginia Woolf and the Arts*, p. 85.

Acropolis.”²²⁷ Como nenhuma das personagens se manifesta particularmente feliz com a sua opção religiosa, resulta de todo o texto uma indefinição inquietada, talvez uma demanda que se gorou, como a vida de Jacob/Thoby, com as implicações pessoais que este decalque “personagem/irmão” podem comportar.

Em certo sentido, *Jacob's Room* é um pouco de tudo aquilo que os críticos têm nele encontrado: livro de guerra e de esperanças não realizadas; exercício experimental, não só de estilo de escrita como também da própria arte de viver; elegia satírica por todos os que morrem jovens ingloriamente e contra os que de ânimo leve dispõem das vidas dos outros; desencanto satirizado das maneiras de pensar e da organização da sociedade anteriores à guerra, assim como da maneira despreocupada de pensar e pré-organizar o próprio futuro. Também parece acertada a interpretação deste romance feita por Carolyn Heilbrun em *Reinventing Womanhood*:

Woolf called her young male protagonist's place of being *Jacob's Room*; it is clear in the novel that Jacob's room has enlarged to become the universe: the wide world available to a young man of the upper classes in England before World War I. Jacob's life stood in contrast to that of the women he knew, to whom time was issued in 'long white ribbons,' which 'they wind round and round and round and round.'²²⁸

Tudo isto se ajusta à ideia generalizada de que Jacob representa o idolatrado irmão Thoby e o seu mundo, Thoby, o desaparecido sempre presente, que só não foi para a guerra porque não viveu tempo bastante. A lembrança obsessiva do irmão era tão vivaz que resistiu ao desgaste dos anos e das décadas e às contingências degenerativas da vida; e foi necessário a Woolf continuar o processo de exorcização numa obra muito mais tardia, *The Waves*, onde a sombra de Thoby pode ser ainda detectada na figura de Percival/(Cristo), o venerado desaparecido.

Uma questão que pode colocar-se a respeito deste romance é a do nome do protagonista.

²²⁷ *Virginia Woolf*, p. 41.

²²⁸ *Reinventing Womanhood*, New York, W.W. Norton & Co., 1979, p. 185.

Woolf já utilizara um nome bíblico, Rachel, em *The Voyage Out*, embora inicialmente tivesse escolhido Cíntia, a partir da literatura grega. Mas Jacob tem conotações muito fortes: não é o mais velho mas é o transmissor da herança; não é o mais forte nem o mais másculo mas a sua posteridade prevalecerá na terra. Assim Thoby se perpetua na lembrança de Virginia, que multiplicará a sua imagem, e a sua memória permanecerá viva para a posteridade.

Alguém que troque os seus valores mais elevados, os valores que lhe dão mais dignidade, por um “materialão” prato de lentilhas - isto é, os que continuam a comer, os que continuam vivos -, merece ser destituído, não é digno de liderança. Por outro lado, alguém que se aproveite da fraca cabeça do irmão para o esbulhar daquilo que lhe pertence, daquilo que sabe ser o que mais vale nele, esse alguém pode estar politicamente correcto mas, de certeza, não está correcto a nível fraternal. Talvez por isso, Virginia Woolf, parecendo querer “emendar” as Escrituras, estabeleceu para Jacob um fim antes de verdadeiramente se ter cumprido a sua vida; mas, simultaneamente, assegurou que o vazio do seu quarto, como uma moldura sem retrato, testemunhasse a sua ausência, assinalasse a sua perda para sempre, para todos os que eram o seu mundo. Que valem os passos na terra de quem já faz parte da luz e do eterno? A luz não morrerá, a imortalidade está ganha. Jacob perpetuará Thoby.

As perspectivas acima apontadas para possíveis interpretações de *Jacob's Room* são todas, mais ou menos, limitativas e questionáveis, mas, em grande parte, coadunam-se com as interrogações profundas da própria autora sobre os problemas em causa: o sem-sentido da guerra, a ignorância auto-confiante dos muito jovens, a situação de desvantagem das mulheres, as expectativas não realizadas, a insustentável leveza dos sonhos e o vazio do futuro, de *qualquer* futuro. Talvez seja de si própria que Woolf fala, quando leva a narradora a comentar que Jacob “had in him the seeds of extreme disillusionment” (JR 158), como, aliás, acontece sempre aos que entretecem sonhos altos e esperam demasiado da vida. É o mesmo Jacob que afirma,

parenteticamente, a verdade que condensa o drama existencial de cada ser humano: “One must apply oneself to something or other - God knows what.” (JR 71)

Se *Jacob's Room*, para além de um romance de guerra ou de saudade, pode ser visto como uma obra de aberturas, de tantas possibilidades de começo de novas perspectivas para dimensionar a vida e o que ela vale, *Night and Day*, que o precedeu, fica-se por Londres, não tem horizontes mais vastos mas abrange uma sociedade multiforme que tenteia ainda novos caminhos, receosa de abandonar o apego do passado para aceitar as mudanças já, mais ou menos insidiosamente, em curso. O posicionamento da autora é nitidamente precedente: o romance de 1919 teve de libertá-la de muitas e fortes cadeias para que a obra experimental pudesse acontecer. Não obstante estes condicionalismos, há nesta obra um caminhar para a perfeição que é comum a todas. O percurso das personagens leva-as a atravessarem o tempo como numa ascensão para a Cidade de Deus que, porque nunca é atingida na terra, mantém a aura de objectivo de atracção potente.

Night and Day não é uma obra em que o religioso tenha grande importância, a questão não aflora nem as diferenças se extremam: não há os que são e os que não são, os que têm e os que não têm. A situação conta-se muito mais pelo poder do dinheiro e da categoria social do que pela integração numa igreja. Numa palavra, Deus não é um pormenor necessário à acção; não existe, mas apenas por ausência natural e não por contestação. Uma posição equivalente à da filosofia nos tempos de Hobbes. Porém, enquanto a filosofia se foi fortalecendo no seu desejo de eliminar Deus do seu campo de trabalho, Woolf viu-se cada vez menos capaz de manter o distanciamento e o ostracismo. Deus nunca mais esteve ausente da sua obra, mesmo que por vezes mascarado de bobo ou de inimigo. Afinal, a ideia de Deus é uma constante da vida, já que, como Simone

Nicolas lembra, “[o] divino é e foi sempre o horizonte dos valores e o horizonte do homem”²²⁹; a ideia de Deus é como uma componente biológica, de que não podemos libertar-nos. Podemos renegar os pais, mas eles acompanhar-nos-ão sempre para onde quer que fuçamos. Woolf não fugiu. Até porque não saberia de quê. *Night and Day* foi escrito nos anos que se seguiram à sua aceitação de Leonard como marido e mentor. Consolidada no seu agnosticismo de raiz, a jovem Mrs. Woolf estava mais preocupada em libertar-se dos “fantasmas” deixados pela leitura de *The Wise Virgins* do que em ironizar sobre a religião e quem a pratica.

Em *Night and Day*, e nas palavras de Alice van Buren Kelley, “[b]y placing her characters in this world of tea parties, offices, and daily regimentation, she [Woolf] makes it more difficult for them to apprehend the vision, and some critics feel that her mystical message is obscured by its worldly setting.”²³⁰ É de notar que, apesar do inusitado obscurecimento verificado nesta obra, os críticos reconhecem que há, por hábito, uma mensagem mística na escrita de Virginia Woolf, o que, embora evidente, ela, possivelmente, não admitiria de muito bom grado.

A figura de Mrs. Hilbery, a mãe da heroína, é aquela que mais próxima está de uma religiosidade natural, quase omniabrangente. Por isso ela é a mais feliz, sem problemas de conduta ou dúvidas de julgamento. Van Buren Kelley, lembrando que o título original do romance foi “*Dreams and Realities*”, inclui-a nas “*visionaries*”, explicando: “If there is a goddess of vision in this novel - for gods and goddesses are rare in the factual world - she is Mrs. Hilbery, a woman with a never-failing sense of unity that defies time, space, and the barriers between individuals or generations” (36-7). Aqueles que, muito centrados na realidade, teriam tendência a sentir um pouco de desdém, de menosprezo, pela fantasista filha do grande poeta Alerdyce, acabam por aperceber-se da superioridade da sua intuição e da sua forma de encarar o mundo. Mrs. Cosham,

²²⁹ *Para Comprender la Filosofia*, trad. Alfonso Ortiz Garcia, Estella (Navarra), Ediciones Verbo Divino, 1988, p. 107 (minha tradução).

²³⁰ *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*, Chicago, The University of Chicago Press, 1973, p.34.

sua cunhada, comenta explicativamente que Maggie “has laid her burdens upon Providence at every crisis in her life, and Providence, I must confess, has responded nobly, so far”, o que leva Katharine a acrescentar: “My mother’s bulls always turn into cows at the critical moment” (ND 159). Nada mais parecido com Deus do que a Providência; e a candura confiante de Mrs. Hilbery tem suficiente elevação para a fazer transcender, com sucesso e felicidade, o materialista mundo dos seus contemporâneos.

Este mundo convencional, de hipocrisias e aparências, só conhece o código moral imposto pela sociedade, que pode sempre ser ultrapassado desde que não haja escândalo. À sua maneira peculiar, através das suas personagens, Woolf denuncia esta artificialidade e apresenta uma alternativa de conduta mais saudável. Como Jane Wheare deixa claro no seu estudo deste romance,

[t]hrough Katharine’s history, Woolf dramatises her belief that moral dogmatism, of the kind which Mr. Hilbery invokes . . . proves inadequate to deal with the complexities of human experience. . . . William Rodney’s relationship with Katharine, like Mr. Hilbery’s, serves to illustrate the limitations of moral dogmatism. . . . The history of his relationship with Katharine traces the process whereby she persuades him - and, by implication, the reader - of the need to lay aside obsolescent conventions and inadequate moral dogmas. She recognises that moral codes exist to serve human needs rather than to govern them.²³¹

A posição de Virginia Woolf revela-se subtilmente, sem didactismos mas com clareza, a favor de uma moral realista, de honestidade e bom senso, em todos os campos. Ainda segundo Jane Wheare, sintetizando: “Through Katharine, Woolf educates the reader as to the importance of tolerance and sympathy in the emotional sphere, whilst she uses Mary [Datchet] to advocate the same qualities in the domain of politics” (96). É precisamente na sua caricatura de uma sufragista fanática, Mrs. Seal, que a autora introduz um dos poucos símbolos religiosos

²³¹ *Virginia Woolf Dramatic Novelist*, pp. 90-1.

emergentes neste romance: “Dressed in plum-coloured velveteen, with short, grey hair, and a face that seemed permanently flushed with philanthropic enthusiasm, she was always in a hurry, and always in some disorder. She wore two crucifixes, which got themselves entangled in a heavy gold chain upon her breast, and seemed to Mary expressive of her mental ambiguity” (ND 78). Pálida sombra da de Mrs. Swithin em *Between the Acts*, a assinalada religiosidade de Mrs. Seal serve apenas para patentear a instabilidade do seu espírito.

De Katharine, a modelar, que aprendeu a conciliar “fact and vision”²³², “‘masculine’ and ‘feminine’ natures”²³³, é-nos dito que “[w]ithout knowing or caring more for Church practices than most people of her age, Katharine could not look into the sky at Christmas time without feeling that, at this one season, the Heavens bend over the earth with sympathy, and signal with immortal radiance that they, too, take part in her festival” (ND 204). Situação, afinal, muito semelhante à da própria autora que, sem acreditar nos céus, não passava sem eles: não conseguia escrever sem os mencionar ou considerar, mesmo neste romance particularmente factual e desligado do religioso; e não conseguia viver sem sentir a presença do transcendente, sem sentir, como Katharine, “how infinitely repulsive the body of life is without its soul” (ND 431).

AS VÁRIAS FACES DO SER

Orlando é um caso à parte na bibliografia woolfiana. Nancy Armstrong considera-o “a history of gender differences and of the forms of subjectivity these differences engender, as well as a history of fashion.”²³⁴ O romance recebeu da sua autora o sub-título de *A Biography*, o que

²³² Cf. Alice Van Buren Kelley.

²³³ Cf. Jane Wheare.

²³⁴ *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*, New York, Oxford University Press, 1989, p. 244.

abriu as portas a um leque muito mais vasto de análises e interpretações. A época foi muito prolífica em biografias e autobiografias, sobretudo entre o elemento feminino, e o interesse por estas reveladoras peças literárias tem aumentado com o avançar do século. Uma forma de as apreciar que oscila entre o humorismo “revisteiro” e a agudeza de observação é-nos dada por Alison Donnell, que comenta:

The explosion of criticism surrounding autobiography, and particularly women’s autobiography, over the last twenty years, has demonstrated that as a genre autobiography can be likened to a restless and unmade bed; a site on which discursive, intellectual, and political practices can be remade; a ruffled surface on which the traces of previous occupants can be uncovered and/or smoothed over; a place for secrets to be whispered and to be buried; a place for fun, desire and deep worry to be expressed.²³⁵

É curioso aproximar esta metáfora de Donnell da ocorrência relatada por Regina Marler: “the 1994 Gay Mardi Gras parade in Sydney, Australia, would feature a wild elaboration of the love scenes from Sally Potter’s film of Virginia Woolf’s novel *Orlando*, involving a canopied bed and some forty costumed lesbians”²³⁶, ocorrência que dá ainda mais peso à observação desta mesma autora de que “[w]hat is more disturbing is that biographers and critics of biographizing tendencies have felt a need to explain Woolf’s attraction to women in the same terms, and with the same methods, that they have ferreted out the supposed causes of her mental breakdowns” (186). Aliás, os termos “mulher” e “loucura” aparecem muitas vezes associados no pensamento e na escrita da sociedade patriarcal de persistente longevidade.

²³⁵ “When Writing the Other is Being True to the Self: Jamaica Kincaid’s *The Autobiography of My Mother*”, *Women’s Lives into Print: The Theory, Practice and Writing of Feminist Auto/Biography*, ed. Pauline Polkey. London, Macmillan, 1999, p. 124.

²³⁶ *Bloomsbury Pie*, p. 4.

Feminismo, lesbianismo, gracejo, “fairy-tale”... “playful Orlando”.²³⁷ Outras tantas facetas para apreciação de uma obra invulgar, que a muito se presta mas pouco se conforma com definições que, regra geral, não lhe fazem justiça. *Orlando* possibilita diferentes leituras, uma das mais defendidas a nível feminista sendo a de poder ser “understood simultaneously as a utopia of woman’s access to and conquest of the world, and woman’s possession of language”, como nos diz Ana Gabriela Macedo, que acrescenta: “in the writing of *Orlando* and in the creation of a more profound form of androgyny which paradoxically includes but also transcends transvestism, Woolf is questioning the very notion of androgyny, as a romantic nineteenth-century topos which insisted on women as the ‘other’ of man, a complementary opposite, in itself empty and valueless.”²³⁸ Esta afirmação, que ultrapassa uma primeira e menos profunda leitura da obra, abre interessantes perspectivas de interpretação não contempladas em 1928. No dizer de Elizabeth Meese, “[i]n a sense, critical interest in androgyny in Woolf’s work prepares us for and distracts us from (as it disguises) her lesbian interests - a diversionary tactic she deploys.”²³⁹ Pelo seu lado, Herbert Marder compreende a opinião de Virginia Woolf a respeito de androginia a partir das suas próprias palavras em *A Room of One’s Own*: “If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties” (AROO 170-1). Segundo Marder, “For Virginia Woolf, androgyny was a kind of parable containing a solution to the dilemma of the feminist at war with herself.”²⁴⁰ As várias opiniões a este propósito denotam, também, as diferentes épocas em que foram enunciadas.

²³⁷ Patricia Ondek Laurence, *The Reading of Silence*, p. 74.

²³⁸ “From the Amazon to the Flâneuse - Women at the Turn of the Century”, Barcelona, Universitat de Barcelona, 1996.

²³⁹ “When Virginia Looked at Vita, What Did She See; or, Lesbian: Feminist: Woman - What’s The Differ(e/a)nce?”, *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*, ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl, Houndmills, Macmillan, revised edition copyright 1997, p. 470.

²⁴⁰ *Feminism and Art*, p. 108.

Uma mal encaminhada popularização de *Orlando* granjeou-lhe considerável público, para quem a obra era “so spontaneous, so natural” (D III 209), mas tem dificultado a sua condigna valorização e análise. *Orlando* foi por longo tempo apreciado, maioritariamente, como um “divertissement”, uma obra que ajudou a autora a reencontrar o equilíbrio e a desdramatizar a carga emocional inerente à escrita de *To The Lighthouse*, mas tem vindo a ser reabilitado recentemente como obra de fundo, obra de pleno direito, que na realidade é. Trata-se de uma obra que irrompeu do coração, o que não é possível sem uma dose forte de religiosidade, de crença em algo que transcenda o próprio autor. Através de *Orlando* - a história e a personagem - Woolf afirma a sua crença no amor (de variada espécie), na continuidade da vida humana e na sua dignidade intrínseca independentemente de sexo e de época histórica.

Segundo uma carta de 9 de Outubro de 1927, quando escreve a Vita Sackville-West sobre o seu plano, Woolf começou a criar *Orlando* pouco depois de terminar *To The Lighthouse*: “I couldn’t screw a word from me [para *Phases of Fiction*], and at last dropped my head in my hands: dipped my pen in the ink, and wrote these words, as if automatically, on a clean sheet: *Orlando: A Biography*. . . . I should like to untwine and twist again some very odd, incongruous strands in you” (CS 230-1, carta 1820). Porém, na realidade, já em Março lhe tinha vindo, de repente, a ideia que, amadurecida, se materializaria, não muito mais tarde, em *Orlando*:

Suddenly between twelve & one I conceived a whole fantasy to be called “The Jessamy Brides” - why, I wonder? . . . For the truth is I fell the need of an escapade after these serious poetic experimental books whose form is always so closely considered. I want to kick up my heels & be off. . . . I think this will be great fun to write; & it will rest my head before starting the very serious, mystical poetical work which I want to come next. . . . Anyhow this records the old hurried unexpected way in which these things suddenly create themselves - one thing on top of another in about an hour. So I made up Jacob’s Room looking at the fire at Hogarth House; so I made up *The Lighthouse* one afternoon in the square here. (D III 131-2)

É muito habitual em Virginia Woolf este confessado irromper repentino da inspiração criadora, como se recebida em jacto directo de Pallas Athena.²⁴¹ Porém, está bem provado, pelo esforço exaustivo dispendido na preparação de cada obra, que não se tratou nunca daquela “mere passive receptivity” que, como assinala Jean Tobin, foi a visão que o Romantismo teve da criatividade; assim como não foi, apenas, uma criatividade “founded in unfulfilled wishes welling up from the unconscious”, segundo a perspectiva freudiana. Tobin considera, muito justamente, que criar “requires a decision that allows oneself deliberately to move into the unknown, not knowing what will happen – an act of courage, but an exhilarating one.” Woolf deve ter sentido, mais de uma vez, esta quase assustadora mas gratificante sensação, que se materializava nessa inspiração súbita, completa e perfeita, fruto, afinal, de “the germinated embryo or seed”²⁴² que durante longo tempo foi criando corpo na mente da escritora de forma que, em dado momento privilegiado, o esquema de uma obra se lhe desenrolava perante os olhos como que espontaneamente. Assim, não é de estranhar a minuciosidade caprichosa com que eram revistos todos os pormenores, sistema necessário para que o resultado se conformasse com o modelo. No entanto, forçoso é notar que todas estas preocupações perfeccionistas não podiam senão virar-se, unicamente, para o que de visível, de consciente, o plano continha. As subtilezas inapreensíveis à primeira leitura apressada, os significados repartidos em aparente e latente, como os dos sonhos, as dúbias interpretações de um olhar frontal ou de soslaio, - todo esse palimpsesto do texto que não raro escapa ao próprio autor e mais tarde os críticos detectam - por vezes escapavam, de facto, a Woolf, impressentidos ou intrinsecamente inalteráveis, entre pena e papel, entre criador e criatura. Assim é que nos ficaram textos inesgotáveis porque inesgotáveis as suas significações, e

²⁴¹ Pensando nesta particularidade, é impossível não vir de novo à ideia o nosso grande poeta e a sua descrição da criação dos heterónimos, figuras, também, com apoio na realidade mas fictícias no seu todo.

²⁴² “On Creativity: Woolf’s *The Waves* and Lessing’s *The Golden Notebook*”, *Woolf and Lessing: Breaking the Mold*, ed. Ruth Saxton and Jean Tobin, pp. 147-83.

assim é que nos ficaram marcas de religiosidade onde a intenção não era religiosa.

Do Orlando, personagem, sabemos que no início da sua vida era sujeito a saltos bruscos do estado de espírito que o faziam tombar “into one of his moods of melancholy” e considerar, desanimadamente, que “[a]ll ends in death” (O 44). Quando Sasha, o seu grande amor, o abandonou, um dos seus passatempos habituais passou a ser o lúgubre convívio com as ossadas dos antepassados, e o lúgubre meditar que “[n]othing remains of all these Princes”, . . . “except one digit” (O 67). Mais tarde, já mulher, gosta de entrar na capela nos momentos de alegria e abrir o Livro de Orações que pertencera a Maria Stuart, manchado com uma gota do seu sangue: “But what pious thoughts it roused in Orlando, what evil passions it soothed asleep, who dare say, seeing that of all communions this with the deity is the most inscrutable? Novelist, poet, historian all falter with their hand on that door” (O 157). É-nos revelado que “she had, it is said, no traffic with the usual God. Nothing, however, can be more arrogant, though nothing is commoner than to assume that of Gods there is only one, and of religions none but the speaker’s. Orlando, it seemed, had a faith of her own” (O 156-7). Esta posição, bem característica do modelo que serviu à “construção” da personagem, pode também, afinal, aplicar-se à própria autora, pelo menos em certas circunstâncias e em determinados momentos da sua vida. Mostrando, como sempre mostrou, hostilidade para com o “usual God” que via sendo venerado em variáveis cambiantes um pouco por todo o lado, as naturais aspirações de infinito e de perfeição de Woolf tornavam-na sectária de uma “religião” muito à sua maneira, flutuando ao sabor das suas necessidades, uma “faith of her own” não propriamente consciente, moldada não só a partir dos preceitos estéticos de G.E. Moore mas preservando a mesma indefinibilidade que o conceito de “bom” do mestre. Mas Orlando não se ficava por esta posição. Ele/Ela, que “had a

great variety of selves to call upon” (O 278),²⁴³ podia dar-se ao luxo de, por assim dizer, ter “a great variety of religions to suit her needs” e, assim, “[s]he, who believed in no immortality, could not help feeling that her soul would come and go forever with the reds on the panels and the greens on the sofa” (O 285). Religiosidade, é certo, não lhe pode ser negada. O seu modelo, Vita Sackville-West, possuía também suficiente religiosidade, que se foi consolidando com o decorrer dos anos, conforme testemunhado pelo seu próprio filho em *Portrait of a Marriage*: “Religion, which had hitherto meant little to her, began to puzzle and worry her” (230).

O caso de *The Waves* pode ser visto, também, como um caso de contencioso para com o Divino. Para começar, e como é semi-expresso no próprio romance-poema, o “mystical poetical work” que Woolf já tinha em mente em 1928, a figura de Deus, ou de Cristo, o “Deus-herói” do Cristianismo, pode muito bem estar representada em Percival, o modelo, o desejado, o que permite a união.²⁴⁴ Maxime Chastaing considera mesmo que, muito provavelmente, os leitores teriam tendência a intitular o romance “*A boa nova de Percival segundo os seus seis amigos.*”²⁴⁵ Que se trata de uma única mente que pensa (não se pode, realmente, dizer “fala”, apesar dos tão repetitivos “he said”, “she said”) também compreendeu Jean Guiguet, outro francês, o qual comenta, sobre os chamados monólogos de *The Waves*, que “these are not six voices in search of characters, but a single being in search of voices”²⁴⁶, apoiado nas considerações da própria escritora antes de começar a escrita: “. . . several problems cry out at once to be solved. Who thinks it? And am I outside the thinker? One wants some device which is not a trick” (WD

²⁴³ Mais uma vez se nota uma aproximação a Fernando Pessoa.

²⁴⁴ “the multitude cluster round him [Percival], regarding him as if he were – what indeed he is – a God.”, p.97.

²⁴⁵ *La Philosophie de Virginia Woolf*, Paris, Presses Universitaires de France, 1951, p. 175 (minha tradução).

Algumas linhas acima dizia Chastaing a respeito de Percival: “Quel est donc ce ‘maitre de l’art de vivre’? Ce chef d’un corps humain dont les 6 occupants des *Vagues* constituent les membres, comme M. Dimanche est le chef des 6 conspirateurs qui animent *Le nommé jeudi* de Chesterton? Dieu.”

²⁴⁶ “The Waves”, *Critics on Virginia Woolf*, ed. Jacqueline E. M. Latham, pp. 88-95 (from Chapter 5 of *Virginia Woolf and Her Works*, The Hogarth Press, London, 1965, pp. 283-92)

Pode-se presumir que Woolf estava *dentro* do pensador, ou da sua divisão em seis entidades falantes, mais do que alguma vez esteve dentro de uma personagem por si criada, mais até do que dentro de Clarissa Dalloway, a que alguns têm gostado de a ligar, como Victoria Ocampo, por exemplo, que passou a confundir as duas, personagem e escritora, nas suas reminiscências de Londres, desde que conheceu Virginia nos anos 30:

London last summer [1974] was Virginia for me, as it has been, apart from everything else, since I met her forty years ago. London was her city. 'I love walking in London,' Mrs. Dalloway would say . . . She came to her bedroom, took the pins out of her hat, and threw it on the bed. It was a hat with feathers, exactly like the one Virginia wore when I saw her for the first time, more than forty years ago, in London. (CA I 444)

É certo que Clarissa tem muito de Virginia, assim como tem Lily Briscoe, que, segundo Elizabeth Abel, é "Woolf's closest fictional representative"²⁴⁸; mas a personalidade de Virginia nunca caberia numa só pessoa; por isso se lhe coaduna melhor a repartição em seis vozes, como é, também, a opinião de Peter Dally: "the heroic Percival, worshipped by the characters in *The Waves* – all of whom were aspects of Virginia."²⁴⁹

Peter Dally aproxima a figura de Percival de Thoby, o irmão persistentemente *adorado* por Virginia, mesmo depois de morto. Por sua vez, Jane Marcus não se afasta muito desta leitura pois, a par da ideia de "Percival, the hero, the man of action, the figure whose body they all identify with England", considera "J. K. Stephen, the model for Percival in *The Waves*", descrevendo-o como "bard of Eton and of boyhood", misogynist poet and parodist, studied law and edited a journal called *The Reflector* before his strange death at age thirty-three related to a

²⁴⁷ Wednesday, September 25th, 1929.

²⁴⁸ *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, p. 1.

²⁴⁹ *Virginia Woolf: The Marriage of Heaven and Hell*, pp. 55-6.

fall from his horse (the origin of the tragic and culturally unifying scene in *The Waves*). In *The Waves* Woolf uses the case of her cousin (conflated with her dead brother, Thoby, who was said to look like Jem).²⁵⁰ Thoby parecia-se com Jem, que morreu com trinta e três anos e serviu de modelo a Percival. Temos, assim, imagens convergentes colhidas pelo mesmo espelho. E, se se considerar a adoração de que Thoby era objecto por parte da(s) irmã(s), poder-se-á concluir que há, pelo menos, grande afinidade entre as três opiniões. Em acréscimo, os trinta e três anos da vida de Jem aproximam-no ainda mais da figura de Cristo.

À frente das seis personagens de *The Waves* encontra-se Bernard, a figura masculina que tem muitas qualidades, “joined to the sensibility of a woman” (TW 55). Bernard, o romancista, que Daniel Mark Fogel considera ser “a veritable portrait of [Henry] James”²⁵¹; Bernard, que diz: “I do not believe in separation. We are not single . . . The human voice has a disarming quality – (we are not single, we are one)” (TW 49). Afirmações como esta remetem-nos para os momentos da acção - ou para as passagens do romance - em que os seis se reúnem e mais parecem diferentes facetas de um único, multifacetado, indivíduo. Com Percival à cabeceira da mesa, e os seis como “a six-sided flower; made of six lives” (TW 162), antes de Percival ir para o Oriente e para a sua morte, pode-se pensar numa alegoria da Última Ceia, em que é ele (Percival/Cristo) que confere a homogeneidade ao grupo, e de quem todos precisam. “The reign of chaos is over”, diz Neville. “Here is Percival”, diz Jinny (TW 88). Ao longo da vida é ainda a lembrança de Percival que os une e os faz “enjoy this momentary alleviation”, como diz Rhoda, “(it is not often that one has no anxiety) when the walls of the mind become transparent” (TW 162). Quando se juntam em Hampton Court, que foi residência do último chefe da igreja inglesa antes da Reforma, o poderoso e competente Wolsey que não conseguiu manter a unidade, é o espírito de Percival que

²⁵⁰ “Britannia Rules the Waves”, *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Margaret Homans, pp. 236-40.

²⁵¹ *Covert Relations: James Joyce, Virginia Woolf, and Henry James*, Charlottesville, University Press of Virginia, 1990. Recensão de Millicent Bell em *Studies in American Fiction*, Volume 10, nº 1, Spring 1992, p. 117.

os faz sentir como que fazendo parte do corpo uno de um ser humano completo, compondo, cripticamente, o Corpo Místico de Cristo, onde se conglomeram os valores de um junguiano inconsciente colectivo.

Quase no fim da vida, com Percival/Cristo morto e já longínquo e, portanto, sem chefe ou modelo, sem pai ou mãe, sentindo que, como diz Neville: “We are in that passive and exhausted frame of mind when we only wish to rejoin the body of our mother from whom we have been severed” (TW 165), Bernard relembra com saudade esses momentos de comunhão: “We saw for a moment laid out among us the body of the complete human being whom we have failed to be, but at the same time, cannot forget” (TW 196). Com remorso, por ter abandonado Percival [e a religião?], ele confessa: “Then comes the terrible pounce of memory, not to be foretold, not to be warded off - that I did not go with him to Hampton Court” (TW 187). E, sentindo-se vazio, contando apenas com “somebody else’s prayer” (TW 200), Bernard debate-se ainda, ora parecendo aceitar a morte: “Come away, come away, death - mingling nonsense and poetry, floating in the stream” (TW 200), ora revoltando-se: “I cried then with a sudden conviction of complete desertion, Now there is nothing. No fin breaks the waste of this immeasurable sea” (TW 201). Tudo foge e desaparece. Fica “[a] man without a self. . . . How can I proceed now, I said, without a self, weightless and visionless, through a world weightless, without illusion?” (TW 202) No entanto, não foi um “Bom é acabar” resignado que Bernard exalou, mas um último e corajoso desafio: “Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!” (TW 211)

Bernard também dizia: “I am not one and simple, but complex and many” (TW 55). Toda a vida se interrogou, até ao fim sem resposta: “it is not one life that I look back upon; I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am” (TW 196). E, mais tarde: “And now I ask, ‘Who am I?’ I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? (TW 205) Parecem perguntas que Virginia Woolf

poderia colocar a si própria. Os muitos num só e o único que é muitos, assim é Virginia Woolf. Assim, ela é Neville, que desabafa: “Nobody guessed the need I had to offer my being to one god” (TW 37), mas também o Neville para quem “[t]he brute menaces my liberty . . . The words of authority are corrupted by those who speak them. I gibe and mock at this sad religion” (TW 25). E ela é Louis que já dissera: “It is difficult not to weep as we sing, as we pray that God may keep us safe while we sleep, calling ourselves little children” (TW 18). Mas que deixou de acreditar nas palavras do pregador a quem respeitava: “He speaks with complete conviction. To him his words are true, though not to us” (TW 41). Quando faz a confissão final, a explicar a sua vida, Bernard, muito coerentemente, começa como as Escrituras, com um desvio para Freud: “In the beginning, there was the nursery” (TW 169), o que tem muitas probabilidades de ter sido intencionalmente lançado como pista para indiciar a complexidade do ser humano e explicar as contaminações de personalidades.

O elemento feminino de *The Waves*, pragmático e directo, ajuda também à composição/compreensão de Woolf. Susan, que diz “Though my mother still knits white socks for me and hems pinafores and I am a child, I love and I hate” (TW 10), faz recordar as muitas “mães” que sempre protegeram e orientaram Virginia, muito mais que a própria progenitora: Leslie, Vanessa, Violet, Leonard, Vita... A todas “elas” a escritora parece dizer que é um ser independente, que sabe amar e odiar por si própria sem precisar instruções. Rhoda, que se aventura e espera:

One sails alone. That is my ship. It sails into icy caverns where the sea-bear barks and stalactites swing green chains. The waves rise; their crest curl; look at the lights on the mastheads. They have scattered, they have foundered, all except my ship, which mounts the wave and seeps before the gale and reaches the islands where the parrots chatter (13)

mas também a Rhoda que desespera: “But I cannot write. I see only figures . . . I am left alone to

find an answer. The figures mean nothing now. Meaning has gone . . . The world is entire, and I am outside of it, crying, ‘O save me, from being blown for ever outside the loop of time!’” (15). E também Jinny – porque não? – quando pensa:

I hate the small looking-glass on the stairs. It shows our heads only; it cuts off our heads . . . So I skip up past them, to the next landing, where the long glass hangs and I see myself entire. I see my body and head in one now; for even in this serge frock they are one, my body and my head . . . I never cease to move and to dance. I catch fire even from women’s cold eyes. (TW 29)

Esta é também Virginia, e de que maneira!

Virginia só não é Percival. Percival, o amado, o sempre admirado mas nunca materializado, o sempre esperado mas nunca recebido, o que nunca vem mas sempre promete, o que deve salvar mas que nunca salva e que, por fim, nem a si próprio se pode salvar e desaparece bem longe para não deixar rasto. Percival, que todos adoram, cujo trajecto é seguido religiosamente, por quem todos se deixariam matar apesar do receio. Como diz Louis: “Look now, how everybody follows Percival. . . . Look at us trooping after him, his faithful servants, to be shot like sheep, for he will certainly attempt some forlorn enterprise and die in battle” (TW 26). E é ainda a voz de Louis que confessa: “I resent the power of Percival intensely . . . with the small fry trotting subservient after him. Yet it is Percival I need; for it is Percival who inspires poetry” (TW 28-9).

Assim a autora, Virginia Woolf, a criadora, já então admirada, já com a fama consolidada, deixa subrepticamente entrever que se consome, que não quer confessar nem a si própria a hipótese de seguir Deus ou qualquer ideia de Deus, que se sente “small fry” se pensar em segui-lo... mas que receia *ter* de o seguir. Ela, que já em 1918 admitia no Diário : “That I believe is still the chief enemy, the fear of God” (D I 165) tem agora, passadas dezenas de anos de uma vida a defender-se da influência de Deus, de se submeter: “It is Percival/[God] I need; for it is Percival/[God] who inspires poetry.” E, se Virginia Woolf chegou a pensar que podia viver sem

Deus, ela sabia, desde sempre, que não podia passar sem a poesia. A sua introspecção traz à ideia

Prévert:

Ma vie n'est pas derrière moi
Ni avant
Ni maintenant
Elle est dedans.

A simbolização das cores e das cores das palavras, que impregna as sensações das três componentes do grupo, em *The Waves*: “All my ships are white”, diz Rhoda (TW 13); “Those are white words”, diz Susan (TW 14); “Those are yellow words, those are fiery words”, diz Jinny (TW 15), alinha na “audition colorée” das “Voyelles” de Rimbaud:

A noir, **E** blanc, **I** rouge, **U** vert, **O** bleu: voyelles,
Je dirai quelque jour vos naissances latentes:
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,
Golfes d'ombre; **E**, candeurs des vapeurs et des tentes,
Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire des lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;
U, cycles, vibrations divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;
O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges;
- **O** l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

É extraordinário como Virginia Woolf, não se considerando poeta, sente e escreve tanto em sintonia com os grandes líricos (e não só), desde a Antiguidade grega à sua contemporaneidade. Há neste soneto de Rimbaud profundidades ambíguas, ou ambiguidades profundas, que a escritora inglesa não desdenharia - ou não desdenhou -; como, por exemplo: a quem atribuir os “Ses Yeux” com que termina o soneto? Para alguns amigos do poeta poderiam ser da misteriosa “jeune fille aux yeux de violette” que o seguiu até Paris em 1871; mas, para J.-B. Barrère não há

dúvida de que estes olhos, com maiúscula, só podem referir-se a Deus, cujo olho aparece no triângulo da simbologia cristã, o Deus Criador, *alpha* e *oméga* de todas as coisas. E, como a cadeia das intertextualidades é inesgotável, poder-se-á chamar à lembrança, para ajudar à interpretação de toda a simbologia contida neste terceto, “l’*azur* du ciel immense et *rond*” de “La Chevelure” de Baudelaire, ou, ainda, de “La Trompette du Jugement” de Victor Hugo,

Et ce clairon semblait, au seuil profond des cieux,
Calme, attendre le souffle immense de l’archange.²⁵²

De igual modo, não é descabido recordar Swedenborg (como faz J. Bousquet²⁵³), quando fala da linguagem dos anjos, idioma que “não se aprende mas é implantado no espírito de maneira natural, já que flui do pensamento afectivo de cada um”. Swedenborg, na sua curiosa descrição dos anjos, especifica: “A linguagem dos anjos celestiais assemelha-se a uma suave e melodiosa corrente contínua de palavras, encontrando-se na sua melodia muitas das tonalidades das vogais *u* e *o*. A linguagem dos anjos espirituais, pelo contrário, tem muitas das tonalidades da vogal *e* e principalmente da vogal *i*.”²⁵⁴

Evidentemente, não são só os poetas franceses os inspiradores de Woolf. Porém, estas referências mais prolongadas, apresentadas, apenas, a título de exemplo e por se ligarem, de certo modo, com o tema tratado, justificam-se pelo facto de terem sido mais esquecidas nas análises dos romances de Woolf e nos levantamentos das fontes poéticas por ela utilizadas, em citações ou em simbologia, tanto na generalidade como particularmente em *The Waves*. A sua afinidade com a simbologia das cores e dos objectos inanimados foi também sentida por Hermione Lee, que diz: “Virginia Woolf not only felt that the expression of the life of the mind through physical images was the most accurate equivalent that art can make for reality; she also believed in the relationship

²⁵² Cf. Arthur Rimbaud, *Oeuvres*, Paris, Éditions Garnier Frères, 1960, notes de Suzanne Bernard, pp. 409-10.

²⁵³ em *Critique*, Abril 1949 (citado por Suzanne Bernard)

²⁵⁴ Emanuel Swedenborg. *Do Inferno, Do Céu e Dos Anjos*, trad. da edição espanhola de 1977 de Jorge Lima Alves, Lisboa, Pergaminho, 1994, pp. 42-3.

between people and non-human objects as being life enhancing.” Lee considera que os romances de Woolf “do express a secular faith in the value of the seen and felt - a faith more usually expressed in the twentieth century in poetry” e apresenta dois exemplos de poemas. Um desses poemas é “Sunday Morning” de Wallace Stevens:

We live in an old chaos of the sun,
.....
At evening, casual flocks of pigeons make
Ambiguous undulations as they sink,
Downward to darkness, on extended wings.

e o outro é “Oh grateful colours, bright looks!” de Stevie Smith:

The grass is green
The tulip is red
A ginger cat walks over
The pink almond petals on the flower bed.
.....
Seize colours quick, heap them up while you can.
But perhaps it is a false tale that says
The landscape of the dead
Is colourless.

Estes poemas, como diz Hermione Lee, “express in different ways the belief, shared by Virginia Woolf, in the objects of the mortal world as the most significant metaphors of, and vehicles for, our spiritual life.”²⁵⁵

Este envolvimento em poesia para falar de uma obra em prosa encontra a sua justificação no facto de que, em *The Waves*, a criatividade poética da escritora é especialmente acentuada, o que lhe confere um tom geral de misticismo etéreo e estético, entre a infância e a morte, entre o silêncio e a palavra.

Também N.C. Thakur foi sensível ao misticismo de *The Waves*, onde Virginia Woolf artisticamente emprega

²⁵⁵ *The Novels of Virginia Woolf*, pp. 29-30. O poema de Wallace Stevens encontra-se em *Harmonium*, de 1923 e o de Stevie Smith em *Scorpion*, de 1972.

the waves and the sea as appropriate symbols of life and reality. Just as ripples rise out of the sea, grow into separate waves, rise higher and higher, then break and subside into the sea becoming part of it again, in the same manner human beings take birth as different individuals, like Bernard, Neville, Louis, Susan, Jinny, and Rhoda, and passing through infancy, youth and old age, ultimately rest in reality, and there achieving 'fusion with the eternal spiritual principal', continue to exist.

Thakur faz uma curiosa aproximação desta faceta de *The Waves* a uma poesia oriental, cuja ideia considera igual à visão de Virginia Woolf sobre a vida e a realidade. Diz Thakur:

This is similar to an idea expressed by Maulana Rumi, a Persian mystic, in his *Masnavi-i-Ma'navi*, which in E. H. Whinfield's translation reads:

When waves of thought arise from the Ocean of Wisdom,
They assume the forms of sound and speech.
These forms of speech are born and die again,
These waves cast themselves back into the Ocean.
Form is born of That which is without form,
And goes again, for, 'Verily to Him do we return.'²⁵⁶

Esta opinião foi contestada por Frank D. McConnell, que a classifica de "an access of mystagogy"²⁵⁷, mas, hoje em dia, um leitor isento familiarizado com a vasta produção da crítica woolfiana não achará, certamente, este confronto tão artificial quanto McConnell o considera, não sendo mesmo difícil encontrar numerosas outras analogias mais contestáveis que foram entretanto aceites e apreciadas pelo "canon". Sendo, como é, o romance-extremo do experimentalismo de Virginia Woolf, *The Waves* estava naturalmente predestinado a receber um número avultado de interpretações e apropriações divergentes e até roçando pelo fantasista, embora todas apoiadas em circunspectas considerações.

²⁵⁶ *The Symbolism of Virginia Woolf*, p. 105.

²⁵⁷ "'Death Among the Apple Trees': *The Waves* and the World of Things", *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, p. 119.

A HISTÓRIA CONTÍNUA

Tendo regressado a formas mais canónicas com o romance *The Years*, nem por isso Woolf abandonou o gosto pelas questões existenciais. Esta obra, como Cunningham refere, “mirrors its own fragmentariness by having people continually beginning stories that are patchily vague and inconclusive”,²⁵⁸ mas é precisamente essa “fragmentaridade”, repleta de sentido(s), que a torna notável e que constituiu a maior dificuldade de execução para a sua autora. Depois do primeiro (de *Melymbrosia* a *The Voyage Out*), foi este o romance de Woolf cuja gestação foi mais prolongada e atribulada, acabando por sofrer um desmembramento antes da publicação: inicialmente *The Pargiters*, com um projecto em que Woolf tentava alternar a ficção e a tese feminista, foi, depois de severas revisões, expurgado da parte política, que veio a constituir *Three Guineas*. A saga familiar seria definitivamente publicada como *The Years* e estava-lhe destinado um êxito de vendas considerável, particularmente na América (embora, possivelmente, por uma deficiência de compreensão de todo o seu significado, para além da história da família ao longo das gerações). Virginia, que enviara as primeiras provas para a tipografia sem as dar a ler ao marido, só se atreveu, porém, a deixar publicar o livro depois de lido e aprovado por ele, regra geral um crítico perspicaz e bastante severo. Leonard considerou-o “a most remarkable book”, como ela, radiante e aliviada, registou no Diário: “he likes it better than *The Waves*, and has not a spark of doubt that it must be published” (D V 30). No entanto, Leonard confessou na sua Autobiografia que a apreciação fora artificial e empolada, apenas destinada a apaziguar os receios de Virginia e evitar uma crise que já se adivinhava, pois, na realidade, achara o livro inferior aos anteriores.²⁵⁹ Esta presciência e vigilante cuidado faltaram a Leonard em 1940, quando apreciou

²⁵⁸ Valentine Cunningham, *British Writers of the Thirties*, Oxford, Oxford University Press, 1988, p. 103.

²⁵⁹ *Growing*, p. 299.

severamente a biografia de Roger Fry, não hesitando em dizer abertamente: “It’s merely analysis, not history. Austere repression. In fact dull to the outsider” (D V 271), numa altura em que Virginia estava a sofrer das dores de cabeça, insónias e mais sintomas indicativos de próxima crise. Peter Dally, que relata a ocorrência, considera que a atitude de Leonard “was a surprising attack.”²⁶⁰ Quanto a *Three Guineas*, que a escritora foi completando em 1936, ao sabor das suas instáveis condições físicas e mentais, o seu conteúdo reflectia as divergências políticas que então se verificavam entre o casal, já que Leonard abandonara o seu proverbial pacifismo por força dos receios do poderio militar crescente na Alemanha, enquanto Virginia persistia na convicção, reflectida no ensaio, de que a guerra é brinquedo de homens e não resolve os problemas. Entretanto, esta situação de discordância face ao marido foi deteriorando um estado de saúde já tão precário, e que estava sofrendo repetidos e severos embates devido às contingências da conjuntura política na Europa, o avanço do Nazismo e o perigo iminente de guerra, privação e perseguições.

A personagem mais religiosa de *The Years* é Sara, que tem três nomes, como Mrs. Swithin em *Between the Acts*. É, talvez, uma casualidade, mas também pode significar uma inconsciente perplexidade da autora perante a sua personagem que acredita na Trindade. Porque Sara, ou Sally, ou Sal, “went to services” e tinha um “prayer-book”. No entanto, quando Martin a questiona: “I didn’t know you went to services”, e, insistindo, ““ . . . And what, Sal,’ he said, touching the little book, ‘d’you make of it?’” ela apenas quis ou soube responder-lhe: “The father incomprehensible; the son incomprehensible” (TY 247), sem ficar claro se pela sua própria dúvida se pela dúvida dele.

Mas também Eleanor, a Matriarca, que atravessou gerações sempre competente e sempre respeitada, é religiosa. Ela lê Renan, porque “[s]he had always wanted to know about Christianity

²⁶⁰ Virginia Woolf: *The Marriage of Heaven and Hell*, p. 169.

– how it began; what it meant, originally. God is love, the Kingdom of Heaven is within us, sayings like that she thought, turning over the pages, what did they mean? The actual words were very beautiful. But who said them – when?” (TY 162) Especulando, podemos perguntar-nos se Virginia não se esconde por trás de Eleanor, pondo na actuação e na boca desta os anseios e dúvidas do seu próprio íntimo. Até porque, sendo Eleanor filha de quem conservou “the crucifix to the right” (TY 22) até à hora da morte, é natural que, contrariamente a Virginia, tivesse sido instruída religiosamente na infância.

Grace Radin, que estudou os numerosos manuscritos e notas que antecederam e prepararam *The Years*, afirma: “Religious themes are introduced into the novel in many ways: the figure of an old man or woman feeding sparrows, a kind of St. Francis, appears here and there, and Eleanor is described as an abbess as she sits in a cellar resembling a Roman catacomb. Woolf’s attitude toward Christianity, if not toward the church, seems to have shifted in the years since *The Voyage Out*.”²⁶¹ Esta é uma evidência facilmente constatável pela leitura seguida dos romances de Virginia Woolf. E, tal como Radin nota, “Woolf’s growing interest in Christianity will become even more pronounced in *Between the Acts*” (154).

Com efeito, *The Years* deixa vários ecos em *Between the Acts*: questões a continuar, questões a responder; e uma delas é precisamente a que é posta por Eleanor: “But who said them – when?” no seu profundo significado que ultrapassa o registo dos Evangelhos. A escritora não conseguiu resposta que a satisfizesse, levou a sua pergunta e a sua inquietação para a última viagem. E, assim, se as suas personagens são fiáveis, e se ter medo de morrer significa falta de fé, ela, afinal, procedeu mais religiosamente que Mrs. Pargiter moribunda, a quem Delia, a filha, não perdoa a teimosia em viver, protestando intimamente: ““But you don’t believe in it [the crucifix]!” she said savagely, looking at her mother sunk in sleep. ‘You don’t want to die’” (TY 22).

²⁶¹ *Virginia Woolf’s The Years. The Evolution of a Novel*, Knoxville, The University of Tennessee Press, 1981, p. 154.

Outra Pargiter, Peggy, da nova geração, com os novos saberes e sem as velhas crenças, sente-se, talvez como Virginia, sem uma finalidade na vida apesar de todas as suas realizações: “Am I a weed, carried this way, that way, on a tide that comes twice a day without a meaning?” (TY 365) Está-se já nos anos em que se prepara a guerra, em que o desânimo se infiltra em todos os projectos e em todas as actuações, em que já não há esperanças, nem no plano humano nem no plano divino. Por isso também North, de quem todos gostam, se sente desmotivado e inseguro: “I, to whom ceremonies are suspect, and religion’s dead; who don’t fit, as the man said, don’t fit in anywhere? He paused. There was the glass in his hand; in his mind a sentence. And he wanted to make other sentences. But how can I, he thought . . . unless I know what’s solid, what’s true; in my life, in other people’s lives?” (TY 443) Meditando, com um copo na mão em guisa de caveira e frases lapidares a quererem ser ditas, North parece um lamentável Hamlet do século XX, um Hamlet desajustado, do entre-duas-guerras, a que falta a dignidade das aparências e da tradição. E a dignidade das convicções também. Um North sem norte, que “felt that he had been in the middle of a jungle; in the heart of darkness; cutting his way towards the light; but provided only with broken sentences, single words, with which to break through the briar-bush of human bodies, human wills and voices, that bent over him, binding him, blinding him” (TY 444). E que apenas conseguiu dizer, com o seu copo na mão: “Why do we hide the things that matter?” (TY 445).

A vida de Virginia Woolf parece ter sido uma contínua procura dessas “things that matter”, sem nunca lhe ter sido dado encontrar verdadeira paz. A sua arte foi o seu lenitivo e o seu amparo, e foi através dela que conseguiu manter uma atitude perante a vida muito próxima da religiosidade.

Harold Bloom comenta a respeito de Virginia Woolf: “No more a religious believer than Pater or Freud, Woolf follows her aestheticism to its outer limits, to the negativity of a pragmatic

nihilism and suicide.”²⁶² Para ele, Virginia Woolf é “an Epicurean materialist”(436), “the last of the high aesthetes”(439). Porque Bloom considera que, de facto, “[h]er religion (no lesser word would be apt) was Paterian aestheticism: the worship of art.” (439)

Parece bastante legítima a apreciação de Tracy Hargreaves, que faz notar:

Art was Woolf’s final solution. . . . All of Woolf’s artists retrieve their work at the moment that they offer it. Terence Hewet wants to write a novel about silence; Lily will paint a picture (or have her vision) that no one will ever see; Orlando’s poem (‘The Oak Tree’) is about rootedness and fixity even as it is written against the relentless movement of time; Bernard is a writer condemned to ‘make up these ridiculous, flamboyant, beautiful phrases’ but desiring to write in words of one syllable. Elvira, in the manuscripts of ‘The Years’, demonstrates the impossibility of protecting culture: in Woolf’s scheme of things, Elvira ‘prostitutes’ her mind by writing ephemeral magazine articles, not ‘immortal masterpieces.’ Writing always engages with the limits of what is not quite attainable, ‘on the far side of a gulf, which words can’t cross’ (CS 238)²⁶³ as Woolf once wrote to Vita Sackville West.²⁶⁴

Procurar a beleza é aproximar-se da arte; e a arte pareceu, assim, a resposta para as interrogações da vida. Uma arte secretiva, porém, que cada qual faria melhor guardando para si, com receio da deturpação, corrupção e absorção pelo Leviatã-sociedade que a engoliria sem proveito para ninguém. A um artista, um pouco de snobismo é permitido, um snobismo intelectual, que afasta na horizontal e na vertical, assegurando uma visibilidade “impenetrável” e o apreço da incompreensão.

Pode-se dizer, como faz Kenneth Tighe mais especificamente a respeito de *To The*

²⁶² *The Western Canon*, pp. 437-8.

²⁶³ Carta nº 1922, de 8 de Setembro de 1928, para Vita Sackville-West. Woolf discorria sobre a escrita de romances: “I believe that the main thing in beginning a novel is to feel, not that you can write it, but that it exists on the far side of a gulf, which words can’t cross: that its to be pulled through only in a breathless anguish.”

²⁶⁴ *Virginia Woolf and Twentieth Century Narratives of Androgyny*, Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy, University College London, University of London, 1994, pp. 246-7.

Lighthouse, que, em Virginia Woolf, “associations between that which is creative and artistic, and that which is sacred, become frequent.” No entanto, esta associação acaba por ser trágica. Depois de os filósofos terem idealizado a “morte” de Deus, também a escritora, no limiar do desaparecimento, anuncia a morte da sua última figura ficcional simbólica (que não chegou a “nascer”), “Anon”, o artista anónimo anterior à imprensa, sem identidade autoral: “The playwright is replaced by the man who writes a book. The audience is replaced by the reader. Anon is dead.”²⁶⁵ O ciclo fecha-se, de igual modo, na vida de Virginia Woolf: com a sua obra já escrita, a criadora, competidora na corrida do Tempo, passa o testemunho ao leitor para que continue o seu trabalho de observação e meditação sobre o exterior e o interior da alma humana, sobre o que é existir no presente, com a herança do passado e a responsabilidade do futuro.

O projecto de escrita em que Virginia Woolf trabalhava desde Setembro de 1940 era muito ambicioso. Como ela registou nessa altura em “Notes for Reading at Random”: “The idea of the book is to find the end of a ball of string & wind out”.²⁶⁶ As sugestões foram-se acumulando, incluindo, por exemplo: “Try to write literature the other way round.” “Songs sung at the door. The importance of the audience. No public, in our sense. Anonymity” (374). “Skip present day. A Chapter on the future” (375). Muito curiosamente, as directivas terminam com a proposta: “Influence of the bible on prose. The biblical style limited & emphatic” (378). Mesmo aqui, nas suas últimas manifestações literárias, se verifica a associação entre “that which is creative and artistic, and that which is sacred.”

Perante este trabalho em curso, com a importante parafernália de textos de apoio e de instruções a seguir, parece estranhamente irreal a realidade do suicídio da escritora.

²⁶⁵ “Anon”, “Anon” and “The Reader”: *Virginia Woolf's Last Essays*, Edited with an Introduction and Commentary by Brenda R. Silver, *Twentieth Century Literature* 25, 1979, p. 398.

²⁶⁶ “Anon” and “The Reader”, p. 373.

No entanto, é, por outro lado, compreensível que, depois de se convencer da morte de tudo quanto podia dar sentido à sua vida, Woolf não visse outra solução senão seguir o mesmo caminho, de aniquilação e apagamento, deixando a outros o desafio de a manterem viva, de a irem “da lei da morte libertando”, se o achassem justificável. Os factos, que comprovam a sempre crescente explosão de estudos woolfianos, dispensam qualquer comentário sobre esta condicionante.

CAPÍTULO

TERCEIRO

I need an audience.

To be myself (I note)
I need the illumination of other people's eyes,
and therefore cannot be entirely sure
what is myself.

A Progressão Experimentalista

207 - O Papel da Crítica.....
209 - <i>The Voyage Out</i>
214 - <i>Night and Day</i>
219 - Os Contos Experimentalistas.. ...
222 - <i>Jacob's Room</i>
230 - <i>Mrs. Dalloway</i>

O PAPEL DA CRÍTICA

É um facto que, regra geral, a crítica não se tem interessado pelo factor religioso na vida de Virginia Woolf. Os biógrafos têm seguido a mesma tendência. E até em ensaios o tema passa quase despercebido ou inexistente.

Para comprovar esta afirmação, basta percorrer os índices remissivos das obras mais representativas dos mais conceituados woolfianos: a palavra religião prima pela sua ausência, o mesmo acontecendo quanto a outras que se lhe aproximem, como crença ou fé.²⁶⁷ A leitura das obras deixará claro que esta omissão não é apenas de registo, mas de facto. Não parece interessar a nenhum dos que se interessam por Virginia Woolf o que Virginia Woolf pensava ou sentia para além das materiais ocorrências do dia a dia de uma inglesa da classe média alta, escritora e feminista.

Porém, como todos os seres pensantes, Virginia Woolf era composta de corpo e de alma, de matéria e de espírito, de exterior e de interior, de noites e de dias. Noites que não são todas como “a tumultuous black ocean in which you sink or sail as a star” (JR 80), dias que se afastam quase sempre da atmosfera do glorioso “this moment of June” de Clarissa Dalloway (MD 6). Assim sendo, e havendo a considerar a agravante de que nenhuma instrução religiosa, mesmo de tipo rudimentar, lhe fora ministrada, era mais que natural que uma certa inquietação perturbasse os pensamentos de Virginia sobre tudo o que não fosse explicável pela razão e a ciência. Como considera Gabriel Marcel, “plus un esprit d’un certain type sera étranger à toute vie religieuse, plus il sera curieux de savoir comment un ensemble de phénomènes aussi étranges, aussi aberrants a pu prendre naissance et occuper une place évidemment très importante dans l’histoire de l’être

²⁶⁷ Excepção é Avrom Fleishman em *Virginia Woolf: A Critical Reading*.

humain.”²⁶⁸ Os fenómenos estranhos e aberrantes a que Marcel se refere são os da religião, enquanto conjunto de instituições e ritos. Sobre a irreligião contemporânea (tanto sua quanto de Virginia Woolf), afirma Marcel: “Dire que la question religieuse est périmée, ce n’est pas nécessairement nier la persistance d’un certain donné religieux, pour autant que ce donné appartient à l’ordre du sentiment. Car un tel donné, par définition même, ne saurait être périmé. Ce qui peut être périmé, c’est, soit un usage, soit une idée ou une croyance dans la mesure où cette croyance est assimilée à une idée” (259).

Nunca se poderá dizer que a questão religiosa está ultrapassada, pois ela faz parte da própria vida e condição humanas. Bem ao contrário, as épocas de maiores contestações do religioso e da dimensão religiosa do Homem são precisamente aquelas em que o assunto é mais prolificamente debatido, num entrecruzamento de opiniões que, se não conseguem resolver uma questão que transcende a capacidade humana de compreensão, têm, pelo menos, o mérito de manter permanentemente em aberto um interesse e uma discussão que vão permitindo a evolução do pensamento da humanidade.

Paradoxalmente - ou talvez não - são especialmente os que se dizem agnósticos ou ateus aqueles que mais se preocupam com o factor religioso, conseguindo, afinal, manter vivo, pelo seu interesse, o Deus cuja morte apregoam. Assim é que, também na obra de Virginia Woolf, as questões da vida e da apreensão da realidade, do ser e da sua continuidade ou perecimento, da arte e da sua função espiritual, adquirem, por vezes, uma ressonância de inevitabilidade que se comunica facilmente ao leitor.

²⁶⁸ *Être et Avoir*, Paris, Fernand Aubier, Éditions Montaigne, [1935], p.260.

THE VOYAGE OUT

The Voyage Out, o primeiro romance de Virginia Woolf, “that unguarded one”, como lhe chamou Louise de Salvo,²⁶⁹ ficou completo na sua versão definitiva em 1913, foi aceite pelo editor Duckworth (o meio-irmão Gerald) em Abril desse ano, mas só foi publicado em 1915, entre dois períodos de severas crises mentais da autora, que incluíram uma tentativa de suicídio com Veronal a 9 de Setembro de 1913. Quentin Bell relata que “[w]hen *The Voyage Out* appeared in March 1915 it was greeted cordially by Virginia’s friends and, on the whole, by the Press. E.M. Forster (and there was no one whose opinion mattered more to her) published his criticism in the *Daily News*: ‘Here at last is a book which attains unity as surely as *Wuthering Heights*, though by a different path’”(QB II 28). Como Bell regista, outras críticas foram entusiastas, chegando algumas a falar em “génio”, como a do *Observer*, que, entre outros particulares, valoriza “[i]ts perpetual effort to say the real thing and not the expressed thing” (QB II 28). Porém, Virginia esteve por largos meses incapaz de tomar consciência desta onda de apreço e simpatia. Até para com o marido esteve alheada ou abertamente hostil, o que, no entanto, não voltaria a acontecer. O entendimento com Leonard foi desde então sempre impecável, mesmo a nível literário. Já antes de casar, Virginia dizia a Violet Dickinson: “L. [Leonard] thinks my writing the best part of me” (CS 72),²⁷⁰ e confidenciava a Madge Vaughan: “I’ve only known him 6 months, but from the first I have found him the one person to talk to” (CS 73).²⁷¹ Estas certezas não foram iludidas e, ao longo de toda a sua vida de escritora, Virginia

²⁶⁹ *Virginia Woolf’s First Voyage: A Novel in the Making*, Yotowa, N.J., Rowman & Littlefield, 1980, p. x. Sem dúvida DeSalvo tinha em mente a opinião da própria Virginia Woolf, expressa em “The Novels of George Meredith”: “the first novel is always apt to be an unguarded one, where the author displays his gifts without knowing how to dispose of them to the best advantage” (CE II 227-8).

²⁷⁰ Carta 620, de 4 de Junho de 1912.

²⁷¹ Carta 628, de Junho de 1912.

contou em primeiro lugar e principalmente com a opinião do marido, a qual se revelou, na maior parte das vezes, muito acertada.

Porém, a respeito deste primeiro livro, não há menção da sua opinião em cartas ou Diário. A 11 de Abril de 1913 Virginia refere numa carta para Violet Dickinson: "I've sent my book to Gerald, but have heard nothing so far, and expect to have it rejected - which may not be in all ways a bad thing" (L II 23). E a única vez que o livro é referido no Diário de 1915 é a 27 de Janeiro, na descrição de uma visita a Janet Case, a amiga de quem recebeu lições de grego: "We talked about my novel (which everyone, so I predict will assure me is the most brilliant thing they've ever read; & privately condemn, as indeed it deserves to be condemned.)" (D I 29). Quentin Bell apenas relata que "[i]n March [1913] *The Voyage Out* was at last finished. Leonard read it through and on 9 March, before setting out on their Northern tour, he took the manuscript to Gerald Duckworth, Virginia's half-brother, who had his own publishing house" (QB II 10). Nas cartas de Leonard também não há referência ao livro. No seu Diário de 1919 pode ler-se que "*The Voyage Out* had received high praise, and so did *Night and Day*, but to a less degree."²⁷² A época da escrita e da publicação de *The Voyage Out* foi tão conturbada com problemas de saúde que o registo de opiniões ficou secundarizado. Além disso, Virginia não tinha ainda ganho o hábito de desabafar com o Diário, expressando os seus sentimentos a respeito das apreciações dos seus mais chegados, como aconteceu a partir de *Night and Day*. É em 1919 que ela recorda que Clive "was critical of *The Voyage Out*" enquanto E.M.Forster, quando recebeu da autora um exemplar de *Night and Day*, lhe disse numa carta: "I like it less than the V.O.", o que, para Virginia, "rubbed out all the pleasure of the rest" (D I 307-8) Numa carta de 1921 para Katherine Mansfield ela menciona a enérgica posição de defesa que Forster tomara no "1917 Club" a favor das duas, cuja obra estava sendo criticada juntamente com a de Dorothy Richardson: "And then

²⁷² *Downhill All the Way*, p. 17.

Morgan Forster said that *Prelude* and *The Voyage Out* were the best novels of their time”; e, com um misto de sinceridade e humor, Woolf acrescenta: “and I said Damn Katherine! Why can’t I be the only woman who knows how to write?” (CS 128). Como se vê por este exemplo flagrante, Virginia Woolf era sempre muito directa e não se coibia de patentear os seus ciúmes a respeito das qualidades literárias dos seus contemporâneos, ciúmes que a levavam por vezes, quer particularmente quer mesmo em recensões críticas, a minimizar ou depreciar o talento e o trabalho daqueles que receava poderem fazer-lhe sombra e deixar a sua própria obra em desvantagem. Por isso as suas relações com Mansfield, como com outros colegas escritores, foram sempre ambivalentes, oscilando entre a apreciação e a contundência.

Embora o volume dos estudos críticos dedicados a *The Voyage Out* seja substancialmente inferior ao dos estudos que têm vindo a privilegiar as obras da maturidade de Virginia Woolf, ainda é, mesmo assim, bastante considerável, se se tiver em conta que se trata da primeira publicação de uma romancista. Este facto tem sido, precisamente, um dos tópicos de interesse para alguns críticos, que nele têm procurado prenúncios da posterior mestria e versatilidade da escritora. É o caso, por exemplo, de Joanne S. Frye, que afirma: “In her first novel Woolf is working toward an appropriate form for the metaphysical concerns which dominate all her fiction.” Para Frye, “[t]he peculiar original quality of *The Voyage Out* can be found in those areas which foreshadow Woolf’s later techniques: the attention to character consciousness as an expression of a nonpersonal reality; the dependence on thematic polarities; the complex patterns of imagery; and the overall, though still clumsy, control of an impersonal narrative voice.”²⁷³

Para James Hafley, “[n]early every action, nearly every event in *The Voyage Out* is made to be symbolical.” Este crítico considera que há no romance uma “voyage out” e uma “voyage in”. A primeira “serves at once to set the stage and to suggest Rachel’s voyage to an understanding of

²⁷³ “*The Voyage Out: Thematic Tensions and Narrative Techniques*”, *Twentieth Century Literature*, 26, Fall, 1980, pp. 402-23 (CS 22-23).

life and experience; the second . . . coincides with Rachel's voyage to an understanding of herself." Para Hafley, "Terence Hewet's behaviour - not Rachel's - is in accord with the perspective. . . . The last chapter makes clear the fact that Rachel's attitude is wrong and Terence's right."²⁷⁴ No final do romance, depois da morte de Rachel, St. John Hirst, "who has been Rachel Vinrace's counterpart throughout the novel" tem a percepção de que "[n]either the individual world nor the social world is complete within itself; the two must blend together. Both are finite, but 'life itself' is one and infinite" (19).

A opinião de Avrom Fleishman sobre *The Voyage Out* foi também de grande apreço. Fleishman associa o percurso de Rachel aos ritos e símbolos de iniciação, que culminam com a morte e ressurreição ou um novo nascimento. Mas, como ele realça, o noviço "returns to life a new man, assuming another mode of being. Initiatory death signifies the end at once of childhood, of ignorance, and of the profane condition. . . . Death is valued as an essential moment in the existence of the Supernatural Being." Diz ainda Fleishman:

here is an equivalent of this religious ethos in *The Voyage Out*. The focus of the novel toward the heroine's death is not a denial of her initiation but a confirmation of it. . . . It is not necessary to regard Rachel's death as 'sanctified' or to guarantee its issuance in immortality to see it as part of a transition toward a 'higher condition,' a final unfolding of potentiality, a refinement of consciousness."²⁷⁵

Como consideração final, Fleishman afirma que Woolf "had already achieved one of the finest first works by any author, one which approaches the limits of art in its climatic scene (21). Esta é uma ideia que, na generalidade, ainda hoje prevalece.

Ao referir-se a *The Voyage Out*, Hena Maes-Jelinek considera que, neste romance, Virginia Woolf "explores the nature of life and draws attention to the individual's need to assess the

²⁷⁴ *The Glass Roof: Virginia Woolf as a Novelist*, Berkeley, University of California Press, 1954, p. 15.

²⁷⁵ *Virginia Woolf: A Critical Reading*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975, p. 5.

meaning of existence.” “By connecting Rachel’s lifelessness with the education she has received, Virginia Woolf achieves a twofold aim: she criticizes the position of women and she condemns those who are attached to rigid social attitudes.” Para Maes-Jelinek, Helen Ambrose, “the only woman in the novel whose intelligence and character have developed without the restraint imposed on women by their inferior position. . . . is of course a mouthpiece for Virginia Woolf’s feminist views.” Ideias feministas, porém, que não são radicais, pois, “if Virginia Woolf wanted women to have the same rights as men, she also wanted them to develop and to come to maturity according to their own nature, not by imitating men.”²⁷⁶

O estudo de Jane Wheare sobre os romances “dramáticos” (ou “realistas”) de Virginia Woolf insurge-se contra o facto de eles serem normalmente “dismissed as unremarkable”, enquanto, bem pelo contrário, é sua convicção que “far from seeking to draw attention to the presence of artifice in a work of fiction, Woolf exploits the fact that the reader takes such artifice for granted”²⁷⁷, o que lhe permite atingir mais facilmente o leitor. “In reading the novel, therefore, one responds to the fictional characters as if they were real people, and in so doing becomes extremely receptive to the points of view which Woolf embodies in their narrative” (3). Wheare crê que “[i]n *The Voyage Out*, Woolf intended to draw attention to the fact that, as she believed, there is a pattern to be discerned beneath what might seem to be the most chaotic and meaningless of events” (66) A apreciação final de Wheare é que, ao escolher utilizar ao máximo o potencial da tradição ‘realista’ da ficção, Woolf “produces a novel which is at once ‘realistic’, because many of the devices which she uses are familiar to the reader, and at the same time original, since she uses these devices to put across ideas which are very much her own” (83).

²⁷⁶ *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars*, Paris, Société d’Éditions ‘Les Belles Lettres’, 1970, pp. 104-5.

²⁷⁷ *Virginia Woolf: Dramatic Novelist*, London, Macmillan, 1989, p. 1-2.

Para Susan Stanford Friedman, *The Voyage Out* “is a parable about reading”. “Like all *Bildungsromane*, the narrative of *The Voyage Out* is fundamentally pedagogical, motivated by the protagonist’s education into the ways of the adult world. But at a metalevel, *The Voyage Out* examines the place of reading in the narrative of development: specifically, Rachel Vinrace’s double reading of life and of the world of letters.”²⁷⁸ Friedman considera que “Rachel’s ultimate resistance [às orientações de Terence], of course, is her illness, which we must read for her as a symptomatic effect of her unarticulated reading of the meaning of her impending marriage” (113).

Na realidade, pode-se dizer que este livro, escrito quando Woolf estava também a fazer a sua própria aprendizagem da vida e do significado do seu casamento, tem uma lição premonitória que teria sido preciso saber aprender em tempo útil. A perturbação - e grave - deu-se no período da adaptação, até ser conseguido um *modus vivendi* que permitiu à escritora realizar-se através da escrita, necessariamente amparada e incentivada, mas não coagida. Porém, e infelizmente, a perturbação regressou quando as defesas e amparos se tornaram mais frágeis e ineficazes, e ninguém se encontrou perto que a pudesse ouvir. O suicídio foi a “resistência” de Woolf ao inadequado da vida.

NIGHT AND DAY

Night and Day foi igualmente bem acolhido de imediato. Mas Katherine Mansfield, conforme Quentin Bell informa, “hated *Night and Day*. Her private opinion was that it was ‘a lie in the soul.’ ‘The war never has been: that is what its message is.’”²⁷⁹ E, embora escrevendo no

²⁷⁸ “Virginia Woolf’s Pedagogical Scenes of Reading: *The Voyage Out*, *The Common Reader*, and Her ‘Common Readers’”, *Modern Fiction Studies*, vol. 38 n° 1, Spring 1992, West Laffayette, Purdue University, p. 105.

²⁷⁹ Bell cita de *The Letters of Katherine Mansfield*, 1928, vol. I, p. 279, carta de 10 de Novembro de 1919 para

Athenaeum fosse mais discreta, “she said enough to inflict pain” (QB II 69). A opinião reservada de E.M. Forster já foi referida, mas posteriormente ele explicou as suas razões numa conversa e conseguiu convencer Virginia, que registou no Diário: “The doubt about Morgan & N. & D. is removed; I understand why he likes it less than V. O. &, in understanding, see that it is not a criticism to discourage. . . . What he said amounted to this: N. & D. is a strictly formal & classical work; that being so one requires, or he requires, a far greater degree of lovability in the characters than in a book like V. O. which is vague & universal” (D I 310). A crítica posterior, sobretudo depois de confrontada com a obra total de Woolf, tende a concordar com esta opinião, bem como com a de Mansfield, que lamenta que a obra se revele demasiado do passado, “unaware of what has been happening”, forma mais atenuada que ela encontrou para expressar no *Atheaneum* a sua reserva.²⁸⁰

Para além destas excepções, o livro só recebeu elogios. Clive Bell foi entusiasta: “No doubt a work of the highest genius”, como Virginia regista no Diário a 23 de Outubro de 1919 (D I 307). Uma semana depois já eram muitas as vozes de louvor: “After Clive’s letter came Nessa’s - unstinted praise; on top of that Lytton’s: enthusiastic praise; a grand triumph; a classic; & so on; Violet’s sentence of eulogy followed”; e até a imprensa se juntou ao coro: “Then there’s a column in the Times this morning; high praise; & intelligent too; saying among other things that N. & D. though it has less brilliance on the surface, has more depth than the other; with which I agree” (D I 307-8).²⁸¹ Foi também a partir deste sucesso que começaram a chegar as ofertas da América para publicação dos dois romances. E finalmente, a 27 de Março, a opinião de Leonard complementou a alegria da escritora: “I own that his verdict, finally pronounced this morning gives me immense pleasure” (D I 259). Tendo recebido a opinião favorável dos seus mais chegados, Virginia ficava relativamente em paz e com mais capacidade de aceitação de possíveis

John Middletom Murry.

²⁸⁰ *Athenaeum* 26 de Novembro de 1919, conforme citado por Quentil Bell II, p. 69.

²⁸¹ Entrada de 30 de Outubro de 1919.

críticas mais negativas, como ela referiu no Diário em 1920, a respeito da próxima publicação de “An Unwritten Novel”, que, pensava, “will certainly be abused”: “But I value blame. It spurs one” (D II 29-30).

A crítica do *Times Literary Supplement* a que Woolf se refere, não assinada, começa informando: “In Mrs. Woolf’s new novel the Victorian age gives place to the present, and common human wisdom is soon running through both to unite them.” Logo de seguida vem o reparo, que concorda com o de Mansfield, de que “*Night and Day* is only a love-story. It leaves politics, and war, and sociology and things like that, alone.” Mas as restantes observações são, no geral, elogiosas, e terminam constatando: “The reader of *Night and Day* will find that, while each scene is complete, full of life, present significance, suggestive allusion, the progression of scenes is so arranged as to draw him on to a point in the story which - ‘only a love-story’ though this be - is so exciting that to read it is to pass through a keen emotional experience” (CA III 105-7).

Apreciando este romance sob o ângulo de crítica à sociedade, Hena Maes-Jelinek afirma que “[t]he portrayal of society takes up an important part of *Night and Day*. This is because Virginia Woolf had not yet discovered the form which was to allow her to suggest the social environment of a character through his reaction to it instead of depicting it directly.”²⁸² Segundo Maes-Jelinek,

it is wrong to say that Virginia Woolf turns her back on society. She does not: society is one of the constituent parts of life and is important in so far as it affects the individual or as the individual is conscious of it. This conception of the function of society reflects the feeling of many individuals, whose vision of society does not correspond to the vision which society has of itself. . . . If the individual often wants to escape society, it is because it appears to him so chaotic that he feels he is alone in a world too confused to support him. That is why he believes that unity can only be achieved through personal effort and through

²⁸² *Criticism of Society in the Novel Between the Wars*, p 112.

communion with another individual, which alone stimulates belief in some kind of order transcending ordinary life. (120)

Esta perspectiva corrobora a impressão de que Virginia Woolf não se satisfazia com uma “ordinary life” de todos os dias, mas precisava de algo mais que a transcendesse.

Mitchell Leaska, em 1977, dedica um capítulo da sua obra *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End* a *Night and Day* assim como a cada um dos outros romances de Woolf, mas exclui *Orlando*, tal como era habitual na época. Leaska considera *Night and Day* e *The Voyage Out* “corollary to each other: on different levels of civilized existence, they tell almost the same story.” E, embora num ambiente diferente, diferença que é apenas superficial, Katherine Hilbery “is much like Rachel Vinrace.” Longe de rotular *Night and Day* “a drawing-room comedy as some readers have called it,” a sua opinião é que o título da obra é “a fitting one indeed for a novel of compromise in its strictest sense, of adjustment to differences by mutual concession.”²⁸³ No final da sua análise, Leaska afirma que “[w]hat has taken place with Katherine’s and Ralph’s mutual discoveries of each other, has been their acceptance of the idea that the life of night, Illusion, and the life of day, Reality, *co-exist*. Which life predominates depends upon where one is at any given moment in one’s own sovereign world” (60-1). Esta mensagem de entendimento e união compreende, segundo Leaska, “adjustment and independence, compromise and freedom.” Será de admitir que esta é uma mensagem bastante válida e meritória para um romance.

No seu estudo sobre *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf’s Novels*, Lucio P. Ruotolo afirma que “[t]hroughout the novelist’s life and fiction, interruptions arouse inventive impulses.” Ruotolo considera que “[t]he deployment of such disorienting moments . . . constitutes . . . an important aspect of Woolf’s experimental intention.”²⁸⁴ Embora se refira às intenções *experimentais* da escritora, Ruotolo estende a sua análise aos oito romances, incluindo portanto

²⁸³ London, Weidenfeld and Nicolson, 1977, p. 39.

²⁸⁴ Stanford, Ca., Stanford University Press, 1986, pp. 1-2.

The Voyage Out e *Night and Day*, mas, tal como Leaska, excluindo *Orlando*, sob a explicação de que, de acordo com o seu subtítulo, o considera uma biografia. Embora outros romances, como *Mrs. Dalloway*, mereçam um cuidado mais apurado pela especificidade da sua escrita neste particular, Ruotolo também considera esses momentos de interrupção em *Night and Day* mas advertindo que “[m]ost frequently these disruptions occur subtly, as when Ralph Denham appears at tea toward the opening” (47). Na óptica de Ruotolo, estes “interrupted moments” em *Night and Day* ajudam a transmitir o clima de “breaking with convention” que é uma das principais mensagens do romance.

Jane Wheare situa-se entre os escritores que mais se têm interessado por *Night and Day*, por certo o romance de Woolf que menos tem suscitado análises e comentários. Contando-o entre os “dramatic novels” de que se ocupou, Wheare considera que “[m]any of the characters in *The Voyage Out* - feminists and anti-feminists alike - have their counterparts in *Night and Day*. Moreover, Woolf’s exploration of the contrast between ‘masculine’ egotism and ‘feminine’ sympathy is common to both novels.” Para Wheare, “it is Ralph Denham who illustrates Woolf’s belief that it is possible for men to be as sympathetic as women, suggesting that the ‘feminine’ nature is not an innate sexual characteristic, but the product of social conditioning.”²⁸⁵ Quanto ao método de *Night and Day*, Wheare chama a atenção para o facto de que “much of the novel is made up of dialogue, of ‘scene-setting’ and of ‘stage-directions’; passages, sentences, phrases, adjectives and adverbs, that is, which describe the fictional characters’ appearance, actions, gestures, facial expressions and tone of voice from an external point of view” (110). Também de notar são as “numerous perhaps rather trivial instances of repetition, whose cumulative effect is, nonetheless, to suggest an underlying pattern to experience, and to emphasize ideas which are of particular importance to Woolf” (122).

²⁸⁵ *Virginia Woolf: Dramatic Novelist*, p. 84.

Para falar de *Night and Day* John Mepham passa por *The Voyage Out*: “In *The Voyage Out* self-exposure was perceived as a fearful, even fatal, mistake. But in *Night and Day*, the moments of sharing and mutual comprehension which are the climax of the novel, are portrayed as rapturous, like a magical duet staged in a conspicuously theatrical space.” Para Mepham, “*Night and Day* suffered from the fact that when it was published in 1919, its mood seemed quite inappropriate. . . . It was as if she [Woolf] had simply not heard the bad news. Her novel was written when she was convalescing. She was in bed. She could work for only an hour a day.” Isto, explica, segundo Mepham, o desfasamento do tema e da acção, que tanto irritou Katherine Mansfield. Como Mepham relata: “Virginia Woolf herself looked back on the novel with mixed feelings. . . . ‘I cant believe that any human being can get through *Night and Day* which I wrote chiefly in bed, half an hour at a time.’ (L VI, 19 February 1938).”²⁸⁶ Se juntarmos a esta explicação de Mepham a hipótese de *Night and Day* ser uma velada resposta a *The Wise Virgins* de Leonard Woolf, ficará compreendida a necessidade terapêutica da escrita, nos moldes em que foi efectuada.

OS CONTOS EXPERIMENTALISTAS

Entre os dois romances, Woolf escreveu recensões críticas e contos, um dos quais o célebre “The Mark on the Wall” que assinala o início do método experimentalista na sua escrita, e fez parte da primeira publicação da Hogarth Press, em 1917.²⁸⁷ Ficam, assim, sem cabimento alegadas possibilidades de influência de James Joyce e do seu *Ulysses* na viragem para a nova

²⁸⁶ *Virginia Woolf: A Literary Life*, London, Macmillan, 1991, pp. 48-50.

²⁸⁷ A “Publication No. 1 of the Hogarth Press”, com o título genérico de *Two Stories*, incluía também o conto de Leonard Woolf “The Three Jews” (D I 31n).

técnica literária de Virginia Woolf. O próprio Leonard se faz disto testemunha, depois de lembrar que “*The Mark on the Wall* was the first sign of the mutation in method which was leading to *Jacob’s Room*”:

The idea that no one in the arts has ever invented anything or indeed has ever had an original thought, since everything is always ‘derived’ from something else in an unending artistic House that Jack Built, is extremely common and has always seemed to me untrue - and if not untrue, unimportant. The merits or defects of *The Waves* remain unaffected whether they were or were not ‘influenced’ by Joyce’s *Ulysses* or Dorothy Richardson’s *The Tunnel*. But it is perhaps just worth while to point out that *The Mark on the Wall* had been written at latest in the first part of 1917, while it was not until April 1918 that Virginia read *Ulysses* in manuscript and January 1919 that she read *The Tunnel*.²⁸⁸

A opinião de Lytton Strachey sobre este conto é entusiástica: “*The Two Stories* was a most cheering production. . . . Virginia’s [“*The Mark on the Wall*”] is, I consider, a work of genius. The liquidity of the style fills me with envy: really some of the sentences! - How on earth does she make the English language float and float? And then the wonderful way in which the modern point of view is suggested. *Tiens!*”²⁸⁹ A edição foi restrita (150 exemplares), mas geralmente bem aceite, o que foi bastante benéfico para a auto-confiança da autora.

A segunda publicação da Hogarth Press, em 1918, foi *Prelude*, de Katherine Mansfield, que levou nove meses a concluir. Seguiram-se poemas de T.S. Eliot em 1919 e, em Maio do mesmo ano, *Kew Gardens* de Virginia Woolf. Quando o entregou para publicação, Virginia não estava muito segura, tendo dito a Vanessa numa carta: “you will see that’s its a case of atmosphere, and I dont think I’ve got it quite” (L II 257). Mas Katherine Mansfield teceu-lhe um belo elogio literário: “It is strange how conscious one is, from the first paragraph, of this sense of leisure: her story is bathed in it as if it were a light, still and lovely, heightening the importance of everything,

²⁸⁸ *Downhill All The Way*, p. 59.

²⁸⁹ Carta de Lytton Strachey para Leonard Woolf, 17 de Julho de 1917, citada por Quentin Bell, p. 43n.

and filling all that is within her vision with that vivid, disturbing beauty that haunts the air the last moment before sunset or the first moment after dawn.”²⁹⁰ E, entretanto, o conto, que foi alvo de uma crítica favorável do *Times Literary Supplement*, teve tal êxito de vendas que ultrapassou a capacidade de resposta da incipiente e artesanal editora.

Talvez fosse este sucesso que levasse os Woolfs a publicar uma colectânea em que entraram estes dois contos, “An Unwritten Novel”, já publicada entretanto no *London Mercury*, e mais cinco inéditos, sob o título *Monday or Tuesday*. O acolhimento deste livro, devido a várias circunstâncias adversas²⁹¹, foi de início extremamente apagado o que, em comparação com o êxito fulgurante conhecido por Lytton Strachey a propósito da sua *Queen Victoria*, deixou Virginia altamente depressiva. A situação foi diferente no que respeita ao seu círculo literário de amigos; as suas apreciações laudativas compensaram-na do atraso no apreço do público. Por exemplo, a 7 de Junho de 1921 ela regista no Diário uma opinião muito lisonjeira, que a encantou: “And Eliot astounded me by praising Monday or Tuesday! This really delighted me. He picked out the String Quartet, especially the end of it ‘Very good’ he said, & meant it, I think. The Unwritten Novel he thought not successful: Haunted House ‘extremely interesting’ (D II 125). T.S. Eliot (que ainda não era o familiar “Tom”) entrara recentemente para o círculo de relações dos Woolfs e Virginia sentia ainda por ele um certo respeito e até receio,²⁹² pelo que a sua opinião teve certamente um valor e um peso mais considerável para ela.

A crítica posterior tem considerado esta colectânea como o ponto de viragem na técnica literária da escritora, fazendo jus às ideias descritas nos seus ensaios teóricos. Como diz Shuli Barzilai: “A gloss on ‘Monday or Tuesday’ is provided by the well-known passage from ‘Modern

²⁹⁰ “Kew Gardens”, *Novels & Novelists*, ed. J. Middleton Murry, 1930. (CA II 3-4).

²⁹¹ Uma delas foi a própria qualidade da publicação. No *Diary II*, p. 96, pode ler-se em nota: “*Monday or Tuesday* was produced for the Woolfs by a Richmond jobbing printer . . . The result was ‘one of the worst printed books ever published.’”

²⁹² Não foi senão em Setembro que Virginia começou a sentir-se mais à vontade com o poeta, como ela regista no Diário de forma um tanto humorística: “Eliot’s visit passed off successfully, & yet I am disappointed to find that I am no longer afraid of him -” (D II 140, 28 de Setembro de 1921).

Fiction' in which Woolf articulates her theory of literature and its relation to what she calls 'the life of Monday or Tuesday'.²⁹³ Naturalmente, esta aproximação, legítima como é, amplia o valor e o interesse do conto em si. Não deve ser esquecido, porém, que, como assinala Jane Novak, "her own major mutation from conventional narrative technique had been achieved in the associational sketches of *Monday or Tuesday*, but the principles of its method had been set forth in her private letters and her public reviews for over fifteen years." Novak apresenta como exemplo:

As early as 1904 in her first published book review, eleven years before the appearance of her first novel, *The Voyage Out*, she began with this definition of the work of William Dean Howells: 'Mr. Howells is the exponent of the novel of thought as distinct from the novel of action. Men interest him primarily as thinking, not as doing, animals.' And she closed the review, after slighting the plot, by adding this praise: 'However, the mere plot is not essential to a book which treats with such fineness of subtler things.'²⁹⁴

JACOB'S ROOM

Jacob's Room, cujas primeiras páginas foram escritas em Abril de 1920, tinha já começado a insinuar-se no espírito de Virginia, em ideias para uma nova forma de romance, como ela regista no Diário a 26 de Janeiro desse ano:

The day after my birthday; in fact I'm 38. Well, I've no doubt I'm a great deal happier than I was at 28; & happier today than I was yesterday having this

²⁹³ "Virginia Woolf's Pursuit of Truth: 'Monday or Tuesday', 'Moments of Being' and 'The Lady in the Looking Glass'" (CA II 22).

²⁹⁴ *The Razor Edge of Balance: A Study of Virginia Woolf*, Coral Gables, Flo., University of Miami Press, 1975, pp. 2-3.

afternoon arrived at some idea of a new form for a new novel. Suppose one thing should open out of another - as in *An Unwritten Novel* - only not for 10 pages but 200 or so - doesn't that give the looseness & lightness I want: doesn't that get closer & yet keep form & speed, & enclose everything, everything. (D II 13)²⁹⁵

Estas ideias concretizaram-se com relativa rapidez, pois em Novembro de 1921 Woolf pôde escrever no seu Diário: "I wrote the last words of Jacob - on Friday Nov. 4th to be precise, having begun it on April 16 1920: allowing for 6 months interval due to Monday or Tuesday & illness, this makes about a year" (D II 141). A obra provou ser, realmente, inovadora. A crítica de Leonard não podia ser mais favorável: "On Sunday L. read through *Jacob's Room*. He thinks it my best work. But his first remark was that it was amazingly well written. We argued about it. He calls it a work of genius; he thinks it unlike any other novel." E Virginia, satisfeita, confia: "There's no doubt in my mind that I have found out how to begin (at 40) to say something in my own voice; & that interests me so that I feel I can go ahead without praise" (D II 186). Porém, quando vieram as provas da tipografia, em Setembro, tudo pareceu pior à autora, facto que se repetia a cada livro que publicava: "The thing now reads thin & pointless; the words scarcely dint the paper; & I expect to be told that I've written a graceful fantasy, without much bearing upon real life. (D II 199). Felizmente para a estabilidade do seu espírito, a opinião dos amigos foi entusiástica: "Morgan, Lytton, Bunny, Violet, Logan, Philip, have all written enthusiastically" (D II 209). A carta de Lytton foi muito consoladora: "I finished *Jacob* last night - a most wonderful achievement - more like poetry, it seems to me, than anything else, and as such I prophecy immortal. The technique of the narrative is astonishing - how you manage to leave out everything that's dreary, and yet retain enough string for your pearls I can hardly understand. I occasionally almost screamed with joy at the writing." E Lytton termina com a ideia de uma comparação que a todos tem desde então ocorrido: "*Jacob* himself I think is very successful - in a most remarkable

²⁹⁵ "Un Unwritten Novel" foi publicado no *London Mercury* de Julho 1920, e incluído na colectânea *Monday or Tuesday* publicada pela Hogarth Press em 1921.

& original way. Of course I see something of Thoby in him, as I suppose was intended.”²⁹⁶ Sobre esta possível modelagem, é interessante notar a observação de Robert Kieley: “The parallels between Jacob Flanders and Thoby Stephen are as obvious as the fact that *Jacob’s Room* is a work of fiction, not a biography. . . . as Woolf knew, these traits and experiences did little to distinguish her brother or the protagonist of her first experimental novel from hundreds of other young Englishmen of their generation.”²⁹⁷ De facto, apesar de muito verosímil o paralelismo, não deixa de ser apenas, um pouco à maneira das lendas entretecidas pelo Tempo, um arquitectar de fantasias sobre um mero ponto inicial de verdadeira reminiscência.

Logo depois da obra escrita, Woolf não prognosticara grande aceitação do público para ela, escrevendo no Diário: “Now what *will* they say about Jacob? Mad, I suppose: a disconnected rhapsody” (D II 179). Em Novembro tinham sido vendidos 850 exemplares, segundo Virginia regista no Diário, acrescentando: “People - my friends I mean - seem agreed that it is *my* masterpiece, & the starting point for fresh adventures. Last night we dined with Roger [Fry] & I was praised whole-heartedly by him, for the first time” (D II 214). Também T.S. Eliot expressou, em Dezembro de 1922, “some respectful and perceptive comments to her [Virginia] on *Jacob’s Room*: ‘You have freed yourself from any compromise between the traditional novel and your original gift. It seems to me that you have bridged a certain gap which existed between your other novels and the experimental prose of *Monday or Tuesday* and that you have made a remarkable success.’”²⁹⁸ E David Garnett, escrevendo em *The Dial* em Julho do ano seguinte, é igualmente caloroso na sua apreciação crítica: “Mrs. Woolf’s writing is characterized by remarkable beauty of phrasing, and the merit of her work lies in the fact that the beauty of each line runs into the next

²⁹⁶ *Virginia Woolf and Lytton Strachey Letters*, eds. Leonard Woolf and James Strachey, New York, Harcourt, Brace, 1956, p. 144-5 (CA III 177).

²⁹⁷ “*Jacob’s Room and Roger Fry: Two Studies in Still Life*”. *Modernism Reconsidered*, ed. Robert Kieley, *Harvard English Studies*, 11, Cambridge, Harvard University Press, 1983: 147-66 (CA III 195).

²⁹⁸ Hermione Lee, *Virginia Woolf*, London, Vintage, 1997, p. 444. A carta de Eliot para Woolf é de 4 de Dezembro de 1922, *The Letters of T.S. Eliot*, ed. Valerie Eliot, London, Faber, 1988, pp. 606-7.

one and forms part of the whole work.”²⁹⁹ Sobre a composição do romance, diz Garnett: “In *Jacob’s Room* the task that Virginia Woolf has set herself is to create Jacob’s environment, to approach him on this side and on that, so that the surroundings evoke Jacob about whom she does not tell us very much directly” (187). Garnett faz uma comparação com *Ulysses*, já que “both are new departures in literary method” (188) dando a preferência ao estilo de Woolf: “the failure of *Ulysses* is that it is full of subjects of practically no aesthetic value, not that it is full of obscene words”; enquanto “Mrs. Woolf is incapable of Mr. Joyce’s offence. She can touch only what will move us aesthetically. She is the kind of butterfly that stoops only at the flowers” (189). Finalmente, Garnett lembra os “sketches” experimentais de *Monday or Tuesday* e afirma: “it is by using the style she developed in them, that she was able to write *Jacob’s Room*. She is now free to do anything she likes” (189).

Esta foi, de modo geral, a opinião prevalecente entre os intelectuais mais chegados à escritora. Uma opinião incompleta foi a de Vita Sackville-West, que por essa altura ainda não fazia parte do grupo de amigos de Virginia Woolf mas recebera um exemplar de *Jacob’s Room* oferecido por Clive Bell. A 10 de Novembro Vita escreveu a Clive: “I started reading *Jacob’s Room* and was getting interested and slightly bewildered when somebody swooped down and borrowed it and took it off me . . . but do tell Mrs. Woolf that I was thrilled by the little that I had read - if, that is to say, you think she would care to have this message.”³⁰⁰ Em Dezembro desse mesmo ano as duas escritoras viriam a encontrar-se em casa de Clive Bell.

A imprensa não forneceu uma crítica uniforme: “There was the Times review on Thursday - long, a little tepid, I think; saying that one can’t make characters in this way; flattering enough” (D II 209). Apesar das reticências de Woolf, a crítica anónima do *Times Literary Supplement* foi bastante favorável e nada “tépida”. Entre outros elogios, o crítico realçou “[t]his bright and

²⁹⁹ *The Dial*, 75, July 1923: 83-6 (CA III 187).

³⁰⁰ Victoria Glendinning, *Vita: The Life of Vita Sackville-West*, London, Penguin Books, 1984, p. 125.

endless race of things and thoughts, small acts, incongruous sensations, impressions so brief and yet pervasive that you hardly separate the mental from the external". A sua análise fê-lo concluir que "these odd conjunctions and sequences of life, which are much too delicate to be called slices, have been brought to a focus in Mrs. Woolf's mirror." E o crítico comenta: "It is an amusingly clear and yet enchanted glass which she holds up to things; that is her quality. This stream of incidents, persons, and their momentary thoughts and feelings, which would be intolerable if it were just allowed to flow, is arrested and decanted, as it were, into little phials of crystal vividness." Afirmando ainda que "Mrs. Woolf has the art of dividing the continuous and yet making one feel that the stream flows remorselessly", e que "Mrs. Woolf can make beauty and significance out of what we generally find insignificant", chama a atenção para um particular de grande interesse: "We know the stream of life at first-hand already; what this novel adds, with the lightest strokes, and all the coolness of restraint, is a knowledge of the vision of the author."³⁰¹

Parece muito adequada esta observação, que distingue a técnica de escrita de Virginia Woolf (aliás, sempre renovada), do fluxo de consciência praticado por outros escritores tidos como iniciadores do processo. Esta opinião virá a ser confirmada e reforçada a respeito de obras posteriores por críticos tão abalizados como Erich Auerbach, de cuja minuciosa análise da cena inicial de *To the Lighthouse* se tira conclusão semelhante. Entretanto, o lúcido crítico do *Times Literary Supplement* ainda referiu, para finalizar, "the delicious humour which infects every page, the charm of writing that seems as simple as talking but is always exquisite."

Mas a imprensa também louvou explicitamente: em *The Spectator*, uma recensão não assinada conclui afirmando que "there is no writer who can give the illusion of reality with more certainty and with so complete a concealment of illusionist devices behind a perfection of style

³⁰¹ "The Enchantment of a Mirror", *TLS*, 26 de Outubro de 1922 (CA III 179-81).

which is at once solid and ethereal” (CA III 186). E em *The Nation and Athenaeum*, Forrest Reid, depois de dizer que “Mrs. Woolf appears to me to be an entirely original writer”, e que o seu método é o “method of omission”, considera que “[h]e [Jacob] and the other persons are means to an end, and the end is simply the expression of Mrs. Woolf’s own reaction to life.”³⁰² Nisto Reid aproxima-se bastante da verdade, embora a verdade nunca seja simples, sobretudo com Virginia Woolf.

Integrado no conjunto da obra de Woolf, *Jacob’s Room* aparece como um trabalho de transição, de papel muito importante porque possibilitou a evolução ulterior da escrita. Para além disso, porém, há quem lhe atribua um significado que ultrapassa a posição de mera progressão estilística e formal. E há também quem não o considere digno de emparceirar com “the major novels” de Woolf. Em 1986, Alex Zwerdling chama a atenção para algumas opiniões menos favoráveis, como a de Joan Bennett, de que “the novel’s vividly realized episodes ‘build up no whole that can be held in the mind’”, ou a de J.K. Johnstone, de que “the very vividness of the incidents ‘detracts from the unity of the novel,’ while ‘the character who might unite all its various scenes, is - not there; his effects upon others are there; but he himself is absent.’” A opinião de Zwerdling é diferente. Como ele diz: “Such dismissive judgements seem to me based on an unwillingness to think about Woolf’s technique in relation to purpose. Both the obvious fragmentation of the novel and the inscrutability of its central character are, I think, deliberate.”³⁰³ Este é um exemplo da disparidade de opiniões que o romance tem originado, e que não estão em vias de se uniformizar. Mitchell Leaska também recorda, refutando-as, várias opiniões sobre o livro, antes de ir descrevendo a sua própria, um pouco, afinal, à maneira de Virginia Woolf, por implicações. Ele começa por afirmar que, “[i]f, as some serious readers maintain, Virginia Woolf

³⁰² “Mrs. Woolf’s New Novel”, *The Nation and Athenaeum*, 32, 4 de Novembro de 1922: 204 (CA III 182-3).

³⁰³ *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley, University of California Press, 1986, pp. 63-4. A citação de Joan Bennett é de *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*, 2d ed. (Cambridge, Cambridge University Press, 1964), 95-6; e a de J.K. Johnstone de *The Bloomsbury Group: A Study of E.M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and Their Circle* (London: Secker and Warburg, 1954), 332, 334.

meant us to supply as much as she suggests in *Jacob's Room*, then the serious critic is in serious trouble”³⁰⁴; refere em seguida a opinião de R.L. Chambers: “One early critic saw the scheme of the novel as the children’s pencil-game of connecting numbered points with lines until a picture emerged”; diz ainda que “[n]or would very much be gained by agreeing with those critics who insist that Mrs. Woolf was incapable of creating characters”; e conclui que, se o leitor seguir “the novel’s disquieting obliquities”, “what finally emerges is not what E.M. Forster so positively described Jacob as - ‘The solid figure of a young man’” (81). O seu próprio julgamento também tem de ir sendo deduzido através de numerosas “obliquities” que atestam a dificuldade de leitura da obra mas que, no entanto, incluem não poucos encómios ao engenho da autora.

Edward Bishop, apreciando este romance em comparação com os anteriores, dá relevância ao progresso conseguido pela escritora na arte de condensar e sugerir:

Unlike the leisurely *Voyage Out* or the voluminous *Night and Day*, *Jacob's Room* is pared close to the bone. Much of the compression comes from the fact that where she described in her earlier novels, she now dramatises. She reduces authorial comment and exposition, letting her scenes suggest and forcing her reader to make the connections. In the changes between the manuscript and the published text, one can see Woolf working toward a more elliptical style. . . . In the novel Woolf lets the co-ordinate structure make the connection for us.³⁰⁵

Para Laura Marcus, “*Jacob's Room* dramatizes Woolf’s ambivalent relationship to ‘character in the novel’. ‘It is no use trying to sum people up’ is one of the novel’s refrains. The novel demolishes the view held by the realist or naturalist novel that character is knowable and representable.”³⁰⁶ Em óptica semelhante se situa o veredicto de não poucos críticos de várias épocas, com comentários mais ou menos apreciativos. Sue Roe credita o romance com “a sense of freedom from narrative constraints”, o que, depois das experiências dos contos iniciais, “was

³⁰⁴ *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*, London, Weidenfeld and Nicolson, 1977, p. 62.

³⁰⁵ *Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1991, pp. 44-45.

³⁰⁶ *Virginia Woolf*, Plymouth, Northcote House Publishers, 1997, p. 86.

only fully achieved in *Jacob's Room* because Jacob's untimely death in Flanders gave credibility to the novel's untimely and abrupt ending and to Woolf's depiction of a character left suspended and in fragments." Roe chama a atenção para a opinião da própria escritora:

When R.C. Trevelyan criticised *Jacob's Room*, Woolf defended it as an experiment, and admitted its shortcomings: 'Of course, the effect of breaking with strict representation is very unsettling, and many things were not controlled as they should have been. It is true, I expect, that the characters remain shadowy for the most part; but the method was not so much at fault as my ignorance of how to use it psychologically.' (L II 588)

Sue Roe considera que o método "required some adaptations if she [Woolf] was to be able to create credible characters - that her characters were 'puppets' was one criticism levelled against her. It became clear that she needed to devise ways of *shaping* narrative in order to demonstrate new psychological perspectives, a way of presenting juxtapositions in a more structured way"³⁰⁷. A referência a "puppets" é retirada do próprio Diário de Woolf, mas, descontextualizada, parece ter um peso que não corresponde à realidade. A observação veio do marido, mas integrada num louvor entusiasta, já referido acima. Depois de considerar *Jacob's Room* um trabalho de génio, Leonard fez algumas observações e apresentou conselhos: "he says that the people are ghosts; he says it is very strange. I have no philosophy of life he says; my people are puppets, moving hither & thither by fate. He doesn't agree that fate works in this way. Thinks I should use my 'method', on one or two characters next time; & he found it very interesting, & beautiful, & without lapse (save perhaps the party) & quite intelligible." E o facto é que Virginia pôde considerar-se "on the whole pleased" (D II 186).

³⁰⁷ *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*, Hemel Hempstead, Harvester Wheatsheaf, 1990, p. 24. A citação de Woolf é de uma carta de 23 de Novembro de 1922 (nº 1325) para R.C. Trevelyan. Depois das considerações transcritas acima, Woolf continua: "I'm sorry about the obscurity - if you mean that the actual sentences were obscure, and not only the approaches, and transitions, and situations generally. I think there is no excuse for needless difficulty - it is bad writing merely; - I shan't tolerate it again, I hope. Anyhow, I am awfully pleased that you liked much of it, and think it a fruitful experiment, for this encourages me to go on, as I wish to do."

Em vista do aumento crescente do gosto pelas especializações, *Jacob's Room*, tal como todos os outros romances, mas, sobretudo, os de cariz modernista, tem sido estudado sob as mais diversas perspectivas, que vão do “experiment in Mythopoetic” de Jean O. Love³⁰⁸ às “Unifying Strategies” de Adrian Velicu,³⁰⁹ da “deep irony of the allusion to the story of Jacob in *Genesis*” de A.D. Moody³¹⁰ à “inability . . . of further exploring the relations between gender and writing” de Clare Hanson.³¹¹ A matéria de discussão e estudo está longe de estar esgotada e, porque este foi um dos romances até recentemente mais negligenciado, é muito possível que a atenção dos woolfianos passe agora a privilegiá-lo.

MRS. DALLOWAY

Com a sua habitual descrença e insegurança, Virginia sofria invariavelmente, sempre que, chegada a termo a gestação da obra, abria mão do “filho” que tantas penas lhe causara e o entregava ao julgamento do público leitor. Mas, com a sua, também habitual, capacidade de sobrevivência, aplicava de imediato o único remédio que se manteve eficaz ao longo dos anos: entregava-se de alma e coração a outro projecto que passava a precisar da sua atenção e cuidados e não a deixava de mãos e mente vazios. Assim aconteceu no “pós *Jacob's Room*”, um “pós” que foi antes uma inbricação, pois que já em Agosto de 1922 *Mrs. Dalloway* estava em florescente curso, com o seu título definitivo: “For my part”, diz Virginia no Diário a 16 de Agosto, “I am

³⁰⁸ *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, Berkley, University of California Press, 1970, p. 125.

³⁰⁹ *Unifying Strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction*, Uppsala, Uppsala University, 1985. Para Velicu, *Jacob's Room* “is the beginning, even if a hesitating one, of something entirely new.” p.27.

³¹⁰ *Virginia Woolf*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1963, p. 17.

³¹¹ *Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1994, 42.

laboriously dredging my mind for Mrs. Dalloway & bringing up light buckets. I don't like the feeling that I'm writing too quickly. I must press it together" (D II 189).

Joanne Trautmann Banks assinala assim a passagem do romance acabado para o romance a começar: "Convinced that with *Jacob's Room* she had found her own voice, Virginia continued to develop her kind of novel in *Mrs. Dalloway*. She was aware, as she told her friends, of the accompanying voices of Proust and Joyce" (cs 139). "Proust" diz Virginia numa carta para Roger Fry, "so tillitates my own desire for expression . . . Oh if I could write like that! I cry. And at the moment such is the astonishing vibration and saturation and intensification that he procures - theres something sexual in it - that I feel I *can* write like that, and seize my pen and then I *can't* write like that. Scarcely anyone so stimulates the nerves of language in me; it becomes an obsession" (CS 142-3).³¹² Quanto a James Joyce, Woolf tinha-o como um dos mais promitentes escritores. A uma pergunta de Alfred Munnings, pintor e futuro Presidente da Royal Academy: "Now who are our promising litterateurs?" Woolf apenas nomeara Joyce: "I said Joyce", regista ela no Diário (D II 114). Já anteriormente se questionara: "I reflected how what I'm doing is probably being better done by Mr. Joyce" (D II 69), mas apenas porque se sentia deprimida e sem auto-confiança, o que a levava mesmo a interromper a escrita de *Jacob's Room*. Este estado de espírito foi consequência do silêncio de T.S. Eliot durante uma visita de fim de semana. Virginia, que sentira grande exaltação literária com o pensamento da presença do poeta em sua casa, a ponto de registrar no Diário "Eliot is separated only by the floor from me" (D II 67), muito à maneira do seu juvenil entusiasmo pela proximidade de Madge Symonds, a sua primeira "paixão"; Virginia, que pensara ir ter calorosas e proveitosas discussões sobre a sua obra, talvez com alguns daqueles elogios que tão indispensáveis lhe eram, via-se privada desse alimento espiritual. No sábado seguinte ainda analisava a situação:

³¹² Carta nº 1244 de 6 de Maio de 1922.

I think I minded more than I let on; for somehow Jacob has come to a stop, in the middle of that party too, which I enjoyed so much. Eliot coming on the heel of a long stretch of writing fiction (2 months without a break) made me listless; cast shade upon me; & the mind when engaged upon fiction wants all its boldness & self-confidence. He said nothing - [e foi então que os seus deprimidos pensamentos a levaram a recear] but I reflected how what I'm doing is probably better done by Mr. Joyce. Then I began to wonder what it is that I am doing; to suspect, as is usual in such cases, that I have not thought my plan out plainly enough - so to dwindle, niggle, hesitate - which means that one's lost." (D II 68-9)³¹³

Em outras instâncias menos emotivas, Woolf manifestou apreço pelos primeiros capítulos de *Ulysses* e crescente desconforto e desagrado pelo final da obra. A 16 de Agosto de 1922 ela regista no Diário: "I should be reading Ulysses, & fabricating my case for & against. I have read 200 pages so far - not a third; & have been amused, stimulated, charmed interested by the first 2 or 3 chapters - to the end of the Cemetery scene; & then puzzled, bored, irritated, & disillusioned as by a queasy undergraduate scratching his pimples" (D II 188-9). Dez dias mais tarde a opinião agrava-se: "I dislike Ulysses more & more - that is think it more & more unimportant; & dont even trouble conscientiously to make out its meanings. Thank God, I need not write about it" (D II 195-6). Mas passados dias ainda menciona o livro: "I should be reading the last immortal chapter of Ulysses" (D II 197), o que prova que ainda não o votara totalmente ao ostracismo. A 6 de Setembro o seu veredicto final é aquele que mais vezes tem sido citado: "I finished Ulysses, & think it a mis-fire" etc., etc. No entanto, a opinião era ainda salvaguardada com "I have not read it carefully; & only once; & it is very obscure; so no doubt I have samped the virtue of it more than is fair" (D II 199-200). E, no dia seguinte, leu "a very intelligent review of Ulysses, in the American Nation; which, for the first time, analyses the meaning", o que, admitiu, "certainly makes it very much more impressive than I judged" (D II 200). *Ulysses*, afinal, como Carl

³¹³ 26 de Setembro de 1920.

Woodring aprecia, foi, para Woolf, um livro “which she admired but disliked.”³¹⁴ Aliás, não foi Virginia Woolf a única contemporânea a pôr reservas ao estilo de James Joyce. O próprio Ezra Pound, segundo afirma Dennis Brown, “never retracted his negative view of Joyce’s final style.”³¹⁵

Por esta altura Woolf estava empenhada em desenvolver a figura e ambiente de Mrs. Dalloway, ainda sem definitivamente se ter resolvido a passar da prevista série de episódios soltos para um romance de longo fôlego: “I . . . must really make out some plan: today 28th: Mrs. Dalloway finished on Sat. 2nd Sept: . . . And then? Shall I write the next chapter of Mrs. D. - if she is to have a next chapter; & shall it be The Prime Minister?” (D II 196). Estas hesitações, assim como as do próprio título, que resvalou para *The Hours* temporariamente, persistiram até 14 de Outubro, data em que a decisão final foi registada no Diário: “Mrs. Dalloway has branched into a book; & I adumbrate here a study of insanity & suicide; the world seen by the sane & the insane side by side - something like that” (D II 207). Leonard Woolf dá conta deste percurso na sua Autobiografia, mas considera a escolha definitiva mais tardia: “In 1922 she [Virginia] began *Mrs. Dalloway* and was writing it all through 1923 and 1924. She began it as a short story and for a short time hesitated whether to expand it into a full-length novel. Early in 1923 she had decided upon its being a novel; she called it at first *The Hours*, but finally went back to the original title *Mrs. Dalloway*.”³¹⁶

Este livro foi o primeiro de uma série de sucessos que iriam empolar os lucros da autora, os quais subiram astronomicamente de apenas £38 em 1924 para £2.063 em 1929, depois de *To The Lighthouse* e, sobretudo, de *Orlando*.³¹⁷ Quando *Mrs. Dalloway* foi publicado, em Maio de 1925,

³¹⁴ Virginia Woolf, New York, Columbia University Press, 1966, p. 21.

³¹⁵ *Intertextual Dynamics within the Literary Group - Joyce, Lewis, Pound and Eliot*, London, Macmillan, 1990, p. 221n 62.

³¹⁶ *Downhill All The Way. An Autobiography of the Years 1919 to 1939*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1967, p. 61.

³¹⁷ Cf. Leonard Woolf, *Downhill All The Way*, p. 64.

“its reception was sharply divided”, como diz Mitchell Leaska. “Readers contrasted the accessibility of the criticism with the impenetrability of the novel. Letters from baffled readers piled up on the hall table. All the ‘old gentlemen,’ she wrote to a friend, said she was a born critic and not a novelist; and all the ‘young gentlemen’ assured her that she was a born novelist and not a critic. It was all quite bewildering. Readers who liked one book hated the other” (ML 245)³¹⁸

De qualquer forma, como faz notar Quentin Bell, “[t]he reception of *Mrs. Dalloway* and *The Common Reader* had been of a kind to make society and the flatteries of society agreeable” (QB 112).

Em Maio de 1941, depois da morte da escritora, Leonard Woolf escreveu a Vita Sackville-West informando-a que Virginia lhe tinha deixado em testamento um outro manuscrito das suas obras (dera-lhe de imediato o de *Orlando*), aquele que ela preferisse. De entre os disponíveis, e porque Leonard desejava guardar o manuscrito de *The Waves* para “some time write something about Virginia’s actual method of writing”³¹⁹, Vita escolheu *Mrs. Dalloway*, que está hoje preservado na British Library (ML 326n).

Quando o livro foi posto à venda, e apesar das eventuais perplexidades dos leitores, a procura foi bastante satisfatória, vendendo-se mais exemplares num mês do que de *Jacob’s Room* num ano;³²⁰ mas a opinião da crítica foi realmente muito dividida. O *Times Literary Supplement* deu o tom da dificuldade de classificação: “All Mrs. Woolf’s fiction shows such an instinct for experiment that we may have to show cause why this new book should be called peculiarly experimental.” Comparando-o com *Jacob’s Room*, o crítico anónimo afirma: “If in *Jacob’s Room* she suggested the simultaneousness of life, here she paints not only this but its stream-like

³¹⁸ O outro livro era *The Common Reader*, publicado quinze dias antes.

³¹⁹ *Letters of Leonard Woolf*, ed. Frederic Spotts, London, Weidenfeld and Nicolson, 1990, p. 260. Leonard Woolf argumenta que “the last part of *The Waves* is extraordinarily interesting from this point of view as she gives a description in her diary of the actual writing of it.”

³²⁰ Virginia Woolf regista no Diário a 14 de Junho de 1925: “More of *Dalloway* has been sold this month than of *Jacob* in a year” (D II 29).

continuity.” A ideia final é apreciativa: “having the courage of her theme and setting free her vision, Mrs. Woolf steeped it in an emotion and irony and delicate imagination which enhance the consciousness and the zest of living.”³²¹ Mas nem todos foram da mesma opinião. Outro crítico anônimo lamentou-se, no *Western Mail*, porque “[t]his novel is in one chapter, 293 pages of it”, afirmando que “Mrs. Dalloway doesn’t interest us very much, nor do any of the characters drawn into this somewhat bewildering jumble.”³²² Também *The Scotsman* apresentou crítica semelhante, aconselhando: “None but the mentally fit should aspire to read this novel” e perguntando: “It may be said such is life, but is it art?” (D II 21n 24) Virginia Woolf registou no Diário estas duas críticas desfavoráveis, mas contrapôs-lhes a de um jovem leitor de Earls Court, que a felicitou: “This time you have done it - you have caught life & put it in a book...” (D III 21). Entretanto, entre louvores diversos, houve outra crítica que ela ressentiu, a de J.F. Holms: “the Calendar has abused Mrs. D. which hurt me a little; & then the tide of praise has flowed over me again.” Holms considera que, “despite its pure and brilliant impressionism” *Mrs. Dalloway* é “sentimental in conception and texture, and is accordingly aesthetically worthless” (D III 35).³²³ Outras opiniões foram mais confortadoras: Richard Hughes, no *Saturday Review of Literature*, considera que “this is an unusually coherent, lucid, and enthralling book”³²⁴. *The Daily News* compara Woolf favoravelmente com Dorothy Richardson e May Sinclair³²⁵; e *The Nation* sublinha o fluxo de consciência, e nota com apreço que “[i]t is the distinction of Mrs. Woolf that, unlike most of those who empty her method, she applies it to the presentation of persons who are leading orderly lives, and that she makes it serve the purpose of realizing more intimately the charm of quiet people.”³²⁶

³²¹ “A Novelist’s Experiment”, Maio de 1925, p. 349 (CA III 268-70).

³²² “A Long, Long Chapter”, 14 de Maio de 1925, p. 9 (CA III 265).

³²³ 19 de Julho de 1925. A citação da crítica de Holms no *Calendar of Modern Letters* de Julho de 1925 é dada em nota na mesma página.

³²⁴ “A Day in London Life”, 16 de Maio de 1925, p. 755 (CA III 267)..

³²⁵ N.G. Royde Smith, “Mrs. Woolf’s New Novel”, 28 de Maio de 1925, p. 4 (CA III 271).

³²⁶ Joseph Wood Krutch, “The Stream of Consciousness”, *The Nation*, 120, 3 de Junho de 1925, pp. 631-2 (CA

Os registros no Diário sobre opiniões de amigos são mais sucintos a respeito deste romance, mas não falta a sentença mais esperada: “Well, Morgan admires. This is a weight off my mind. Better than Jacob he says” (D III 24). Mas: “Vita was a little doubtful” e: “No, Lytton does not like Mrs. Dalloway, &, what is odd, I like him all the better for saying so, & don’t much mind. What he says is that there is a discordancy between the ornament (extremely beautiful) & what happens (rather ordinary - or unimportant)” (D III 32). Entretanto, algumas opiniões “laterais” iam sendo bem vindas: “By the way,” escreve Woolf como que descuidadamente, entre referências a leituras feitas, “Robert Bridges [Poet Laureate] likes Mrs. Dalloway: says no one will read it; but it is beautifully written” (D III 50).

Ainda em vida da escritora, Joseph Warren Beach, que fala de “Her Characters’ Limitations”, afirma, relativamente às personagens “mainly characterized by the sort of daydreaming which we have in Clarissa and Mrs. Ramsay and Lily Briscoe and Bernard; so we must acknowledge that she has added something considerable to our aesthetic satisfaction in thus delineating a significant type of human nature.” Este autor é um dos que considera que “[h]er leading characters are so like in idiom and tone of mind that one is tempted to regard them as little more than variations on a single theme, and this theme drawn from something in the author’s own temperament.”³²⁷ Na realidade, ele singulariza quatro personagens de três romances, o que está longe de cobrir toda a produção de Woolf.

Em anos posteriores, *Mrs. Dalloway* conta-se entre os romances de Woolf que mais têm conhecido o favor do público e da crítica, embora, naturalmente, não se tenha podido eximir aos períodos e influências que lhe foram adversos no conjunto da obra woolfiana.

III 273).

³²⁷ from “Virginia Woolf”, *The English Journal*, Vol. 26, 1937, pp. 603-12. Transcrito em parte em *Critics on Virginia Woolf: Readings in Literary Criticism*, ed. Jacqueline E.M. Latham, London, George Allen and Unwin, 1971, p. 16.

Na década de 50, e apesar dos ventos detractores, Reuben Arthur Brower discorre sobre *Mrs. Dalloway*, encontra algo da imaginação Shakespeareana na “singleness of vision” e na “handling of words” de Virginia Woolf, e considera que, no “fragmentary dramatic design” de *Mrs. Dalloway*, “[t]he dramatic sequences are connected through a single metaphorical nucleus, and the key metaphors are projected and sustained by a continuous web of subtly related minor metaphors and harmonizing imagery.”³²⁸ Também Edward A. Hungerford se mostra apreciativo do livro e do estilo característico de Virginia Woolf, aconselhando: “Those who wish to distinguish among her [Woolf’s] several styles and who have found the generic term ‘stream of consciousness’ a mere starting-point would do well to adopt the author’s own metaphor, the tunnelling³²⁹ process, as a descriptive term for the style of *Mrs. Dalloway*.” Entretanto, Ralph Samuelson refuta o “intense and comprehensive attack” à quase totalidade dos romances de Virginia Woolf feito por D.S. Savage em *The Withered Branch*, embora conceda que “the very sparkle and freshness of Woolf’s novelistic techniques render her content, her meaning, less obvious on a first reading than does the method of a more ‘ordinary’ novelist.”³³⁰ Savage afirma que, em *Mrs. Dalloway*,

the specific absence of belief which is shown in the earlier novels is revealed in its reverse aspect. It takes on the appearance of belief - a positive acceptance and affirmation, not of any particular level of reality, but of *everything*, without discrimination. . . . A belief so total that it engulfs the whole of experience, and which on examination turns out to be a positive inversion of unbelief.³³¹

Samuelson contrapõe: “I cannot accept Savage here, and feel that the novel contains a body of belief which is not ‘a positive inversion of unbelief’ by any means, but one which accepts a very

³²⁸ “Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and *Mrs. Dalloway*”, *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading*, New York, Oxford University Press, 1951, pp. 123-57. Transcrito em *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1971, p. 51.

³²⁹ “‘My Tunnelling Process’: The Method of *Mrs. Dalloway*”, *Modern Fiction Studies*, 3, Summer 1957, pp. 164-7 (CA III 288).

³³⁰ “The Theme of *Mrs. Dalloway*”, *Chicago Review*, 11, 4, Winter 1958, pp. 57-76 (CA III 291)..

³³¹ D.S. Savage, *The Withered Branch*, New York, n.d., p. 81.

particular and valuable level of reality indeed.”³³² Samuelson também nota que é de estranhar que a crítica raramente tenha dado crédito à “light but deadly satire” com que a autora trata a personagem Hugh Whitebread e as outras que formam o pano de fundo de *Mrs. Dalloway*.

É de notar que estas três críticas vêm da América, que se tem mantido uma mais fervorosa adepta de Woolf do que a sua própria terra mãe, e que não chegou a ser contaminada pelo veneno das contestações, troças e depreciações do grupo liderado por F.R. Leavis. Também foi da América que veio uma das mais conceituadas publicações deste período, *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*, de James Hafley, que ainda hoje se mantém uma obra de referência.

Apesar desta constatação de origem ser pertinente, é justo salientar que é de 1948 uma apreciação favorável de *Mrs. Dalloway* feita por B. Ifor Evans que, em *English Literature Between the Wars*, considera este romance “the most clearly defined of all her works and one of the most satisfactory.” Evans faz referência ao trabalho de Winifred Holtby sobre Virginia Woolf, que considera “one of the most lively studies”, citando os seus comentários “on the great liberties which Virginia Woolf had taken with the conventions”:

‘She had thrown overboard much that had been commonly considered indispensable to the novel . . . But much remained to her. She had retained her preoccupation with life and death, with character, and with the effect of characters grouped and interacting. She had kept her consciousness of time and movement. She knew how present and past are interwoven, and how to-day depends so much upon knowledge and memory of yesterday, and fear or confidences in tomorrow. She was still preoccupied with moral values; she was immensely excited about form and the way in which the patterns of life grow more and more complex as one regards them.’³³³

³³² “The Theme of *Mrs. Dalloway*”, *Chicago Review*, 11, 4, Winter 1958: 57-76 (CA III 291).

³³³ *English Literature Between the Wars*, London, Methuen, 1948, pp. 70-71.

Em França, os romances de Virginia Woolf receberam de imediato o interesse da tradução; e, em 1930, Paul Dottin informa que *Mrs. Dalloway*, precisamente, “has been included in the syllabus for the degree in English, alongside the masterpieces of Jane Austen, George Eliot and Emily Brontë.”³³⁴ Uma outra francesa, Monique Nathan, singulariza *Mrs. Dalloway* para referir a posição de Woolf para com a religião: “Virginia Woolf não perde ocasião de manifestar um ateísmo agressivo. Vê na exaltação religiosa de uma Miss Kilman a confissão de um apetite de domínio, . . . toda a religião lhe parece suspeita e nociva, difusora do pior dos conformismos e escravizadora do espírito.” Mas Nathan compreende que

para os seres ambivalentes tudo se mistura. A sátira talvez não seja mais que um reflexo de defesa, dissimulando a nostalgia de uma presença e essa presença, a catedral de Saint Paul é um símbolo vivo. Não há um romance de Virginia Woolf em que um dos personagens não venha arrastar-se, como uma alma errante e miserável, à volta das escadas de pedra, procurando ‘esse algo onde seja possível poisar as mãos e dizer: É ISTO.’

Nathan também comenta que “parece difícil ver uma alma naturalmente cristã em Virginia Woolf, que sempre se quis céptica com a maior das decisões. Mas podemos dizer sem demasiado exagero que, do agnosticismo de Mrs. Dalloway ao cristianismo difuso de Lucy Swithin em *Entre os Actos*, o seu romance abre-se, como que contra vontade, à sedução da fé.”³³⁵

É precisamente esse “abrir-se contra vontade à sedução da fé” que é interessante observar no geral da escrita de Virginia Woolf. Embora, conforme já foi indicado, esse tópico não seja o mais explorado nas pesquisas woolfianas, certas afirmações de críticos, mesmo orientadas para outros particulares, acabam por dar crédito a opiniões como a de Monique Nathan. É o caso das referências que têm sido feitas à figura da senhora idosa na casa do outro lado da rua, que serve a

³³⁴ “Les Sortilèges de Virginia Woolf”, *Revue de France* (Paris), April 1930, 556-66. Transcrito em *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, eds. R. Majumdar e A. McLaurin. London, Routledge, 1997, p. 251.

³³⁵ *Virginia Woolf*, trad. Miguel Serras Pereira e Maria Teresa Sá, Lisboa, Relógio d’Água, 1984 (1956), pp. 69-70.

Clarissa para entretecer considerações sobre a vida e o seu próprio lugar no mundo.

John Hawley Roberts refere a velha senhora: “We first see her on p. 140, where she becomes for Clarissa, ‘who watched out of the window the old lady opposite climbing upstairs’, a symbol of the privacy of the soul, the central mystery of life that is summed up in the phrase, ‘there was one room; there another’. Later when in the scene already described, Clarissa hears of Septimus’s death, she again looks out through the window and exclaims, ‘Oh, but how surprising!’ for ‘in the room opposite the old lady stared straight at her!’(p. 204)”³³⁶ O olhar da velha senhora, associado à sua contrapartida, o do velho senhor que, da rua, olha para Septimus no mesmo instante em que ele se lança da janela, compõem, segundo Roberts, “a balance of detail that supports and strengthens the fundamental dichotomy. The reader’s response to the whole” (muito à maneira como Roger Fry falaria de alguém observando e apreendendo o sentido de uma pintura) “lies in our discovery of the fact that the forms agree” (65). Como num quadro da vida, em que duas entidades misteriosamente se completam como as duas faces de uma moeda [que nada vêem uma da outra], as hipóteses de sobrevivência de Clarissa estão presas por um fio ao quiasmo formado pelos olhares determinantes do destino: o olhar que a fez a ela olhar para o alto, para a vida, enquanto o olhar que atingiu Septimus olhando para o abismo o arrastava para a morte.

O simbolismo e a importância da figura da velha senhora da casa em frente são também reconhecidos por S.P. Rosenbaum, que cita, de *Mrs Dalloway*: “Why creeds and prayers and mackintoshes? When, thought Clarissa, that’s the miracle, that’s the mystery; that old lady, she meant, . . . here was one room; there another. Did religion solve that, or love? (MD 140-1)” Lembrando E.M. Forster, para quem “[a]s far as her work has a message, it seems to be contained

³³⁶ “‘Vision and Design’ in Virginia Woolf”, in P.M.L.A., Vol. 61, 1946, pp. 835-9, 842-7. Transcrito em *Critics on Virginia Woolf*, ed. Jacqueline E. M. Latham, London, George Allen & Unwin, 1970, p. 64.

in the above paragraph. Here is one room, there another”³³⁷ Rosenbaum afirma: “How Virginia Woolf contrives to base a novel on both mysticism and philosophical realism can be seen in the climax of *Mrs. Dalloway* when there recurs the scene that Forster called the embodiment of Virginia Woolf’s message.”³³⁸ Os pensamentos de Clarissa revelam como, ao ouvir a notícia do suicídio de Septimus Smith, ela considera que ele tomou a boa opção, preservando “the thing that mattered”: “Death was defiance. Death was an attempt to communicate, people feeling the impossibility of reaching the centre which, mystically, evaded them; closeness drew apart; rapture faded; one was alone. There was an embrace in death(MD 202)’ (15).E Rosenbaum comenta:

This nearly mystical response to the suicide is anticipated earlier in the novel when Clarissa is thinking about her own inadequacies: . . . Something that mattered; a mystical centre of some kind, momentary in duration and ecstatic in character - this becomes familiar in Virginia Woolf’s work from *Mrs. Dalloway* onwards (The mystical moments of *Night and Day* are somewhat different.) (15)

Mais adiante, Rosenbaum explica: “Just what other rooms and their occupants have to do with the mystical experience of closeness in Virginia Woolf’s art can be seen in Moore’s and Russell’s early philosophical realism; other people and the mystical centre are both independent of our consciousness of them” (16). No entanto, se o realismo filosófico de Virginia Woolf se pode atribuir a influências de Moore e de Russell (mais do primeiro, naturalmente), parece justo compreender o seu misticismo como a manifestação natural da sua insatisfação e desconforto perante os mistérios do significado e da finitude da vida.

No seu estudo das revisões feitas por Woolf ao manuscrito de *Mrs. Dalloway*, Charles G. Hoffmann chama a atenção para esta importante cena e a sua condensação definitiva: “It is through the ‘embrace’ of death that Septimus becomes Clarissa’s double so that she is able to

³³⁷ “The Early Novels of Virginia Woolf”, *Abinger Harvest*, London, 1936, p. 109.

³³⁸ “The Philosophical Realism of Virginia Woolf”, *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*, London, Macmillan, 1998, pp. 14-15.

come to terms with her own past. As she sees the old lady in the room opposite turn out the light, Big Ben chimes, 'striking her whole life'." E Hoffmann cita a versão do manuscrito, mais específica e aprofundada que a escolha final:

One, Two, Three; & she was extraordinarily happy; she felt no pity for the young man who had killed himself; none for his wife; none for herself; nothing but pride, nothing but joy; for to hear Big Ben strike Three, Four, five, six, seven, was profound & tremendous . . . She must go back; breast her enemy; she must take her rose; Never would she submit - never, never!
Eight, Big Ben struck. nine, ten, eleven; &
But Clarissa was gone.

Continuando as suas considerações, Hoffmann salienta: "She has gone back to the party (Life), for she has life yet to live, and the last stroke of Big Ben is not yet for her. She will not give in to the enemy (Death), for Septimus's death had reconciled her to life and destroyed her fear of death."³³⁹

Em 1963, A. D. Moody entende que *Mrs. Dalloway* "is a minor and imperfect novel, yet the conception and writing are masterly to a degree which reveals the genius behind the immaturities."³⁴⁰ Segundo este crítico, o romance "is rather a portrait of Mrs. Dalloway's society than of the lady herself" e, mais, "Clarissa Dalloway is then something more than an image of 'the British ruling class'. She comes to embody as well Virginia Woolf's criticism of the life of that class, to be, therefore, the focus of the criticism which is the main concern of the novel" (48-9). Mas Moody vê *Mrs. Dalloway* como comédia, cujo prelúdio é a passagem do misterioso carro descrita prolificamente por Woolf: "well-dressed men . . . perceived instinctively that greatness was passing, and the pale light of the immortal presence fell upon them as it had fallen upon

³³⁹ "From Short Story to Novel: The Manuscript Revisions of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*", *Modern Fiction Studies*, 14, Summer 1968, pp. 171-86. A citação do manuscrito é do British Museum, Add. MS 51046, reversed side p.70.

³⁴⁰ *Virginia Woolf*, Edinburgh, Oliver and Boyd, 1963, p. 18

Clarissa Dalloway. At once they stood even straighter, and removed their hands, and seemed ready to attend their Sovereign, if need be, to the canon's mouth, as their ancestors had done before them." (MD 21) [Também neste excerto as referências a "greatness", "immortal presence" e "Sovereign" apontam para a caricatura do religioso assinalada por outros críticos.³⁴¹] O julgamento de Moody, bastante ingrato para este romance, coloca-o abaixo de *The Rape of the Lock* como comédia de costumes, devido a "its attempt to resolve the social comedy into something of a tragedy of the soul" (17).

Um outro crítico da mesma época, Walter Allen, considera Virginia Woolf "admittedly a novelist of very narrow limits. Her range of characters is small. They belong not only to a certain class, the upper middle-class intelligentsia, but also to a certain temperament. They tend to think and feel alike, to be the aesthetes of one set of sensations."³⁴² De *Mrs. Dalloway* - paragonando-o, "on a small scale", a Proust e Joyce, - diz Allen, finalmente apreciativo, que ele permite à autora "to show us life as in a state of constant creation, changing endlessly from moment to moment, like a fountain" (17).

Estas críticas teriam certamente sido revistas pelos seus autores se tivessem tido oportunidade de consultar as inúmeras fontes de informação que entretanto ficaram disponíveis, bem como os trabalhos verdadeiramente reveladores todos os anos dados à estampa pelos muitos apreciadores de Woolf. A situação pede um comentário quanto à implacável castigação com que Woolf tem sido penalizada devido às suas pouco favoráveis observações relativamente a *Ulysses*: como se prova pela injustiça de algumas das críticas que foram feitas ao seu próprio trabalho, é indiscutível que é extremamente ingrato e falível fazer um julgamento adequado de obras contemporâneas.

³⁴¹ Cf. René Fortin, "Sacramental Imagery in *Mrs. Dalloway*", citado acima, p. 18.

³⁴² *Tradition and Dream: The English and American Novel from the Twenties to our Time*, London, Phoenix House, 1968 (1st ed. 1964), p. 18.

Foi também nos anos 60 que Irene Simon, falando sobre as imagens em *Mrs. Dalloway*, registou: "It is the purpose of Virginia Woolf to abolish the distinction between dream and reality; she effects this by mixing images with gestures, thoughts with impressions, visions with pure sensations, and by presenting them as mirrored on a consciousness. As a consequence, almost everything becomes an image projected on a screen."³⁴³ Sonho e realidade, espelho e imagem, visão e sensação, o ser e o seu duplo, perguntas e falta de respostas, são ocorrências frequentes na ficção de Virginia Woolf, que parece ter passado a vida em interrogações difíceis de solucionar e, por vezes, também difíceis de interpretar.

Assim, não foi pacífica nem uniforme a recepção da obra. Blanche H. Gelfant lembra algumas das diferentes opiniões suscitadas por *Mrs. Dalloway*:

Like the characters in the novel, literary critics who have discussed Clarissa Dalloway over the years have also had different points of view. To them too she has presented many faces. While to one critic she has seemed 'a successfully realized' and 'fully rounded character,'[1] to another she has remained 'obstinately insubstantial,' not a woman, but a 'fairy . . . from adult folklore . . . a *belle dame sans merci*.'[2] Another critic has found her 'convincing' though elusive,[3] in contrast to one who thought her a 'sharply clear figure.'[4] Still another considered her 'unhappy,' having 'missed her moment' in life and made the 'wrong choice.'[5] I wish to suggest here that her choice was inevitable for her, and right. Some critics have concluded that 'almost everyone loves Mrs. Dalloway,' although she is 'cool, snobbish, and superficial in social relationships.'[6] Virginia Woolf did not love her (as she did, for example, Mrs. Ramsay in *To The Lighthouse*); in fact, she rather disliked her for being 'too stiff, too glittering and tinselly.'[7]³⁴⁴

³⁴³ "Some Images in *Mrs. Dalloway*", from "Some Aspects of Virginia Woolf's Imagery", *English Studies*, Vol. 41, 1960, pp. 180-96. Transcrito em *Critics on Virginia Woolf: Readings in Literary Criticism*, ed. Jacqueline E.M. Latham, London, George Allen and Unwin, 1970, p. 58.

³⁴⁴ "Love and Conversion in *Mrs. Dalloway*", *Criticism*, 8, Summer 1966, pp. 229-45. Transcrito em *Virginia Woolf: Critical Assessments*, Mountfield, Helm Information, 1994, p. 318. As citações feitas são, respectivamente, de [1] Joan Bennet, *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*, New York, Harcourt, Brace & Company, 1945, p. 43; [2] Aileen Pipett, *The Moth and the Star: A Biography of Virginia Woolf*, Boston, Little, Brown & Company, 1953, p. 200; [3] J.K. Johnstone, *The Bloomsbury Group: A Study of E.M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf and Their Circle*, London, Secker & Warburg, 1954, p. 339; [4] Dorothy Brewster, *Virginia Woolf's London*, New York, New York University Press, 1960, p. 48; [5] Bernard Blackstone, *Virginia Woolf*, London,

Entretanto, Gelfant, ela própria, realça “Mrs. Dalloway’s defiance of conversion. . . . not only in man and his institutions, but in life itself.” Ela considera que “[o]n the surface, Mrs. Dalloway knew that she must stand intransigent against the iron Goddess conversion; but she did not realize that her wish never to coerce nor to be coerced implied a deep submerged longing for an impossible state of pure, disengaged existence.” A opinião final de Gelfant é que “the novel comes to life as an ambitious, serious, and beautifully written work” (327-8). Em vista destas afirmações conjugadas, mais uma vez se conclui que, mesmo não confessada, a persistentemente pressentida aspiração de Woolf por um “impossible state of pure, disengaged existence” é mais do que suficiente para comprovar a sua intrínseca necessidade de ultrapassar a finitude da vida.

Conforme foi aumentando o número de trabalhos dedicados à interpretação da obra woolfiana, foram aumentando também os atritos e até verdadeiros litígios entre os seus autores, quer pelos métodos utilizados quer pelas ilações tiradas. Já foi referida acima a polémica gerada à roda da obra de Louise DeSalvo, a qual nem sempre justificou adequadamente as suas afirmações sobre os abusos sexuais de que a jovem Virginia teria sido vítima e sobre as suas consequências.³⁴⁵ Relativamente a *Mrs. Dalloway* em particular, pode ser referido o exemplo de um ensaio de Jean M. Wyatt versando “Literary Allusion as Structural Metaphor”, que suscitou reparos de David Leon Higdon porque, segundo ele alega, “[r]epeatedly, Wyatt misrepresents or intentionally distorts the text of Virginia Woolf’s novel to make a point.”³⁴⁶ O caso, sobre a escolha de metáforas e o simbolismo das flores, não é dos mais significativos em si, e pode até ser

Longmans, Green & Company, 1952, pp. 26 and 35; [6] Frederick Karl and Marvin Magalaner, *A Reader’s Guide to Great Twentieth Century English Novels*, New York, Noonday Press, 1959, p. 134. [7] *A Writer’s Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*, ed. Leonard Woolf, London, The Hogarth Press, 1975, p. 61 (15 de Outubro de 1923).

³⁴⁵ *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on her Life and Work*.

³⁴⁶ O ensaio “Mrs. Dalloway: Literary Allusion as Structural Metaphor”, de Jean M. Wyatt, e a crítica de David Leon Higdon, “Mrs. Dalloway Revisited”, juntamente com a resposta de Wyatt, foram publicados em PMLA, respectivamente em Maio de 1973, pp. 440-51 e em Janeiro de 1974, pp. 178-80. Os três artigos estão transcritos em *Virginia Woolf: Critical Assessments Vol. III*, pp. 346-69.

discutível, mas serve de modelo para ilustrar um facto, infelizmente frequente, de exagero nas conclusões demasiado rápidas tiradas, por vezes, a partir de fluidas ou ambíguas premissas que se apresentam atraentes e exploráveis, sem o cuidado e o rigor que deveriam preceder as afirmações categóricas.

Uma das obras da década de 70 que ainda hoje se mantém de bastante interesse é *Virginia Woolf: A Critical Reading*, de Avrom Fleishman. Sobre *Mrs. Dalloway* diz Fleishman que é “the one among Woolf’s major works that most closely satisfies the traditional view of what a novel should be”; e diz ainda que “*Mrs. Dalloway* may be considered the first important work of the literary period initiated by *Ulysses* - although hardly an advance upon it.” Fleishman ressalta “[t]he consistently political ambience of *Mrs. Dalloway*”; justifica a sua opinião de que “powerful as a symbol of the state of society envisaged in this fiction is that of illness”; e tem uma perspectiva interessante sobre as alucinações religiosas de Septimus Smith: “Septimus Warren Smith maintains the most radical form of belief in a collective existence, joining not only people but also objects and even sensory phenomena in an organic unity.” Acerca do “birth of a new religion” que obsessiona Septimus (MD 26), Fleishman discorre: “The character of this religion is soon fleshed out with honored elements of mystical, pantheist, and antinomian creeds: ‘Men must not cut down trees. There is a God. . . . Change the world. No one kills from hatred . . . there is no crime . . . there is no death’ (MD 28). Even more dramatic a consequence of Smith’s religion is the relationship to society it entails.”³⁴⁷ A intencionalidade deste relacionamento de uma sociedade realmente “doente” com uma religião “doente” imaginada por um doente real parece muito plausível tendo em consideração a prática habitual de Virginia Woolf.

Também dos anos 70 é *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*, de James Naremore, um marco que não se pode desprezar nos estudos woolfianos. Naremore salienta “the

³⁴⁷ Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1975, pp. 69 e 76.

erotic and visionary character of her novels, and her fascination with death.”³⁴⁸ E, a respeito de *Mrs. Dalloway*, considera que o romance “suggests a victory over more than one kind of death. On the one hand Clarissa Dalloway represents an alternative to Kilman’s suffocating egoism: ‘Had she ever tried to convert anyone herself? Did she not wish everybody merely to be themselves?’ And on the other hand, she vaguely apprehends an elemental unity in life which causes her to regard death as something other than oblivion.” Por isso Clarissa “regards her parties as an ‘offering’ to ‘life’. ‘After that,’ she thinks, ‘how unbelievable death was’ (MD 135).” Naremore chama a atenção para o facto de que “the characters who are drawn to this sense of cosmic unity are cut off from ordinary personal relationships. . . . Significantly, she [Clarissa] has to leave her party in order to experience unity with that woman across the way.” E Naremore acrescenta uma constatação:

one of the effects we encounter fairly often in Mrs. Woolf’s fiction: a smooth, liquid stream of sensibility abruptly interrupted by the violent contact of life outside like a backfire or a doorbell. In a larger sense, this watery world, where identity is muted and the self seems to blend with the outside, where in solitude the individual feels at peace with an elemental form of life - this world *is* Virginia Woolf’s style.” (109-11)

Mais uma vez é sublinhado o significado, quase de união ou determinação religiosa, da visão da velha senhora, emblemática na sua mera existência sem palavras, do outro lado da rua.

Também para Jean O. Love o climax da obra se encontra na festa de Clarissa. Love começa por afirmar que “*Mrs. Dalloway* is a predictable and logical development of techniques and topics evidenced in the author’s earlier novels.” Neste romance, “in which her writing first approaches maturity”, Virginia Woolf faz uso de “mythopoetic relationships” e de “dialectical change as an attribute of style”. Mas é na festa que se encontra o maior significado: “a number of ordinarily

³⁴⁸ New Haven, Yale University Press, 1973, p. 3.

disparate entities are brought together to be merged into one whole. . . . The symbolic synthesis effected at the party involves also the guests, a heterogeneity of the invited and uninvited. . . . At the party there is indiscriminate mingling and, finally, fusion into a single whole of persons from different social strata.” Jean O. Love considera que “Psychiatry is the last of three things that excite the wrath of Clarissa. The first is love that tries to dominate, exemplified by Peter’s early love for Clarissa; the second is religion of the sick variety practiced by Miss Kilman, who tries to convert others and to destroy their autonomy. All have tyranny at their core, all are a ‘forcing of the soul.’” Completando a sua ideia, Love acrescenta:

The party, the occasion of synthesis is highly plurisignificant as a symbolic event and in its functioning within the novel. . . . it may be interpreted as reunion after death, a precipitation into the future where Clarissa’s identity with deity is revealed. . . . Within the rules of mythic thought, where a thing can be itself and not itself or can be itself and something else, all these and other interpretations for the party are valid.³⁴⁹

Esta leitura justifica o lugar privilegiado que *Mrs. Dalloway* ocupa dentro da produção woolfiana, pois a riqueza do seu significado simbólico desdobra-se de forma a multiplicar o conteúdo do romance.

A opinião de Phyllis Rose sobre *Mrs. Dalloway* é bastante valorativa. Diz Rose: “I read *Mrs. Dalloway* as celebration, not as satire - a celebration of the ecstasy of living and an elegy for the swift passage of that ecstasy.” Rose considera que *Mrs. Dalloway* “is perhaps the most schizophrenic of English novels” e afirma

Creativity and madness are the central subjects of this book: the impulse towards life and the impulse towards death, the sane and the insane, representing two impulses or currents within Virginia Woolf. This is the first of her novels to be structured, as her greatest ones are, by alternating rhythms of feeling. *Mrs.*

³⁴⁹ *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, Berkeley, University of California Press, 1970, pp. 145 e 158-60.

Dalloway represents Woolf's fullest self-portrait as an artist; it contemplates the relationship between her own madness and her creativity.³⁵⁰

Depois de analisar o romance, Rose dá conta, como outros têm feito, que “*Mrs. Dalloway* may be seen as Woolf's answer to *Ulysses*, a book she valued highly but could not help finding vulgar.” E Rose assinala: “As Bloom and Dedalus are both parts of Joyce, Mrs. Dalloway and Smith represent conflicting aspects of Woolf. . . . The novel reveals a deep sense of division and a hope for unification - it recalls Woolf's personal mythology in which she sees herself repeatedly moving back and forth between two worlds, satisfied with neither.” De acordo com Rose, “[i]n presenting *Everyman* as a woman, Woolf released for the first time in her career her full creative energy: ‘It seems to leave me plunged deep in the richest strata of my mind. I can write and write and write now: the happiest feeling in the world’” (152).³⁵¹

Lucio Ruotolo sublinha, em *Mrs. Dalloway*, a sintonia existente entre a protagonista e o ambiente onde ela se move. No entanto, é a partir dessa confluência de valores que Clarissa começa a questionar-se. Como diz Ruotolo:

Once Clarissa questions her own favored status she invites what is to become with each revision an increasingly liberating form of discord. In the glove store, a series of doubts arise to challenge precisely the ground of her belief: faith in God (‘one doesn't believe, thought Clarissa, any more in God’); life's smoothness (‘It used, thought Clarissa, to be so simple’); and most centrally, social decorum itself (‘Lady Bexborough, who opened the bazaar, they say, with the telegram in her hand - Roden, her favourite, killed - she would go on. But why, if one doesn't believe?’)³⁵²

³⁵⁰ *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*, London, Routledge, 1978, pp. 125-6.

³⁵¹ A citação de Woolf é tirada de *A Writer's Diary*, p. 69.

³⁵² “*Mrs. Dalloway: The Unguarded Moment*”, *Virginia Woolf: Revaluation and Continuity*, ed. Ralph Freedman, Berkeley, University of California Press, 1980, pp. 141-60 (CA III 372).

As escolhas de Ruotolo encaminham a atenção para a verdadeira falta de consistência que se esconde por trás das afirmações de ateísmo de Clarissa: ela não acredita em Deus, conforme seu firme pensamento ao chegar a casa nessa manhã; mas, afinal, (para além da “zanga” com Deus pela trágica morte da irmã) parece que grande parte dessa convicção virá do facto de que, no seu protegido e confortável mundo, “one doesn’t believe any more in God” e o bom tom manda que se proceda de acordo com o clã. Porém, em última instância, para quê continuar, se não se acredita? Na realidade: qual o sentido da vida, qual o sentido de continuar vivendo, e de desafiar os contratempos, de ser forte, de afirmar, até, a sua posição? Lady Bexborough “would go on”, mas em Clarissa fica a dúvida quanto à justeza, ao bom senso, de alguém se pôr do lado do mundo, louco e mortal, sem estar ancorado a um porto mais seguro, para lá das tempestades terrenas.

Nas suas considerações sobre *Mrs. Dalloway*, Lucio Ruotolo fala dos breves momentos em que Septimus recupera a normalidade antes do final, antes da chegada da Parca assassina na figura do Dr. Holmes, esse “suspended moment when, as with Clarissa in that interim before Big Ben strikes, the processes of civilization are disengaged, Septimus comes to life” (379). Relacionado com este passo do romance, Ruotolo acrescenta em nota: “Woolf’s children’s story *Nurse Lugton’s Golden Thimble* (London, Hogarth Press, 1966), found in a *Mrs. Dalloway* ms. of the British Museum, plays on a similar theme: the exotic beasts of the tapestry spring to life once the god (creator) of their world falls asleep”(386n 19). Mesmo num conto, cuja finalidade pareceria pressagiar inocência de segundos sentidos, aparece a noção de um deus criador que é um perigo para as suas criaturas, tal como o deus de Nancy em *To The Lighthouse*, que tira o sol ao mundo (TTL 119), ou aqueles que Clarissa despreza porque “never lost a chance of hurting, thwarting and spoiling.” Vê-se a que ponto esta ideia de um deus temível e perseguidor era persistente em

Virginia Woolf, como se o desejo permanente de crer e o receio de ser castigada por isso não pudessem ser dissociados na sua mente.

Entre a numerosa produção dos críticos woolfianos durante os anos 80 há um artigo de Harvena Richter dedicado a *Mrs. Dalloway* que se distingue pela sua originalidade e material inédito que apresenta. Diz Richter: “One must go back to the reading notes which Virginia Woolf made on *Ulysses*, contained in a small unsigned and undated notebook, for a different view of the impact which *Ulysses* made on her.”³⁵³ Depois de referir o possível despeito de Woolf pelos louvores tecidos à sua roda relativamente ao recém-publicado *Ulysses*, enquanto o seu *Jacob's Room* “had been a critical disaster”, Richter observa:

And there were other, perhaps unconscious, irritations which Woolf may have felt with *Ulysses*. Stephen, whom Woolf first encountered in *A Portrait of the Artist as a Young Man*, was Virginia's maiden name. Leopold Bloom, like Woolf's husband, is Jewish; the names Leopold Bloom and Leopald [sic] Woolf are similar (Woolf is almost Bloom spelled backward). . . . One might ask whether the name resemblances are purely coincidental. But it is no coincidence that in early manuscript versions of Woolf's novel, Septimus Smith is *Stephen* Smith and Sally Seton is called *Molly*, that name appearing both before and after the use of Sally, a perhaps unconscious slip of the pen. (460)

Richter assinala inúmeros paralelos entre as escritas dos dois romances como, para exemplificar: “There are many parallels between Septimus Smith, originally named Stephen, and Joyce's Irish student. Both are fond of Shakespeare, write poetry, and share the first four letters of their Christian names. . . . They are introverted, alienated; Septimus means ‘the seventh,’ a numerical emblem of loneliness. Both characters are connected with the images of hawk and sun” (462-3). No entanto, Richter termina o seu artigo dizendo:

³⁵³ “The *Ulysses* Connection: Clarissa Dalloway's Bloomsday”, *Studies in the Novel*, 21, Fall 1989, pp. 305-19 (CA III 459. Richter informa em nota: “Holograph notebook catalogued by the Berg Collection, New York Public Library, as Modern Novels, bearing the notation ‘Virginia Woolf's Notebook on Ulysses.’ My thanks go to Dr. Lola Szladits for drawing my attention to it and granting me permission to quote from it.”

Yet, however transparent the *Ulysses* borrowings and parallels may seem, it should be emphasized that they cannot be called imitation. Rather, it is a question of transformation, of Woolf taking ideas from Joyce and adapting them to the particular needs of her novel. In so doing, she comments in an ironic manner on certain shortcomings of *Ulysses* and produces, at the same time, an original and indeed revolutionary work, its form related, as in all of Woolf's fiction, to the important symbolic themes. (470-1).

Parece que, para chegar a esta conclusão, não havia necessidade de rebuscar paralelos onde eles são pouco mais que ténues e discutíveis, até porque, realmente, existe entre as duas obras um paralelismo evidente. Conhecendo os métodos de escrita de Virginia Woolf, e a forma como ela se valia das suas leituras, longínquas ou recentes, para adaptar ao seu jeito um ou outro modelo que se lhe apresentava adequado, é fácil admitir que, consciente ou inconscientemente, ela tenha interiorizado certos particulares da obra de Joyce, alguns deles para os desenvolver à sua própria maneira, ao jeito modernista que já se adivinhava em *The Voyage Out* e se revelou mais abertamente com os contos de 1917 e, outros, talvez, mesmo, para a tessitura de uma subtil crítica irónica a métodos, pormenores ou arranjos que suscitavam a sua apreciação desfavorável. Também é possível que ela se tenha realmente ressentido da escolha de alguns nomes e circunstâncias, admitindo, como Richter, que pudessem ter sido intencionais e daí retirando, muito à sua maneira, uma má vontade primordial que a poderia ter levado a, muito veladamente, os parodiar na sua obra. Tudo isto, obviamente, são meras conjecturas e, como o próprio Leonard Woolf afirma numa citação transcrita acima, não é aí que reside a sua importância: os méritos ou defeitos de *Mrs. Dalloway* residem no próprio livro e é nele mesmo que têm de ser apreciados.

A opinião de Randall Stevenson a propósito de possíveis influências contemporâneas na escrita de Woolf, parece bastante razoável: "Virginia Woolf's fiction may have benefited from the example of *Ulysses*: Woolf admired Joyce for what she called his attempts to come 'close to the quick of the mind' . . . But she also had reservations about *Ulysses*, . . . and the subjective method

of her own novels differs significantly from Joyce's." Mais adiante, Stevenson nota ainda que "[t]hough in moving freely between 'she', 'we' and 'one' *Mrs. Dalloway* seems close to the styles of Dorothy Richardson and May Sinclair, Woolf does not follow these authors in making further moves towards unmediated transcription of characters' minds in the first-person, present-tense form of stream of consciousness."³⁵⁴

Será adequado lembrar a opinião de Elizabeth Abel enquanto discorre sobre a estrutura narrativa e o desenvolvimento do feminino em *Mrs. Dalloway*: "The narrative present, patterned as the sequence of a day, both recalls the structure of *Ulysses*, which Woolf completed reading as she began *Mrs. Dalloway*, and offers a female counterpart to Joyce's adaptation of an epic form."³⁵⁵ Desenvolvendo o seu ponto de vista, Abel esclarece:

Mrs. Dalloway inverts the hierarchy Woolf laments in *A Room of One's Own*. Her foregrounded domestic plot unfolds precisely in shops and drawing rooms rather than on battlefields, and substitutes for epic quest and conquest the traditionally feminine project of giving a party, of constructing social harmony through affiliation rather than conflict; the potentially epic plot of the soldier returned from war is demoted to the tragic subplot centering on Septimus Warren Smith. By echoing the structure of *Ulysses* in the narrative foreground of her text, Woolf revises a revision of the epic to accommodate the values and experience of women while cloaking the more subversive priorities explored in the covert developmental tale. (97)

³⁵⁴ *Modernist Fiction*, New York, Harvester Wheatsheaf, 1992, pp. 53-4.

³⁵⁵ "Narrative Structure(s) and Female Development: The Case of *Mrs. Dalloway*", *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Margaret Homans, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1993, p. 96 (reprinted from *The Voyage In: Fictions of Female Development*, eds. Elizabeth Abel, Marianne Hirsh, and Elizabeth Langland, Hanover, N.H., University Press of New England, 1983). Abel acrescenta em nota: "Woolf's reaction to *Ulysses*, recorded in her journal entries in September and October 1922, suggests her interest in counteracting the perspective of this 'callow school boy, full of wits and powers, but so self-conscious and egotistical that he loses his head' (*The Diary of Virginia Woolf*, vol. 2, 1920-1924, ed. Anne Olivier Bell (New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978), September 6, 1922, p. 199. For structural echoes of *Ulysses* in *Mrs. Dalloway*, see Margaret Church, 'Joycean Structure in *Jacob's Room* and *Mrs. Dalloway*,' *International Fiction Review*, 4, 2 (July 1977), 101-9."

Esta parece uma visão bastante mais aceitável, até porque, segundo a exposição de Abel, “[b]y making Septimus the hero of a sacrificial plot that enables the heroine’s development, Woolf reverses narrative tradition” (108). Mas, não sendo as eventuais aproximações a *Ulysses* o tema do seu artigo, Abel apresenta outras perspectivas interessantes, nomeadamente em relação à tão discutida possibilidade de influência freudiana na ficção de Virginia Woolf:

Perhaps Woolf’s most striking achievement, however, is her intuition of the ‘plot’ Freud detected in female development. Despite Woolf’s obvious familiarity with the popularized aspects of Freudian theory, and despite the close association of the Hogarth press with the Freudian oeuvre, there can be no question of influence here, for Freud first expounded his view of a distinctively female development the year of *Mrs. Dalloway*’s publication. Rather than influence, *Mrs. Dalloway* demonstrates the common literary prefiguration of psychoanalytic doctrine, which can retroactively articulate patterns implicit in the literary text. (102)³⁵⁶

Abel salienta o facto de que, antes do ensaio de 1925 intitulado “Some Psychological Consequences of the Anatomical Distinction Between the Sexes”, “Freud clung, though with increasing reservations, to a view of sexual symmetry in which male and female versions of the Oedipal experience were fundamentally parallel” (103). E, depois de descrever o percurso das ideias de Freud sobre feminilidade, Abel salienta que “[i]n *Mrs. Dalloway*, Woolf suggests the developmental turn that Freud accentuates in his studies in femininity” (105).

Feminina em extremo, a figura de Clarissa serve a Woolf para mediar algumas das suas convicções acerca do ser humano Mulher, que, como ela deixa compreender, não é simples e inferior como os homens pensam, mas tem a capacidade - como a sua criadora - de estar mais em sintonia com o mundo e a natureza, e, se não com um Deus explícito talhado à imagem do

³⁵⁶ Abel lembra em nota que “The Hogarth Press began publication of Freud’s *Collected Papers* in 1924; the first volume of the *Standard Edition*, translated by James Strachey and published in its entirety by Hogarth Press, did not appear until 1948. Woolf’s review entitled “Freudian Fiction,” in *Times Literary Supplement*, March 25, 1920, reveals that she was familiar with the essentials of Freudian theory, though opposed to a simplistic application of the theory in fiction.”

Homem, de certeza mais em sintonia também com o Espiritual, o Místico, a Transcendência. Por isso, um ser humano mais capaz de harmonizar o presente e preparar o futuro.

O assunto do paralelismo (ou até plágio, segundo a maldosa acusação de Wyndham Lewis) entre *Mrs. Dalloway* e *Ulysses* está longe de ser considerado esgotado, e, quantos mais estudos lhe são dedicados, mais sobressai o original e irônico engenho de Virginia Woolf. Muito recentemente, Molly Hoff dedica um extenso artigo à explicação das muito prováveis fontes de que Woolf poderá ter-se servido para o tecer da sua paródia e inversão do *Ulysses* de James Joyce.³⁵⁷ Desmontando as acusações de Lewis,³⁵⁸ Hoff remete o leitor avisado para Propércio e as suas elegias parodiando a *Odisseia*, e, para o efeito, vale-se dos trabalhos de D. Thomas Benediktson, “Propertius’ ‘Elegiacization’ of Homer,” e *Propertius: Modernist Poet of Antiquity*,³⁵⁹. Os argumentos de Hoff são impecáveis, e abrem uma alternativa muito enriquecedora de leitura em profundidade de *Mrs. Dalloway*, uma obra que já nos habituáramos a considerar surpreendente em possibilidades de interpretação alegórica de variada espécie. Para validar a sua interpretação, Hoff apela para Margaret Rose, que afirma: “discrepancy between the parodical text and its new context is one of the chief sources of the comic effect” e apresenta a “ideal reader reaction” como sendo aquela em que o leitor “enjoys the recognition of the hidden irony and satire.”³⁶⁰ Também Jonathan Culler explica que reconhecer a paródia na literatura “requires a somewhat different mode of reading.”³⁶¹ Conforme Hoff detalhadamente explica, “[a]s a parody of *Ulysses*, . . . *Mrs. Dalloway* attacks Joyce’s methods by appropriating his arcane sources. But beyond its considerable polemic value, it also dismantles Joyce’s rigidly restrictive

³⁵⁷ “The Pseudo-Homeric World of *Mrs. Dalloway*”, *Twentieth Century Literature*, vol. 45 nº 2 Summer 1999, p. 186-209.

³⁵⁸ em “Virginia Woolf”, *Men Without Art*, ed. Seamus Cooney, Santa Rosa, Black Sparrow, 1987, 131-40.

³⁵⁹ respectivamente: *Maia*, 37-38 (1985-86): 17-26, e Carbondale, Southern Illinois University Press, 1989.

³⁶⁰ *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*, London, Croom Helm, 1979, p. 23.

³⁶¹ *Structuralistic Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, p. 152.

Homeric 'narrow room' (Woolf, CR 151) and provides space in which readers may stretch out a bit.”

Mrs. Dalloway é dos romances de Woolf mais lidos e discutidos. Os estudos a seu respeito, trabalhos de eruditos, quase sempre de grande qualidade e espírito de observação, são incontáveis. Ocioso seria querer sumariar ou, mesmo, referir apenas, a sua totalidade ou uma parte que fosse do inesgotável espólio. Para além dos exemplos que foram mencionados, que se pretendeu fossem tão largamente representativos da vasta gama de interesses e opiniões quanto possível, poderão ficar ainda alguns nomes em guisa de despedida de um tema tão apaixonante. Será de lembrar que a produção crítica aumentou substancialmente nas últimas décadas, tornando-se cada vez mais específica e minuciosa. No entanto, alguns escritos dos anos 70 mantêm ainda o seu interesse, como é o caso, por exemplo, de David Lodge em *The Modes of Modern Writing*, onde considera que *Mrs. Dalloway*

marks the transition in Virginia Woolf's writing from the metonymic to the metaphoric mode. Instead of lineality, simultaneity ('If *Jacob's Room* shows cinematic cutting and fading, *Mrs. Dalloway* borrows from montage and superimposed frames,' Carl Woodring has shrewdly commented). Instead of different people in the same place at the same time (e.g. the hotel at Santa Marina) different people in different places at the same time (time marked by the chimes of Big Ben), perhaps looking at the same thing (the aeroplane in the sky). Instead of a life, or a voyage, a single day. Instead of authorial narration, the stream of consciousness in which events (i.e. thoughts) follow each other on the principle of similarity as much as contiguity.³⁶²

Um outro autor, John Lehmann, concentra, sobretudo, a sua atenção naquilo que ele considera “[t]he most daring and original aspect of the design, or tapestry of the book”: “the

³⁶² “Virginia Woolf”. Ensaio incluído na terceira parte de *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*, London, 1977, pp. 177-88. Transcrito em *Mrs. Dalloway and To the Lighthouse*, ed. Su Reid, London, Macmillan (New Casebooks), 1993, p. 27. A obra de Carl Woodring a que Lodge alude é *Virginia Woolf* (New York, 1966), p. 19.

weaving together of two entirely separate threads of narrative: Clarissa's party and the day long preparation for it, and the madness and eventual suicide of Septimus Warren Smith." Mas, também, "Virginia's contempt for and horror of the specialists who failed utterly to understand her case in 1913", o que a levou a denunciar energicamente o psiquiatra Sir William Bradshaw e os mais da sua espécie. Lehmann salienta ainda que "*Mrs. Dalloway* abounds in the most profound poetic images, often of great beauty, often of terror" e lembra que "*Mrs. Dalloway* was, among many other things, a celebration of London."³⁶³ Em 1994, Clare Hanson tem outra opinião a respeito da relação Clarissa/Septimus: "rather than seeing the two characters as complementary, it is possible to see Septimus more negatively as embodying aspects of a masculinity foreign to Clarissa, to which she is opposed." Salientando que esta afirmação não implica falta de simpatia pela figura de Septimus, Hanson considera que "*Mrs. Dalloway* is a reparative text in that it rewrites the story of Jacob via that of Septimus, returning to the question of male complicity with the patriarchal social order which 'produced' the First World War."³⁶⁴

Nos anos 80, J. Hillis Miller considera que "*Mrs. Dalloway* is a brilliant exploration of the functioning of memory as a form of repetition." "In *Mrs. Dalloway* narration is repetition as the raising of the dead."³⁶⁵ Para Miller, "the fear or attraction of the annihilating fall into nothingness echoes through *Mrs. Dalloway*. The novel seems to be based on an irreconcilable opposition between individuality and universality" (51). E, conforme salientado no final, "[t]he subtly varying tense structure creates a pattern of double repetition in which three times keep moving together and then apart. Narration in indirect discourse, for Woolf, is repetition as distancing and merging at once" (55).

³⁶³ *Virginia Woolf and Her World*, London, Thames and Hudson, 1975, pp. 50-53.

³⁶⁴ *Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1994, pp. 62-63.

³⁶⁵ "'Mrs. Dalloway': Repetition as Raising of the Dead", from *Fiction and Repetition. Seven English Novels*, Cambridge, Mass., and Oxford, 1982, pp. 176-87. Transcrito em *Mrs. Dalloway and To the Lighthouse*, ed. Su Reid, London, Macmillan (New Csebooks), 1993, p. 46.

Deborah Guth lembra que, em *Mrs. Dalloway*, “the frame of ascent and descent has a prominent place, both because it expresses the rising and falling moods of Clarissa’s day and because it provides a means of access to the connection between Clarissa and her symbolic double, Septimus.” O aeroplano configura “Septimus’s visionary flight . . . His visionary transfiguration has clear Christian undertones: although it is a purely private experience, its redemptive power spills out onto the streets beneath, inspiring even a ‘seedy-looking’ bystander to pay homage before ‘an altar, a cross, the symbol of something’” Mas, no fim do romance, nota Guth, “as she [Clarissa] watches the old woman opposite closing the blinds, she is poised like Rhoda outside the loop of time. This, it would appear, is the condition of her visionary freedom, and this is what invalidates it.”³⁶⁶

Traçando os marcos cronológicos da história de Londres que colocariam Clarissa Dalloway na cena do seu tempo, Jeremy Tamblin chama a atenção para a frieza de todo o branco e toda a virgindade que atravessam o texto de *Mrs. Dalloway* e que se equiparam à frieza que existe nos contactos entre homens e mulheres. Diz Tamblin: “The central, warming ‘something’ which could amend the coldness would have to ‘break up surfaces’, and this would involve refusing to accept not only the terms in which sexual difference presents itself - but also the dominant forms of London’s formal late Victorian and Edwardian architecture, with its insistent ideological representations of power, duty and self-sacrifice.”³⁶⁷ É certo que a contenda de Woolf com todos os exercícios masculinos do poder atravessa toda a sua obra.

Já nos anos 90, e dentro do crescente interesse por lesbianismo e tópicos afins, Patricia Juliana Smith considera que *Mrs. Dalloway*

literally backgrounds the romance plot, displacing it from its usual predominance by reducing it to a recurrent memory that is inextricably entwined with the

³⁶⁶ “‘What a Lark! What a Plunge!’: Fiction as Self-Evasion in *Mrs. Dalloway*”, *Modern Language Review*, 84, 1, January 1989, pp. 18-25 (CA III 435-43).

³⁶⁷ “Repression in *Mrs. Dalloway*’s London”, *Essays in Criticism*, 39, 2, April 1989, pp. 137-55 (CA III 445).

memory of lesbian panic. While a cause-and-effect relationship is thus created between the past disruption of homoerotic desire in the garden and the emotional stagnation of Clarissa Dalloway's life in the present, the apparent unresolvability of the central protagonist's situation is underscored by the juxtaposition of her narrative with those of her two younger alter egos.

Na óptica de Smith, “[f]or Septimus Warren Smith, suicide offers a surcease from the homosexual panic that manifests itself as madness. Simultaneously Doris Kilman, . . . becomes the monstrous embodiment of the embitterment that ensues from the social ostracism her refusal to participate in the exchange of women provokes.”³⁶⁸ É uma visão mais redutora, porque encaminhada apenas para uma perspectiva particular, mas é uma visão que está a encontrar bastante resposta.

Em “From *Clarissa* to *Mrs. Dalloway*. Woolf's (Re)Vision of Richardson” Chella Courington faz um estudo comparativo das protagonistas dos dois romances, à luz da afirmação de Adrienne Rich de que “[r]evision - the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction - is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival.”³⁶⁹ Diz Courington: “When Woolf connects religious feeling with female sexuality, naming Clarissa's feeling for Sally a ‘revelation,’ we also remember that Richardson's Clarissa seeks to restore spiritual meaning into her life.” E, relativamente a *Mrs. Dalloway*, Courington comenta: “Like most of Woolf's other heroines, her Clarissa does not try to integrate public and private selves. And this schism, this tension between the sexual and social bodies which Woolf's heroines have, makes them appear more vital.”³⁷⁰

Também Margot Gayle Backus se interessou por “same-sex love” para propor aos seus alunos uma análise direccionada de *Mrs. Dalloway*. A partir de uma definição de estudos culturais encontrada num livro de Henry Giroux, - ‘A more critical version of cultural studies raises

³⁶⁸ “‘And I Wondered if She Might Kiss Me’: Lesbian Panic as Narrative Strategy in British Women's Fictions”. *Modern Fiction Studies* nº 41 - 3/4 Fall 1995. Baltimore: Purdue University Press, pp. 567-607.

³⁶⁹ “When We Dead Awaken: Writing as Revision.” *College English* 34.1 (1972), p. 35.

³⁷⁰ em *Re: Reading, Re: Writing, Re: Teaching Virginia Woolf*, ed. Eileen Barrett and Patricia Cramer, p. 100.

questions about the relations between the margins and the center of power³⁷¹ - Backus consegue obter boa resposta dos alunos: “Parallels between Septimus and Clarissa emerged. In an excellent and lively discussion, the class explored the pressures of class and homophobia that propelled Clarissa Dalloway into a dead-end marriage and Septimus Smith to his death.” Num estudo comparativo com *The Last September*, de Elizabeth Bowen, ressalta o facto de que “While Woolf makes the erotic nature of Clarissa’s response to Sally [‘s kiss] explicit, Bowen’s text somatizes Lois’ responses, pushing them into the realm of the subtextual.” Em seguimento deste estudo, diz Backus,

Through a close comparison of pivotal scenes in which the interruption of erotic connections between women by well-meaning men is figured as a physical threat to the women involved, many students finally began to separate the individual and his or her intentions from the larger, impersonal systems of intimidation and coercion that structure both the incessant inner dialogues of Mrs. Dalloway, and the silence of Elizabeth Bowen’s Lois.³⁷²

Resulta a constatação que o texto de Woolf é mais avançado e desinibido, o que muitos estariam longe de considerar aquando da sua publicação. É certo que a carga poética característica de toda a ficção de Woolf a livra seguramente da vulgaridade e de qualquer laivo de grosseria.

A atenção que Trudi Tate dedica a *Mrs. Dalloway* na sua obra *Modernism, History and the First World War* centra-se, naturalmente, nos ecos da guerra de 1914-18 detectáveis no romance. É interessante observar algumas das pistas seguidas por esta autora, pois elas vêm, mais uma vez, confirmar que Virginia Woolf não se encontrava tão alheada dos assuntos políticos e de actualidade como tem sido frequentemente acusada.

³⁷¹ “Cultural Studies, Resisting Difference and the Return of Critical Pedagogy”, *Border Crossings*, ed. Renato Rosaldo, Boston, Beacon Press, 1989, p. 165.

³⁷² “Exploring the Ethical Implications of Narrative in a Sophomore-level Course on Same-sex Love: *Mrs. Dalloway* and *The Last September*”, *Re: Reading, Re: Writing, Re: Teaching Virginia Woolf*, ed. Eileen Barrett and Patricia Cramer, New York, Pace University Press, 1995, pp. 104-5.

Por exemplo, Tate lança uma nova luz sobre o “enigma” da figura do Primeiro Ministro, lembrando que em Junho de 1923 “Stanley Baldwin had been Prime Minister for about three weeks”. Um quase absoluto desconhecido, pertencia a um partido conservador com ideias “radically different from Leonard Woolf’s internationalist, pacifist manifesto”³⁷³ e representava a classe a que pertenciam as personagens centrais do romance, Clarissa e Richard Dalloway. Lendo como sátira as cenas em que a figura do Primeiro Ministro é referida, Tate afirma que “*Mrs. Dalloway* is partly an attack on the Dalloways, their class, and their responsibility for the war.” Os seus argumentos levam a concluir que “[t]he satiric element of *Mrs. Dalloway* can be traced through Clarissa’s attitudes towards political issues of the day: war-neurotic soldiers, the Armenian Question, the new Prime Minister. . . . This in turn raises questions about gender and power in the early 1920s, shortly after the vote has been extended to women such as Clarissa Dalloway” (169).

Esta perspectiva vem somar mais uns quantos interesses e deixar mais umas quantas perguntas em aberto a todos os leitores de *Mrs. Dalloway* e a todos os investigadores da obra de Virginia Woolf.

³⁷³ Manchester, Manchester University Press, 1998, p. 160.

CAPÍTULO
QUARTO

Only when we put two and two together . . .
we overcome dissolution
and set up some stake
against oblivion.

Da Maturidade ao Fim

269 - Posição Consolidada.....

270 - *To the Lighthouse*.....

294 - *Orlando*.....

305 - *The Waves*.....

331 - *The Years*.....

336 - *Between the Acts*.....

POSIÇÃO CONSOLIDADA

A década de 20 foi, para Virginia Woolf, uma época de afirmação crescente, coroada com as publicações sucessivas de *To the Lighthouse* em 1927, *Orlando* em 1928 e *A Room of One's Own* em 1929.

A partir de então a fama estava estabelecida e, como T.S.Eliot afirmaria, “Virginia Woolf was the centre not merely of an esoteric group, but of the literary life of London.”³⁷⁴

A produção literária de Virginia Woolf continuaria a intervalos irregulares, cada uma das obras sempre com características diferentes das anteriores, como foi hábito muito próprio da escritora. Êxito imediato e apreço crítico posterior não estiveram sempre em consonância, mas muitas das opiniões emitidas em desfavor de *The Years* e, sobretudo, de *Between the Acts*, têm estado a ser revistas e invertidas em muitos sentidos. É certo que *Flush*, publicado em Outubro de 1933 e *Roger Fry*, publicado em Julho de 1940, nunca virão, certamente, a ser considerados das melhores obras de Virginia Woolf; mas os seus romances são todos muito apreciáveis, tanto no seu conjunto como cada qual dentro da sua especificidade individual.

Virginia Woolf nunca deixou de escrever, durante toda a sua vida e até à hora da morte. As versões primitivas de alguns dos romances, rejeitadas pela escritora depois de muitas revisões e alterações, têm estado a ser estudadas com cuidadosa atenção, ajudando a compreender melhor o percurso literário de Virginia Woolf. Também alguns dos manuscritos em que estava ainda a trabalhar têm sido recuperados como seu legado póstumo. É o caso do livro a que Woolf se refere nas últimas páginas do seu Diário como *Anon*. Brenda Silver fez um trabalho notável de

³⁷⁴ *Recollections of Virginia Woolf by Her Contemporaries*, ed. Joan Russell Noble, London, Penguin Books (Cardinal), 1989, p. 148.

recuperação e organização das notas e apontamentos relativas a este projecto, seleccionando o que considerou os dois ensaios introdutórios: o primeiro, “Anon”, aparentemente completo embora por certo destinado ainda a muitas revisões e aperfeiçoamentos; o segundo, “The Reader”, apenas fragmentário. Estes escritos, já referidos acima, foram publicados em 1979 em *Twentieth Century Literature* como: “‘Anon’ and ‘The Reader’: Virginia Woolf’s Last Essays”.

TO THE LIGHTHOUSE

A 17 de Outubro de 1924, no mesmo dia em que Woolf registou no Diário ter escrito “the last words of the last page of Mrs. Dalloway” (D II 316), encontra-se já uma menção à ideia que viria a ser desenvolvida em *To the Lighthouse*: “I see already The Old Man.” De facto, a 6 de Janeiro do ano seguinte verifica-se que o projecto ia ganhando consistência: “Here I conceive my story - but I’m always conceiving stories now. Short ones - scenes - for instance The Old Man (a character of L.S.)” (D III 3). Em Maio, por entre as preocupações com o acolhimento que *Mrs. Dalloway* e *The Common Reader* iam recebendo, *To the Lighthouse* revela-se já com um início de estrutura:

The truth is that writing is the profound pleasure & being read the superficial. I’m now all on the strain with desire to stop journalism & get on to *To the Lighthouse*. This is going to be fairly short: to have father’s character done complete in it; & mother’s; & St. Ives; & childhood; & all the usual things I try to put in - life, death &c. But the centre is father’s character, sitting in a boat, reciting We perished, each alone, while he crushes a dying mackerel - However, I must refrain. I must write a few little stories first, and let the Lighthouse simmer, adding to it between tea & dinner till it is complete for writing out. (D III 18-9)

Em Junho a escritora confessa: “After finishing those two books, though, one can’t concentrate directly on a new one; & then the letters, the talk, the reviews, all serve to enlarge the pupil of my mind more & more.” No entanto, nesse mesmo dia, 14 de Junho de 1925, regista também: “I’ve written 6 little stories, scrambled them down untidily, & have thought out, perhaps too clearly, *To the Lighthouse*” (D III 29). Poucos dias depois já o plano tinha evoluído e tomado corpo, de forma a necessitar uma classificação nova: “(But while I try to write I am making up “*To the Lighthouse*” - the sea is to be heard all through it. I have an idea that I will invent a new name for my books to supplant ‘novel’ - A new ____ by Virginia Woolf. But what? *Elegy*?)” (D III 34). As ideias iam-se agrupando, mas a redacção propriamente dita é adiada por Woolf, “having a superstitious wish to begin *To the Lighthouse* the first day at Monks House. . . . But this theme may be sentimental; father & mother & child in the garden: the death; the sail to the lighthouse. I think, though, that when I begin it I shall enrich it in all sorts of ways; thicken it; give it branches & roots which I do not perceive now.” Um pouco mais adiante revela-se já a tripartição definitiva: “It might contain all characters boiled down; & childhood; & then this impersonal thing, which I’m dared to do by my friends, the flight of time, & the consequent break of unity in my design. That passage (I conceive the book in 3 parts: 1. at the drawing room window; 2. seven years passed; 3. the voyage:) interests me very much” (D III 36). Virginia cumpriu o seu desejo, embora com algum atraso devido a problemas de saúde depois de ter desmaiado na festa de anos do sobrinho, Quentin, a 19 de Agosto. Mas a 5 de Setembro, em Rodmell, já pôde registar no Diário: “I have made a very quick & flourishing attack on *To the Lighthouse*, all the same - 22 pages straight off in less than a fortnight. I am still crawling & easily enfeebled, but if I could once get up steam again, I believe I could spin it off with infinite relish. Think what a labour the first pages of *Dalloway* were!” (D III 39) Esta constatação da facilidade de escrita de *To the Lighthouse* repete-se ainda em Fevereiro de 1926: “Never never have I written so easily, imagined so profusely” (D III 58). Esta circunstância pode dever-se ao facto de

que Woolf estava a valer-se de recordações da infância, muito vívidas e carregadas de significado. Nas análises que vão sendo feitas ao livro desde a sua publicação, sempre vão aparecendo novas perspectivas que o ligam à infância real de Woolf e às emoções por ela sentidas ou percebidas nos entes queridos que a rodeavam.

Em Setembro de 1926 Woolf considerou *To the Lighthouse* provisoriamente pronto. No dia 28 escreve no Diário: “I was writing the last pages of *To the Lighthouse* (finished, provisionally, Sept. 16th)” (D III 111). Um mês depois estava ainda a rever o livro, mas bastante satisfeita com ele: “I am re-doing six pages of *Lighthouse* daily. . . . My present opinion is that it is easily the best of my books, fuller than *J.’s R.* & less spasmodic, occupied with more interesting things than *Mrs. D.* & not complicated with all that desperate accompaniment of madness” (D III 117). Esta opinião, para grande regozijo e conforto da autora, foi corroborada por Leonard após a sua leitura em Janeiro de 1927: “Well Leonard has read *To the Lighthouse*, & says it is much my best book, & it is a ‘masterpiece’. He said this without my asking. . . . An improvement upon *Dalloway*: more interesting. Having won this great relief, my mind dismisses the whole thing, as usual” (D III 123).

O acolhimento do livro não foi uniforme, mas os julgamentos mais decisivos para Virginia foram bastante reconfortantes. A carta de Vanessa, comovida com os retratos dos pais no casal Ramsay, foi como uma benção para a irmã. Entre outras coisas, Vanessa diz: “it seemed to me in the first part of the book you have given a portrait of mother which is more like her to me than anything I could ever have conceived of as possible. It is almost painful to have her so raised from the dead. . . . - You have given father too I think as clearly, but perhaps, I may be wrong, that isnt quite so difficult. There is more to catch hold of.”³⁷⁵ Virginia, encantada e tranquilizada, respondeu de imediato: “I was so pleased and excited by your letter, that I trotted about all day

³⁷⁵ Carta de 11 de Maio de 1927 (QB II 128).

like a puppy with a bone. In fact you entirely destroyed my powers of work: I was always taking it out and reading it again, . . . then I settled down to complete satisfaction, which no one else's letters have given me" (CS 226, carta 1760). De entre os amigos, a opinião de E.M. Forster era, como sempre, a mais receada, por isso, a 6 de Junho, Virginia pôde registrar no Diário: "And now, with Morgan's morganatic, evasive, elusive letter this morning, The Lighthouse is behind me". Embora esta referência possa fazer prever uma carta pouco calorosa, não foi esse o caso, pois Morgan escreveu: "It is awfully sad, very beautiful . . . ; it stirs me much more to questions of whether & why than anything else you have written. . . . I am inclined to think it your best work" (D III 137).³⁷⁶ Mas houvera já todo um conjunto de opiniões favoráveis, como Woolf informa no Diário: "Then Ottoline, then Vita, then Charlie [Sanger], then Lord Olivier, then Tommie, then Clive: poor Clive - he came in, ostensibly to praise this 'amazing book' - 'far the best you've ever written'". A carta de Lady Ottoline (de 14 de Maio) foi entusiástica, como sempre: "The Beauty of it is overwhelming - especially to *me* the 2d Part - 'Time Passes' . . . All these pages marked & marked, for they seem to me some of the loveliest pages in English prose" (D III 136).³⁷⁷ Quanto a Lord Olivier, conforme já assinalado ele fizera na sua carta, bastante apreciativa no conjunto, observações a respeito das incongruências do livro sobre a fauna e a flora das Hébridas. Também sobre a morte de Prue, como Virginia confessa à irmã, com mais humor que ressentimento: "my sparrows are wrong; so are my carnations: and it is impossible for women to die of childbirth in the 3rd month - He infers that Prue had had a slip (which is common in the Hebrides) and was 9 months gone" (CS 227, carta 1760).

A imprensa trouxe-lhe algumas decepções, sobretudo a do *Times Literary Supplement*: "Book out. We have sold (I think) 1690 before publication - twice Dalloway. I write however in the shadow of the damp cloud of the Times Lit. Sup. review, which is an exact copy of the JsR.

³⁷⁶ *Monday 6 June*. O excerto da carta de Forster, datada de Cambridge, 5 de Junho de 1927, encontra-se em nota 3, na mesma página.

³⁷⁷ *Monday 16 May*. O excerto da carta de Lady Ottoline é dado na nota 5 na mesma página.

Mrs. Dalloway review, gentlemanly, kindly, timid & praising beauty, doubting character, & leaving me moderately depressed” (D III 134). Esta crítica, não assinada, realça a singularidade de cada livro de Woolf, considera que *To the Lighthouse* “is a reflective book, with an ironical or wistful questioning of life and reality. . . . one is inclined to say that this question of the meaning of things, however masked, is not only the essence but the real protagonist in the story.” Depois de afirmar que “the people in Mrs. Woolf’s book seem to be looking through each other at some farther question; and, although they interact vividly, they are not completely real”; e depois de marcar a falta de apreço pela parte intermédia: “in fact, this transitional part of the book is not its strongest part”; a crítica termina de forma bastante encomiástica: “One comes back, however, to the charm and pleasure of her design. It is carried through with a rare subtlety. . . . A sad book in the main, with all its entertainment, it is one to return to; for it has that power of leaving a vision which is less often found, perhaps, in novels than in a short story.”³⁷⁸

As restantes críticas foram também só relativamente favoráveis. Nos Estados Unidos, onde o livro foi posto à venda na mesma data, Mary M. Colum considera *To the Lighthouse* “this leisurely, melancholy, whimsical book.” Aproveitando as palavras de Woolf a respeito de Addison, Colum afirma que “she is on ‘the side of sense, taste and civilization.’” E, depois de referir *The Common Reader*, acrescenta: “To write of any novel of hers without taking her critical powers into account is impossible. For hers is the critical mind turned on to fiction. She is in a way like one of those graceful French *precieuses* of the eighteenth century who turned an investigating mind on life and letters.”³⁷⁹ No entanto, o texto inclui alguns sólidos louvores: “The first part of the book is the reverie of Mrs. Ramsay, the last part the reverie of Lily Briscoe, and the difference between the content of the minds of these two women, of their types of mentality, is really a triumph of creative skill.” Também a segunda parte do livro merece apreciação: “The

³⁷⁸ TTL, 5 de Maio de 1927. Transcrito em *Virginia Woolf: To the Lighthouse*, ed. Morris Beja, pp. 73-76.

³⁷⁹ “Woman as Artist”, *New York Herald Tribune*, 8 May 1927: 1 and 6 (CA III 475-6).

middle section of the book, called 'Time Passes', is so exquisitely written that it is, as it were, spun out of fire and air, out of wind and water, and has the intangible beauty of a long, highly sustained poem" (478). Em Glasgow, um crítico anónimo considera que Mrs. Woolf, "[i]f she must be labelled it should be rather as a lyrical poet than as a novelist. Her new novel has no plot, and its free rambling style, with none of the firmness and conclusion of prose, yet has a rhythm which makes it more akin to poetry, and particularly to modern poetry." Este mesmo crítico afirma: "Mrs. Woolf never for a moment becomes the detached observer of the world which she is creating; therefore her people are entirely real without ever being tangible." Concluindo, a decisão é que o livro "confirms the impression that Mrs. Woolf is not merely the most original but the most interesting of imaginative writers."³⁸⁰

"*To the Lighthouse* is done with the same blend of technique that was employed in *Mrs. Dalloway*", afirma Charles R. Walker em *The Independent*, a 28 de Maio de 1927. Walker considera que "Mrs. Woolf is interesting and significant for a number of reasons. One of them is that she writes about the soul of such people. She writes about them with a freshness of technique and a critical vitality that has won her a place with the moderns. With Joyce and with Proust!" E, mais adiante, Walker esclarece: "It is very hard to find any kind of thought or feeling of which Virginia Woolf through her characters is not intensely and very freshly aware. And in her manner of writing, she dives as Proust and Joyce have done into the clear and turgid stream of mental consciousness."³⁸¹

A opinião de Arnold Bennet quando *To the Lighthouse* foi publicado, embora a mais elogiosa de quantas dedicara a obras de Virginia Woolf ("It is the best book of hers that I know"), é muito dividida e cheia de reservas: "She often chooses her adjectives and adverbs with beautiful felicity. But there is more in style than this. The form of her sentences is rather tryingly

³⁸⁰ "Lyrical Fiction", *The Glasgow Herald*, 26 May 1927: 4 (CA III 482-3).

³⁸¹ "Civilized People in Life and Fiction" (CA III 484-5).

monotonous, and the distance between her nominatives and her verbs is steadily increasing. Still, *To the Lighthouse* has stuff in it strong enough to withstand quite a lot of adverse criticism.” Para Bennett, “[t]he middle part, entitled ‘Time Passes’, . . . is a short cut, but a short cut that does not get you anywhere.”³⁸² Este menosprezo pela parte central do livro é tanto mais de estranhar quanto ela tem recebido, particularmente, inúmeros louvores um pouco de todo o lado. O próprio Walker a considera “an exquisite interlude” Edwin Muir, embora conceda que “this was not the right means to mark the flight of time”, não poupa elogios à mestria de escrita evidenciada em ‘Time Passes’ que é, nas suas palavras, “the best of the lot, and could only have been written by a writer of profound imagination. . . . For imagination and beauty of writing it is probably not surpassed in contemporary prose.”³⁸³ No entanto, Arnold Kettle partilha a opinião de Bennett neste particular. Diz ele: “The ‘Time Passes’ section of the book seems to me its least successful passage, self-consciously arty and rather thin.” Porém, a respeito do livro em geral é elogioso: “There is a luminous quality in the general effect of *To the Lighthouse* which is what gives the novel its particular value.” E mais adiante acrescenta:

The effect of *To the Lighthouse* is something new in literature (and we cannot say that of the novels of Bennett or Galsworthy); in the moments of enjoyment of the book we experience something we have not experienced before and our sensibility is, by that experience, refined. In this sense Virginia Woolf may justly be regarded as a finer, more truly artistic writer than any of the Edwardian novelists we have discussed.³⁸⁴

To the Lighthouse começou também bastante cedo a interessar os críticos franceses. J.J. Mayoux escreveu “Sur un livre de Virginia Woolf” na *Revue Anglo-américaine*, V, de Junho de 1928. Como Ruth Z. Temple relata, Mayoux

³⁸² “Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*”, *Evening Standard*, 23 June 1927, p. 5 (CA III 487).

³⁸³ “*To the Lighthouse*”, *Nation and Athenaeum*, 41, 2 July 1927, p. 450 (CA III 488).

³⁸⁴ *An Introduction to the English Novel*, vol. II, London, Hutchinson University Library, 1953, pp. 93-4.

recognized Lily's use in *To the Lighthouse*: Lily is Virginia Woolf and the two of them are making a work of art with the substance of Mrs. Ramsay; Lily is Virginia Woolf who observes her father (Mr. Ramsay) in Part III from the perspective of time transposed to space as the boat carries him into the distance (of memory after death); and the originality of Part III is the 'ironical antiphony' of Cam and Lily, both masks for Leslie Stephen's daughter.

Segundo Temple, estão reconhecidas por Mayoux três características proustianas do livro: "the revelation of the author's attitudes through a variety of personae, the incorporation into the work of art of the author making that work of art, the overwhelming concern with the phases of memory, which may be conveyed through a metaphor of space." No entanto, Temple considera que faltou ainda assinalar o contraste entre memória voluntária e involuntária, reconhecível, sobretudo, nas passagens com Lily Briscoe.³⁸⁵ Relativamente ao final do livro, Temple chama a atenção para o facto de que "Lily is painting a new picture (not completing the first, as some critics have affirmed). This time it is of Mrs. Ramsay only" (98), e é este que ela vai terminar, resolvendo o seu íntimo problema. Para Temple, "[t]he endings are often the weakest parts of her novels", e seria difícil apresentar um final conclusivo num romance sem unidade. Assim, o que acontece é que "[w]hat began as a book about Virginia Woolf's father and mother has gradually assumed a more complex -and Proustian - subject: the truth of her memory of her parents and of her relations with them in childhood and in memory, and the way in which the making of this novel has illuminated or even created that truth." Temple conclui: "*To the Lighthouse*, an act of piety, of expiation, of self-vindication, her most confessional and most Proustian book, is, despite all its merits, not her best. (*Mrs. Dalloway* is that.)" (100).

Esta opinião não é correntemente partilhada no mundo das letras. Pelo contrário, mesmo depois de se terem multiplicado os estudos sobre toda a obra woolfiana, incluindo os manuscritos

³⁸⁵ "Never Say 'I': *To the Lighthouse* as Vision and Confession", *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, pp. 94 e 99.

e livros de notas só recentemente disponibilizados, os críticos, na sua maior parte, mantêm-se fiéis aos múltiplos encantos de *To the Lighthouse*. Desde os primeiros tempos se verificou esta quase constante. Ralph Freedman, por exemplo, considera que “*To the Lighthouse* has advanced beyond *Mrs. Dalloway* in its poetic refinement.” Para este crítico, “[t]he lyrical quality of *To the Lighthouse* lies in its translation of the ordinary methods of fiction - such as character and action - into imagery which derives from the perceptions and memories of the protagonists. Moreover, the notions of *window* and *lighthouse* comprise both content and form; they render the relationship between characters symbolic.”³⁸⁶

David Daiches, que foi um dos primeiros a escrever sobre Virginia Woolf, diz, a respeito de *To the Lighthouse*: “The characters in *To the Lighthouse* are carefully arranged in their relation to each other, so that a definite symbolic pattern emerges. . . . each character has a very precise function in this carefully organized story.” E, sobre o simbolismo da viagem que dá o nome ao romance, considera que “[t]o reach the lighthouse is, in a sense, to make contact with a truth outside oneself, to surrender the uniqueness of one’s ego to an impersonal reality.”³⁸⁷

Em *The Glass Roof*, de 1954, James Hafley discute *To the Lighthouse* tendo em consideração “the creative modulation of perspective”. Na sua opinião, “*To the Lighthouse* is really the story of a contest between two kinds of truth - Mr. Ramsay’s and Mrs. Ramsay’s. For him, truth is factual truth; for her, truth is the movement toward truth: since truth is always *being* made, and never *is* made, the struggle for truth is the truth itself.”³⁸⁸ Também Hafley reconhece o valor literário de ‘Time Passes’, mas sem esquecer a sua função no romance. Nas suas palavras: “The short second part, ‘Time Passes’, has been praised by almost every critic of the novel as a masterpiece of description. According to Brewster and Burrell, ‘It would be hard to find anything

³⁸⁶ *The Lyrical Novel: Studies in Hermann Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, pp. 242-3.

³⁸⁷ “Symbolic Pattern in *To the Lighthouse*” (from Chapter 4 of *Virginia Woolf*, New Directions, Norfolk, Connecticut, 1942, pp. 86-8), *Critics on Virginia Woolf*, p. 70.

³⁸⁸ *The Glass Roof*, p. 82.

in twentieth century English prose to surpass [this part]³⁸⁹; others join them in ranking it one of the great passages of English prose.” Embora concordando, Hafley lembra que “to remove the part from the whole is to run the risk of ignoring its function” (85). E, para Hafley, a sua principal função é mostrar que “Mrs. Ramsay’s truth - symbolized by the shawl she had wrapped around a frightening skull in the children’s bedroom - falls victim to ‘the facts’.” Conquanto ele argumente que “it is Mr. Ramsay who ‘had blundered’”, no fim, quando o barco chega à ilha, Mr. Ramsay, ligeiro como um jovem, “has finally been able to communicate, to give instead of take, to reach the lighthouse” (85-6). Assistimos, nesta perspectiva, ao triunfo da verdade factual sobre a verdade “em construção”, que procura harmonizar, conciliar todos. É a razão a sobrepor-se ao sentimento, o masculino ao feminino. Mrs. Ramsay morreu, Mr. Ramsay “cresceu” e afirmou-se, autónomo e decidido.

O estudo feito por Josephine O’Brien Schaeffer das figuras centrais de *To the Lighthouse*, Mr. e Mrs. Ramsay, realça as diferenças, que elas patenteiam, entre o masculino e o feminino. Por exemplo: “When Mrs. Ramsay wants to know if it is getting late, she looks into the garden where the light tells her how close it is to evening. When Mr. Ramsay wants to know if it is getting late, he flicks open his watch and sees it is ‘only just past seven’.” Também os papéis que desempenham são representativos, mas distorcendo as personalidades de marido e mulher: “Mr. Ramsay persistently demands that his wife give, and she always obliges by sacrificing her will to his. The man, however, becomes enslaved by his own tyranny The woman becomes mildly disdainful of her lord”. Schaeffer considera que é essa piedade que “leads her to employ on man’s behalf that rare faculty women have for creating an orderly pattern out of the daily facts of existence.³⁹⁰ A partir das descrições do jantar, em que “[t]hat dining room becomes a lighthouse

³⁸⁹ D. Brewster and A. Burrell, “The Wild Goose: Virginia Woolf’s Pursuit of Life”, in *Adventure or Experience* (New York, 1930) p. 108.

³⁹⁰ “Mr. and Mrs. Ramsay” (from Chapter 5 of *The Three-fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*, Mouton & Co., The Hague, 1965, pp. 111-13, 118-25), *Critics on Virginia Woolf*, pp. 75-6.

as the group grows conscious of being a party”, Schaeffer argumenta que [t]he real lighthouse of the novel, therefore, is the one which Mrs. Ramsay carefully sets glowing and which illuminates a space of life even after her death” (77-8).

Em *Mimesis*, no capítulo “The Brown Stocking”³⁹¹, tantas vezes citado, Erich Auerbach faz uma análise minuciosa de uma das cenas mais representativas dos métodos de escrita empregados por Virginia Woolf em *To the Lighthouse*, “with insight and mastery” (552). Auerbach chama a atenção para a indefinição da identidade do narrador, que “acts the part of one who has only an impression of Mrs. Ramsay . . . In rendering the shock received by one looking at Mrs. Ramsay’s face, it verges upon a realm beyond reality. And in the ensuing passage the speakers no longer seem to be human beings at all but spirits between heaven and earth, nameless spirits capable of penetrating the depths of the human soul, capable too of knowing something about it, but not of attaining clarity as to what is in process there” (531-2). Auerbach fala mais de uma vez nesse “realm beyond reality” e nesses “spirits”, necessários à apreensão correcta do significado do texto, onde a autora, por vezes, “achieves the intended effect by representing herself to be someone who doubts, wonders, hesitates, as though the truth about her characters were not better known to her than it is to them or to the reader” (535). Falando das interrupções que cortam a sequência da acção em causa, Auerbach comenta que elas ocorrem “as though the long interruption were only a glance which someone (who?) has cast from it into the depths of time” (534). É evidente que estamos aqui num contexto, apreensível e transmitido pela autora, de um “para além de”, um desconhecido, um existente que transcende o conhecimento de todas as personagens a respeito de uma só delas, “the enigma Mrs. Ramsay” (539), e que a autora – bem como o leitor – não está preparada para descrever. “It is all, then, a matter”, diz Auerbach, “of the author’s attitude toward the reality of the world he represents” (535). O mesmo se pode dizer,

³⁹¹ *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1971, pp. 525-53.

presumivelmente, da atitude da autora para com a sua própria realidade, as suas dúvidas e desconhecimentos, a sua tentativa de assumir a sua vida e as suas convicções. Afinal, a sua “attitude toward life”, preocupação que acompanhou Virginia Woolf ao longo de toda a sua vida e de toda a sua escrita.

No texto de Auerbach pode ler-se que “[t]he multiplicity of persons [whose consciousness is rendered] suggests that we are here after all confronted with an endeavor to investigate an objective reality, that is, specifically, the ‘real’ Mrs. Ramsay” (536). Assim, tomando como ponto de partida esta aproveitável sugestão, poder-se-á pensar que, depois de investigar a realidade objectiva da “‘real’ Mrs. Ramsay”, talvez, por trás dela, se chegue a um vislumbre da “‘real’ Mrs. Stephen” e, bem escondida por esta agigantada e obsessiva figura, camuflada no pretense objectivo cuja realização foi convenientemente apregoada, inadvertida de todos e da própria autora... talvez... no fundo do reflexo distorcente da ficção, se possa tentar adivinhar... um pouquinho... do mistério, das interrogações e das ambivalências da “‘real’ Mrs. Woolf.” Será talvez este o maior desafio de *To the Lighthouse*.

Depois de uma análise tão penetrante como a de Auerbach, todas as críticas das mais próximas décadas parecem concentrar-se em pormenores ou temas de menos acutilante interesse. No entanto, quase todos os maiores nomes do mundo da crítica literária anglo-saxónica se debruçaram, tarde ou cedo, sobre este livro. Já em 1955 Norman Friedman se refere à diversidade de interpretações da simbologia do livro: “Where there is general agreement that *To the Lighthouse* centers on questions of order and chaos, permanence and change, intellection and intuition, male and female, critical unanimity disappears in the actual tracing out of these themes and the analysis of the patterns of imagery evoking them.”³⁹² Friedman dá seguidamente uma amostragem das diferentes opiniões dos seus pares, cuja multiplicidade é já notável considerando

³⁹² “The Waters of Annihilation: Double Vision in *To the Lighthouse*”, *ELH*, 22, March 1955, pp. 61-79. (CA III 541).

os poucos anos decorridos após a morte da escritora e, talvez sobretudo, as campanhas de difamação e minimização alimentadas pelos adeptos de F.R. Leavis. Diz Friedman a este respeito que, por exemplo,

it is clear that the simultaneous completion of Lily Briscoe's painting and the arrival of Mr. Ramsay, James, and Cam at the Lighthouse are somehow functioning together to finish the book, but no two commentators have agreed as to what that function *means* as an ending of what has gone before. One claims that Mr. Ramsay is undergoing a transition from his former intellectual personality to a newly discovered intuitive view;³⁹³ another that Lily is moving from a concern with form (art) to a concern with content (life);³⁹⁴ still another sees shift from time to the timeless;³⁹⁵ while a fourth sees an allegory of Christ's Ascension, involving a movement from the god of Wrath to the God of Mercy;³⁹⁶ yet another sees a transition from egoism to selflessness;³⁹⁷ while a sixth thinks of this simultaneous convergence as a clumsy device which resolves nothing.³⁹⁸

No que respeita ao próprio Friedman, ele preocupa-se, sobretudo, como o título do seu ensaio anuncia, em explorar a dupla visão que "involves indeed a two-way process: depending upon which direction you are going, whether from subject to object or vice-versa, detachment is either joy or fear, involvement either consolation or despair" (CA III 548).

Dos anos 50 é também "Vision in *To the Lighthouse*" de Glenn Pedersen, para quem "the association of Mrs. Ramsay with hypocritical love is the telling point. 'Fifty pairs of eyes were not enough to get round that one woman with . . . Among them must be one that was stone blind to her beauty.'"³⁹⁹ Sob esta perspectiva, a visão de Lily Briscoe é que a torna lúcida: "Finally,

³⁹³ S.H. Derbyshire, 'An Analysis of Mrs. Woolf's *To the Lighthouse*,' *Coll. Eng.*, III (1942), 353-60. Esta referência e as seguintes são fornecidas por Friedman nas notas que acompanham o seu ensaio.

³⁹⁴ Cf. Dorothy M. Hoare, *Some Studies in the Modern Novel* (London, 1938), pp. 53-61, and John Hawley Roberts, "'Vision and Design" in Virginia Woolf,' *PMLA*, LXI (1946), 835-47.

³⁹⁵ Dayton Kohler, 'Time in the Modern Novel,' *Coll. Eng.*, X (1948), 15-24.

³⁹⁶ F.L. Overcarsh, 'The Lighthouse, Face to Face,' *Accent*, X (1950), 107-23.

³⁹⁷ David Daiches, *Virginia Woolf* (London, 1945), pp. 84-8.

³⁹⁸ D.S. Savage, *The Withered Branch* (London, 1950), pp. 87-96; and Deborah Newton, *Virginia Woolf* (Melbourne, 1946), pp. 37-40.

³⁹⁹ *PMLA*, 73, 5, 1, December 1958, pp. 585-600 (CA III 580).

viewed objectively in Lily's vision (stone blind to Mrs. Ramsay's beauty), Mrs. Ramsay is definitely a shadow. Here is the solution: Mrs. Ramsay is not the grand presence she appears to be; she is ordinary in her inner being and only superficially beautiful" (CA 580-1). Assim, Lily sente que Mr. Ramsay "is restored as rightful head of the family, . . . the lighthouse 'had melted away in a blue haze,' had receded into the past with Mrs. Ramsay." Então, Lily pode acabar o seu quadro, tudo está em ordem, agora. "Mr. Ramsay has come to fulfillment; he has integrated the family; he has passed Q, has reached R [Ramsay]. The conflict has been resolved; the blunder has been expiated. . . . Mr. Ramsay knew 'some one had blundered.' The action has repeatedly shown that Mrs. Ramsay is guilty essentially because of her desire for selfhood" (CA 581-2).

Tendo em consideração as aproximações de Mrs. Ramsay a Julia Stephen que desde sempre foram feitas, até pela própria autora; e, mais cheia ainda de significado, a continuidade da linha de representação até atingir a mesma Virginia Woolf, esta conclusão de Pedersen abre possibilidades de interpretação muito ousadas, que se opõem à "veneração" de que a figura de Mrs. Ramsay costuma ser objecto.

Seria ainda de mencionar, pelo menos, Jane Lilienfeld, que lembra que "[t]he angers and grudges of years of family romance explode in *To the Lighthouse*, do their damage, and are reduced to artistically malleable proportions" (CA III 610). Num artigo que acompanha todo o percurso do romance, Lilienfeld realça o papel de Lily Briscoe e o seu diferente posicionamento para com a figura de Mrs. Ramsay na primeira e na terceira parte da obra. Enquanto no início "Lily's longings imply someone larger than life, a being whose essence is the motherly quality itself, an all-nourishing, life-giving archetype", no final, tendo passado por um processo de readaptação, "Lily has come to see that she may be a strong self-sufficient woman who can do her work; she finds she need not be ashamed that she does not possess Mrs. Ramsay's sexual warmth . . . [she] may be openly herself with her equal in a man. For by this time Lily has set to rights her

troubled relationship with Mrs. Ramsay's shade". Como Lilienfeld compreende, foi este o processo que a própria Virginia Woolf teve de seguir, separando-se do passado com um traço decidido que estabilizou a visão. "Perhaps", diz Lilienfeld, "it reveals a self unified at last, a self who has faced, sifted through, and dealt with, feelings which for so long had torn her asunder."⁴⁰⁰

Também digna de nota é a colectânea organizada por Morris Beja para as Casebook Series da Macmillan. Publicada em 1970, apresenta uma selecção muito variada e abrangente da informação e crítica disponíveis na época sobre este livro e a sua autora. O próprio Beja, na Introdução, dá particular realce ao "striking number of spiritual and worldly concerns, including a central preoccupation with what is past, or passing, or to come" que *To the Lighthouse* partilha com o poema de W.B. Yeats "Sailing to Byzantium", publicado no mesmo mês em que Woolf completou a escrita do seu livro.⁴⁰¹ Aproximar Woolf de Yeats é mais uma, entre as muitas possibilidades que já vimos percorrerem os nomes de Proust e Joyce, Richardson (Dorothy) e Lawrence, Richardson (Samuel) e Sterne, Pater e Johnson, Dostoyevski e Tolstoi, Shakespeare, Shelley e Cowper, sem que a lista fique, alguma vez, completa. Esta aproximação, no entanto, tem a aliciante da quase simultaneidade de produção dos dois textos, da similar aspiração a uma viagem por mar, do relacionamento entre um belo poema de um grande poeta e uma obra de ficção em prosa e, sobretudo, da possibilidade de induzir a procurar no romance o que Yeats quis traduzir no seu poema: "his quest for an artifice of eternity, his symbolic journey over water . . . sailing the seas to the holy city". Será uma leitura a juntar a tantas outras: a almejada viagem até ao farol como o objectivo espiritual de uma vida. Tanto de Virginia Woolf se encontra, mais ou menos escondidamente, em *To the Lighthouse*, que não repugna descobrir-lhe mais esta vertente, aliás adivinhada ao correr das páginas através das suas ironias e sarcasmos para com o religioso.

⁴⁰⁰ "'The Deceptiveness of Beauty': Mother Love and Mother Hate in *To the Lighthouse*", *Twentieth Century Literature*, 23, 1977: 345-76 (CA III 610-37)

⁴⁰¹ *Virginia Woolf: To the Lighthouse*, London, Macmillan, 1970, p. 11.

No seu próprio ensaio incluído na coletânea, Beja recorre a exemplos tirados do Diário e de contos de Virginia Woolf para salientar a importância dos “moments of being” que vão consolidando a ação nos seus romances mais conseguidos e, particularmente, em *Mrs. Dalloway* e *To the Lighthouse*. Neste último, Beja nota que

the strong implications of Mrs. Woolf's presentation of the problem of 'subject and object and the nature of reality' are that one can only solve the problem if one grasps two fundamental truths: that when the true nature of reality is perceived, an intuitive union takes place between the subject and the object, that is the person knowing and the thing being known; and that, because the nature of reality is largely a matter of subjective interpretation, objects are very complex, and nothing can be said to be simply one thing.⁴⁰²

Dentro desta ordem de ideias, Beja considera que “the most important realization in the novel of this aspect of the apprehension of reality is not Mrs. Ramsay's, but the one achieved by her son”. Depois de ter chegado ao farol e de ter sido louvado pelo pai, “James is now ready for the revelation that his father must not be interpreted too simply either, that he is not ‘simply one thing’, a stern, unfeeling tyrant” (222-3).

Maria DiBattista analisa o romance à luz de Freud e de androginia. Considera que “*To the Lighthouse*, then, concludes as a fable of an artistic ‘rite de passage’ in which Lily, the productive dreamer, masters the female anxiety centered in fears of sexual and creative inadequacy, the fears that earlier had made the creative ‘passage from conception to work as dreadful as any down a dark passage for a child’ (p. 32).” Ela lembra que, “[a]ppropriately, it is a child triumphant, James Ramsay, the sensitive boy attached to his mother but sharing his father's vision, who solves the Oedipal puzzle riddling the novel.” E conclui resumindo: “*To the Lighthouse* moves from a dream

⁴⁰² “Matches Struck in the Dark: Virginia Woolf's Moments of Vision”, *Virginia Woolf: To the Lighthouse*, London, Macmillan, 1970, p. 220.

of childhood through a nightmare of bereavement into the dream of freedom. That freedom, of course, is the freedom to continue in the future - writing books.”⁴⁰³

Em 1985, quando Adrian Velicu escreveu *Unifying Strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction*, a bibliografia crítica woolfiana tinha já crescido quase desmesuradamente; os temas diversificavam-se, as opiniões divergiam ou complementavam-se, os pontos de vista procuravam ser inéditos, muito raramente o conseguindo. Velicu dá realce à simetria do romance, fazendo notar que “the more symbolic recurring element becomes evidently concrete and the more concrete one becomes an abstract symbol: the metaphor-charged beam of the lighthouse turns out to have its source on a bare island with a building on it, while the piece of canvas receives the random fragments of the artist's perception and becomes a unified, self-contained aesthetic object.”⁴⁰⁴ Antes de iniciar a sua análise, Velicu constata que “*To the Lighthouse* is probably Virginia Woolf's most discussed novel and to do justice to this abundance of criticism would require a separate book.” Assim, faz uma boa resenha das principais opiniões críticas que lhe foi dado apreciar, assinalando as principais abordagens e tendências. Parece útil transcrever esse apanhado, para evitar uma prolixidade excessiva

The relation between the individual and the surrounding reality is concentrated on by Daiches, Bennett, and Moody and the same approach accompanied also by careful stylistic analyses is used by Erich Auerbach . . . , Mitchell Leaska . . . and Naremore. The opposition and reconciliation between intellect and intuition is the theme examined at length by Blackstone, Hafley, Thakur, and Novak while Richter and McLaurin discuss visual perception.

⁴⁰³ *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven, Yale University Press, 1980, pp. 108 e 110.

⁴⁰⁴ Uppsala, Uppsala University, p. 71.

Velicu faz ainda menção aos trabalhos de van Buren Kelley com a sua análise de facto e visão; Schaeffer e Temple, que realçam os elementos (o farol, o quadro) que trazem unidade e ordem; e Guiguet, que se dedica às personagens e à significação do tempo (57).

No seu estudo sobre as relações mãe-filha na vida de Virginia Woolf, Ellen Bayuk Rosenman chama a atenção para o facto de que essas questões são reabertas em *To the Lighthouse*, depois de parecerem resolvidas com *Mrs. Dalloway*. Rosenman nota que “anxieties about female creativity, assuaged by Clarissa’s magical transformations, reappear, most conspicuously in the dilution of the hostess-artist’s powers. With these changes come two of the central questions of *To the Lighthouse* and of Woolf’s career: what can the daughter-artist inherit from her mother, and what must she avoid inheriting?”⁴⁰⁵ Traçando alguns paralelos entre Mrs. Ramsay e Julia Stephen, Rosenman sugere que “[i]n *To the Lighthouse*, Julia/Mrs. Ramsay is a much more problematic mentor, which perhaps explains why Woolf’s greatest triumph comes in the act of recovery rather than emulation. Woolf emphasizes her power as narrator with the appearance of the triangular shadow. . . . Through Lily, . . . Woolf can see her own illusion through eyes to which it is reality, she can be the credulous audience at her own magic show” (112-3). Num romance em que quase todas as personagens têm um pouco de Virginia Woolf, é mais que possível compreender a proposta de interpretação de Rosenman.

Durante a década de 90 os estudos sobre Virginia Woolf e a sua ficção foram aumentando em quantidade e especificidade, tornando-se cada vez mais sofisticados e penetrantes, de tal forma que se torna mais difícil do que nunca acompanhar tudo o que vai sendo publicado. Alguns exemplos, no entanto, ajudarão a vislumbrar uma perspectiva da grande diversidade, qualidade e alargado âmbito de interesses da crítica woolfiana contemporânea.

⁴⁰⁵ *The Invisible Presence: Virginia Woolf and the Mother-Daughter Relationship*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1986, pp. 93-4.

Em 1992, por exemplo, duas novas edições de *To the Lighthouse* tiveram o contributo abalizado de duas das mais eminentes woolfianas: Hermione Lee e Susan Dick. Na sua introdutória apreciação do romance, Hermione Lee desenvolve largamente as implicações contidas na síntese com que a inicia:

To the Lighthouse is the story of a marriage and a childhood. It is a lamentation of loss and grief for powerful, loved, dead parents, which Virginia Woolf wanted to call an 'elegy' rather than a novel. It is, less apparently, about the English class structure and its radical break with Victorianism after the First World War. It demonstrates the urgent need for an art form which could, though with great difficulty, adapt to and register that break. It is all these things at once.

Salientando ainda que "*To the Lighthouse* is about something ending, and it contains a number of endings", e que "[a]s well as endings, though, there are recurrences. A number of things happen twice", Lee termina afirmando: "This dark book of loss and grief begins and ends with sentences starting 'Yes': . . . The 'yes' of narrative - something shaped, but liable always to shapelessness - keeps having to be re-affirmed."⁴⁰⁶

A Introdução de Susan Dick começa por realçar a centralidade (não apenas cronológica) de *To the Lighthouse* entre a ficção de Virginia Woolf; traça os diversos passos da gestação da obra, os antecedentes dos modelos que serviram a Woolf para a criação das personalidades dos protagonistas, e os aspectos de "Woolf's transformation in *To the Lighthouse* of autobiographical materials into art". É compreensível que, como assinala Dick, "Some of the details found in the manuscript and proofs which were drawn directly from her life were removed as she revised." O mais extenso e significativo exemplo destes cortes, diz-nos Dick, é uma longa e comovente passagem na Parte III que aparece no manuscrito, foi inicialmente revista nas provas, e acabou por ser totalmente eliminada. Recorrendo ao texto de Dick: "In it James recalls listening, not long

⁴⁰⁶ "*To the Lighthouse: 'Making Shapes Square Up'*", Introduction to *To the Lighthouse*, Penguin, London, 1992.

after his mother's death, to his father lecturing to small dreary audiences how 'there is no God.' Although in the first draft she sets the scene during the early years of the war (which was a decade after Leslie Stephen's death), it probably grew out of Woolf's memories of her father lecturing in the 1890s to the Ethical Societies."⁴⁰⁷

É interessante reparar no tema da conferência, mencionado no excerto "cortado pela censura" da filha de Leslie Stephen: 'there is no God' é um tema muito plausível para um convicto ateu (porém, Leslie Stephen confessava-se, apenas, agnóstico). Também, no romance, seria muito apropriado num período de viuvez recente, como aquele em que se encontrava Mr. Ramsay, deixando adivinhar a revolta de quem não compreende o desaparecimento de um ente muito querido. Esta situação, aliás, retrata a que foi vivida por Stephen nos anos que se seguiram à morte de Julia e que poderia ser igualmente imputada à filha, tão carente e tão incapaz de ultrapassar essa carência que teve, tantos anos passados, de transmutá-la para uma ficção a fim de exorcizar sentimentos demasiado penosos e persistentes. Assim, a excisão não aparece muito necessária, quando tanto foi, afinal, confessado abertamente. Entre as hipóteses possíveis, será de destacar três: 1. a situação descrita era ainda de lembrança demasiado penosa; 2. o tema da conferência pareceu de excessiva arrogância, denotando uma atitude de revolta contundente; 3. o tema da conferência, conquanto adequado à personagem e, até, ao seu modelo, ultrapassava a visão que Woolf estava disposta a confessar dos seus íntimos sentimentos. A primeira hipótese não parece poder resistir a uma análise do problema no contexto do romance: a morte de Mrs. Ramsay foi sonogada ao sentimentalismo que Woolf tanto receava, sendo anunciada apenas entre parêntesis, mas os sentimentos de perda e de saudade dos sobreviventes são magistralmente descritos. A segunda hipótese poderia mais facilmente ser admitida, uma vez que a quase subliminar afirmação de ateísmo da família Ramsay nunca chega a ser abertamente assumida como

⁴⁰⁷ "Introduction to *To the Lighthouse*, *To the Lighthouse*, Oxford, Blackwell Publishers, 1992: xi-xxx. (CA III 765). Em nota relativa à parte eliminada do texto para publicação, Dick informa: "See OHD 313-14, and, for the proof passage, Textual Variants, Appendix B, p. 201"

tomada de posição, o que aconteceria se o tema da palestra fosse mantido. A terceira hipótese, porém, tendo em consideração a posição predominantemente neutra - que não exclui os surtos de contestação rebelde ou sátira de ambiguidades - assumida por Woolf ao longo da vida, apresenta-se como a mais verosímil. É evidente que Woolf não queria - como não o fez - discutir a existência ou não existência de Deus. As variadas ocasiões em que afirmou, de passagem, não acreditar em Deus, não necessitar de Deus, ou não querer encontrar Deus depois de morrer, são mais que suficientemente neutralizadas pelas numerosas instâncias em que se adivinha, ou é mesmo expressa, a sua ânsia de infinito, de transcendente, de algo superior à vida, vida que, manifestamente, não lhe basta. O título da conferência iria traí-la. Iria trair o seu ressentimento mais espontâneo sentido aquando da morte da mãe, assim como em outras ocasiões de grande perda, grande revolta e grande desorientação. Seria um cometimento excessivo, cujas implicações ela já antevia poder vir a lamentar. Uma rebeldia contra uma figura parental muito amada, que nos magoa e cuja aspereza não compreendemos, pode sentir-se como reacção curativa, mas não se eterniza, não se lhe dá o carácter de perenidade da escrita. Virginia Woolf, que, certamente, sentiu mais que uma vez “there is no God”, não quis comprometer-se “oficialmente” com uma afirmação tão definitiva, como que não quis “colocar a sua chancela” numa posição que sabia (ou sentia obscuramente) não ser totalmente a sua. As argumentações anteriormente apresentadas neste trabalho parecem dar um certo peso a esta proposta de interpretação.

No seu ensaio “‘Robbed of Meaning’: The Work at the Center of *To the Lighthouse*” Mary Lou Emery torna claro que a sua intenção “is not to question the moral intentions and purposes of Virginia Woolf’s writing nor simply to indict ‘Western Feminism’ once again. Rather, . . . to suggest ways of examining feminist processes of self-representation and exclusion in historically

specific ways.”⁴⁰⁸ A questão, exposta anteriormente a esta afirmação, é que Emery parece estar “concerned to criticize and transform the colonialist legacies within ‘Western feminism,’” e, para isso, “[t]he canonized status of *To the Lighthouse* as a classic in modernist narrative and the authorizing position of Virginia Woolf in much of contemporary feminist thought make this novel a particularly significant case study.” Emery considera que, [r]ead dialogically, *To the Lighthouse* sets into motion a critique of English colonialist patriarchy that simultaneously repeats colonialist assumptions about ‘Englishwomen’” (218). Depois de referir os trabalhos dos sexologistas Havelock Ellis e Edward Carpenter, e de detectar “[p]rimitivism and explorations” na ficção de Joseph Conrad e de D.H. Lawrence, Emery, afirma que “[c]haracterizing the ‘Modern Woman’ in Lily Briscoe, Virginia Woolf wrought one compromise with the contradictions sexology presented to feminist thought. By linking Lily Briscoe’s vision as a painter with her re-vision of the traditional wife and mother, Mrs. Ramsay, Woolf suggests the infusion of one woman’s artistic creativity with that of another woman’s more domestic activity.” Para Emery, *To the Lighthouse* “reconstructs in Part Three the public/private dichotomy encoded as masculine/feminine in Part One. However, it also reinscribes continually the dialogic qualities of Part One and thus questions its reconstituted dichotomy of Modern Woman/household drudge.” E, assim sendo, “the novel’s closure invites a return to the chaos it recuperates, and it displaces its own center” (232). Têm sido nos últimos tempos muito frequentes os estudos específicos do tipo deste, privilegiando uma faceta a que se possa ligar um dos temas mais frequentemente debatidos.

De importância provavelmente mais perdurável é o artigo que Rachel Bowlby dedicou a *To the Lighthouse* em *Feminist Destinations*. Bowlby compreendeu a complexidade de implicações do texto de *To the Lighthouse*, particularmente no que respeita à situação da Mulher na sociedade e na família. Idealizando a vida como uma viagem de comboio, que tanto deixa ver sem que se

⁴⁰⁸ *Modern Fiction Studies*, vol. 38 n° 1, Spring 1992, West Lafayette, Purdue University, p. 233.

possa alcançar, Bowlby desenvolve algumas considerações freudianas e é de opinião que “Woolf’s explorations of what makes the difference of the sexes are uncannily close to Freud’s in another key, and this may be related to the fact that his writings were much discussed in Woolf’s social circle.” A afirmação que Woolf fez em *Moments of Being* a respeito da escrita de *To the Lighthouse*: “I suppose I did for myself what psycho-analysts do for their patients” ajuda a identificar a escritora com a sua personagem Lily Briscoe, “the daughter figure and artist as outsider who then looks back at the relation between her ‘parents’ and hers to them.” Prosseguindo o seu estudo, Bowlby salienta: “Because the dominant line is that of masculinity, the girl’s understanding of the meaning of sexual difference implies coming to terms with her *de facto* excentricity, forced to take up a position in relation to the norm from which she is by definition excluded”⁴⁰⁹ A nível do casal, Bowlby chama a atenção para o facto de que “[t]he incompatibility of the marital relations upon which Mrs. Ramsay nonetheless so vehemently insists is brought to the surface in the Grimm story she reads to James of the fisherman and his wife: . . . ‘For my wife, good Ilsabil, / Wills not as I’d have her will.’” E , a nível feminino, para as duas posições possíveis: “The unification or bringing together of disparate things, of the ‘discomposed’, which Mrs. Ramsay seeks to achieve by marryings and motherings, is also what Lily attempts in the field of art.” Para Bowlby, “*To the Lighthouse* explores both the insistence and the untenability of the prevailing constructions of masculine and feminine identities, showing how the two are neither complementary, making a whole, nor ever reached in their imaginary completion by individuals of either sex” (62-3).

Dentro da área da psicanálise, Brandy Brown Walker questiona Kristeva e a sua forma de resposta a Virginia Woolf, que considera restritiva porque foca essencialmente a loucura, o suicídio e os silêncios, esquecendo os seus “powerful, successful and sustained moments of

⁴⁰⁹ “Getting to Q: Sexual Lines in *To the Lighthouse*”, *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 57.

speech and artistic expression.”⁴¹⁰ Walker argumenta que “Virginia Woolf *performs* the subject-in-process, the subject on trial [Kristeva’s *sujet en procès*], in her character Lily Briscoe of *To the Lighthouse* as they both - Woolf as author and Lily as painter - succeed in achieving the artistic expression of a stable subject”; e, mais, argumenta que “Woolf’s literary efforts, specially *To the Lighthouse*, help to elucidate Kristeva’s theoretical position on the subject” (33). O traço final com que Lily termina o seu quadro, que tem levantado muita polémica quanto à hipótese de ser vertical ou horizontal, Walker aventa que possa ser diagonal, como um ramo da árvore, e, assim, “[i]t is this concept of a third space, a third option, that breaks the hold of the limiting binary which only inhibits a powerful reading of Woolf’s androgynous ideal.” No fim do seu conflito, ao ter a sua visão, “[r]ather than identify with a masculine or feminine position, Lily acknowledges the heterogeneity of elements that make her a subject, and brings them to her canvas” (34-5).

Em “Reading Postmodernism in *To the Lighthouse*”, uma curta mas interessante contribuição para a Sétima Conferência Anual Sobre Virginia Woolf, Makiko Minnow-Pinkney argumenta que “[i]n *To the Lighthouse*, generally regarded as exemplary of the modernist movement, at least, of its Anglo-American wing, we find postmodernism as cultural conditions - mass culture, consumerism, a culture of the image, the death of the subject - unlikely as that may appear at first sight.” Segundo Minnow-Pinkney,

[t]he modernist interpretation of *To the Lighthouse* has been frequently dominated by Mrs. Ramsay and her moments of being. . . . The postmodern conditions registered in the novel, however, make its modernist project problematic. Even Mrs. Ramsay’s epiphanic moments are somewhat qualified by these new cultural conditions. It is in the last chapter of the book that this cultural context has more positive implications, enabling Lily to assert her difference and to depart from Mrs. Ramsay.

⁴¹⁰ “Prefiguring the Psychoanalytic Subject. Lily’s Last Stroke: Painting in Process In Virginia Woolf’s *To the Lighthouse*”, *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins, New York, Pace University Press, 1997, p. 32.

Minnow-Pinkney alerta ainda para habituais defeitos de interpretação: “Detecting the text’s scepticism and relativism in the modernist project, some critics take these as Woolf’s shortcomings, and regard her as inferior to other modernists such as Eliot and Joyce. However, such modernist interpretation misses or rather represses the presence and effects of postmodern cultural phenomena registered by the novel.”⁴¹¹

To the Lighthouse continua a ser o mais admirado e louvado dos romances de Woolf, apesar dos esforços que a crítica tem feito um pouco por todo o lado para valorizar outras obras menos “canonizadas”, numa tentativa, por cada um renovada, de descobrir qualquer perspectiva original suficientemente apreciável para elevar a sua própria reputação. Aquela que mais se tem prestado a uma tal pesquisa, sobretudo entre as múltiplas correntes e facetas de cariz feminista ou similar que se têm vindo exacerbando de zelo na última década, é o originalíssimo *Orlando* de todos os rostos e de todos os gostos, inesgotável de capacidades.

ORLANDO

Depois de *To the Lighthouse*, com aquele seu peso de catarse e de luto pelas promessas não cumpridas da infância, *Orlando* foi uma terapia e um prazer, como a própria escritora confessou.

Dividido entre biografia e romance, *Orlando* tem sido estudado ora numa ora na outra categoria, sendo, no entanto, inegável que, quem quer que adopte uma das vertentes, tem sempre de fazer não raras incursões na outra, pois que ambas são, em parte, verdadeiras. Afinal, se tomado legitimamente como biografia, parece que a personagem Orlando teria mais plausivelmente de ter nascido mulher, transformando-se posteriormente em homem, mesmo que,

⁴¹¹ *Virginia Woolf and Her Influences: Selected papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Laura Davis and Jeanette McVicker, New York, Pace University Press, 1998, p. 241.

tal como o texto assevera, “in every other respect, Orlando remained precisely as he [she] had been” (O 127). Para apoiar esta opinião é suficiente recordar que Vita Sackville-West, a biografada, deu à luz os dois filhos nos primeiros anos do seu matrimónio, e não depois de começar a interessar-se excessiva ou doentiamente por pessoas do sexo feminino. A melhor visão do problema, tanto sexual quanto temporal, é talvez a do crítico anónimo do *Times Literary Supplement*, para quem

Orlando, in Mrs. Woolf’s romance, not merely inherits but lives the past. One could hardly dogmatize whether a past self was man or woman. Even now, as a page of this book reminds us, are we not aware of all sorts of possible selves within us so that we summon up one, perhaps, in preference to another? Some such thoughts may hover within call as we read *Orlando* . . . Its ‘biography’ is an artifice, used quite cavalierly, to set off a freedom ampler than a novel’s.

Esta recensão crítica, apesar de pequenos reparos quanto à prolixidade das mudanças temporais (“To maintain a spell which thus dissolves centuries cannot be easy”), é extremamente lisongeira para a autora, afirmando, inclusive: “Never, perhaps, has Mrs. Woolf written with more verve; certainly she has never imagined more boldly.” Ou, ainda: “But the still rarer and original feat of *Orlando* is to have fused a problem into the conception of a person, vivid and recognizably the same through all mutations, condensing a vision of generations into the story of a self.”⁴¹² O facto, tão conseguido, de a personagem Orlando ter permanecido “the same through all mutations” parece ter sido exactamente o objectivo da autora, e é este particular, e o que ele implica, que tem sido aproveitado por muitos dos que se interessam por manifestações de androginia e de feminismo nos escritos de Virginia Woolf, conforme já referido acima.

Outra crítica da época de publicação do livro foi a de Henry Seidel Canby, que igualmente confere a Virginia Woolf uma posição de relevo fora do comum nas letras inglesas. A fim de

⁴¹² *TLS*, 11 October 1928: 729 (CA II 413-5).

situar o leitor e o preparar para apreciar devidamente a mestria e as referências da autora, Canby faz uma resenha encomiástica de como a história de Inglaterra e, sobretudo, a sua literatura, é passada em revista no decorrer do livro, acabando por comentar que “[t]he result is perhaps the first readable history of our literature.” “And,” diz Canby, “if it is a gay and witty fantasy in the manner of Laurence Sterne rather than Dr. Johnson; . . . - well, that is literature, more accurately described than in the publications of learned societies.” E, assim como muitas figuras reais atravessam o livro explicitamente, por exemplo “Mr. Pope and Mr. Addison and Mr. Swift”, também as figuras de ficção condensam espíritos reais. Assim, no entender de Canby, o marido de Orlando “is Byron, and Shelley, and Keats, and Leigh Hunt, and Sir Walter Scott. . . And if she called him ‘Bonthrop,’ she (that is, England) was in a solitary mood of melancholy, and when she called him ‘Shelmerdine’ it meant high adventurous romance, and when she called him ‘Mar,’ she was dreamy, amorous, languid, listening to the nightingale.” Na opinião de Canby, “the unusual merit and complete originality of *Orlando* are due to Mrs. Woolf’s daring choice of a theme which involves the philosophy of literary history and the most acute and perceptive analysis of the English literary mind.” E isto não esgota as atrações de *Orlando*, que é “a book which is likely to remain as a characteristic contribution to the literature of this era, and certainly strongly bids for such eminence by its admirable style, by its free and contemplative spirit, its wit, and its audacity. Like *Gulliver’s Travels*, which is another dual book, it can be read with the greatest satisfaction for its brilliant descriptions and its pointed characterization.”⁴¹³

Esta minuciosa, entusiástica e bem fundada crítica possivelmente ajudou ao desabafo de Woolf no Diário a 7 de Novembro: “I have become two inches & a half higher in the public view. I think I may say that I am now among the well known writers” (D III 201). No entanto, esta justificada sensação de euforia foi drasticamente abalada no dia seguinte pela crítica de Arnold

⁴¹³ *The Standard Review of Literature*. 3 November 1928: 313 (CA II 416-21).

Bennett no *Evening Standard*. Porém, no meio da sua negatividade, o texto de Bennett não deixa de ser um reconhecimento do apreço geral que acolheu o livro, pois ele começa exactamente por dizer: “You cannot keep your end up at a London dinner-party in these weeks unless you have read Mrs. Woolf’s *Orlando*.” Bennett confessa: “For about a fortnight I succeeded in not reading it. . . . Then I saw that Hugh Walpole had described it as ‘another masterpiece,’ and that Desmond MacCarthy had given it very high praise.” Compellido assim à leitura, não se deixou influenciar pelas opiniões lidas e começa a sua diatribe: “It is a very odd volume.” “Further, the novel, which is a play of fancy, a wild fantasia, a romance, a high-brow lark, is illustrated with ordinary realistic photographs. . . . The portraits of Miss Sackville-West are labelled ‘Orlando.’ This is the oddest of all the book’s oddities.” As considerações depreciativas seguem-se: “Fanciful embroidery, wordy, and naught else!”; “The writing is good at the beginning, but it goes to pieces; it even skids into bad grammar (e.g. on p. 262) [o que não é verdade]”; “The theme is a great one. But it is a theme for a Victor Hugo, not for Mrs. Woolf, who . . . has never yet shown the mighty imaginative power which the theme clearly demands. Her best novel, *To the Lighthouse*, raised my hopes of her. *Orlando* has dashed them, and they lie in iridescent fragments at my feet.”⁴¹⁴

É notável que, contra o que seria de esperar, Woolf não se ressentiu muito da dureza desta crítica, escrevendo mesmo a 10 de Novembro no Diário: “Shall I say that Bennett in the Ev[ening] Standard hurt me less than Squire in the Observer? Not a all, I think; - an odd thing, though, how I am praised & abused: & what a sting I am in the flanks of Squires & Bennetts” (206). A crítica de J.C. Squire aparecera no *Observer* a 21 de Outubro de 1928, sob o título “Prose-de-Société”, e nela Squire afirmava que “the author had no gusto in the writing” e que *Orlando* era “a very pleasant trifle”, boa para “entertain the drawing-rooms for an hour.” De

⁴¹⁴ “Virginia Woolf’s *Orlando*”, *Evening Standard*, 8 November 1928: 5 (CA II 422-3). A respeito da alegada falha gramatical detectada por Bennett, é informado em nota: “Page 262 includes the latter part of a twenty-six-line sentence containing six parentheses; it is not, however, ungrammatical - it is only interminable.”

regresso da Borgonha, aonde fora com Vita Sackville-West, Virginia refere no Diário a 27 de Setembro: “I am a little sick of Orlando. I think I am a little indifferent now what anyone thinks. . . . The reception, as they say, surpassed expectations. Sales beyond our record for the first week. I was floating rather lazily on praise, when Squire barked in the Observer, but even as I sat reading him . . . I felt the rock of self esteem untouched in me.” Esta indiferença foi-lhe tanto mais fácil quanto ela regista de seguida: “And now theres Hugh [Walpole] in the Morning Post to spread the butter again, & Rebecca West - such a trumpet call of praise - thats her way - that I feel a little sheepish & silly” (D III 200).⁴¹⁵

Um dos mais antigos, mas também um dos mais conhecidos e citados ensaios sobre *Orlando* é o de Frank Baldanza em 1955, “*Orlando and the Sackvilles*”. Baldanza parte do princípio que o livro “is called a biography but is in reality a novel” e considera que a sua finalidade é “to explore the complexities of selfhood, of time and of sexual differences through material provided by Mrs. Woolf’s idea of her friend ‘Vita.’” É interessante notar que Baldanza fala da “ideia” que Woolf faz de Vita, e não do “conhecimento” que tem dela e da sua família. Contudo, no decorrer do ensaio, ele não faz senão comprovar que os dados em que Virginia se baseou, e que desenvolveu com alguns exageros fantasistas, são rigorosamente fiéis às informações fornecidas pela própria Vita Sackville-West em *Knole and the Sackvilles*. Para além desses detalhes apoiados na realidade, porém, Baldanza tem o discernimento de realçar os dois pontos de maior interesse para Woolf: “The measure of a full life” (“In the conclusion to *Orlando* she suggests that its hero is composed of 2,052 people”); e “The difference between the sexes” (“in *A Room of One’s Own* she develops her theory of the importance of Coleridge’s ‘androgynous mind’ to artistic production”). O ensaio termina na mesma tónica de louvor:

⁴¹⁵ *Saturday 27 October*. A informação sobre as três críticas é dada na p. 200n 3: J.C. Squire, *Observer*, 21 October 1928 (see *M & M*, pp. 227-9); Hugh Walpole, ‘On a Certain New Book’, (*Morning Post*, 25 October 1928) lauded *Orlando* without naming it or its author; Rebecca West (*New York Herald Tribune*, 21 October 1928), called it ‘a poetic masterpiece of the first rank’.

Baldanza a afirmar que “Mrs. Woolf was able, in combining private and public meanings, to write the spiritual life of a dear friend at the same time that she surveyed English history and literature and society in terms of three major ideas: selfhood, time and sex. The book was very consciously intended to combine fantasy, biography, history, and fiction with serious ideas.”⁴¹⁶

Também da década de 50 é o ensaio “The Technique of Persuasion in *Orlando*”, de Constance Hunting, publicado em *Modern Fiction Studies*, 2, de Fevereiro de 1956. Começando por introduzir a obra no contexto temporal da escrita de Virginia Woolf, Hunting observa: “Fun and fantasy *Orlando* undeniably is. Mrs. Woolf’s whim here is to trace, through three and a half centuries of English history, literature, and mores, the human personality in relation to time and sex”, mas adverte que “if the reader is to be persuaded to acceptance of these conceits, and of the non-fantastic theories which they illustrate, *Orlando* can be no holiday from purely functioned technique.” Hunting prossegue com o estudo dessa técnica, acabando por referir “the multiplicity which makes up unity.” Assim, para *Orlando* como para os seres humanos em geral, “[o]ut of the separate but valid selves is formed the final validity of the self; and this self in time is both an objective projection and a subjective inheritor” (CA 432-9).

Um outro “clássico” sobre *Orlando* é “The ‘Caricature Value’ of Parody and Fantasy in *Orlando*”, de John Graham, publicado em 1961. Segundo a leitura de Graham, “[i]n *Orlando*, caricature . . . holds up for mocking inspection certain things which Virginia Woolf heartily disliked and certain others which she heartily admired.” Neste ensaio é sublinhada a preparação e a execução de *Orlando*, destinado a ser “an irresponsible comic escapade” mas que “grew uncontrollably into something else; for it suggests that in writing *Orlando* Virginia Woolf undertook something less frivolous than she had intended; that she was more profoundly engaged with serious matters than she wished; and that much of this engagement sprang from unconscious

⁴¹⁶ PMLA, 70, March 1955: 274-79 (CA 426-31).

pressures which she actually resisted as far as she could.” Esta conjectura apoia-se nas passagens do Diário em que Woolf refere a execução deste projecto, passagens que Graham considera “defensivas”, como se a autora quisesse justificar-se a si própria pelo desvio de orientação da escrita. Também Graham é de opinião que “[t]he subtitle of this book - *A Biography* - indicates the subject of its most sustained parody.” Calculando que Woolf tenha sido levada à combinação desta paródia pela leitura de muitas e enfadonhas biografias mais ou menos recentes, Graham considera que “[t]he absurdities of the biographer are the absurdities of the whole approach to things which she considered typically masculine: the pompous self-importance; the childish faith in facts, dates, documents, and ‘evidence’; the reduction of truth to the logical conclusions deducible from such evidence; and the reluctance to deal with such nebulous aspects of life as passion, dream, and imagination.” Depois de passar igualmente pelas facetas de fantasia e de mencionar antecedentes tão notáveis como Sterne, Swift, ou obras como *The Divine Comedy* ou *King Lear*, Graham chama a atenção para o facto de que no final do livro “we are no longer moving imaginatively in the atmosphere provided by fantasy and parody”, o que ele vê como “caused by Virginia Woolf’s growing desire to make us take her heroine seriously.” No final das suas considerações, Graham afirma: “If anything rises consistently from the pages of *Orlando*, it is this faint wraith of mystery, which becomes more sharply defined in Orlando’s meditations in the last chapter and which assumes a dark symbolic shape at the end when the wild goose flies off into the night.”⁴¹⁷

Leon Edel cedo se ocupou também de *Orlando* e do estudo do tempo na obra, integrando esta, contudo, no seu “survey of the biographer’s dilemma”, a saber, o facto de no biógrafo se condensarem “the literary investigator, the critic, the psychologist”. Depois de várias considerações sobre a natureza da biografia literária, e de referências a romancistas que “have

⁴¹⁷ from *University of Toronto Quarterly*, XXX (July 1961), 345-66. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, pp. 101-16.

often pretended they were writing biographies or autobiographies”, como é o caso de Daniel Defoe (“that master-mingler of truth and fiction”), de Dickens ou de Sterne, Edel propõe-se falar de *Orlando* que, “though it pretends to be a biography, it does not pretend to verisimilitude.” Edel situa a origem de *Orlando* num desafio de Lytton Strachey: “He suggested (and she put it into her diary): ‘You should take something wilder and more fantastic, a framework that admits of anything, like *Tristram Shandy*.’” E, considerando o envolvimento de Woolf com personalidades literárias praticando a biografia, parece-lhe que “we have a vision of Orlando in a cradle, grandfathered and uncled by a group of biographers.” Edel, que comenta, “Mrs. Woolf hardly started a revolution, but her book has been inviting biographers to read and study it for two decades”, teria hoje de rever as suas palavras e falar de sete em vez de duas décadas, porque o convite e os estudos não param de aumentar. No seu ensaio, porém, a questão é sobretudo que “*Orlando*’s central and gentlest mockery is of time and of history” e Edel estuda esta questão, compreendendo, no entanto, que “biography can violate chronology without doing violence to truth.”⁴¹⁸

Em *The World Without a Self*, de 1973, James Naremore trata *Orlando* como uma “mock biography” concedendo no entanto que “in pretending to write as a biography Mrs. Woolf gave her prose some breathing room above the subjective deeps.” Porque, afinal, como diz Naremore, “[u]ltimately, however, *Orlando* is as much about the inner life as any of Virginia Woolf’s other novels.” “This fanciful device, like all of Mrs. Woolf’s experiments, represented another attempt to overcome the problem of isolation; it allowed her to suggest that the envelope surrounding individual lives is in some sense permeable, permitting some contact with what lies ‘outside.’”⁴¹⁹ Considerando, finalmente, que “the book is neither a consistent parody of official Victorian biography nor a simple satire” Naremore regista que “from the start the book was controlled by a

⁴¹⁸ “Time”, *Literary Biography: The Alexander Lectures*, 1955-6. London, Rupert Hart-Davis, 1957: 81-104, 109 (CA II 440-56).

⁴¹⁹ *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*, pp. 190-1.

playful fantasy, and the result is reminiscent of any of Mrs. Woolf's novels: an exploration into a realm where it is hard to determine whether character or novelist is speaking, where radical distinctions and discontinuities are more apparent than real, where granite give way almost entirely to rainbow" (215-6).

Em anos mais recentes, não têm faltado as apropriações específicas de *Orlando*, de acordo com os pontos de vista privilegiados.

Falando em *Orlando* depois de referir *A Room of One's Own*, seu contemporâneo, Kari Elise Lokke considera que, com *Orlando*, Woolf "challenges the validity of the very dualisms that are the source of the Romantic sublime - most particularly the opposition between male and female - thus allowing her a radically new and vital aesthetic vision." Lokke faz referência às opiniões de Maria DiBattista, para quem "Woolf's aesthetics represent 'a Keatsian adventure in negative capability'" e de Jane Marcus, quando afirma que "Woolf's concept of the collective sublime was Greek, operatic, Brechtian and an authoritarian rational and mystical answer to individualistic, romantic, and personal traditions of European thought and action'." Segundo Lokke, "[n]owhere is this collective and comic sublime more aptly embodied than in the many selves and sexes of Virginia Woolf's *Orlando*. Accordingly, a spirit of wild fantasy and mischievous mockery informs this 'auto/biography' of a poet, an original and provocative vision of the creative self, and specifically of the creative female self."⁴²⁰

O que John Mepham diz de *Orlando* é que "[i]t is a move away from psychological realism into fantasy and parody. She [Woolf] introduces a narrator, but he is extremely unreliable." Mepham chama-lhe "anti-biography" para o incluir nas "anti-novels" a que Virginia Woolf se dedicou desde que chamou "elegy" a *To the Lighthouse* e se quis distanciar das convenções do

⁴²⁰ "Orlando and Incandescence: Virginia Woolf's Comic Sublime", *Modern Fiction Studies*, Volume 38, Number 1, Spring 1992, p. 241. As citações são de DiBattista, *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*, New Haven, Yale UP, 1980, p. 132; e de Marcus, *Art and Anger: Reading Like a Woman*, Columbus, Ohio State UP, 1988, pp. 78-9.

romance. Mas Mepham esclarece: “The fact that it is a fantastic, comic and superficial book (in the sense that it did not involve its author exploring her deeper feelings) does not mean that it has nothing serious in it.” Pelo contrário, segundo Mepham.

its comic treatment of gender, and Orlando’s experience of switching from male to female, highlights the conventionality, the artificiality, of social assumptions about men and women and what they are capable of. The book celebrates the richness of Orlando’s personality which, containing as it does elements and capacities normally seen as the best of both masculine and feminine, thoroughly reveals the absurdity of these social categories. It rejects the idea that a person has a fixed gender, and is limited in what they can desire and enjoy to the standard, permitted forms of pleasure.

Mepham acrescenta ainda: “Treating such subversive themes through fantasy allows them to be aired without too much anxiety, and allows moral and cultural norms and prohibitions to be transgressed in an unthreatening way.”⁴²¹

Especialista dos estudos sobre as relações entre Virginia Woolf e Vita Sackville-West, Suzanne Raitt é a mais indicada para se pronunciar sobre a categoria, o significado e o alcance de *Orlando*, em si próprio e no conjunto da obra woolfiana. Para Raitt, “[t]he idea of *Orlando* had a peculiarly personal resonance for Virginia Woolf. From the very beginning, the writing of the book was bound up with her desire for Sackville-West.” Meio de comunicação, de aproximação e de ascendência,

[t]he writing of *Orlando* injected a new energy and tension into their relationship, sustaining it and in a way *becoming* it. . . . However, . . . Woolf’s hold over Sackville-West was far from innocent. Beneath the desire to compliment and to flatter, so evident in *Orlando*, lay a more sinister impulse to punish and to hurt. The sexual and emotional ambivalence that was characteristic of their relationship is worked out in the text of *Orlando* itself, and in the conditions of its writing.

⁴²¹ *Virginia Woolf: A Literary Life*, pp. 125-28.

Depois de admitir que “*Orlando* is not an easy text”, Raitt comenta: “*Orlando*’s place in the biographical tradition of the 1920s has been given little critical attention. But, . . . Woolf thought of it this way, and took care to give it all the trappings of Victorian biography.” Como esta é uma verdade incontornável, torna-se necessário, de facto, tê-la em consideração. Raitt lembra que “[t]he weight of her father’s achievements had a paralysing effect on Woolf.” . . . Yet, the form for which she reached when it came to commemorating her extra-marital lesbian affair was exactly that which had shadowed her own past . . . In a way Woolf’s task in *Orlando* paralleled her father’s in the *DNB*.⁴²² Esta perspectiva, que liga o passado ao presente com uma força de fatalidade, apresenta-se bastante verosímil.

Pode não parecer muito adequado terminar uma exposição mencionando um ensaio intitulado “*Orlando: An Introduction*”. Porém, este ensaio de Rachel Bowlby, de 1997, mais do que uma introdução é, na realidade, um repositório das dificuldades que enfrenta quem se quer ocupar do livro, bem como dos diferentes pontos de vista e opiniões de quem sobre ele se tem pronunciado. Considerando o grau de diversidade das análises disponíveis, diz Bowlby:

It may seem odd that both detractors and advocates agree with the author herself and with the book’s dedicatee about the kind of thing *Orlando* is. We might then wonder whether this disagreement of value over a matter where there is apparent consensus does not suggest some further questions about fantasy and parody, kicking heels and pulling legs: about whether the very playfulness of fantasy may not, sometimes, be a way of saying the most serious things.⁴²³

Que *Orlando* inclui muito material sério está a ser reconhecido por um número crescente de críticos, e as provas são concludentes. Por exemplo, como Bowlby faz notar: “By absurdly using

⁴²² *Vita and Virginia: The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*, Oxford: Clarendon Press, 1993, pp. 17-9.

⁴²³ *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1997, p. 151.

a metaphor taken from something not yet invented [‘as the telegraph wires would be singing and twanging in twenty years or so’ (O 228-9)], Woolf draws attention to the way that technical and other forms of innovation do react back upon everyday language and thus upon the way we think about all kinds of otherwise unrelated forms”. E Bowlby recorda que “Woolf’s own diaries are packed with direct and indirect explorations of the interface between modern things and modern thinking” (164). Longe de ter uma única interpretação, e para além do que a sua autora o designou, *Orlando*, diz Bowlby, é “[a] love letter [como Nigel Nicolson o considerou] *and* a serious work of criticism, not one at the expense of the other, or the second superior do the first” (172).

THE WAVES

O projecto para a escrita de *The Waves*, ou, melhor, algumas ideias soltas que Woolf aspirava desenvolver, começaram a infiltrar-se nos seus pensamentos com crescente insistência desde muito cedo. Por essa altura o título teria sido *The Moths*, sob influência de uma carta de Vanessa, escrita em Cassis a 3 de Maio de 1927: “I sit with moths flying madly in circles round me & the lamp” (QB II 126). A ideia era bastante apelativa para Woolf, pois sempre fora costume na família a caça a borboletas e similares, e a carta de resposta à irmã já dava conta do possível aproveitamento da cena: “your story of the Moth so fascinates me that I am going to write a story about it. I could think of nothing else but you & the moths for hours after reading your letter” (CS 223). Mas o primeiro registo de uma ideia para um novo trabalho, firmado no Diário “on the mystical side of this solitude” é de 30 de Setembro de 1926, ainda anterior a esta carta: trata-se da imagem emblemática que veio a ser recorrente, a de uma barbatana cruzando as águas: “One sees a fin passing far out. What image can I reach to convey what I mean? . . . Life is, soberly &

accurately, the oddest affair; has in it the essence of reality. . . . All I mean to make is a note of a curious state of mind” (D III 113). Também aqui se verifica como as impressões furtivas registadas no Diário tiveram tantas vezes repercussão nas obras ficcionais. Em Junho de 1927 a ideia inicial ia amadurecendo:

Slowly ideas began trickling in; & then suddenly I rhapsodised & told over the story of the Moths, which I think I will write very quickly, perhaps in between chapters of that long impending book on fiction. Now the moths will I think fill out the skeleton which I dashed in here: the play-poem idea: the idea of some continuous stream, not solely of human thought, but of the ship, the night & c, all flowing together: intersected by the arrival of the bright moths. A man & a woman are to be sitting at table, talking. Or shall they remain silent? It is to be a love story: she is finally to let the last great moth in. The contrasts might be something of this sort: she might talk, or think, about the age of the earth: the death of humanity: then moths keep on coming. Perhaps the man should be left absolutely dim. France: near the sea; at night; a garden under the window. But it needs ripening. (D III 139)

Aquele “book on fiction” a que Virginia Woolf se vinha referindo desde Novembro de 1925 como “‘a book’ by which I mean a book of criticism for the H.P” (D III 47) nunca apareceu na série da Hogarth Press mas veio a ser publicado em três artigos sob o título “Phases of Fiction” no New York *Bookman* em 1929 e mais tarde reimpresso em *Granite and Rainbow* (D III 50n 6).

Levou muito tempo, até que a ideia para escrever *The Moths* se transformasse e materializasse em *The Waves*. Em Novembro de 1928, por exemplo, o problema ainda é: “Yes, but The Moths? That was to be an abstract mystical eyeless book: a playpoem. And there may be affectation in being too mystical, too abstract” (D III 203). Abstracto e místico, o livro conservou-se, mas o plano inicial não foi mantido. Este romance, ou, antes, “playpoem”, não veio completo à autora, numa única inspiração. Bem pelo contrário, a ideia permaneceu nebulosa e indecisa por longo período de tempo, mas nem assim se desvanecia: “The Moths still haunts me,

coming, as they always do, unbidden, between tea and dinner, while L. plays the gramophone.”

Isto escreveu Woolf a 28 de Novembro de 1928, fazendo seguidamente considerações sobre a diferença entre poesia e prosa:

what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. . . . Why admit any thing to literature that is not poetry - by which I mean saturated? Is that not my grudge against novel[ist]s - that they select nothing? The poet succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in; yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths*. I must include nonsense, fact, sordidity: but made transparent.

Esta plano era de facto ambicioso: manter a poesia por entre o sobrecarregado informativo da prosa. Pareceu útil transcrever na íntegra esta confissão, que explica a especificidade de *The Waves*. O nome não tem, de facto, importância. O projecto é que vale. Mais uma vez se confirma o profundo misticismo de Virginia Woolf, que não exclui as outras vertentes que lhe têm sido assinaladas. Como John Mepham compreendeu, “[s]he was always at war with herself, torn between her different aims. Uncertainty, constant unsettled movement, is the one central truth of her life around which all her fiction circulates. The polarities that define her uncertainty have many names - visionary and materialist, mystic and political, poet and social critic, fact and fantasy, Being and Non-Being.”⁴²⁴ Esta multiplicidade de objectivos e pontos de vista, encontra-se patente em *The Waves* mais do que em qualquer dos outros romances, pois, todo feito de interrogações, que ficam, na maioria, sem resposta, ele é, realmente, “that queer region” a que a autora se refere. Muito adequadamente, para esta quasi-utopia de relacionamento inter-pessoal, Woolf estabelece: “I shall do away with exact place and time” (D III 239 e 230).

⁴²⁴ *Criticism in Focus: Virginia Woolf*, London, Bristol Classical Press, 1992, p. 12. Mepham fala da sua obra *Virginia Woolf: A Literary Life*, na qual realça que “every single one of her books, both fiction and non-fiction, represents a significant difference of technique, an innovation in form. . . . Each of these experiments is analysed as a choice, an attempt to find some new way of representing consciousness and life story.”

Esta indefinição manteve-se e alargou-se; o grupo de borboletas fixou-se em seres humanos diferentes e complementares; o dia desdobrou-se em vidas; as interrogações dividiram-se mas persistiram. Virginia Woolf teve dificuldade em encontrar o caminho da melhor expressão para dar corpo à sua ideia germinal, mas não abdicou dela, pois essa ideia era suficientemente forte para atravessar o deserto da inspiração e chegar à *terra prometida* da concretização estruturada. As etapas prosseguiram, persistentes. Às vezes parecia avançar: “I have strained & wrung at journalism & proof correction; & underneath has been forming my Moths book. Yes, but it forms very slowly. . . . Six weeks in bed now would make a masterpiece of Moths. But that wont be the name. Moths, I suddenly remember, dont fly by day” (D III 253-4). Mas, dias volvidos, o cômputo era negativo: “I feel the Moths a prodigious weight which I can’t lift yet” (D III 256). Um dia a dúvida era do nome: “I snatch at the idea of writing here in order not to write Waves or Moths or whatever it is to be called” (D III 259). E mais tarde isso não impedia o avanço: “The Moths; but I think it is to be waves, is trudging along” (D III 262).

O tempo de gestação do romance ainda iria ser longo e de produtividade irregular. De novo veio a Woolf a ideia de que só um período de imobilidade e semi-inconsciência lhe permitiria avançar com o nebuloso plano: “If I could stay in bed another fortnight (but there is no chance of that) I believe I should see the whole of The Waves.” E a base desta escrita atormentada transparece:

I believe these illnesses are in my case - how shall I express it - partly mystical. Something happens in my mind. It refuses to go on registering impressions. It shuts itself up. It becomes chrysalis. . . . Then suddenly something springs. . . . I felt the spring beginning, & Vita’s life so full & flush; & all the doors opening; & this is I believe the moth shaking its wings in me. I then begin to make up my story whatever it is; ideas rush in me; often though this is before I can control my mind or pen. (D III 286-7)

E assim a criatividade surge, num estado de quase hipnose literária, de não intervenção da razão, de subordinação da consciência ao fluxo do inconsciente. Por isso *The Waves* é o romance menos convencional de Virginia Woolf, aquele que mais tem extremado as posições entre os apreciadores e os detractores do experimentalismo da escritora.

Em princípios de Abril de 1930 as personagens começaram a delinear-se: “I can give in a very few strokes the essentials of a person’s character. It should be done boldly, almost as caricature. I have yesterday entered what may be the last lap. Like every piece of the book it goes by fits and starts.” E a incerteza quanto ao êxito do projecto persistia: “I think this is the furthest development so far; but of course it may miss fire somewhere. I think I have kept stoically to the original conception” (D III 300). Determinada e corajosamente, como sempre, Woolf manteve-se fiel à sua inspiração; e no final do mês tinha acabado a primeira versão do romance:

And I have just finished, with this very nib-full of ink, the last sentence of *The Waves*. I think I should record this for my own information. Yes, it was the greatest stretch of mind I ever knew; certainly the last pages; I don't think they flop as much as usual. And I think I have kept starkly & ascetically to the plan. So much I will say in self congratulation. But I have never written a book so full of holes and patches; that will need re-bulding, yes, not only re-modelling. . . . & this is a reach after that vision I had, the unhappy summer - or three weeks - at Rodmell, after finishing *To the Lighthouse*. (D III 302)

Desta vez a visão, para se manter, necessitou de todo o apoio, de toda a fé e perseverança da escritora. Porque Virginia Woolf era uma pessoa de fé. Impossibilitada de dispender esse potencial de fé em algo de superior e imaterial, ela manifestava, mesmo assim, a sua capacidade e disponibilidade em quanto à sua roda de fé carecia. E, felizmente para os seus admiradores, foi a fé em si própria e no seu poder de expressão e de recuperação que conseguiu, repetidamente, superar todas as desvantagens da sua vida. Pode-se dizer que a fé na obra do Criador, mesmo que d’Ele não se tenha a noção, o respeito por essa obra criadora e a fidelidade aos seus ditames,

detêm, em si mesmos, uma base religiosa. Pode-se dizer, com razoável segurança, que Virginia Woolf manifestou, de inúmeras formas, ter uma natureza religiosa, ter, afinal, “a religion of her own”, mais elevada e mística que os princípios éticos de G.E. Moore e de Bloomsbury em geral.

Em Agosto *The Waves* ainda estava a ser remodelado, mas ia bem encaminhado: “The Waves is I think resolving itself (I am at page 100) into a series of dramatic soliloquies. The thing is to keep them running homogeneously in & out, in the rhythm of the waves.” É aqui que uma afirmação importante é feita a respeito desta obra, que lhe dá um maior valor a nível pessoal: “I think this is the greatest opportunity I have yet been able to give myself: therefore I suppose the most complete failure. Yet I respect myself for writing this book. Yes - even though it exhibits my congenital faults.” Este sentimento de respeito por si própria como escritora é perfeitamente justificado, pois Woolf teve a coragem de escrever apenas aquilo que sentia querer escrever. Caso ímpar na literatura, Woolf nunca foi atrás do volume de vendas ou do gosto do público; e nunca persistiu num modelo de romance por se apresentar susceptível de venda fácil. Muito pelo contrário, e contra a corrente, toda a sua vida de escritora foi uma perpétua sequência de experiências de novos métodos e novas formas de expressão para as ideias que lhe vinham à mente como “visões” ou “reminiscências”. Captar o futuro ou o passado não era grandemente diferente, pois o resultado final era a fixação de um “presente eterno”, aquela perenidade da natureza humana que subjaz às contingências do momento e às aparências da moda. Assim como Orlando pôde atravessar quatro séculos com os mesmos problemas e interrogações essenciais, também este “Jano de seis faces” que preenche as páginas de *The Waves* se move entre dúvidas e coloca questões que pertencem a todos os tempos e universalizam o relato.

Foi este particular, característico da escrita de Virginia Woolf, que levou os críticos de curto alcance a acusá-la de apenas saber falar de si própria ou de um único tipo de personagem, incapazes, como estavam, de compreender o significado intemporal da intrincada teia de alusões e

paralelismos, ou a universalidade dessa “única” personagem, a que um incessante e sábio jogo de espelhos convergentes empresta vislumbres de todas as outras e, por trás dessas, de todas as possíveis personagens de todo o mundo e de todos os tempos. Se a autora desvelou a complementariedade, ou mesmo convergência, das personagens Clarissa e Septimus em *Mrs. Dalloway*, muito ficou para ser feito em outras instâncias pelo leitor perspicaz. Aí reside o encanto de todas as possibilidades de interpretações que vão sendo feitas inesgotavelmente, a respeito, *grosso modo*, de tudo quanto Virginia Woolf escreveu. E não só de tudo quanto escreveu como, também, de tudo quanto planeou, corrigiu e eliminou.

Este convergir de sentidos e de personalidades nota-se já na escritora quando ela faz, a 22 de Dezembro, referência concreta ao texto a respeito da personagem central. “It occurred to me last night while listening to a Beethoven quartet that I would merge all the interjected passages into Bernard’s final speech, & end with the words O solitude: thus making him absorb all those scenes, & having no further break” (D III 339). No entanto, a escrita conheceu ainda muitas vicissitudes, em parte trazidas pelas perturbações que a vida social dos Woolfs impunha a Virginia - “this damnable disease of seeing people” (CS 272) - e, em grande parte, também, pela nova paixão feminina que a sua beleza e a sua personalidade suscitaram. Desta vez tratou-se de uma mulher bastante mais velha, a compositora e escritora Ethel Smyth, que Woolf apelidou de “valiant old woman.” Era, em certo sentido, como se o caso com Vita revivesse, em posições invertidas. Mas só, realmente, pelo paralelismo de situações, pois nunca houve verdadeiro amor da parte de Virginia. Embora não pudesse deixar de se afeiçoar a quem a idolatrava tão absorventemente, a própria veemência insistente, os exageros e, ainda mais, a idade de Ethel, tão mais provecta, não conseguiram senão estimular e, por vezes, exacerbar, uma impaciência fatigada da parte de Virginia: “An old woman of seventy-one has fallen in love with me,” escreveu

esta ao sobrinho, a 14 de Maio de 1930. “It is at once hideous and horrid and melancholy-sad. It is like being caught by a giant crab” (QB II 151).

Conquanto Ethel Smyth fosse uma figura de grande notoriedade e de personalidade forte, que se impunha onde quer que chegasse e sempre levava avante a sua vontade, o facto é que a sua paixão tardia, além de não ter capacidade para atear qualquer chama correspondente na escritora, também famosa, vinte anos mais nova, não se apresentava a esta gratificante e lisongeira como aquando do “affair” Sackville-West. Foi um sentimento unidireccionado, mas tão forte que impôs uma certa reciprocidade de atenções e de envolvimento de tempo, tanto em visitas como em intercâmbio epistolar. Mas Ethel, por muito apaixonada que estivesse, não era cega, e reconhecia as falhas do seu ídolo. “I think she has very grave faults. Absolutely self-absorbed and (no wonder), jealous of literary excellence; . . . Ungenerous, indeed incapable of knowing what generosity means, I had almost said, but she recognizes it in others. . . . She is arrogant, intellectually, beyond words yet absolutely humble about her own great gift. Her integrity fascinates me.” E Smyth completa o retrato focando a vertente anti-religiosa e a posição política de Woolf: “Of religion she has no conception. Her views, and the views of all that Bloomsbury group, about it are quite childish. Also their political views.”⁴²⁵ Enquanto é interessante que a perspectiva de Bloomsbury seja taxada apenas de “childish”, e não de revolucionária, irreverente, ou de qualquer outro epíteto ainda mais violento, como vinha sendo já hábito na época, mais extraordinário é ainda que, em vez de utilizar os termos “ateísmo” ou “agnosticismo” para situar Virginia Woolf a nível de religiosidade, Smyth se limite a dizer que “Of religion she has no conception”, o que revela uma percepção invulgarmente clara da verdadeira situação de Woolf neste particular. Não se trata, na realidade, como este estudo talvez tenha ajudado a compreender, de uma atitude deliberadamente assumida com conhecimento de causa, mas da única via deixada

⁴²⁵ Christopher St. John, *Ethel Smyth: A Biography*, London, Longmans, Green & Co., 1959, p. 222.

em aberto a quem nunca conheceu outra alternativa. Na sua Biografia de Virginia Woolf, Quentin Bell põe em dúvida a solidez das convicções religiosas de Ethel Smyth, mas é incontestável que elas eram patenteadas publicamente, como atesta o facto de ter escolhido compor uma Missa para comemorar o seu septuagésimo quinto aniversário. Diz Bell: "I doubt whether Ethel herself was deeply religious or very deeply political, but she saw in the tenets of what she was pleased to call Bloomsbury an affront to her own notions of good form, and this difference, social rather than ideological, was one of the things that separated her from Virginia. Virginia did not refrain from mocking at and abusing Ethel's beliefs" (QB II 152). Como já se viu, esse "mocking and abusing" era a atitude habitual de Woolf em situações semelhantes, atitude que poderia, realmente, esconder muito de carência e de inquietação.

Os altos e baixos na escrita de *The Waves* agravaram-se no início do ano com a profusão de ideias que ocorriam a Woolf para uma continuação de *A Room of One's Own*, ideias que viriam a materializar-se muito mais tarde, e depois de muitas alterações, em *The Guineas*. Mesmo assim, a escrita continuava aliciante e Woolf podia confessar: "Few books have interested me more to write than *The Waves*" (D IV 4). A 26 de Janeiro, tendo completado 49 anos na véspera, Woolf sente redobrado interesse em acabar *The Waves*: "I have shaken off the obsession of Opening the Door [Three Guineas], & have returned to Waves: & have this instant seen the entire book whole, & how I can finish it - say in under 3 weeks. . . . We shall then, I hope, have an Italian journey: return say May 1st & finish Waves, so that the MS can go to be printed in June, & appear in September" (D IV 7). As três semanas foram, afinal, reduzidas, e a 7 de Fevereiro Woolf escrevia: "Here in the few minutes that remain, I must record, heaven be praised, the end of *The Waves*. I wrote the words *O Death* fifteen minutes ago, having reeled across the last ten pages with some moments of such intensity & intoxication that I seemed only to stumble after my own voice, or almost, after some sort of speaker (as when I was mad)." De novo Woolf associa os

estados de perturbação mental à inspiração criadora, assustando-se com a intensidade do sentimento: “I was almost afraid, remembering the voices that used to fly ahead. Anyhow it is done; & I have been sitting these 15 minutes in a state of glory, & calm, & some tears, thinking of Thoby & if I could write Julian Thoby Stephen 1881-1906 on the first page.”

É extraordinária a persistência do luto por Thoby, que nem a escrita de *Jacob's Room* pôde exorcizar! Matéria de estudo para a Psicanálise, pois esta obsessão fraternal sobrepôs-se à dos próprios pais. Entretanto, Woolf também refere a paradigmática visão da barbatana: “I have netted that fin in the waste of waters which appeared to me over the marshes out of my window at Rodmell when I was coming to an end of *To the Lighthouse*” (D IV 10). É notável que, entre tantos saltos de humor, crises mentais e de debilidade física, e todas as contingências de uma vida plenamente preenchida, os planos se desenrolem como inicialmente previstos, os objectivos se cumpram, e a super-abundante imaginação não consiga esperar pelo completar de uma obra para se envolver em novos projectos criativos. Tendo em consideração que este ritmo e esta imbricação de trabalhos se mantiveram sem esmorecimento até aos últimos dias de vida da escritora, torna-se ainda mais incompreensível e lamentável um final tão abrupto e extemporâneo, que deixava o percurso inacabado e as expectativas baldadas.

As provas de *The Waves* só foram entregues para publicação a 18 de Agosto. Um mês antes Virginia, com o livro pronto, passara pelo tormento de aguardar a opinião de Leonard: “L. will read it tomorrow; & I shall open this book to record his verdict. My own opinion, - oh dear -, its a difficult book. I don't know that I've ever felt so strained. And I'm nervous, I confess, about L. For one thing he will be honest, more than usually. And it may be a failure.” Felizmente, o registo do dia seguinte no Diário começa: “‘It is a masterpiece’ said L. coming out to my lodge this morning. ‘And the best of your books’” (D IV 35-6).

A opinião que tem acompanhado o livro nas últimas décadas, e que é susceptível de perdurar, está, no geral, em sintonia com a de Mitchell Leaska, condicionada, apenas, pelas particularidades de múltiplos pontos de vista: “No novel like it had ever before been written, and it is hard to think who other than Virginia Woolf could have conceived and brought to life a work of such resonance and finality” (ML 309).

Mas, para a autora, os tormentos pela recepção da obra começaram cedo, ainda antes da publicação. A 15 de Setembro pode ler-se no Diário: “I have come up here, trembling under the sense of complete failure - I mean *The Waves* - I mean Hugh Walpole doesn't like it - I mean John L. is about to write to say he thinks it bad - I mean L. accuses me of sensibility verging on insanity - I mean I am acutely depressed & already feeling rising the hard & horny back of my old friend Fight fight.” Quase se *sente* o tormento de Virginia, que acaba com a pessimista previsão: “*The Waves*, I predict, marks my decline in reputation” (D IV 43-4). O dia seguinte, porém, repôs a felicidade: “Oh but this morning I'm like a bee in the ivy bloom - cant write for pleasure. John says: ‘But I loved it, truly loved it, & was deeply impressed & amazed by its achievement in an entirely new method. . . . There seems to me only the thinnest wall between such a novel and poetry. You somehow maintain the speed of prose & the intensity of poetry’” (D IV 44). Estes dois registos tão diferentes testemunham da imensa - excessiva - importância que tinham para Woolf as opiniões dos seus mais chegados. Por isso parece legítimo conjecturar que um acolhimento caloroso a *Between the Acts* em 1941, um acompanhamento empenhado e afectuoso, teriam feito toda a diferença e talvez conseguissem o “milagre” da reentrada na vida. É certo que há sempre uma altura em que todas as conjecturas falham. Mas a pena fica.

A recepção do livro aquando da publicação passou pelas habituais oscilações de “temperatura” entre apreço e crítica, mas a primeira reacção foi reconfortante: “A note, to say I am all trembling with pleasure”, escreveu Virginia a 5 de Outubro, “because Harold Nicolson has

rung up to say *The Waves* is a masterpiece. Ah hah - so it wasn't all wasted then. I mean the vision I had here has some force upon other minds" (D IV 47). As recensões nos jornais e revistas, embora satisfatórias, não agradaram totalmente à autora: "I am not terribly excited. . . . if *The W.* is anything it is an adventure which I go on alone: & the dear old Lit. Sup. who twinkles & beams & patronises - a long, & for *The Times*, kind & outspoken review - dont stir me very much. Nor *Harold in Action* either." O problema é que os críticos, na opinião de Virginia, revelam fraca compreensão do seu projecto: "Odd, that they (*The Times*) shd. praise my characters when I meant to have none" (D IV 47). No geral, o livro foi considerado difícil (aliás, como Leonard previra); até por Vita, que "found it desperately dull - anyhow for 100 pages. What shall I say to Virginia? I cant get through it. Up rings Dotty. Cant get through it. Two hours later 'I'm getting along better'" (D IV 48). E uns dias mais tarde o Diário informa: "the library readers cant get through it & are sending their copies back" (D IV 49). Nota-se, no entanto, que Virginia Woolf tinha já um nome feito, pois a 14 de Outubro as vendas já tinham ascendido a 5.000 e era preciso pensar em reedição. Em vista dos comentários particulares, Virginia admirava-se: "And it sells - how unexpected, how odd that people can read that difficult grinding stuff!" (D IV 47).

Esta não é a opinião de Edith Shackleton, escrevendo em *The Evening Standard* a 8 de Outubro de 1931. Shackleton começa por confessar algum receio de impenetrabilidade ao pegar no novo livro de Mrs. Virginia Woolf e ao aperceber-se de que "[h]ere is a queer new manner, a bold experiment even for these days when the novel is struggling out of its old form", mas o receio foi substituído por "a happy excitement". Depois de afirmar perentoriamente: "This is not an obscure book", Shackleton esclarece: "We are made aware of what Mrs. Woolf's people are, rather than what they do, of their fusion of thoughts and sensations rather than their actions, but the writing itself has a lucid beauty." E, sobre a qualidade da linguagem, assevera: "She can make the English language serve her complicated purpose, and has no need for desperate inventions like

those of James Joyce, or to give her sentences intricate convolutions as Proust did to his, in order to express the intricate association of a set of ideas” (CA IV 4).

Winifred Holtby, que no ano seguinte publicaria na Wishart o primeiro livro em língua inglesa sobre Virginia Woolf, fez em *Time and Tide* a apreciação de *The Waves*, a 10 de Outubro. Colocando Woolf na senda de Sterne, Proust e Dorothy Richardson, Holtby lembra que, “in a series of novels which are among the most remarkable of our time, Virginia Woolf has been pursuing the reality of experience, of character, of understanding, which lies just beyond the highways of conscious thought and action.” Sobre *The Waves*, ela diz que o livro “is the report of her most daring journey. It is written in that orchestral-soliloquy form, which she devised in her earlier sketches, *Monday or Tuesday*, and developed further in *Mrs. Dalloway* and *To the Lighthouse*. . . . She has used the instruments of the poet and the musician: rhythm, balance, metaphor, and repeated design are woven in and in upon her complex themes.”

Holtby conclui: “The novel is no easier to read than Wordsworth’s *Prelude* seemed when it first appeared, no easier than the music of *Parsifal*. But its qualities of beauty and profundity lift it into the circle of those works of art which, by enlarging our knowledge of the processes of our own hearts and minds, extend reality for us, and dignify the human race by adding a cubit to its stature..”⁴²⁶

Jean Guiguet foi também um dos primeiros grandes admiradores de Virginia Woolf. No seu clássico *Virginia Woolf and Her Works* ele refere-se a *The Waves* lembrando as designações da própria autora: “Something abstract poetic” e “an abstract mystical eyeless book”; e comenta:

If we remember what Virginia Woolf means by abstract, not only do we realize that there is no contradiction between abstraction and poetry, but we begin to see in what sense the latter term must be understood; and at the same time the substance, as well as the form, of *The Waves* becomes clear. The word ‘mytic’,

⁴²⁶ “An Explorer’s Record”, *Time and Tide*, 10 October 1931: 1163-4 (CA IV 5-7).

moreover, leads us in the same direction, implying a direct contact between sensibility and intelligence fused in a single act, that of apprehending a truth and a reality which eludes our ordinary awareness.

Guiguet prossegue, salientando que “when Virginia Woolf contrasts this mystical aspiration with what words give us - ‘what I say, what people say’ - we realize that the verb *say* introducing each speaker in *The Waves* does not bear its ordinary meaning, that the voice it refers to speaks through no mouth, has no individual timbre, does not use the language of everyday.” Sumariando, pode-se dizer que “to define that voice is to solve the whole problem of *The Waves* - for the reader, as it was for the author.”⁴²⁷

Em 1954, Peter e Margaret Havard-Williams começam um ensaio sobre *The Waves*, afirmando: “It is generally acknowledged that much of Virginia Woolf’s originality as a writer lies in her skill in portraying the visible universe; but few would see in her a ‘psychologist’ in the usual acceptance of the word.” “Yet”, continuam os autores, “throughout her novels and essays there is a preoccupation with the nature and unity of the human mind, its hidden needs and its grip of reality - problems which concern both the psychologist and the speculative philosopher.” Para estes críticos,

[t]he characters who express the problem most forcibly are Rhoda and Louis, the female and male exponents of a type of mysticism. . . . Mrs. Woolf has, as it were, magnified the difficulties involved in the introspective mind’s encounter with reality, and has used the philosophical problem of how the mind knows the external world in order to portray a type of mental aberration which springs from an inability to come to terms with reality.”⁴²⁸

⁴²⁷ “*The Waves*” (from Chapter 5 of *Virginia Woolf and Her Works*, London, The Hogarth Press, 1965, pp. 283-92). *Critics on Virginia Woolf*, ed. Jacqueline M. Latham, p. 88.

⁴²⁸ “Mystical Experience in Virginia Woolf’s *The Waves*”, *Essays in Criticism*, 4, January 1954: 71-84. (CA IV 12-13).

Também é dito que “[i]n discussing the mysticism which Virginia Woolf portrays in *Rhoda*, we cannot help contrasting it with the experience of mystical writers like Teresa of Avila, Mother Juliana of Norwich and others” (15). E é feita referência ao facto de que “[t]he circle (like the Mandala symbolism of Jung) is pre-eminently the symbol of completion and it recurs over and over again in *The Waves* in the minds of several of the characters - in the forged ring, for instance, which Louis is seeking” (16). Depois de considerações sobre as diversas personagens, o livro é apresentado como “the culmination of Mrs. Woolf’s art,” e é concedido que “the lyrical presentation of problems, both philosophical and psychological, is the essence of Mrs. Woolf’s lasting contributions to twentieth century prose” (20).

A referência a *The Waves* em *The English Novel: A Panorama* de Lionel Stevenson considera que o livro “abandons plot structure in favor of a group of character studies of six friends”. Para Stevenson, “the total effect is not so much the differentiation among the characters as their resemblance: their lives are so intertwined that they seem to have no existence except as parts of a single continuum. The idea that experience is a rhythmic pattern in the sea of time, symbolized by the title, is elaborated by a series of prose poems about the ocean, marking the divisions of the story.”⁴²⁹ Esta apreciação é bastante consonante com outras da mesma época, embora haja quem conteste que as partes intercaladas em itálico se destaquem como poemas em prosa.

Nos anos 70 houve já muitos artigos críticos sobre *The Waves*. Um dos mais importantes é o de J.W. Graham, “Point of View in *The Waves*: Some Services of Style”, visto basear-se na leitura de manuscritos originais, que ainda não tinham sido publicados. Graham começa, precisamente, por advertir: “I shall analyse the point of view in this work, tracing its gradual development through two holograph drafts and concentrating on the ways in which it is finally

⁴²⁹ London, Constable & Co., 1961, p. 486.

established through the agency of style.”⁴³⁰ Defendendo que não se trata, no romance, de “stream-of-consciousness” tal como Melvin Friedman e Robert Humphrey o definem, Graham chama a atenção para a utilização dos tempos verbais, quase sempre o presente simples, o que dá às acções rapidez e instantaneidade. “The cumulative effect of this is to bestow on *all* the activities narrated in *The Waves*, whether internal or external, the aura of a meditating mind. . . . what is *present* is Susan’s *awareness* of her actions. This awareness becomes, through the uniformity of style, not only her own but also that of an invisible narrating consciousness closely resembling the speaker of lyric poetry” (25-6). Graham traça o caminho de Woolf desde o primeiro manuscrito, onde havia um ponto de vista onisciente, até à versão final, no seu apuramento de estilo para veicular a mensagem da forma desejada: “her determination to achieve in her fiction the impersonality she associated with poetry” (32-3). Graham informa:

Shortly before the book was published, Virginia Woolf told her husband that the *dramatis personae* were meant to be ‘severally facets of a single complete person.’ At the psychological level, the speakers are incarnations of various aspects of the individual soul of the narrating Consciousness, and the psychological traits they possess are called into play by the search which she conducts, through them, for the fragments of the perfect vessel hidden in time past. (35)⁴³¹

Um ensaio de J.I.M. Stewart, “Notes for a Study of *The Waves*”, traça o percurso de preparação, escrita e reescrita do romance, realçando o facto de que, nesta ocorrência, as habituais revisões tomaram a forma de versões bastante diferentes da inicial. Com aparente falta de entusiasmo, Stewart dá exemplo dos monólogos e do que eles vão informando, considera-os “streams of consciousness”, salientando que “[b]y 1930 streams of consciousness were flowing all over the place in England, whether from the shallow pools of ladies much less talented than Mrs.

⁴³⁰ *University of Toronto Quarterly*, 39, April 1970: 193-211 (CA IV 23).

⁴³¹ A citação intercalada é de Leonard Woolf, “Virginia Woolf and *The Waves*”, *The Listener*, nº 136, 1755 (28 June 1957), 25.

Woolf or from the formidable and unfathomable *Ulysses*, that ‘illiterate, underbred book’ which she supposed, with one of the strangest of her social flounderings, to be by ‘a self-taught working man.’” Sobre o significado de *The Waves* diz Stewart: “It is not *about* evolving a clever and desperately difficult technique for getting the immediacy of consciousness in fiction. It is about human isolation and the possibility of transcending that isolation.” E, sobre Percival: “Percival, whom we are not ourselves able to image as much more than a head prefect frozen into a kind of blank Grecian Urn, has been for these people a mystical body in communion with which they have, if fleetingly, known a unity of being, an identity each with other, transcending the fragmentariness of common experience.” Stewart não evita o remoque sobre “Mrs. Woolf’s restricted sympathies, even her restricted information. She knows as little as Henry James about making a career, earning a living. More than once she packs characters off to the convenient remove of India for the purpose.” Algumas interrogações, uma referência a “the recalcitrance of the form she [Woolf] had invented for herself in this ‘serious poetic experimental’ book”, e uma menção não muito favorável às obras críticas de Joan Bennet e Jean Guiguet, precedem a conclusão, que considera ter Virginia Woolf seguido o desenvolvimento que previra para uma Jane Austen do século XX: “conveying not only what people say, but what they are, what life is.”⁴³²

A flagrante diferença, de tom, forma e conteúdo, destes dois últimos ensaios, que são da mesma época e quase do mesmo ano, é uma comprovante da disparidade de acolhimento e tratamento suscitados por Virginia Woolf e a sua obra. Se, realmente, são os grandes génios que atraem as maiores controvérsias e ressaibos, não há génio que se sobreponha a Virginia Woolf, cuja fama tem atravessado os altos e baixos de todas as tempestades e de todos os campos de

⁴³² *On the Novel*, ed. B. S. Benediktz, London, J.M. Dent & Sons, 1971, pp. 93-112. A citação final é do ensaio de Virginia Woolf “Jane Austen”, no *Common Reader*.

batalha. Que ela saia “viva” de tanta luta, e cada vez mais combativa e estimulante, é um sinal seguro de valor imperecível.

A reacção de Avrom Fleishman a *The Waves* é a de que “[i]n a work that throughout transmutes personal feeling into symbolic universality, temporal and local concreteness inevitably suffers some diminution.” Fleishman começa por lembrar as ligações do romance a Thoby e a *Jacob’s Room*, tal como demonstradas por Jean Guiguet, e realça, em *The Waves*, as “numerous instances of moth imagery (6, 8, 9, 38, 100 [where the metaphor for man is specific], 165, 190, 208). The effect of these emotional and imaginative resources on *The Waves* (1931) is to inspire a sense of determinism; the implicit view of man as a moth is expressed in a form which traces human lives through their inevitable genetic stages.”⁴³³ Fleishman elabora uma relação gráfica entre as passagens em itálico e os solilóquos, assinalando: “The major parallel movements, the passage of a day and the course of a life, are complemented by others, the most prominent of which is the changing of the seasons from spring to winter.” Como Fleishman nota, “Woolf successfully resisted the tendency of Pound, Yeats, and others of the period toward cyclical notions of self and history - despite hints of determinism here, as in *Orlando* and *Between the Acts*” (154-5). Na perspectiva de Fleishman, as cenas finais não se esgotam pela associação com as imagens de cavalaria, do herói Percival desafiando a morte. “The image carries associations of Plato’s *Phaedrus* (which the hero reads in *Jacob’s Room*), where it is a symbol of the soul; it also suggests Pegasus, on which poets have traditionally made their leap at immortality” (171). Esta associação é, de facto, muito rica de sugestões de grande alcance.

Entre os inúmeros ensaios que têm sido escritos sobre *The Waves* um dos mais famosos, tornado já num “clássico” repetidamente reproduzido, é “*Britannia Rules The Waves*”, de Jane Marcus. Este ensaio põe em destaque uma possível leitura do romance como “the story of ‘the

⁴³³ Virginia Woolf: *A Critical Reading*, pp. 150-1.

submerged mind of empire?” Nesta ordem de ideias: “These italicized interludes take the form of a set of Hindu prayers to the sun, called Gayatri, marking its course during a single day. These (Eastern) episodes surround a (Western) narrative of the fall of British imperialism.” Marcus insurge-se contra o facto de que “readers for five decades have been taught to read Percival and Bernard as Hero and Poet, without recognizing Woolf’s fictional prophecy of fascist characters.”

Entre a sua bem fundada, mas talvez um pouco forçada, argumentação, pode ler-se:

Exploring the relations between race, class, and gender in the text *and* in the history of its production allows us to see those forces at work in criticism as well. Bernard in *The Waves* authorizes his role as inheritor of civilization by summoning a recurring vision of a ‘lady at a table writing, the gardeners with their great brooms sweeping’ (192). This is a vision in which English culture is represented as an aristocratic female figure in a grand country house called Elvedon, leisure for creativity provided by the security of the fixed class position of servants.

Segundo Marcus, “[t]he Lady at a Table writing serves as a ‘Britannia’ figure and an allegory for Bernard. But in order to read it this way, one has to be open to irony in Woolf’s voice, particularly toward Bernard, the writer figure, and be aware of and open to Woolf’s critique of class and empire.” Ainda: “Woolf’s ‘biographeme,’ her model for the character Bernard, is Desmond MacCarthy” e “Elvedon *is* Bloomsbury in the novel and Bloomsbury/Virginia Woolf is an enormous inflated straw woman against whom both the Left and Right may fulminate (and did; and still do?) from the 1930s to the present.” Marcus lembra que “[h]er [Woolf’s] fiction relentlessly connects imperialism to patriarchy; *Three Guineas*, for example, insists that the origin of fascism is in the patriarchal family, not in Italian or German nationalism” e afirma: “I argue here that *The Waves* is a thirties novel and that it is concerned with race, class, colonialism, and the cultural politics of canonicity itself.” O artigo continua na mesma ordem de ideias, advogando que “we ask whose interest was served by marking this text apolitical for five decades.” E propõe que

“[i]n *The Waves* the scene of the hero’s fall from his donkey is mythologized by Bernard as the death of the Christian knight in pursuit of the Holy Grail, as part of Bernard’s vision of the ‘rise and fall and fall and rise again’ of the narrative of colonialism.” Há também um conselho: “If those readers who despise Woolf for her supposed class loyalty and snobby membership in the Bloomsbury Group were to read the novel without its critical history as a canonical text, they might see that it deconstructs the idea of the cultural elite, showing that their power is derived from sex, class, and racial privilege.”⁴³⁴

Evidentemente, esta leitura, tal como qualquer outra, não pode ser considerada dogmática ou definitiva, mas é interessante como uma perspectiva nova, uma nova forma de encarar um texto que desde o início foi considerado difícil e obscuro, mas que os leitores se tinham habituado a catalogar como o romance extremo do experimentalismo modernista woolfiano. As bases de sustentação desta leitura são tão legítimas e razoáveis quanto tantas outras, todas diferentes, que apontam interpretações diversificadas. Uma das grandes causas permitindo este tipo de especulação que toma as possibilidades como certezas é a incomensurável profusão de material confessional (ou supostamente confessional) disponível para pesquisa e interpretação. É pena não poder haver uma qualquer espécie de sucedâneo da autorizada “King James’s Version” para os escritos woolfianos, a fim de evitar que cada leitor, seguro da sua protestante infalibilidade e da sua comunhão com o espírito de Woolf, se espraie em conclusões demasiado sérias para serem consideradas fantasistas, e demasiado fantasistas para serem consideradas sérias. É curioso que são muitas vezes aqueles mesmos que acusam Woolf de não ser sincera naquilo que escreve os que mais tomam as suas palavras - ou pelo menos algumas, as que servem às suas argumentações - como dogmas inquestionáveis. Naturalmente que estas considerações não se dirigem apenas ao texto de Jane Marcus, que tem muito de inovador e aproveitável, mas, com as suas propostas

⁴³⁴ “Britannia Rules *The Waves*”, *Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century ‘British’ Literary Canons*, ed. Karen R. Lawrence, Urbana, University of Illinois Press, 1992, pp. 136-62.

inesperadas e de tão profundo alcance, ele foi um bom ponto de partida para chamar a atenção para os possíveis exageros de tomar como definitivas e únicas algumas interpretações baseadas em premissas aleatórias e diferentes para cada argumentador.

Um escrito desta natureza tinha, necessariamente, de fazer escola, e as leituras políticas de *The Waves* continuaram. Mas ainda no mesmo ano, 1992, Gillian Beer publicou "*The Waves: 'The Life of Anybody'*", em que afirma que "*The Waves* was conceived, brooded on, and written during a highly political phase in Woolf's career, when she was speaking at public and private meetings on issues of gender and of class." Esta afirmação é um facto, comprovável nos escritos contemporâneos da preparação e publicação do romance. É menos cronológica e psicologicamente certo, no entanto, o pormenor seguidamente afirmado: "This was the period, too, when her love-affair with Vita Sackville-West was at its most intense"⁴³⁵, pois que já *Orlando*, publicado em 1928, foi escrito para tentar reavivar a chama que se diluía em outros fogos mais recentes.

Depois de considerações sobre a preparação da obra, a especificidade das personagens, e a importância das refeições e de "this often ebullient emphasis on primary desires"(79) conforme o solilóquio final de Bernard, Beer recorda que "[t]he new literary form that Woolf hoped for in 'The Narrow Bridge of Art' was to have 'something of the exaltation of poetry, but much of the ordinariness of prose.' E Beer comenta:

This mingling of the humdrum with the high style, and particularly that dangerous word 'mystical' that Woolf associates with the work, may account for the relative neglect of *The Waves* in recent criticism. Although it has traditionally been treated as Woolf's 'masterpiece', it gets short shrift in a number of important recent studies. The comments of critics range from the cautious to the downright hostile, and several people skirt the problem that the book evidently

⁴³⁵ *Virginia Woolf: The Common Ground*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1996, p. 74. Este ensaio foi inicialmente publicado em *Virginia Woolf, The Waves*, ed. G. Beer, London, Penguin, 1992, pp. xii-xxxvi.

presents to current thinking by leaving it out altogether, though often with a brief obeisance to its absence.

Esta situação tem estado a ser invertida na última década, em que muitos e interessantes estudos têm sido dedicados particularmente a este romance. Alguns serão ainda brevemente referidos. Entretanto, valerá a pena anotar as observações de Beer sobre alguns dos estudos a que teve acesso, nos quais acha reveladoras as exclusões. Começa por referir o ensaio “The Niece of a Nun: Virginia Woolf, Caroline Stephen, and the Cloistered Imagination”, onde Jane Marcus afirma: ‘As a feminist critic I had avoided the subject of Woolf’s mysticism, and of *The Waves*, feeling that acknowledging her as a visionary was a trap that would allow her to be dismissed as another female crank, irrational and eccentric. I was drawn to her most anti-capitalist, anti-imperialist novels, to Woolf the socialist and feminist, logical, witty, and devastating in argument.’⁴³⁶ E Beer comenta a sugestão de Marcus de que é possível ver a estrutura de *The Waves* como uma reunião Quaker, e, ao mesmo tempo, aproximar o livro da exploração do silêncio e de ser silenciado que, na opinião de Adrienne Rich e de Tillie Olsen, fazem parte da experiência feminina. Beer refere ainda Peter Meisel, que diz: “Ironically, *To the Lighthouse* is a far more abstract account of the way the self is situated in the common life than *The Waves*, Woolf’s apparently more oblique achievement. Here she is exceedingly concrete.”⁴³⁷ E também Alex Zwerdling, que tem opinião contrária: “The relentlessly elevated discourse of the book denied entry to the prosaic, the comic, the particular”⁴³⁸, o que Beer considera “a surprising judgement”⁴³⁹, apresentando argumentos a partir do livro. São também referidas as diferentes linguagens no texto e o profuso substracto de “elegiac poems of Cattulus and Shelley, Arnold and Milton, Ben Jonson, Shakespeare” - “Many of the fugitive literary allusions in *The Waves* are to

⁴³⁶ *Virginia Woolf: A Feminist Slant*, ed. Jane Marcus, Lincoln, Nebraska University Press, 1984, p. 27.

⁴³⁷ *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*, New Haven, Yale University Press, 1980, p. 200.

⁴³⁸ *Virginia Woolf and the Real World*, Berkeley, University of California Press, 1986, p. 12.

⁴³⁹ *Virginia Woolf: The Common Ground*, p. 81.

scenes of death and mourning” (85). Valendo-se de citações dos manuscritos dados a conhecer por J.W. Graham, o primeiro dos quais tinha por título “The Life of Anybody”, Beer lamenta que Woolf não tenha levado avante o seu plano inicial de incluir personagens da classe trabalhadora.

Michael Tratner também fala de política a respeito de *The Waves*, no seu livro *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*, de 1995. O capítulo intitula-se “Ideology and Literary Form in *The Waves*” e começa por referir a conjuntura de interesse político que se vivia na década de 30, embora conceda que *The Waves* é “a work critics have almost unanimously declared unpolitical . . . always highlighted in aesthetic analyses.” Tratner refere o ensaio de Jane Marcus de 1992, como iniciador de uma viragem nas perspectivas de análise do romance. Ao apontar várias facetas a favor de uma leitura política, Tratner diz: “The simple fact that it is at times hard to tell the characters apart suggests that individual differences are unimportant.” E, posteriormente, realça a importância da morte de Percival, que quebra a homogeneidade do grupo: “Every previous section had all six voices, but in the section immediately after it, only three voices are heard, and the other three are heard in the next section.”⁴⁴⁰ Tratner vai ao ponto de ilustrar diagramaticamente as divisões sofridas pela “amoeba that is the group consciousness.” Como Tratner salienta, “Woolf very precisely made the failure of Percival’s mission the exact center of her novel. . . . Percival’s mission of conventional heroism is connected in the novel to certain literary forms, so that his fall can also emblemize Woolf’s project of breaking certain literary conventions” (220-23). Na sua discussão da possível interpretação política do livro, Tratner faz referência, por exemplo, à análise socialista do imperialismo feita por Leonard Woolf em 1928: “Leonard Woolf’s description of individualism/imperialism as a system in which each European state conceives of itself as facing an ‘international vacuum’ devoid of other states matches the vision of the world in the first four interludes in *The Waves*”. Tratner considera que

⁴⁴⁰ Stanford, Stanford University Press, 1995, pp. 217-19.

observando “the blurring of boundaries between characters, the precise lengths of chapters, the arrangements of white space and parantheses to trace shifting group structure, the careful design of the interludes to show shifting boundaries between nature and culture, the parallels between interludes and human events - we can summarize the unconventional plot of the novel” (233-5).

Na sua descrição dos romances de Virginia Woolf, Vicki Mahaffey dedica alguns comentários interessantes a *The Waves*. Depois de realçar a divisão do romance em duas secções desiguais: a dos breves diálogos ou monólogos individuais na primeira pessoa, e a do longo monólogo de Bernard, Mahaffey afirma: “The characters in *The Waves* have an agonized awareness of the radical incompleteness of individuals, an incompleteness enclosed in separate, isolated bodies that can sometimes briefly be assembled.” E, mais adiante:

The characters relate to one another with a changing calculus of resemblance. Jinny is a flame, . . . , unattached to any one person; . . . Rhoda, in contrast, . . . is purely a dreamer. Her element is water. . . . Susan opposes Rhoda in her solidity and hardness; . . . Hers is the realm of nature. . . . Like Louis, Neville feels alien - Louis because of his Australian accent and his commercial father, Neville because of his homosexuality. . . . Bernard lives in the people he sees.

Segundo Mahaffey, “Woolf’s compound portrait of the author is a blend of Rhoda and Bernard, who, like Clarissa and Septimus in *Mrs. Dalloway*, are both counterparts and opposites.”⁴⁴¹ A característica de relacionamento entre os romances, que Mahaffey nota neste particular, é habitual em Virginia Woolf: sempre se encontram em cada romance ecos dos anteriores, assim como personagens, tipos, situações, ou, até, problemas.

Karen Schiff, num artigo de 1994, refere como foi auxiliada pela própria Virginia Woolf a superar as dificuldades de leitura de *The Waves*, através de uma carta escrita em 1930 a Ethel Smyth em que a autora expressa a consciência dessas inevitáveis dificuldades: “though the

⁴⁴¹ “Virginia Woolf”, *The Columbia History of the British Novel*, ed. John Richetti, New York, Columbia University Press, 1994, pp. 811-13.

rhythmical is more natural to me than the narrative, it is completely opposed to the tradition of fiction and I am casting about all the time for some rope to throw the reader". "Thus", diz Schiff, "in the process of subverting a reader's expectations of how the *form* of the book will proceed, Woolf makes that subversion part of the *content* of the book as well." O melhor exemplo desta combinação, segundo Schiff, é o resumo final de Bernard, em que "the reader appears as an unnamed character who dines with Bernard. Many critics ignore this scene, or else gloss over the figure who they commonly call 'the silent dinner partner,' and to whom they often refer as 'he'." Mas, "Bernard addresses the figure only as 'you'" e Schiff argumenta que "his 'you' means 'me' as a reader." Para Schiff, outra ajuda de Virginia Woolf veio de "How Should One Read a Book?", em que a autora realça o ponto de interrogação do título. O ensaio de Woolf ensina que "a slow process of immersing oneself in an 'other' through reading and subsequently letting that reading settle in is a sure way to discover - through heeding the moments of concordance and resistance - what one thinks for oneself." Um terceiro auxílio veio da teoria de leitura de Woolf, sobre a qual ela estava a escrever pela última vez no ensaio "The Reader", que ficou incompleto pela sua morte. "The multiplicity of modes available to such a reader brings together ideas we have touched upon in reaction to Bernard's direct address to the reader, while remaining open-ended about how the reader 'should' proceed." "After all", diz Schiff a concluir, "as Woolf writes in the final sentence of her last essay on the reader, 'We are in a world where nothing is concluded.'"»⁴⁴²

Muito recente é o ensaio de Ellen Tremper "*The Waves* and 'the world of memory and thought'" incluído no seu livro "*Who Lived at Alfoxton?": Virginia Woolf and English Romanticism*. Tremper vê *The Waves* como uma espécie de aperfeiçoamento do projecto de *Jacob's Room*: "to explore . . . the intersection of history and cultural or group consciousness, on

⁴⁴² "Finding the Reader in *The Waves*: Bernard's Dinner Party", *Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf. Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Eileen Barrett and Patricia Cramer, New York, Pace University Press, 1995, pp. 137-41.

the one hand, and, on the other, individual consciousness, in their joint formation of personality and character.” Tremper faz repetidas alusões a “A Sketch of the Past”, realça “the impress of Leslie Stephen, the historian and admirer of Wordsworth, on his daughter’s mind and in her work” e lembra que, fora exceções, “the autobiographical form, that written recovery of self, focusing on the mind and its creativity, was an idiosyncratic Romantic idiom.” Segundo Tremper, “Virginia Woolf, through her characters in *The Waves*, asks a concomitant question: Does it help, in ‘breasting the world’, to know from where I have come and understand how that has determined who I am?” Nesta ordem de ideias, “the six speaking characters of this novel become their own fates, spinning, through memory and self-consciousness about their minds’ contemplation of past, present, and future, the trajectory and the texture of the thread - the ‘wandering thread’, as Bernard calls it - that defines their lives.” Há uma chamada de atenção para James Holt McGavran e o seu ensaio de 1981 “‘Alone Seeking the Visible World’: The Wordsworths, Virginia Woolf, and *The Waves*”, e para a opinião aí expressa: “although recognizing the autobiographical origins of Woolf’s house in *The Waves*, McGavran insists that the house, as metonymic poetic space, has been inherited from Wordsworth and the Romantics.” Todo o artigo de Tremper discorre sobre a forte intertextualidade romântica em *The Waves*, através de uma quantidade enorme de obras citadas mais ou menos abertamente e da própria absorção do espírito romântico por Woolf. “Our consciousness of Woolf’s dependence on expressive or Romantic aesthetic theory, seen here as the need to tell stories, to make art, . . . brings us back to Wordsworth and the subtext of *The Waves*.” Segundo Tremper, “As if in repetition of the final ‘dialogue’ between Bernard and the italicized voice in *The Waves*, she [Woolf] looked more and more to the Romantic poets who saw the truth that art may give us

room for reflection, which leads us inescapably to face, but not efface, our temporal condition.”⁴⁴³

THE YEARS

Simultaneamente com a escrita de *The Waves*, a imaginação de Woolf estava já a preparar aquele que iria ser o mais longo dos seus trabalhos e o mais contestado pela crítica erudita: *The Years*, que começou por ser *The Pargiters* e veio a ser encurtado pela excisão da parte mais política do texto. Esta foi posteriormente incorporada em *Three Guineas* e o romance tomou o seu título definitivo, apresentando elucidativos retalhos da vida de três gerações de uma típica família inglesa da classe média.

A 20 de Janeiro de 1931 ela escreve no Diário: “I have this moment, while having my bath, conceived an entire new book - a sequel to *A Room of One's Own* - about the sexual life of women: to be called *Professions for Women* perhaps - Lord how exciting! This sprang out of my paper to be read on Wednesday to Pippa's society” (D IV 6).⁴⁴⁴ Três dias depois, a excitação continuava: “Too much excited, alas, to get on with *The Waves*. One goes on making up *The Open Door*, or whatever it is to be called.” Entre desesperos e euforias, o livro arrastou-se em intrincados destinos, até ser publicado a 11 de Março de 1937. Por vezes a escrita era fluida e fácil, como se pode ler no Diário em 1932: “Yes, today, Dec. 19th, Monday, I have written

⁴⁴³ Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, pp. 191-227.

⁴⁴⁴ Em nota, é esclarecido: “To this moment may be traced the conception of two books which, after a convoluted and entangled history, were eventually to be published (in 1937 and 1938) as *The Years* and *Three Guineas*. *Here and Now* [nome indicado ao lado, em Maio de 1934] was the second of ten titles considered by VW for the former (i.e. *The Pargiters*; *Here and Now*; *Music*; *Dawn*; *Sons and Daughters*; *Daughters and Sons*; *Ordinary People*; *The Caravan*; *Other People's Houses*; *The Years*). Before she finally (in November 1936) decided on *Three Guineas* as the title for the ‘sequel to *A Room of One's Own*’, VW successively attached the following to it: *Professions for Women*; *The Open Door*; *Opening the Door*; *A Tap at the Door*; *Men Are Like That*; *On Being Despised*; *P. & P.*; *The Next War*; *What Are We To Do?*; *Answers to Correspondents*; *Letter to an Englishman*; *Two Guineas*.

myself to the verge of total extinction. . . . By Heaven, I have written 60,320 words since Oct. 11th. I think this must be far the quickest going of any of my books: comes far ahead of Orlando or The Lighthouse. But then those 60 thousand will have to be sweated & dried into 30 or 40 thousand - a great grind to come" (D IV 132). De facto, o tormento iria ser grande nas revisões e cortes, por vezes totais reescritas. Pelo meio, e conforme ia sendo seu hábito, Virginia escrevia *Flush: A Biography*, um livro muito mais leve que lhe servia de derivativo quando a pressão da escrita começava a ser demasiada e perigosa. *Flush*, a fantasiada vida do cão de estimação de Elizabeth Barrett Browning, viria a ser publicado muito antes do romance "sério", a 5 de Outubro de 1933. Entretanto morreu Roger Fry no ano seguinte; e Julian, o filho mais velho de Vanessa, em 1935, pouco mais de um mês depois de ir para a guerra de Espanha guiar uma ambulância. Estes acontecimentos ajudaram à instabilidade da saúde de Virginia, que teve por vezes de se abster de escrever durante longos períodos. Por fim, a obra dada à estampa era quase um romance diferente, como podem atestar os volumosos manuscritos preservados de *The Pargiters*, o seu título inicial. A tensão e as dúvidas foram tão grande e penosas que Woolf enviou as provas para publicação sem as dar primeiramente a ler a Leonard, como se tornara habitual.

A crítica acolheu bem *The Years*, o que restabeleceu o estado de saúde de Virginia. Basil de Selincourt começa a sua recensão afirmando: "Everything that Mrs. Woolf does is individual. *The Years* is rather nearer the norm of the novel than *The Waves* was; yet it blends Nature and Human Nature similarly, and no one could have written it who had not already written *The Waves*."⁴⁴⁵ Para o crítico anónimo do *Time*, "[s]he [Woolf] is certainly the foremost woman author of her day" e, em *The Years*, "Time is to be the real protagonist of the story."⁴⁴⁶ Um amigo, Desmond MacCarthy, lembra o "je ne sais quoi" de Anatole France, noção que, aplicada ao livro, em parte "relieves in a strange way that sense of futility"; e acrescenta a convicção de que "there is also a

⁴⁴⁵ "Infinity in Experience", *The Observer*, 14 March 1937: 5 (CA IV 99).

⁴⁴⁶ "How Times Passes", *Time*, 12 April 1937: 93-6 (CA IV 104).

faint, very faint, suggestion in this book of a kind of mysticism, which seems to say that it is only the surface of things, faithfully reflected, that reveals the depths, only the passing moment that can carry a suggestion of eternity.”⁴⁴⁷ Esta leitura coincide com a hipótese apresentada neste trabalho, de um substrato de uma certa, ou incerta, religiosidade, na obra ficcional de Virginia Woolf.

Como era de esperar, o crítico de *Scrutiny*, W.H. Mellers, tece considerações depreciativas e conclui questionando⁴⁴⁸: “even at her best, for all her air of abysmal profundity, is Mrs. Woolf’s spiritual world either quite as far-reaching as it seems? . . . And if it be objected that Mrs. Woolf is not using the novel *qua* novel but for a poetical end, we return to the point from which we started; and conclude that she is, in the long run, only a very minor sort of poet.”

Com o correr dos anos, e embora este seja um dos romances que menos crítica tem suscitado, os estudos têm-se sucedido sob diversas perspectivas. Em 1966, Josephine O’Brien Schaefer salienta que “*The Years* marks an unmistakable break in Virginia Woolf’s novels. Although the threefold reality of social conventions, natural phenomena, and individual experience remains, Virginia Woolf quite consciously moves away from the inner life that chiefly concerned her in *The Waves*.” Depreende-se que Schaefer não considera a mudança positiva, e aproveita a observação de um outro crítico para reforçar a sua opinião: “Granville Hicks’ remark that Virginia Woolf talks here very brilliantly about the weather is perhaps unfair, but it reflects an actual weakness in the novel.”⁴⁴⁹ Mais adiante, é também negativamente que se exprime: “The reader actually feels surrounded by a kind of emotional poverty in *The Years*.” Relacionando este facto com acontecimentos autobiográficos, Schaefer recorda alguns dos amigos e colegas que

⁴⁴⁷ “The Ever-Rolling Stream”, *The Sunday Times*, 9 May 1937: 8 (CA IV 110 e 114).

⁴⁴⁸ “Mrs. Woolf and Life”, *Scrutiny*, 6, June 1937: 71-5 (CA IV.118).

⁴⁴⁹ “The Vision Falts: *The Years*, 1937”, *The Three-Fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*, *Studies in English Literature*, nº 7, pp. 167-85. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, pp. 130-1. A citação de G. Hicks é de “Weather Report,” *New Republic*, April 28, 1937, p. 363.

Woolf perdeu na década de 30, entre os quais Arnold Bennett em 1931, Lytton Strachey, Dora Carrington e G.Lowes Dickinson em 1932, e Roger Fry em 1934 (137).

Em contraste com estas opiniões menos favoráveis, Herbert Marder considera que “*The Years* is symbolic fiction, a lineal descendent of *To the Lighthouse* and *The Waves*. Like these earlier works, it demands close reading, which it has rarely received.” Para Marder, “[t]he theme of *The Years* is related to a problem that concerned Virginia Woolf throughout her career: the conflict between the inner life and outer forms or conventions.” Marder faz notar que “*The Years* begins by dwelling on the appearances of things. . . . it becomes apparent that the objectively described scenes form the basis of our psychological knowledge, that all the solid objects among which the Pargiters moved, the rooms through which they walked, were presented not only as magic photographs of times gone by but as symbols of mental states.”⁴⁵⁰ É interessante notar a análise que Marder faz dos pensamentos de Eleanor, nos quais detecta uma intrínseca religiosidade: “The thought that ‘perhaps ther’s “T” at the middle of it,’ is comforting to Eleanor . . . She exultantly contrasts her vision of a self that endures with the disappearance of a solid object . . . Eleanor’s euphoria verges on a religious sense of immortality” (126). E o final do livro também é carregado de simbolismo: “In its emphasis upon the future, upon motion rather than stasis, the ending of *The Years* differs from the ending of most of Virginia Woolf’s novels. . . . Like so much else in the book, this symbolism is connected with the ‘combination of the external and the internal’” (128).

Jane Wheare, uma das autoras que mais interesse dedicou a este romance, realça o facto de que, no trabalho publicado, Virginia Woolf “transforms the uneven and over-schematic ‘essay-novel’ *The Pargiters* into the fluent ‘realist’ narrative which is *The Years*.”⁴⁵¹ Wheare observa

⁴⁵⁰ “Beyond the Lighthouse”, *Bucknell Review*, 15, March, 1967: 61-70 (CA IV 123).

⁴⁵¹ *Virginia Woolf: Dramatic Novelist*, London, Macmillan, 1989, p. 123.

como há um certo paralelismo entre *The Years* e *Night and Day*, assim como entre Eleanor e Mrs. Ramsay, ou entre Delia e a própria Virginia Stephen. E, finalmente, é ideia de Wheare que é deliberada a escolha do método narrativo neste romance, “the ‘realist’ mode”, “for *The Years* is a deliberate political (and artistic) strategy. Woolf recognised the potential in the ‘realist’ novel for disseminating theoretical, and particularly feminist, ideas amongst a possibly hostile readership.” A comprovar a sua teoria está o facto de que “*The Years* quickly became a best-seller in America, whilst *Three Guineas* remained relatively unpopular” (181).

Também Laura Moss Gottlieb confere uma importância considerável a este durante muitos anos “mal-amado” entre os romances de Virginia Woolf. Diz Gottlieb: “Virginia Woolf’s dream of peace and freedom depends upon the breaking down of barriers between human beings. Yet in *The Years*, perhaps Woolf’s most political novel, that dream is almost buried beneath the frustration, isolation, and social repression experienced by its characters.”⁴⁵² Segundo esta estudiosa woolfiana, o ataque de Woolf à sociedade patriarcal toma três formas principais:

First, she vividly illustrates the social repression inflicted by that social system on all her characters, male and female. Second, she subverts the family chronicle form in order to indict the patriarchal family and the literary forms which celebrate it. And, third, in an early example of feminist ‘revision’, Woolf reverses the significance usually attributed to events and persons in a novel, trivializing historical persons and events in *The Years*, while elevating to political significance people, events, and conventions generally considered trivial or ordinary. (216)

O ensaio confirma estas afirmações, acrescentando a ideia de “Woolf’s radical feminist vision: her vision of an ideal society founded on what she thought of as ‘women’s values,’ chief of which were a sense of intimacy and a sense of community. . . . This ‘New World’ will be brought

⁴⁵² “*The Years: A Feminist Novel*”. *Virginia Woolf: Centennial Essays*, eds. Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb, Troy, N.Y., The Whitston Publishing Company, 1983, p. 215.

about . . . by a 'new ripple in human consciousness' (TY 410), a kind of spiritual revolution with political implications" (222). Esta apreciação faz devida justiça ao valor deste romance.

BETWEEN THE ACTS

Virginia Woolf começou a escrever a biografia de Roger Fry e aquilo que viria a ser *Between the Acts* quase simultaneamente. A primeira destas tarefas revelou-se extremamente penosa e pouco gratificante, mas o romance foi a sua evasão. Como ela regista no Diário a 26 de Abril de 1938:

here am I sketching out a new book; only dont please impose that huge burden on me again, I implore. Let it be random & tentative; something I can blow of a morning, to relieve myself of Roger: dont, I implore, lay down a scheme, call in all the cosmic immensities; & force my tired & diffident brain to embrace another whole - all parts contributing - not yet awhile. But to amuse myself, let me note: why not Poyntzet Hall: a centre: all lit. discussed in connection with real little incongruous living humour; & anything that comes into my head; but 'I' rejected; 'We' substituted (D V 135)

Além de Poyntzet Hall, o manuscrito ainda conheceu outras variantes do título - Poyntz Hall, Pointz Hall e The Pageant - antes de se fixar em *Between the Acts*. As referências à sua criação vão confirmando o mesmo gosto e espontaneidade, em contraste com o esforço da biografia. Por exemplo, já a 29 de Abril Virginia Woolf escrevia: "The difficulty is that I get so absorbed in this fantastic Pointz Hall I cant attend to Roger" (D V 137). E a 5 de Junho, nitidamente num dos seus períodos ciclotímicos de que fala Peter Dally, afirma que nem precisa de férias, "I'm so rested now, & writing gaily at P.H." (D V 149). No entanto, nem sempre a disposição foi a mesma, e só a 23 de Novembro de 1940 Virginia pôde finalmente escrever no

Diário: “Having this moment finished The Pageant - or Poyntz Hall? - (begun perhaps April 1938) my thoughts turn, well up, to write the first chapter of the next book (nameless). Anon, it will be called” (D V 340). E a sua euforia ia já toda para o novo projecto que, tragicamente, nunca passaria de manuscrito inacabado. Entretanto, *Roger Fry: A Biography* saíra a 25 de Julho, e Woolf não sentira tanta pressão e angústia como aquando da publicação de *The Years*. Apenas uma nostálgica observação: “What a curious relation is mine with Roger at this moment - I who have given him a kind of shape after his death -” (D V 305). A crítica não foi entusiástica, mas o pior foi o mau acolhimento dado por Leonard, muito pouco diplomático.

Infelizmente, a recepção da crítica a *Between the Acts* já não afectou a escritora, chegada ao total esgotamento da sua resistência em Março de 1941. Depois de uma presumível tentativa falhada no dia 18, ela levou finalmente a termo o seu projecto suicida no dia 28: desapareceu mansamente de casa ao fim da manhã e deixou-se afundar nas águas do rio Ouse.

A 26 de Fevereiro dera o livro por pronto para publicação, com o seu nome definitivo: “Finished Pointz Hall, The Pageant: the Play - finally Between the Acts this morning” (D V 356).

Aquando da publicação de *Between the Acts*, livro póstumo em condições trágicas, alguns críticos aproveitaram para fazer uma resenha da carreira literária de Virginia Woolf, um pouco como se o livro em si não merecesse muita atenção. E, no cômputo final, ele ficava sempre perdedor, regra geral a favor de *To the Lighthouse*, “the only good one” para F.R. Leavis, depois do qual “the discouraging signs multiplied steadily to the end”⁴⁵³. Na realidade, *Between the Acts* não foi compreendido (embora Leonard Woolf tivesse reconhecido de imediato a sua qualidade).

Elizabeth Bowen considera que “[r]ound the dead centre that is the pageant the high moments are in the individual lives.” Seguem-se, no entanto, algumas observações pertinentes:

⁴⁵³ “After *To the Lighthouse*”. *Scrutiny*, 10, January 1942: 295-8 (CA IV 178-80).

Because *Between the Acts* is Virginia Woolf's last book, the reader may search it for some touch of finality. Of this I find, as I expected to find, none. The form and combination of elements are, as always, new; she never used any combination or form twice. When the book ends it is, as at the end of the other books, as though a lamp had been switched off at its base, but the current is still waiting along the flex. *Between the Acts* in no sense completes her work, which is incapable of being completed. One envisages or desires completion only upon a level upon which she neither wrote nor lived.⁴⁵⁴

Num artigo de 1953,⁴⁵⁵ James Hafley encontra em *Between the Acts* bastante que discorrer, desde "Bergsonian prerequisites for free will" até "her [Woolf's] more comprehensive and appealing philosophical perspectives . . . with universal implication". Balançando entre o apreço e a reserva, que sumaria na classificação de 'an unfinished work of art' (de acordo com a definição de James B. Wilson), Hafley, talvez para não se sentir sozinho nas suas considerações, apresenta um curto resumo de opiniões contraditórias que é interessante registrar:

Between the Acts has brought forth from the critics remarkable contradictory and extreme opinions. According to Louis Kronenberger, this novel, 'by all means her weakest, . . . represents only another step in her steady creative decline . . . The book ends with two of the real people about to confront each other; it should, of course, have begun there.' Philip Rahv calls it Virginia Woolf's 'most unhappy book.' Warren Beck and Joan Bennett, however, give it high praise, and Walter Allen thinks it 'among the finest novels of our time.' Generally, it seems that those critics who have revealed an awareness of the complexities and meaning of *Between the Acts* have tended to rank it high, whereas those to whom it is not a clear novel have dismissed it.

James Hafley é sensível ao simbolismo do romance, e apresenta a sua versão da mensagem da autora: "As she has done in previous novels, Virginia Woolf here again rejects traditional mysticism, with its belief in One beneath the Many." Para este crítico, "[i]n *Between the Acts* as in

⁴⁵⁴ "Between the Acts". *The New Statesman and Nation*, 22, 19 July 1941: 63-4 (CA IV 171-80).

⁴⁵⁵ "A Reading of *Between the Acts*", *Accent*, 13, Summer 1953: 178-87 (CA IV 184-92).

the earlier novels, it is not the One which Virginia Woolf affirms; denying the One, denying the Many, she affirms the Manyness beneath the Many.” “It is the unity of the separateness beneath separate individuals which constitutes the One, from this point of view; the One is, therefore, Manyness. It is precisely the interruption which is the unity.” Parece que esta opinião teria que ser bastante mais desenvolvida para ser adequadamente considerada, sobretudo quanto ao conceito de “Manyness” que, sem mais explicação, não é fácil reconhecer nas intenções de Virginia Woolf.

Na década de 70, Susan M. Kenney apresenta a sua visão muito acertada do posicionamento de *Between the Acts*, num ensaio intitulado “Two Endings: Virginia Woolf’s Suicide and *Between the Acts*”⁴⁵⁶. Fazendo notar a falta de atenção concedida a esse particular, Kenney sublinha: “The question facing the critic as well as the biographer . . . is how to deal with the contradiction between the conclusion Virginia Woolf found necessary for her life, and the one she chose to impose on her art, for in finishing *Between the Acts* she did choose an affirmative ending over a negative one.” Este é um ponto a considerar, na realidade, pois muita coisa ficou inexplicada com a morte abrupta da escritora.

Com o correr dos anos, maior atenção tem sido dispensada a este romance e mais valor lhe tem sido atribuído, como, aliás, a toda a obra de Virginia Woolf. Não é exequível, dentro do âmbito deste trabalho, alargar demasiado o número de exemplos de opiniões críticas, tanto mais que, devido às circunstâncias, estas já não tiveram o poder de afectar a autora. Há, no entanto, opiniões de conjunto, algumas das quais poderão ficar registadas como exemplo.

Louise A. Poresky considera que em todos os romances de Virginia Woolf há uma personagem compósita à procura do Eu: “Woolf’s composite personality struggles against these expectations placed on its existence, so as to reach the Self that remains independent of such

⁴⁵⁶ *University of Toronto Quarterly*, 44, Summer 1975: 265-89 (CA IV 203-25).

demands. It does reach the Self, and there it finds God in the place of the ego and androgyny in the place of gender identification.” Mas, segundo Poresky,

[a]s Woolf makes clear in *The Waves*, the spiritually fallen nature of humankind prevents sustained Selfhood. Consequently, an individual can only hope to catch momentary glimpses of the Self and to heal himself somewhat from the human separation from God. *Between the Acts* demonstrates that love supplies humanity with the only means to regain the psychic wholeness experienced in androgyny and the spiritual wholeness experienced through God’s grace.⁴⁵⁷

Por outro lado, no seu estudo dos romances de Virginia Woolf, Jean O. Love procura estabelecer distinções entre magia, animismo e religião, esclarecendo:

Relationships involving the forces said to operate directly between objects or persons, without the intervention of a spirit, god, or demon, are characterized as magical. If mediated by some behind-the-scenes entity, religion is implicated. Animism is sometimes aligned with magic, sometimes with religion, depending on whether or not a god or demon is supposed to be present in the magical transaction.⁴⁵⁸

A sua conclusão é que: “These attempts to distinguish between magic and religion notwithstanding, the most plausible interpretation of the religious ideas in Mrs. Woolf’s work is . . . that they are only a relatively undifferentiated aspect of mythic whole-part and causal relationships” (72).

Sem pretender retirar a estas opiniões o valor das análises efectuadas, pode-se, no entanto, presumir paralelamente que, no fim - ou no meio - de todas as lutas para aceitar e dar sentido ao inexplicável da vida, parece que Woolf foi revivendo em si o encantamento, tão forte na sua juventude, das doutrinas de George Edward Moore, que punham a beleza acima de qualquer

⁴⁵⁷ *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf’s Novels*, pp. 16-7.

⁴⁵⁸ *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*, Berkeley, University of California Press, 1970, p. 66.

conceito de divindade.

Apesar de haver opiniões divergentes, silêncios e desinteresses, no cômputo geral parece claro poder afirmar-se que Virginia Woolf tinha uma necessidade de transcendente e um envolvimento com o religioso muito mais forte do que os seus pais tiveram intenção de lhe transmitir. Na realidade, as melhores personagens dos seus romances aprendem a arte de viver ao longo de um percurso ascencional que as leva da desorientação e descontentamento até à paz e satisfação de uma atitude assumida e uma finalidade encontrada.

Numa tentativa de fixar um apanhado final da obra e da evolução espiritual de Virginia Woolf, parece que será, talvez, adequado relembrar as palavras de Monique Nathan: “podemos dizer sem demasiado exagero que, do agnosticismo de Mrs. Dalloway ao cristianismo difuso de Lucy Swithin em *Entre os Actos*, o seu romance abre-se, como que contra vontade, à sedução da fé.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ Virginia Woolf, trad. Miguel Serras Pereira e Maria Teresa Sá, Lisboa, Relógio d'Água, 1984 (1956), pp. 69-70.

CAPÍTULO
QUINTO

What did it spring from -
this universal desire to believe
in something
that cannot be seen or touched?

Tem sido preocupação deste trabalho transmitir uma visão tanto quanto possível englobante de Virginia Woolf, embora essa visão tenha, até agora, sido direccionada primariamente através dos seus romances. No entanto, tudo o que foi escrito e vivido por Virginia Woolf teve influência na escolha do seu trabalho e no resultado final que cada um apresentou. Por isso não se podem, verdadeiramente, dissociar vida e obra, saúde e família, diário e ficção, romances e ensaios.

Virginia Woolf foi uma pessoa que viveu intensamente; mesmo, como os vulcões, nos momentos em que parecia estagnar, adormecida. Muito provavelmente, os momentos de maior debilidade física que pressagiavam perturbações mentais não eram mais do que subterfúgios de sobrevivência do seu organismo, para a obrigar a reduzir o ritmo de vida e de trabalho e a não se esgotar tão rapidamente em processos criadores.

Todos os que utilizamos o computador para escrever nos maravilhamos com a capacidade de quem não dispunha de meio tão rápido para traduzir em palavras tudo o que de criador ao cérebro ocorre, parecendo degladiar-se e pressionar-se para ver a luz do dia, como trigêmeos ansiosos por nascerem. Talvez se pensasse mais devagar em tempos mais calmos, mas Virginia Woolf certamente que não. Considerando o génio diversificado que ela era, com “antenas” para captarem ao pormenor a realidade e até aos abismos do silêncio o oceano das mentes; não dispondo da saúde física de um competidor olímpico nem da rapidez mental de uma sumidade matemática; é muito natural que o excesso de material absorvido para tratamento no cérebro e tradução em palavras se comprimisse num bloqueio angustiado com repercussões físicas. Tal como, quando acordamos de um sonho complicado e maravilhoso, o queremos recordar e fixar e ele se escapa, para sempre, como franjas de cortina que foge pela janela ou asas de andorinha voando para o ninho. É uma angústia, a tensão das capacidades totalmente reclamadas e

derrotantemente insuficientes. É compreensível, e até fácil de admitir, o estado de Virginia Woolf quando, no final da preparação de um romance, enquanto simultaneamente lia e fazia a crítica de dois ou três livros alheios, e anotava ideias de teorização literária ou contestação política para um futuro ensaio - no meio desse turbilhão de actividades mentais de leitura, criação e escrita, a imaginação derramava sobre ela a sua cornucópia cheia de ideias quase visíveis e a inundava com tal abundância que ela não conseguia captar, aprisionar e transformar em energia toda a torrente criadora. Como uma barragem que tem de abrir as comportas, o coração revolto batia apressado e prostrava-se em dolorosa desistência forçada. Os seus frequentes “faintings” e “heart poundings” eram mais que justificados.

Relatora fiel dos seus estados físicos e psíquicos, Woolf dá-nos conta de uma destas situações, vivida em Agosto de 1932: “Shall I then describe how I fainted again? - That is the galloping horses got wild in my head last Thursday night as I sat on the terrace with L. . . . Then my heart leapt; & stopped; & leapt again; & I tasted that queer bitterness at the back of my throat; & the pulse leapt into my head & beat & beat, more savagely, more quickly. I am going to faint I said & slipped off my chair & lay on the grass.” Fazendo uma análise muito objectiva do que sentiu, Woolf descreve:

Oh no I was not unconscious. I was alive; but possessed with this struggling team in my head: galloping, pounding. I thought something will burst in my brain if this goes on. Slowly it muffled itself. I pulled myself up, & staggered, with what infinite difficulty & alarm, now truly fainting & seeing the garden painfully lengthened & distorted, back back back - how long it seemed - could I drag myself? - to the house; & gained my room & fell on my bed. Then pain, as of childbirth; & then that too slowly faded: & I lay presiding, like a flickering light, like a most solicitous mother, over the shattered splintered fragments of my body.

(D IV 121)

Esta verdadeira peça literária não desmereceria se incluída numa obra de ficção, bem consonante como é com o estilo, viveza e precisão de pormenor característicos da escritora. E, no entanto, é o registo de momentos traumáticos realmente vividos e sentidos, aqueles a que a romancista recorria quando queria imaginar as contingências das vidas das suas personagens. Esta constatação confere credibilidade às afirmações acima quanto à impossibilidade de dissociação das duas “realidades” de Virginia Woolf: o que ela viveu e o que ela escreveu, fosse de que natureza fosse. Como Dorothy Brewster refere, apoiando-se em comentários de Clive Bell em *Old Friends*, “she experienced life as a novel in which her friends, all unknowing, might be cast for a part.”⁴⁶⁰

Há muitas opiniões divergentes sobre Virginia Woolf: muitas e diversas razões para a apreciar, outras tantas para a criticar, e ainda algumas para a lamentar ou para a hostilizar.

Há aqueles que a idolatram, os que disputam a descoberta, ou a veracidade, ou o significado dos mais pequenos detalhes da sua escrita ou da sua vida; os que visitam com veneração os lugares onde ela viveu, quais juvenzitas enamoradas ainda de Elvis Presley ou James Dean (como ela própria as soube descrever em *Night and Day*). E há também os que a consideram uma escritora menor, usurpadora do lugar cimeiro que ocupa e que deveria ser todo, apenas, do novo príncipe das letras, o inigualável, o expoente James Joyce; há os que se “esquecem” dela ao mencionarem os maiores; os que odeiam ou não suportam o que chamam de seu snobismo, ou seu elitismo; ou então o seu pacifismo, a sua dispersão, o seu sarcasmo ou a sua excessiva leveza, o sincopado das suas narrativas ou a sua falta de narrativa; a lentidão das suas descrições ou a rapidez abrupta dos seus saltos no tempo; ou a brevidade das informações e o poético voltear dos devaneios.

⁴⁶⁰ *Virginia Woolf*, New York, New York University Press, 1962, p. 18.

Enfim, há os que não a suportam a ela, Virginia Woolf “tout-court”, seja pelo penteado ou pelos hábitos, pelos sapatos ou pelas ideias.

Há também a considerar os que alteraram uma primeira opinião após um conhecimento mais aprofundado, quer da pessoa quer da obra. No primeiro caso, pode-se referir Christopher Isherwood, que confessa em *Decision* (1941) ter tido inicialmente a impressão de Virginia Woolf como uma “unhappy high-born lady in a ballad, a fairy-tale princess under spell” e posteriormente, ao conviver com ela, a reconhecer “sparkling with gaiety, delicate malice and gossip - the gossip which is the style of her books and which made her the best hostess in London.”⁴⁶¹ No segundo caso, é de lembrar o testemunho de Angus Wilson que, conforme Dorothy Brewster relata, recordava no *New York Times Book Review* em Julho de 1961 que

his first postwar broadcast was an attack on Virginia Woolf, whose books had nurtured him as an adolescent and against whose influence he was reacting. He had attacked her ‘feminine hypersensitivity’ and overconcern with personal values, ‘which I attributed to a private income and a long tradition of upper-middle-class security.’ Today, he added, he would hesitate to attack Virginia Woolf and the Bloomsbury school at all. (16)

Uma coisa é certa: se tantos se apercebem de que Virginia Woolf existiu e do legado que deixou, seja para enaltecer ou para criticar, ela é, incontestavelmente, uma personalidade notável, uma personalidade que muitos pensam sinceramente que gostariam de ter conhecido. É este último grupo aquele que verdadeiramente manterá viva a memória do ser humano que foi Virginia Woolf e da sua obra a muitos títulos invulgar e apreciável.

O verdadeiro valor confessional dos Diários de Virginia Woolf tem sido posto em causa várias vezes, tanto com base em conhecimentos obtidos de outras fontes, como até em afirmações da própria escritora. Como Judy Simons faz notar, “there is a danger in trying to extract any

⁴⁶¹ Referido por Dorothy Brewster em *Virginia Woolf*, p. 18.

single unifying idea from Woolf's diary. It is a shifting document, covering a lengthy time span, and embracing a range of functions. Although one central recurrent topic is that of her writing, it is by no means the only subject of the volumes which follow the life of a woman for twenty-six years."⁴⁶² Uma dessas funções não era, pelo menos conscientemente, a de revelar os seus pensamentos íntimos, como se depreende, por exemplo, das suas considerações após uma conversa com Lady Ottoline Morrell em Novembro de 1917. Virginia regista no Diário: "Ottoline keeps one [diary] by the way, devoted however to her 'inner life'; which made me reflect that I haven't an inner life" (D I 79). Por seu lado, Lady Ottoline confia nas suas Memórias: "When we were talking about keeping a journal, I said mine was filled with thoughts and struggles of my inner life. She opened her eyes wide in astonishment" (D I 79n 28).⁴⁶³ Simons, que refere esta ocorrência, considera a afirmação de Woolf "a revealing statement. For Virginia Woolf was a woman who appeared to put all her energies into self-expression, yet who never told the truth about herself."⁴⁶⁴ Como a própria Virginia Woolf afirmará no Diário em Setembro de 1940, e Simons cita: "One must drop a safety curtain over one's private scene" (D V 323).

As considerações tecidas a propósito da questionabilidade dos diários de Woolf como escritos genuinamente confessionais pode aplicar-se também, em certa medida, à maior parte das suas cartas que têm sido divulgadas. No entanto, mesmo insinceras ou disfarçadas, as revelações dos diários e das cartas deixam pistas que ajudam a chegar um pouco mais próximo da verdadeira Virginia Woolf e complementam em muitos aspectos e em muitos pormenores as mensagens transmitidas nos romances e as informações veiculadas pelas personagens ficcionais. E, inquestionavelmente, têm grande interesse literário. Dos Diários diz Anne Olivier Bell: "Virginia Woolf wrote a distinguished and elegant hand which in general it is not difficult to read . . . She

⁴⁶² "The Safety Curtain: The Diary of Virginia Woolf", *Diaries and Journals of Literary Women: From Fanny Burney to Virginia Woolf*, London, Macmillan, 1990, p. 180.

⁴⁶³ A nota informa: From *Ottoline at Garsington. Memoirs of Lady Ottoline Morrell, 1915-1918*, ed. Robert Gathorne-Hardy, 1974, p. 244.

⁴⁶⁴ "The Safety Curtain", p. 169.

also wrote a very pure and grammatical English, and although her choice and use of words often appears almost miraculous, it is never eccentric or jarring.” (D I ix). A respeito das cartas, Nigel Nicolson afirma: “The letters of Virginia Woolf are of supreme interest because she became a writer of genius. The origins of her style and the newness of her vision are all to be found here. ‘The way to get life into letters’, she wrote to Vanessa, ‘is to be interested in other people’” (L I xx). É inegável que esta condição não faltava a Virginia Woolf, e notava-se em todos os seus escritos.

A partir do momento em que ficaram disponíveis para consulta estes escritos privados de Virginia Woolf, isto é, as suas cartas e os seus diários, é impossível dissociar os romances da romancista ou a romancista dos romances, desligar Miss Stephen e Mrs. Woolf de tudo quanto ela escreveu.

A carta primeira de Virginia Woolf ou, melhor seria dizer, de Virginia Stephen, foi escrita aos quatro anos de idade, em Agosto de 1888, em “co-produção” com o seu pai e dirigida ao padrinho, James Russell Lowell;⁴⁶⁵ e uma tal precocidade deixava já prenunciar uma brilhante carreira na epistolografia, o que veio a confirmar-se a todos os níveis informativos e literários.

Foi este o início de uma vultuosa e variegada correspondência, de interesse nunca desmentido, da qual foram preservadas cerca de quatro mil cartas. Exactamente três mil setecentas e dez estão reproduzidas nos seis volumes editados por Nigel Nicolson (assistido de Joanne Trautmann), sendo a última um dos bilhetes que Virginia deixou ao marido antes de se dirigir ao fatídico rio Ouse onde se deixou afogar a 28 de Março de 1941.

⁴⁶⁵ Como Virginia, assim como os seus irmãos e irmã, não foram baptizados, o “padrinho”, o poeta e crítico americano amigo de Leslie Stephen, era apenas uma espécie de protector, ou “sponsor” designado pelo pai. A carta está reproduzida sob o nº 1, juntamente com esclarecimentos, em *The Flight of the Mind: The Letters of Virginia Woolf, Volume I: 1888-1912*. London, The Hogarth Press, 1975, p. 1.

A par deste fluxo constante de escrita, e dos múltiplos romances, contos, ensaios e resenhas que, mais ou menos assiduamente, produziu, Virginia Woolf achou ainda o tempo e o gosto de escrever um Diário que, desde 1915 até à sua morte, se foi desenrolando com bastante regularidade ao longo de vinte e seis anos, coleccionado em trinta livros separados. Este Diário foi organizado e publicado em cinco volumes por Anne Olivier Bell, de uma forma extremamente criteriosa e útil para os estudiosos. Os curtos diários da adolescência e primeira juventude, mantidos esporadicamente em períodos de férias ou ocasiões especiais, por vezes entremeados de tentativas de ensaios ou contos, foram compilados por Mitchell A. Leaska em *A Passionate Apprentice: The Early Journals of Virginia Woolf*.⁴⁶⁶ Começam em 1897, quando Virginia recuperava ainda do forte abalo, aquele “great interval of nothingness, a kind of positive death”, que a afectou depois da morte da mãe e a partir do qual “she knew that she had been mad and might be mad again” (QB I 44).

O Diário de 1897, que cobre todo o ano, consta de pouco mais que registos breves de acontecimentos da família e do tempo, com um ou outro retalho que deixa por vezes adivinhar as capacidades da futura escritora. Entre as notícias mais notáveis registadas conta-se o casamento de Stella, a 10 de Abril, casamento realizado na igreja, contra o que seria de esperar. Virginia descreve: “We went to the church at 2. Jack was there looking quite well and happy. Then at about 2.15 or 30, Stella and father came in - Stella walking in her sleep - her eyes fixed straight in front of her - very white and beautiful - There was a long service - then it was all over - Stella and Jack were married.” (APA 68)

Para além do estilo da narração, bastante surpreendente numa jovem de apenas quinze anos, é de registar o facto de Leslie Stephen, o empedernido agnóstico, se deixar envolver numa cerimónia religiosa em que tomou um papel activo levando a enteada até ao altar e permanecendo

⁴⁶⁶ London, The Hogarth Press, 1990.

a pé firme durante o “long service”. Estranho é que este facto não seja comentado, nem por Hermione Lee, que apenas alude ao casamento de passagem, como “[t]he formal, conventional church wedding” (HL 136), nem por Mitchell Leaska que, no entanto, cita o diário de Virginia mas realça sobretudo o do pai com a confissão dos seus “selfish pangs”: “I will not put down even here the thoughts which have agitated me.”⁴⁶⁷ Lee faz referência mais detalhada à descrição feita por Virginia, “mockingly and gloomily” (HL 136), de uma ida à igreja para ouvir ler os banhos. Trata-se do registo de 28 de Março: “In the morning we three went to Church at St. Mary Abbots! This was the last Sunday on which the banns were to be read, so that we had resolved to go - It began at 11.30, and finished at 1.15 - We had rummaged the house for prayer books and hymn books, our search produced two hymn books (tonic sol fa) and one prayer book” (APA 61). Admirável é que a seca rigidez de Julia e Leslie tivesse consentido a permanência de pelo menos três livros de prática religiosa ao alcance das crianças e dos jovens que eles queriam preservar da “contaminação” de ideias de eternidade e de bem-aventurança. Admirável também é que Virginia se sentisse tão relativamente à vontade (não parece, realmente, muito “mockingly” nem muito “gloomily”) durante quase duas horas de permanência na igreja, agindo conforme o resto dos fiéis (apenas se recusou a ajoelhar-se) e ouvindo “a sermon from a new pastor”. O seu comentário final foi: “Our prayers and psalms were rather guess work - but the hymns were splendid” (APA 61).

Não se sabe como, mas parece que um certo caminho foi avançado desde que as pequenas Stephen se riam por não saberem o significado da Sexta-feira Santa. Será que, sem o zelo anti-religioso da mãe e a obrigatoriedade filial de lhe dar comprazimento, Stella reassumira a tradicional religiosidade familiar e a transmitia suavemente às meias-irmãs; ou seria apenas o desejo de uma cerimónia mais vistosa e bonita para o seu casamento, mais gratificante, segundo

⁴⁶⁷ Leslie Stephen, *Mausoleum Book*, p. xxvi.

as expectativas sociais da sua classe? A primeira das hipóteses não parece de desprezar, tendo em conta a atitude natural e de implícita aceitação da pequena relatora dos acontecimentos, que demonstra estar já a par de pormenores de ritual e liturgia que lhe eram, anteriormente, estranhos.

Em conjugação com este relato, será de notar que, em Dezembro de 1929, enquanto confiava ao Diário algumas nostálgicas reminiscências sobre a figura do pai e sobre a comunhão de gostos existente entre os dois no tocante a tudo quanto se relacionasse com livros e leitura, Woolf recorda ter escrito, quando tinha 15 ou 16 anos, (à roda de 1897, portanto) “a long picturesque essay upon the Christian religion, I think; called Religio Laici, I believe, proving that man has need of a God; but the God was described in the process of change”. É lamentável que este ensaio não tenha sobrevivido, o mesmo acontecendo a outros dois referidos conjuntamente, “a history of Women; & a history of my own family - all very longwinded & El[izabe]than in style” (D III 271). De qualquer modo, parece significativo que este assunto lhe tenha ocorrido e se lhe tenha apresentado suficientemente apelativo, exactamente na época em que as notas no Diário revelam uma maior abertura de espírito, menos azedume e hostilidade, e certo contacto não litigioso com a religião. Infelizmente, seguiram-se a este período promissor os sete anos de lutos e desorientação, que Woolf apelidaria mais tarde de os sete anos negros da sua vida. Durante este curto espaço de tempo Woolf perdeu a querida irmã Stella, a sua segunda mãe; acompanhou a fase terminal da doença do pai e a sua morte; e atravessou um sério período de insanidade com tentativa de suicídio. Talvez as trevas lhe tivessem dado a ânsia de um luz mais alta e mais fiável.

Para além desta aproximação ao religioso, é também notável nos diários juvenis a referência constante a livros e mais livros que iam sendo “devorados” diariamente pela insaciável leitora. Quase todas as entradas deste diário incluem a menção a um ou vários livros em processo de serem recebidos, lidos ou terminados. Por exemplo, a 9 de Março Virginia regista: “Finished

Essays in Ecclesiastical Biography”; no dia seguinte: “Finished John Halifax Gentleman”; a 12 lamenta-se: “Bookless”; e a 13: “Finished Among My Books” (APA 51-3). É verdadeiramente espantosa, esta capacidade de absorção de leitura e conhecimentos. Na sua Biografia de Virginia Woolf, Mitchell Leaska também chama a atenção para este invulgar ritmo de consumo literário, que, segundo ele, pode ter servido de fuga ao excesso de emoções perigoso para a sua saúde, como quando Stella regressou doente da lua de mel: “In this whirlpool of emotion, Virginia’s nervous irritability moved steadily into the danger zone. She turned to her books to narcotize the pain she was beginning to experience. ‘Read Mr. [Henry] James to quiet me, and my beloved Macaulay.’ ‘Finished the 5th and last v. of my beloved Macaulay!’ ‘Finished the 3rd and last vol. of Cromwell.’ ‘Finished 1st vol. of Arnold’s Rome.’” (ML 79)⁴⁶⁸

Esta quase compulsão de muito ler e muito aprender pode também ter-se devido, pelo menos inicialmente, ao grande desejo inconsciente de dar satisfação ao pai, considerado por ela um expoente de sabedoria e cultura e um modelo a imitar. Esta é a versão normalmente seguida pelos estudos de pendor psicanalítico, mas não necessariamente por todos, porquanto alguns, como Elizabeth Abel, privilegiam uma aproximação de Woolf às ideias de Melanie Klein, mais centradas na ligação à mãe. Abel afirma: “The more deeply Woolf excavates the relation with the mother, the more intense the ambivalence she uncovers, and the greater her affinity with Klein.” Reconhecendo, no entanto, um regresso a Freud com “[t]he obsession with the father in *Three Guineas*”, Abel faz o ponto da situação:

The question of Woolf’s relation to psychoanalysis has usually been posed as either a question of her response to Freud or of her anticipation of a mother-based theory. I try in this book to resist such a simple opposition by tracing the trajectory of Woolf’s engagement with the developmental narrative of both Klein and Freud.⁴⁶⁹

⁴⁶⁸ . As citações do Diário podem ler-se em APA, 80, 87, 105 e 109.

⁴⁶⁹ *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989, p. xvii. Abel desenvolve em nota (132n 6): “The tradition of pairing Woolf and Freud reaches from Jan Ellen Goldstein’s

Com Leslie Stephen como modelo, Virginia nunca conseguiu a auto-confiança e a autonomia suficientes para se atrever a divulgar os seus escritos. Tudo o que escreveu durante a vida do pai foi a título privado, nem a ele sendo facultado para leitura; e nunca se pôs a hipótese de publicação. Mas o desejo de escrever era incontornável, e sempre se revelou mais forte do que qualquer das perturbações mentais que Virginia sofreu ao longo da vida.

Após o falecimento do temido, execrado e adorado progenitor, Virginia foi com os irmãos numa viagem ao continente, que a deixou maravilhada. Porém, o regresso mergulhou-a de imediato num novo período de desarranjo mental, ainda mais longo e sério que o primeiro. Como informa Mitchell Leaska, “[o]n 10 May, Virginia, now aged twenty-two, descended for a second time into the nightmare world of madness” (APA 214); e, passando a palavra a Quentin Bell, “[a]ll that summer she was mad” (QB I 90). Foi preciso rodeá-la de três enfermeiras e posteriormente retirá-la de Londres: Violet Dickinson acolheu-a em sua casa. A convalescença fez-se já por entre protestos da doente, que queria voltar a Londres, à sua casa e aos seus queridos livros. Foi-lhe permitido passar as férias de verão com a família, no Nottinghamshire, durante as quais já foi autorizada a escrever. Em Setembro foi para Cambridge, onde ficou aos cuidados da irmã do pai, Caroline Emilia, conhecida na família como “the Nun”, ou “the Quaker”, e teve aí o primeiro gosto literário: Frederic Maitland, um amigo da família, preparava a biografia autorizada de Leslie Stephen (*Life and Letters of Leslie Stephen*, 1906) e pediu a Virginia que lesse as cartas dos pais e marcasse as passagens que ele pudesse citar. Como Leaska comenta, “[o]ne has only to read through her letters of this period to see how Maitland’s request made her once again feel useful and valued. As she helped to preserve the memory of her father, her own

thorough study, ‘The Woolfs’ Response to Freud: Water-spiders, Singing Canaries, and the Second Apple’ (*Psychoanalytic Quarterly* 43, nº3 [1974]: 438-76), to Toril Moi’s breezy assertion in *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory* (London: Methuen, 1985) that ‘Woolf undoubtedly knew . . . psychoanalytic theory,’ which Moi equates with Freud (9). The more recent project of reading Woolf through the lens of object relations theory, on the other hand, usually brackets Freud”

life became revitalised” (APA 214). Depois de Cambridge, e porque o médico - “that tyrannical, and as I think, shortsighted Savage” (L I 147, carta 186) como ela o apelidou - achava que ainda era cedo para voltar à vida menos saudável de Londres, passou uns tempos em Giggleswick, onde foi hóspede dos primos, Madge e Will Vaughan.

Foi então, recém-saída da tutela do pai e das garras de uma grave perturbação mental, que Virginia enviou para publicação o primeiro artigo escrito por si. Por ironia, ela, que não tinha a mínima sombra, nem desejo, de intenção religiosa, iria valer-se dos conhecimentos de pessoas religiosas - a tia Caroline, Quaker convicta, e a grande amiga Violet Dickinson -, para se fazer publicar num jornal religioso! De facto, como Joanne Trautmann Banks informa: “Mary Kathleen Lyttelton, the widow of Bishop Arthur Lyttelton, and the mother of Violet’s friend, Margaret, was the editor of the Women’s Supplement of the *Guardian*, a weekly journal for the clergy.” (CS 16). E foi assim, neste jornal destinado ao clero que, através dos bons ofícios da sua amiga Violet Dickinson, Virginia Stephen/Woolf publicou o seu primeiro artigo e iniciou a sua carreira literária. Três artigos publicados no *Guardian* são referidos numa carta de Julho de 1905, enviada por Virginia a Violet Dickinson. São eles: “The Letters of Jane Welsh Carlyle”, “An Andalusian Inn” e uma recensão de *Rose of Lone Farm*, de Eleanor G. Hayden (CS 22-3, carta 237 n1). Mitchell Leaska informa que “[w]hile Virginia was in the Yorkshire country, Mrs. Lyttelton sent her two volumes to review for *The Guardian*, a book of essays called *Social England* and *The Son of Royal Langbrith*, a novel by William Dean Howells.” As recensões apareceram a 7 e a 14 de Dezembro de 1904, respectivamente, e um ensaio sobre a casa das irmãs Brontë a 21 do mesmo mês. (ML 102)

Jeanne Dubino também faz notar “how diligently she [Woolf] pursued her family’s social connections in order to realize her dream as a writer.” E mais adiante esclarece: “The Stephen family was connected in one way or another to the editors of the first three publications for which

Woolf wrote: *The Guardian*, the *Cornhill Magazine*, and the *Times Literary Supplement (TLS)*.”

Devido ao seu empenhamento e persistência, como Dubino assinala, “[i]n 1905 Woolf did have as much as she could do: she published thirty-five reviews and articles in *The Guardian* and in the *TLS*, *Academy & Literature*, the *Cornhill Magazine*, and the *National Review*. . . . Though most of her earliest publications were reviews, she also was able to write some occasional pieces (for example, ‘Street Music’).”⁴⁷⁰

De acordo com os dados fornecidos por Andrew McNeillie, Virginia Woolf publicou 101 ensaios entre 1904 e 1909; e de 1910 a 1913 apenas 11. O período que se seguiu foi o de mais severos surtos de insanidade, nos intervalos dos quais se dedicou exclusivamente à preparação e correção de *The Voyage Out*. Só em 1916 retomaria uma actividade jornalística regular, na generalidade com o *Times Literary Supplement*. Foi aí que publicou “Frances Willard”, o único de 1912 que McNeillie regista. “Frances Willard” é a recensão de uma biografia escrita por Ray Strachey, e é assinalável a simpatia que Woolf revela pela biografada, uma filantropa que “shared everything; she died of sharing things, worn out, and glad to die long before she was an old woman. And the result? The result is as difficult to estimate as the number of letters she wrote is easy, for what things make people good, and what being good consists in are questions not easy to answer.” E Woolf reforça a sua afirmação, dizendo que “Miss Willard was one of those rare beings, true, single-minded and courageous, above all of immeasurable powers of love, who may be said to be good, and therefore to do good” (E II 5).

A amizade de Violet Dickinson foi preciosa a mais de um título, incluindo o cuidado em preservar as cartas recebidas da amiga, que constituem hoje uma percentagem muito considerável

⁴⁷⁰ “Virginia Woolf: From Book Reviewer to Literary Critic, 1904-1918”, *Virginia Woolf and the Essay*, ed. Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino, London, Macmillan, 1997, pp. 26-7 e 29. As ligações dos Stephen a *The Guardian* e ao *Cornhill Magazine* foram já referidas. Quanto ao *TLS* informa Dubino: “Woolf met Bruce Richmond, the editor of *TLS*, in 1905, at a dinner-party given by some friends of Dickinson’s . . . Woolf continued to socialize with all of these and other editors during her tenure as a writer for their publications.” (p.28)

de todo o espólio epistolar da escritora. Se a mesma preocupação tivessem tido os outros correspondentes, o volume das cartas aumentaria três ou quatro vezes, e a matéria informativa seria muito mais substancial e diversificada. Talvez se deva a estas contingências o facto, bastante notório, da inexplicável falta de certos assuntos na correspondência de Woolf. Como Nigel Nicolson faz notar: “There are no letters to Vanessa before her marriage to Clive Bell, none at all to her brother Adrian, none to friends like Rupert Brooke, Walter Headlam or Mary Sheepshanks, and only two in this period [até 1912] to Maynard Keynes and one to Desmond MacCarthy, though we can be certain that more were written”(L I xiii).

A possibilidade de escrever, de publicar e, também, de ganhar algum dinheiro com essa actividade, constituiu, certamente, a melhor terapia para Virginia, como ela própria, aliás, sentia e repetidamente afirmava, tentando influenciar médicos e família. Mesmo depois de casada, alguns atritos com o marido decorreram da super-protecção dele e dos seus - talvez - excessivos cuidados e restrições.

Segundo foi já referido, esta foi a época de maior paz espiritual para Virginia Woolf, como se nota nas suas cartas para Violet Dickinson. Por exemplo, a 26 de Setembro de 1904, durante as férias, ainda em pleno período de convalescença, ela pôde escrever: “O my Violet, if there were a God I should bless him for having delivered me safe and sound from the miseries of the last six months! You cant think what an exquisite joy every minute of my life is to me now, and my only prayer is that I may live to be 70” (L I 143, carta 182). Pudessemos este espírito ter-se mantido através das convulsões que a sua saúde havia ainda de sofrer, e certamente Woolf teria tido uma vida mais feliz e mais longa.

Cartas, Diários, Ensaios! Todos estes escritos se complementam e, juntamente com a ficção, compõem a teia informativa que deixa adivinhar uma figura de mulher extraordinária e uma das figuras literárias mais influentes deste século, cuja memória o tempo não apagará.

Uma apreciação dos ensaios e escritos menores de Virginia Woolf terá necessariamente de ser mais passageira e superficial do que aquela que foi feita dos seus romances, visto que, como ficou exposto, foi, sobretudo, às suas personagens, que Virginia Woolf confiou os seus mais secretos e até inconscientes problemas existenciais.

Não obstante, não podem eles, de forma alguma, ser totalmente negligenciados neste estudo, porquanto sempre algo de profundamente próprio transparece na escrita de um bom escritor. Assim, é inegável que a crítica às obras dos seus contemporâneos revela muito da própria insegurança de Virginia Woolf e do seu receio de desfavorável comparação, enquanto a escolha das figuras do passado sobre as quais discorreu é um factor indicativo dos seus gostos pessoais ou de qualquer particularidade especial susceptível de atrair o seu interesse. Como Andrew McNeillie faz notar, “[o]f course to a large extent a reviewer’s reading is determined by fashion and contingency, but Virginia Woolf was always keenly interested in uncanonised authors (contemporary or otherwise), and sought to see her literature, whether English, French, Russian or Greek, as a whole” (E II xv). McNeillie chama a atenção para a quantidade e a diversidade de ensaios escritos por Woolf, que dão também a medida da velocidade das suas leituras. Como exemplo, ele refere: “Consider as a further indicator of her industry the joint occurrence in the *TLS*, 21 December 1916, of ‘Social Life in England’ and ‘Mr. Symons’s Essays’; in the *TLS*, 12 April 1917, of ‘A Talker’ and ‘In Good Company’; in the *TLS*, 10 October 1918, of ‘Adventurers All’ and ‘Honest Fiction’” (E II xvii).

Virginia Woolf escreveu ensaios sobre muitíssimos e variados assuntos. Alguns foram recensões a livros recém-publicados, outros resultaram das suas próprias leituras individuais,

outros, ainda, incluem teorização sobre literatura. Alguns desses escritos ficaram, não assinados, dispersos pelos jornais e revistas onde foram publicados; e só muito recentemente uma edição cronológica completa de todos os escritos não ficcionais de Virginia Woolf começou a ser coligida, sob os cuidados de Andrew McNeillie. De seis volumes previstos só quatro foram publicados até esta data, sendo um facto que mesmo alguns destes já se acham entretanto esgotados.

A posição cautelosa de Woolf para com as obras dos seus contemporâneos foi por ela repetidamente manifestada, como se pode reconhecer ao primeiro folhear de *The Common Reader*. Como exemplo, pode-se citar o início de “The Novels of E.M. Forster”: “There are many reasons which should prevent one from criticizing the work of contemporaries. Besides the obvious uneasiness - the fear of hurting feelings - there is too the difficulty of being just” (CR I 342); ou, ainda, o de “Notes on D.H. Lawrence”: “The partiality, the inevitable imperfection of contemporary criticism, can best be guarded against, perhaps, by making in the first place a full confession of one’s disabilities, so far as it is possible to distinguish them” (CR I 352). Também é digna de nota a afirmação que incia “George Moore”: “The only criticism worth having at present is that which is spoken, not written - spoken over wineglasses and coffee-cups late at night, flashed out on the spur of the moment by people passing, who have not time to finish their sentences, let alone consider the dues of editors or the feelings of friends” (CR I 338). Esta posição defensiva e de não envolvimento “ortodoxo” manteve-se em futuras instâncias, pelo que são sobremaneira injustas as campanhas detractoras por vezes levantadas contra Woolf, baseadas nas suas apreciações críticas a obras contemporâneas. Em última instância, aqueles que sintam vontade de depreciar os julgamentos críticos de Virginia Woolf, farão bem em (re)ler “Among the Poets” e ter em conta a sua - mais elegante e razoável - constatação final: “Enough has been said,

perhaps, to show that, though we should not allow Mr. Coleridge to choose our new poets for us, he is a very vigilant guardian of the old ” (E II 49).⁴⁷¹

As duas colectâneas de ensaios preparadas pela própria autora, *The Common Reader* (1925) e *The Common Reader, Second Series* (1932) são dirigidas, conforme o seu título indica, ao leitor comum, que deseja encontrar neles “a portrait of a man, a sketch of an age, a theory of the art of writing” (CR I 11). É isto, de facto, que Virginia Woolf lhe fornece, dentro daquela “creative balance between reason and emotion, sense and sensibility, the individual critic and the impersonal method” de que fala Mark Goldman, o qual acrescenta: “Though the essays on reading stress the need for sensibility over system, we can see Mrs. Woolf moving quickly from individual perceptions to a critical position, from the stance of a reader to the status of a critic.”⁴⁷² Reconhecendo as influências que Woolf recebeu de Roger Fry e Clive Bell com a “significant form” que, afinal, é ideia comum aos dois; lembrando “Mrs. Woolf’s belief, inherited from James and Flaubert, in the aesthetic or ‘well-made’ novel”; recuando até Walter Pater e corrigindo (na senda de René Wellek) a interpretação habitual dada ao Prefácio a *The Renaissance*, Goldman afirma:

Pater’s reaction against the moral criticism of Carlyle, Ruskin, and Morris led to a Coleridgean concern with form and an endorsement of art for art which may be related to the non-utilitarian ethics of the Bloomsbury philosopher G.E. Moore, whose insistence that art is an intrinsic or ethical good influenced Bell and Fry and Virginia Woolf in their faith in the self-contained value of art.

⁴⁷¹ Recensão no *Times Literary Supplement* de 2 de Novembro de 1916, a *An Evening in my Library Among the English Poets* (John Lane, The Bodley Head, 1916) pelo Hon. Stephen Coleridge.

⁴⁷² “Virginia Woolf and the Critic as Reader”, *PMLA* LXXX (June 1965), 275-84. Transcrito em *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*, ed. Claire Sprague, p. 156.

Goldman também refere a teorização de T.S. Eliot em 1920 (*The Sacred Wood*), considerando que em 1957, com “The Frontiers of Criticism”, ele ainda se aproximou mais das ideias de Virginia Woolf: “In terms that echo what Mrs. Woolf thought and wrote about the subject, Eliot’s essay, “The Frontiers of Criticism,” reveals that he has come full circle from his early reaction against impressionism to his present concern for excesses committed in the name of what he calls ‘understanding.’”

Conforme este ensaio de Goldman demonstra, uma reavaliação do trabalho de Woolf no campo da crítica literária tem realçado o seu mérito também nesse particular. Em anos mais recentes esta tendência tem-se consolidado, e tem crescido o apreço pelos seus conceitos e pelas suas afirmações sobre o assunto. Ensaio como, por exemplo, “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, “Modern Fiction” ou “How It Strikes a Contemporary” são tidos como clássicos, e considerados justificativos dos métodos criativos usados por Woolf na sua ficção. É em “Modern Fiction” que Woolf confessa o seu apreço pelos escritores russos, comentando: “If we are sick of our own materialism the least considerable of their novelists has by right of birth a natural reverence for the human spirit.” Segundo Woolf, parece que em cada grande escritor russo se podem distinguir as feições de um santo, e, assim, “[i]t is the saint in them which confounds us with a feeling of our own irreligious triviality, and turns so many of our famous novels to tinsel and trickery” (CR I 193-4). É notável verificar que Woolf considera bagatelas sem valor os romances em que impera a trivialidade irreligiosa. Como que desprevenidamente, Virginia Woolf afirma a necessidade do sentimento religioso - na literatura como na vida, já que a literatura retrata a vida.

Estes e outros muitos ensaios, entre os mais magistrais ou mais reveladores do pensamento da autora, vêm sendo estudados ao pormenor por numerosos críticos, sempre tendo em conta a época em que foram escritos, as contingências sociais e políticas, as circunstâncias particulares da vida da escritora, o seu estado de saúde, o seu empenhamento e o seu ritmo de escrita, qualquer

outra, ou outras, obras que estivessem sendo preparadas simultaneamente, e, ainda, quais as possíveis correspondências com afirmações no Diário ou em cartas. Mais uma vez, e tal como no estudo dos romances, não tem sido descurado quase nenhum pormenor susceptível de trazer alguma nova luz sobre os escritos ou sobre a sua autora. Mas também, mais uma vez, há uma excepção a confirmar a regra: as preocupações espirituais de Woolf, a evolução do seu pensamento relativamente à finalidade da vida e às relações do ser humano com a sua origem e o seu destino, não são, aparentemente, assuntos “rentáveis” nos estudos woolfianos. E, no entanto, essas preocupações estão lá, tal como a Clarissa ao cimo da escada, pronta para mergulhar na vida.

Em geral, notam-se nos ensaios as mesmas características dos romances, e, sobre estes, escreveu Mark Hussey uma obra de excepcional interesse neste particular, *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, em cuja introdução faz notar:

Virginia Woolf's novels are concerned with knowledge: knowledge of others, and knowledge of the world. The question of the nature of self is at the heart of her thinking, and, I believe, is the dynamic of her fiction. Her novels uncover what George Poulet has called 'the essentially religious nature of human centrality.' Beginning with Woolf's ideas of self and identity, we are led eventually to realize that her concept of the essential nature of human being was religious *in character*. Although an ardent atheist, Woolf gradually came to hold what can best be described as a faith, the essential element of which was belief in a 'soul.'

Por uma vez, é chamada a atenção para a essência religiosa da escrita de Virginia Woolf, apesar das suas demonstrações de ateísmo e do seu afastamento do religioso.

Hussey chama a atenção para as “remarkable similarities in the contours of Woolf and Heidegger's thinking about being”, também notadas por Graham Parkes e Lucio Ruotolo, e realça o facto de que: “[f]undamental to Woolf's thinking and art is a conflict between faith and despair: faith in the potential of human being to deny essential nothingness, and despair at the inadequacy

of all human effort in the face of that nothingness.” Hussey considera que: “[t]hroughout her writing, Woolf moves between the poles of faith and despair, sometimes extolling the power of art to overcome transience, at others denigrating its poverty. This tension between faith and despair is not explicitly linked to the question of the nature of self, but it should be understood that that question is the source of the tension.” É muito importante esta perspectiva de Hussey, que ajuda a compreender a primordial e constante preocupação de Woolf com a relação entre a vida e a arte. Conforme Hussey nota, “[t]he tension in her work between faith in an autonomous self (or soul) that gives meaning to the world, and despair at the possibility that there is no such self anticipates an argument that is focused on in current critical thought.”⁴⁷³

Por vezes Woolf fala explicitamente na alma, mas com uma reserva de assunto proibido ou temido, embora desejado. Em Fevereiro de 1923 ela desabafa: “How it would interest me if this diary were ever to become a real diary: something in which I could see changes, trace moods developing; but then I should have to speak of the soul, & did I not banish the soul when I began? What happens is, as usual, that I’m going to write about the soul, & life breaks in” (D II 234).

Hussey vale-se de vários ensaios para comprovar o seu ponto de vista de que “Woolf asked for an alliance between reader and writer (e.g., in ‘Mr. Bennet and Mrs. Brown’) for she felt that the truth of fiction was so many-sided that only a continuous permutation of perspectives could comprehend it. She stressed that words live in the mind, and so cannot be trusted to refer in isolation to just one thing.”⁴⁷⁴ Em “Craftsmanship” Woolf diz, de facto: “It is the nature of words to mean many things. . . . one sentence of the simplest kind rouses the imagination, the eye and

⁴⁷³ *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*, pp. xv-xvi. A citação de George Poulet é de *The Metamorphoses of the Circle*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1966, p. 95. Graham Parkes escreveu “Imagining Reality in *To the Lighthouse*,” in *Literature & Philosophy* 6, 1 and 2, October 1982: 33, e Lucio P. Ruotolo *Six Existential Heroes: The Politics of Faith*, Cambridge, Harvard University Press, 1973.

⁴⁷⁴ *The Singing of the Real World*, p. xviii.

the ear - all combine in reading it.” E Woolf diz mais, ainda, perguntando: “How can we combine the old words in new orders so that they survive, so that they create beauty, so that they tell the truth? That is the question.” Porque: “They are the wildest, freest, most irresponsible, most unteachable of all things” (CD 139-41, 1937). Virginia Woolf sabia do que estava a falar, pois ela foi uma das maiores mestras de sempre na utilização das palavras, foi uma das que “have sifted myriads of words and gone along uncharted ways in search of new forms for our new sensations”, como já preconizara em “Hours in a Library” (E II 60, 1916).

Uma outra voz abalizada, entre as poucas que têm detectado marcas de espiritualidade nas obras de Virginia Woolf, é a de Jane Novak em *The Razor Edge of Balance*. Novak faz notar:

She [Woolf] held that a novelist’s beliefs should infuse and govern his creative imagination, that he should focus his attention on aesthetic questions of relationship that grew out of the relationship of those ideas. To understand the complexity of her own perspective, it is necessary to consider the divided and changing views she held on what she had named as the elements of the novel - God, nature, and man.

Novak realça o facto de que “[h]er letters, her diary, and the sympathetic characters in the novels manifest an emotional longing for a deity, but an intellectual rejection of orthodox Christianity.”⁴⁷⁵ Depois de lembrar “An Unwritten Novel”, onde o narrador-escritor “describes the Christian God as an old gentleman in a black frock coat, ‘his hand trailing in the clouds,’ holding a rod, ‘black, thorned, a truncheon, is it? - a brutal old bully’”, Novak associa esta visão desfavorável de Deus ao facto de Woolf ter perdido quatro dos seus entes queridos antes dos vinte e cinco anos, três dos quais bastante inesperadamente. A apoiar as duas afirmações: desejo de um Deus e rejeição do Deus castigador do Cristianismo, Novak menciona: “[a]n unpublished letter, written when she was twenty-one, contains her most positive affirmation that a power of

⁴⁷⁵ *The Razor Edge of Balance: A Study of Virginia Woolf*, pp. 9-10.

some limited goodwill might exist, but she puts her faith in the renewing force of what she often spoke of as 'life itself'". A carta em questão foi publicada no mesmo ano que o livro de Jane Novak, 1975, em *The Flight of the Mind: The Letters of Virginia Woolf, Volume I: 1888-1912*, editor Nigel Nicolson, p. 85. Trata-se da carta nº 91 de 7 de Julho de 1903, para Violet Dickinson, já referida acima.

O conto "An Unwritten Novel" é um dos escolhidos para análise por Alda Maria Jesus Correia em *A Quarta Dimensão do Instante*. É salientado "o significado experimental e acessório dos contos, do ponto de vista da autora, na sua obra" e é chamada a atenção para o facto de que "An Unwritten Novel" costuma associar-se justificadamente ao ensaio 'Mr. Bennett and Mrs. Brown' (1924) em que V. Woolf discute as diversas formas de o romancista apresentar uma personagem a partir da experiência que diz ter vivido numa carruagem de comboio." Alda Correia considera este conto "um dos melhores exemplos do carácter experimental da escrita de V. Woolf, e assemelha-o, "pela sua estrutura e focalização na imaginação do narrador e na questão do carácter ilusório da realidade externa, aos contos 'The Mark on the Wall', 'Moments of Being: Slater's Pins Have no Points', 'The Lady in the Looking-Glass' e 'The Shooting Party'." ⁴⁷⁶ Após a cuidadosa análise, que passa pela "imagem da oração diária na igreja", pela "divagação sobre Deus" e pela sensação da "presença de Deus na igreja" (324), a autora comenta: "A epifania . . . vem pôr em causa a consistência narrativa da história de Minnie e sublinhar a falha do escritor que ao escolher um tema espiritual - a descrição da alma da mulher - falha porque não consegue abandonar as convenções tradicionais" (331). Conforme Alda Correia demonstra, este conto é bastante característico da faceta experimentalista de Virginia Woolf, não só nos contos como na

⁴⁷⁶ "A Quarta Dimensão do Instante": *Estudo Comparativo da Epifania nos Contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*, Lisboa, Universidade Nova de Lisboa, 1998, pp. 318-9. O conto "An Unwritten Novel", bem como os quatro a que Alda Correia o assemelha pela estrutura e focalização, estão incluídos na colectânea *A Haunted House and Other Short Stories* publicada por Leonard Woolf em 1944. "Mr. Bennett and Mrs. Brown" foi publicado em *The Captain's Death Bed* e também no primeiro volume dos *Collected Essays*.

ficção em geral. E é, também, um daqueles escritos em que ela não resiste a incluir umas referências jocosas à ideia de Deus e do sentimento religioso das personagens.

A respeito de “How Should One Read a Book?”, Beth Rigel Daugherty faz uma elucidativa resenha de diversificadas opiniões de críticos:

Critics often cite Woolf’s common reader, quoting her definition and recasting it to support their interpretations of her work as an essayist. For example, she has been criticized for using the common reader to ‘disguise heterodox values under the veneer of charm’ (Zwerdling 8), to create a mask for herself (Manuel 29), and to maintain modern impersonality (Allan 132-36). She has been praised for assuming a more democratic stance (McNeillie ix), anticipating reader-response criticism (Ferebee 357-61), and using the common reader as the ‘philosophical basis for her critical method’ (Madison 63). Woolf’s role as an essayist, in other words, has depended partly on how the critic interprets Woolf’s use of the common reader.

Através do seu estudo das várias revisões a que Woolf submeteu este ensaio para o inserir em *The Common Reader, Second Series*, Daugherty chega à conclusão que “Woolf’s revisions of ‘How Should One Read a Book?’ reveal an acute awareness of audience, a common reader strongly grounded in students, and a teacher at work”, partindo do princípio que Woolf foi influenciada pela sua experiência como professora em Morley College e que, “[p]erhaps more important, however, Woolf’s creation of the common reader has enormous practical consequences for her as a writer.” Ao estudar os manuscritos, Daugherty observa que Woolf “returns to the Hayes Court draft and restores some of what she cut for *The Yale Review*” e considera que isso se deve ao seu sentido do “common reader” a que os ensaios se destinavam. Curioso é também notar a observação de Woolf, conservada num dos manuscritos, de que

deveríamos pensar num livro como “a dangerous & exciting game, which it takes two to play at” (ms 189 Hayes Court), a qual, na verdade, parece dar razão a Ferebee.⁴⁷⁷

O acolhimento da crítica aquando da publicação dos dois volumes de *The Common Reader* foi, no geral, favorável. Por exemplo, Matthew Josephson observa em 1925: “Mrs. Woolf seems to have approached literature rather as one fascinated by its essential art qualities, drawn by its problems of form and progression.” E, depois de notar que os seus “experimental novels have been much like essays about people she knew, or about herself”, acrescenta: “Her essays, on the other hand, seem to us much more exciting than fiction usually is; her speech has an ease and simplicity which permit a beautiful and complete expression of her temperament. . . . Her words never flounder or wrestle with meanings. Her skill with the word leads her exactly and justly to the mark.”⁴⁷⁸ Esta apreciação parece bastante justificada, mas nem todos a partilharam, pelo menos totalmente, como se pode ver pelas observações de H.P. Collins em *The Criterion*. Entre pseudo louvores, como “She might have been a queen among the ‘impressionists’”, e referências à herança paterna: “An historical sense and the instinct for synthesis she found, if one may put it so, in her cradle”, Collins deixa transparecer uma sensação de condescendência que não parece elevar muito Virginia Woolf na sua estima.⁴⁷⁹

Quando o segundo *The Common Reader* foi publicado, em 1932, a opinião da crítica teve de ser mais cuidada, visto que a autora se tinha, entretanto, tornado famosa. Por outro lado, já

⁴⁷⁷ “Readin’, Writin’, and Revisin’: Virginia Woolf’s ‘How Should One Read a Book?’”, *Virginia Woolf and the Essay*, pp. 159-75. As citações de Daugherty são das seguintes obras, respectivamente: “The Common Reader, the Coterie and the Audience of One”, *Virginia Woolf Miscellanies: Proceedings of the First Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Mark Hussey and Vara Neverow-Turk, New York, Pace UP, 1992, 8-9; “Virginia Woolf as the Common Reader”, *The Literary Criterion*, 7.2 (1966): 28-32; “A Voice of One’s Own: Implications of Impersonality in the Essays of Virginia Woolf and Alice Walker”, *The Politics of the Essay: Feminist Perspectives*, ed. Ruth-Ellen Boetcher Joeres and Elizabeth Mittman, Bloomington, Indiana UP, 1993, 131-47; Introduction, *The Essays of Virginia Woolf, Volume I: 1904-1912*. By Virginia Woolf, San Diego, Harcourt, 1986, ix-xviii; “Bridging the Gulf: The Reader In and Out of Virginia Woolf’s Literary Essays”, *College Language Association Journal* 30.3 (1987): 343-61; “The Common Reader and Critical Method in Virginia Woolf’s Essays”, *The Journal of Aesthetic Education* 15.4 (1981): 61-73.

⁴⁷⁸ “Distinguished Essays”, *The Saturday Review of Literature*, 4 July 1925: 872 (CA II 85).

⁴⁷⁹ “Review of the Common Reader”, *The Criterion*, 3, July 1925: 586-8 (CA II 88).

começava a fazer-se sentir a falta de receptividade que a escola do *Scrutiny* manteve para com os métodos - e não só - de Virginia Woolf. Assim, Denys Thompson começa por assinalar que “*The Common Reader: First Series* was a contribution to criticism and *The Second Series* is not”, argumentando, como explicação, que “perhaps Mrs. Woolf really does concur with the Common Reader whose sanction she seeks - the wrapper unplausibly insists on ‘unprofessional critic.’ And a revised account of the Common Reader is overdue. Is he the religious book-of-the-week soaker? Or the man who Does as He Likes?” Esta ironia deve-se à indignação por Woolf aconselhar os leitores, para cúmulo numa escola: “to follow your own instincts, to use your own reason, to come to your own conclusions”; o que Thompson, declaradamente, considera uma heresia.⁴⁸⁰ Outros, porém, falam de “extraordinary insight into the creative mind”, como acha Dilys Powell, para quem “[t]his emphasis on the minute is, of course, partly a matter of perspective; and it is because she realises the differences in literary perspective and their importance that Mrs. Woolf is so accurate in her judgements.”⁴⁸¹

“Phases of Fiction” é um dos mais importantes e mais longos ensaios de Virginia Woolf, muitas vezes por ela citado no Diário como “a book on fiction”. Em fins de Novembro de 1925, depois de ter estado doente quase dois meses, durante os quais apenas pôde escrever “On Being Ill”, Woolf começou a preocupar-se, intermitentemente, com a criação de um livro sobre crítica que, aparentemente, não lhe deu muito gosto escrever. O produto deste esforço reduziu-se a três artigos, publicados sob um título comum. A 8 de Dezembro de 1928 Woolf assinala com alívio no Diário: “10 to one - just finished, very provisionally ‘Phases of Fiction’” (D III 210). Como salienta Anne E. Fernald, “Phases of Fiction” “proposes a theory of the novel based on the pleasure of reading. It is her most sustained theory of fiction; nonetheless, this essay, over fifty pages long, has received little critical attention.” Isto deve-se, segundo Fernald, ao facto de que

⁴⁸⁰ “Review of *The Common Reader: Second Series*”, *Scrutiny*, 13, December 1932: 288-9 (CA II 95).

⁴⁸¹ “Virginia Woolf”, *The Sunday Times*, 16 October 1932: 12 (CA II 94).

“Woolf ignores the formal, moral, and political questions that typically preoccupy professional criticism”. Recordando dois conhecidos textos sobre o prazer e a leitura: “The Fate of Pleasure”, de Lionel Trilling, e “The Pleasure of the Text” de Roland Barthes, Fernald aproxima Woolf deste último. Diz ela: “Both Barthes and Woolf occasionally undertook to defend their taste for unfashionable, censored, or right-wing writers, though neither felt his or her interest in literature to be compromised by political commitments.” E, mais adiante: “Woolf shares Barthes’s mischievous enjoyment of sheer transgressiveness in literature (of which arcaneness is a variety), but where his taste leads Barthes to Sade, it leads Woolf to the biographies of aristocratic ladies.”

Mais importante ainda que esta aproximação, pelo menos no contexto deste trabalho, é o que Fernald diz sobre “the idea of belief” em “Phases of Fiction”: “Beginning with the Truth-Tellers, Woolf tests her sense that, among the reader’s appetites, ‘perhaps, the simplest is the desire to believe’ (94)”. Assim, “in ‘Phases of Fiction,’ we begin with Defoe and the Truth-Tellers not because Defoe is her favorite but because his writing helps satisfy her hypothesis about the connection between reading fiction and the desire to believe.” Fernald chama seguidamente a atenção para “a twenty-three-page typescript draft entitled ‘Notes of a Days Walk’” que descreve a visita a uma igreja onde uma senhora de idade vende cartões e alfazema e dois jovens estão a rezar: “In such an atmosphere, Woolf writes:

It was natural to think about belief. To try to pin down and describe the profound human instinct. What did it spring from - this universal desire to believe in something that cannot be seen or touched? . . . But owing to the extreme age of the human mind, and the consequent weakness of its memories, we find it necessary to support this belief upon something actual; hence the emblems hung up in churches, pictures of saints and madonnas. Hence too our habit of writing words upon tombs. (2)

The church” continua Fernald “provides an occasion for a meditation at once spiritual and secular. Faith does not enter; belief is as much an object of investigation as a compelling need.” Esta afirmação leva Fernald a recordar “The Will to Believe” de William James, onde ele diz: “As a matter of fact we find ourselves believing, we hardly know how or why” (18). Este ensaio de James começa com uma citação de Leslie Stephen e termina com outra de Fitzjames Stephen, pelo que Fernald comenta: “This coincidence indicates how fully Woolf was involved in a tradition - literary, philosophical, and familial - of examining the causes of our beliefs.” Mas, como Fernald faz notar, “while in 1896 James can still connect belief to the choice between Christianity and agnosticism, Woolf’s interest, even in a church, is almost wholly secular. Indeed, the church setting flouts the difference between Woolf and thinkers of her father’s generation; it announces her modernity.” Intercalando pensamentos próprios, talvez aqui fosse de acrescentar que a situação de Woolf foi diferente logo à partida, e não só por uma questão geracional: o facto é que a ela não foi facultada nenhuma possibilidade de escolha; ela nunca poderia considerar como alternativa situações que não conhecia. De qualquer forma, as considerações de Fernald são, e continuam, muito pertinentes:

Woolf seeks to balance the instinct to believe and the reality in which that belief is grounded. In this, she can sound like one of many Modernists, caught between a fascination with science and a nostalgia for religious faith. However, the immediate and unself-conscious way in which she consistently turns to art, and especially writing, as the obvious place in which that balance is to be found is special to Woolf. It is natural for an artist reluctant to accept a secular world to claim that art can be spiritual. However, while other writers - Joyce, Lawrence, and Eliot, for example - argue for this claim, Woolf accepts it as given. We need to believe; we write epitaphs. In her treatment of belief as a fact of our psychology, she is a descendant of James, who writes: ‘Objective evidence and certitude are doubtless very fine ideals to play with, but where on this moonlit and dream-visited planet are they found?’ (22)⁴⁸²

⁴⁸² “Pleasure and Belief in ‘Phases of Fiction’”, *Virginia Woolf and the Essay*, ed. Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino, London, Macmillan, 1997, pp. 193-211.

Esta apreciação do “desejo de acreditar”, intrínseco em Woolf, juntamente com a análise da sua forma “científica” de encarar esse desejo, parece uma das mais lúcidas e claras das poucas que a crítica tem facultado sobre o assunto.

Entre os ensaios dedicados a escritores do passado e suas obras, há um que merece aqui destaque: “Robinson Crusoe”. Neste ensaio, além de apreciar a obra em si, Virginia Woolf tece considerações que relevam da análise literária em geral, aproveitando o texto de Daniel Defoe para especular sobre os três “cardinal points of perspective - God, man, Nature”, todos eles destinados a serem repudiados pelo simples bom senso. Seguindo as especulações de Crusoe, conclui-se que “God does not exist”; “Nature does not exist”; “Death does not exist. Nothing exists except an earthenware pot.” E, com o pote de barro em evidência, como única realidade tangível que Defoe, com o seu especial “genius for fact” deixou ao leitor, Virginia Woolf considera: “Thus Defoe, by reiterating that nothing but a plain earthenware pot stands in the foreground, persuades us to see remote islands and the solitudes of the human soul. By believing fixedly in the solidity of the pot and its earthiness, he has subdued every other element to his design; he has roped the whole universe into harmony” (CE I 74-5).

Outro dos ensaios basilares de Virginia Woolf é “The Narrow Bridge of Art”. E é em “The Narrow Bridge of Art” que Virginia Woolf faz a afirmação que impulsionou o espírito deste trabalho:

“There is a vague, mysterious thing called an attitude toward life.”

Neste ensaio, particularmente significativo, Woolf lamenta-se da sua época, “[f]or it is an age clearly when we are not fast anchored where we are . . . The mind is full of monstrous, hybrid, unmanageable emotions”, como “that human life lasts but a second” ou “that science and

religion have between them destroyed belief” (CR II 218-9). Woolf sente a nostalgia das épocas passadas, como a isabelina, em que “[t]hey seem to have an attitude toward life, a position which allows them to move their limbs freely; a view which, though made up of all sorts of different things, falls into the right perspective for their purposes.” E repete: “They had an attitude toward life which made them able to express themselves freely and fully.” Assim, as peças de Shakespeare “are the perfectly elastic envelope of his thought” (CR II 220-1). Considerando que “[p]oetry has remained aloof in the possession of her priests”, Woolf pensa que “[i]t may be possible that prose is going to take over - has indeed, already taken over - some of the duties which were once discharged by poetry” e prevê que “[t]hat cannibal, the novel, which has devoured so many forms of art will by then have devoured even more” (CR II 223-4). Mas, alerta Woolf, “some renunciation is inevitable. You cannot cross the narrow bridge of art carrying all its tools in your hands.” Uma das considerações finais de Woolf conta-se entre as mais citadas dos seus ensaios: “Life is always and inevitably much richer than we who try to express it.” (CR II 227-9).

Os ensaios temáticos de Virginia Woolf, sobretudo de cariz político, são os que têm menos relevância para este estudo, porquanto direccionados para uma finalidade e, assim, menos susceptíveis de revelarem algum “unguarded moment” da autora. Poderão servir, isso sim, para documentar a posição da escritora perante temas da sua actualidade, desmentindo aqueles que a têm acusado de distanciamento das realidades cruciais do seu tempo e de não envolvimento nos problemas sociais e políticos da época. Por outro lado, servirão também para clarificar a qualidade e a força das relações entre os dois membros do casal Woolf, talvez um ponto ainda carecente de explicações. Já tem sido focado o gosto de Leonard pelo controlo das situações, o gosto, afinal, pelo domínio e o poder.

É curioso notar que, enquanto Virginia Woolf se limitou a escrever apenas romances a partir das suas reminiscências ou problemas de infância, ou mesmo de ocorrências mais recentes, Leonard sempre a encorajou e louvou o seu trabalho como “masterpiece”, “your best”, ou outro panegírico que deleitava e sossegava a pouco segura autora. Foi só a partir dos escritos de carácter mais social, feminista ou político, que Leonard começou a demonstrar desagrado, a criticar abertamente, e a dar exactamente o oposto do tratamento psicológico que Virginia necessitava em tais ocasiões. *The Waves* foi ainda muito apreciado, provavelmente porque a sua possível interpretação política, detectada pela crítica recente, escapou a uma primeira leitura de quem considerava Virginia totalmente alheada de interesses políticos. Em *Downhill All The Way* ele diz expressamente que Virginia era “the least political animal”, o que parece absurdo da parte de quem leu todos os seus escritos. É certo que ele diz a seguir que ela era “highly sensitive to the atmosphere which surrounded her, whether it was personal, social, or historical. She was therefore the last person who could ignore the political menaces under which we all lived.” E as suas principais publicações são mencionadas: “*A Room of One’s Own* and *Three Guineas* are political pamphlets belonging to a long line stretching back to *Vindication of the Rights of Women* by Mary Wollstonecraft”⁴⁸³. Mas a própria associação à autora feminista do século dezoito dá à sua apreciação, depois da diatribe inicial, um ar de condescendência minimizadora. A única explicação é que ele não tenha considerado as mensagens merecedoras de serem levadas a sério e que tenha desprezado as opiniões de Virginia como destituídas de qualquer valor. Outra explicação seria a do não reconhecimento do mérito alheio para não ofuscar o próprio; uma questão de ciúme muito mais pernicioso que o de Virginia visto que não reconhecido nem admitido. Se esta fugidia impressão for comprovada, o seu significado trará uma nova luz às relações, não só de afecto como profissionais, do casal Woolf. É preciso não esquecer que Leonard era um socialista convicto e muito entendido em política, tendo conquistado um lugar e

⁴⁸³ *Downhill All The Way*, p. 27.

uma reputação importantes como consultor em relações internacionais junto do Partido Trabalhista. O seu prestígio era algo que ele muito prezava e, se deixara de escrever romances, talvez pela polémica instaurada com a publicação de *The Wise Virgins*, certamente não lhe apetecia ver-se novamente ameaçado pelos dons da esposa no mesmo campo. Além disso, as opiniões dos dois não eram coincidentes em muitos particulares, o que só podia agravar a situação. É possível que Virginia, mesmo que inconscientemente, tenha mantido abafadas as suas ideias de protesto e as suas palavras de denúncia para que o ambiente não se transtornasse, roubando-lhe a calma e a paz de espírito que lhe eram indispensáveis. Tal como Peter Dally compreendeu, “she had to keep her feelings under control, for Leonard was her protection, and the more depressed she was the greater her dependence.”⁴⁸⁴. Aliás, a visão política de Leonard começou a perturbar-se com a proximidade da guerra em consequência do paralizante terror que lhe inspirava o nazismo, terror que o levou mesmo a alterar as suas convicções pacifistas. Esse terror, por outro lado, não podia deixar de ser pernicioso a uma personalidade de sensibilidade tão facilmente exacerbada como a de Virginia Woolf, e é estranho que o rigoroso e severo, autoritário e intolerante Leonard Woolf, tão competente e minucioso, (“a Puritan, a disciplinary”) não conseguisse controlar os seus doentios medos por um perigo que, embora sério, não era iminente, e que tinha muitas possibilidades de nem vir a materializar-se (o que realmente aconteceu, graças ao facto de que nem todos os ingleses se eximiram à participação activa no conflito...). Afinal, na contingência, dos dois componentes do casal, aquele que era reconhecidamente mais perturbado e doente foi precisamente o que se comportou com mais lucidez e menos pânico, continuando a sua vida habitual sem perder a perspectiva do imediato por via de um temor baseado no que nebulosamente poderia vir a acontecer. Virginia Woolf tinha mais receio dos seus “demónios” internos do que dos “demónios” alemães. Os melodramáticos

⁴⁸⁴ *The Marriage of Heaven and Hell*, p. 100. Dally refere-se a outra circunstância, quando “Leonard, in 1913, ruled his marriage as he had the natives in Ceylon.” Mas a situação de dependência era idêntica.

preparativos para um possível suicídio conjunto foram obra do “são de espírito” Leonard e não da perturbada Virgínia. Esta, quando chegou a hora, teve a lucidez bastante para tomar o caminho que escolhera, que nem sequer precisou de encenação. Todas estas circunstâncias e as suas implicações mereciam ser estudadas e analisadas, para repor algumas verdades no seu lugar. Às vezes parece que Leonard tinha o mesmo subterrâneo desejo de poder que Julia Stephen. Poder sobre tudo o que o rodeava e até sobre os acontecimentos: sobre Virgínia, a sua vida do dia a dia: a comida, o repouso, os filhos, a família, as visitas, o trabalho; sobre os colaboradores da Hogarth Press; e, mais tarde, sobre a imagem que ficou de Virgínia: do que ela gostava e não gostava (não se interessava por política, por exemplo!), até o que pensava e não pensava; o que podia ser conhecido da sua vida e das suas cartas, etc. Por tudo o que se conhece de Leonard Woolf, relatado por outros, investigado por críticos ou contado por ele próprio, fica a impressão que ele era extremamente metódico e prosaico, sem imaginação nem grande sensibilidade. Esta secura de sentimentos pode verificar-se na forma chocante como encadeia os assuntos na sua Autobiografia: “On February 26, 1941, she finished *Between the Acts* and, as had happened four years before, she fell into the depths of despair. On March 28 she drowned herself in the Ouse. / I must return to the subject of our income. . . .”⁴⁸⁵ Parece que se dispensam comentários.

Mas não foi só nos seus ensaios relacionados com assuntos políticos que Virgínia teve o condão de não agradar ao marido. Muito do que tinha a ver com feminismo e com atitudes feministas encontrou pouca receptividade da parte de Leonard, que, como se viu, englobou tudo na mesma categoria. Aliás, não há nesta sua autobiografia qualquer outra menção a *A Room of One's Own* senão para dar conta do volume de vendas.

A respeito de “Professions for Women”, lido por Virgínia na National Society for Women's Service a 21 de Janeiro de 1931, ela regista dois dias depois no Diário : “The speech took place;

⁴⁸⁵ *Downhill All The Way*, p. 157.

L. I think slightly exacerbated: an interesting observation if a true one” (D IV 7). A atitude de Leonard e a observação de Virginia parecem confirmar a não concordância de opiniões entre os dois a respeito das ideias feministas (assim como políticas) da escritora. Virginia não costumava acompanhar o marido quando ele se deslocava para comícios políticos, depois de o ter feito uma primeira vez em que não ficou muito agradada. É possível que, como tem sido aventado, fosse o desconforto da viagem e a imersão num meio socialmente inferior ao seu o que pesou negativamente nas decisões futuras. Mas, por outro lado, talvez também possa ser considerada a hipótese de o discurso de Leonard, ou, pelo menos, o tom e o ambiente geral do comício, não agradarem a Virginia que, assim, se absteve de nova experiência.

A opinião acima exposta, sobre as possíveis divergências políticas entre Virginia e o marido, não é partilhada por Patricia Laurence que, embora admita que “Leonard and Virginia Woolf have rarely been presented as a writing couple with a shared ideology”, prefere realçar que, “despite clear differences in temperament, careers and genres of writing, Leonard and Virginia Woolf share an ideology: an indictment of the quackery of fascists and Nazis, and the British politicians and intellectuals who collude with them.”⁴⁸⁶ O trabalho de Leonard, como Laurence refere,

satirizes the false beliefs that had become ‘truths’ during the thirties, and begins with the biblical warning that ‘nothing was heard upon the face of the earth but the quacking of quacks’ (*Quack, Quack!*, 16). The work observes, in Leonard Woolf’s words, that ‘Civilizations rise, but they also fall . . . A cry goes up against reason and intelligence . . . [T]he psychology of civilization is of recent growth, a thin crust of reason, culture and humanity’ (*Quack, Quack!*, 19). The ‘instincts of the animal and the psychology of the savage lie still only just below the surface of our minds’ (*Quack, Quack!*, 23), reminding us of Freud’s theory in *Civilization and Its Discontents* that civilization is a veneer repressing savage instincts. (136)

⁴⁸⁶ “A Writing Couple: Shared Ideology in Virginia Woolf’s *The Guineas* and Leonard Woolf’s *Quack, Quack!*”, *Women in the Milieu of Leonard and Virginia Woolf: Peace, Politics and Education*, eds. Wayne K. Chapman and Janet M. Manson, New York, Pace University Press, 1998, pp. 125-6.

Esta citação um tanto longa serve para situar melhor a argumentação de Laurence que, no entanto, não parece persuasiva bastante para convencer que haveria completa e permanente sintonia de opiniões políticas entre o casal. É certo que, como Laurence afirma em conclusão, “Leonard and Virginia Woolf worked with many juxtapositions, and their intellectual classifications - such as rational and irrational, private and public, reason and rage, art and politics, the voice of the artist and the loudspeaker voice, manhood and womanhood and their complicit production of war and civilization (with its discontents) - inform and amuse us” (141). Mas esta afirmação só está correcta parcialmente, só em ocasiões e pormenores especiais. Sobretudo, é preciso ter em conta o desfasamento entre as duas publicações: enquanto *Quack, Quack!* é de 1935, *Three Guineas* é de 1938, e nesse período de três anos, extremamente perturbado pelas perspectivas dos avanços do Nazismo e da inevitabilidade da guerra, os pontos de vista de Leonard Woolf variaram consideravelmente, conforme é analisado mais abaixo.

Numa outra ordem de interesses, alguns dos melhores ensaios de Virginia Woolf dedicam-se às actividades de ler e de escrever e, como afirma Rachel Bowlby, “it is in her essays about reading, writing and the literary tradition, much more than in her essays about aspects of modern culture, that the insistence on the two-part movement, from the formless and the passive to the need to bring order and assert control, seems most marked.” Esta afirmação de Bowlby segue-se à sua análise de “Life and the Novelist”, em que “Woolf runs through a whole philosophy of the double movement of the process of writing for novelists and of the experience and understanding of modern culture. The novelist, unlike other artists, is someone who takes his or her material from that fluid, unstructured something called ‘life’”. Com citações do ensaio, Bowlby mostra como, para Woolf, “[t]he novelist is both naturalistically passive (like a fish in water), and solicited by a

scene put on for him, to 'claim his attention and rouse his curiosity' . . . 'But' . . . moves with determination . . . from passivity to firm control'⁴⁸⁷

Os ensaios, ou resenhas, sobre obras de escritores contemporâneos, estão em parte coligidos, bastante representativamente, em *Contemporary Writers*, numa organização e com prefácio de Jean Guiguet. Conforme Guiguet faz notar, estes ensaios "afford the opportunity . . . to look over Virginia Woolf's shoulder while, pen in hand, according to her habit, she reads her contemporaries. Although she said once: 'No creative writer can swallow another contemporary', we can once more appreciate in her this 'catholicity of taste' for which David Daiches praised her, and the fairness of judgement which goes along with it." Além disso, como é realçado por Guiguet, "these essays are illuminating marginalia to her literary theories; they particularly show how she steered her own way between the roads travelled by the writers of her time" (CW 11). É, de facto, apreciável que, a par das notas no Diário ou na correspondência, tenhamos uma visão da opinião "pública" de Virginia Woolf sobre as obras recém-publicadas dos seus colegas escritores, sempre entremeadas de observações críticas gerais, muitas das quais foram posteriormente desenvolvidas pela autora em ensaios mais especificamente sobre teorização literária e crítica. É o caso, por exemplo, do "The Tunnel", cujos ecos se encontrarão em "Modern Fiction", ou de "Women Novelists", que veio a ter vários desenvolvimentos. De particular interesse é a resenha feita a *Books and Persons* de Arnold Bennett, onde, como Guiguet assinala, se podem talvez encontrar prenúncios das primeiras inspirações de Woolf para a preparação de *Kew Gardens*. Citando Guiguet: "when . . . she answers Mr. Bennett's question as to the possibility that some writers might do in words what the Neo-Impressionists have done in paint, her challenge sounds like the emergence of the idea out of which the famous sketch was to grow."⁴⁸⁸

⁴⁸⁷ Introduction to *The Crowded Dance of Modern Life*, London, Penguin Books, 1993, pp. xiii e x.

⁴⁸⁸ "The Tunnel": Review of *The Tunnel*, by Dorothy Richardson, *TLS* (13 February, 1919); "Women Novelists": Review of *The Women Novelists*, by R. Brimley Johnson, *TLS* (17 October, 1918). "Books and Persons": Review of *Books and Persons*, by Arnold Bennett, *TLS* (5 July, 1917). A citação de Guiguet é da p. 10.

A opinião de Leonard Woolf sobre *Kew Gardens* é muito elogiosa. Ele considera este “thin little volume” “a decisive step in Virginia’s development as a writer. It is in its own small way and within its own limits perfect; in its rhythms, movement, imagery, method, it could have been written by no one but Virginia. It is a microcosm of all her then unwritten novels, from *Jacob’s Room* to *Between the Acts*.”⁴⁸⁹ *Kew Gardens* foi incluído na coletânea *Monday or Tuesday*, publicada em 1921; e, em 1944, em *A Haunted House and Other Short Stories*, onde Leonard Woolf reuniu dúzia e meia de contos segundo um plano de publicação já previsto antes da morte de Virginia.

Embora não haja propriamente a intenção de analisar *Freshwater* e os seus possíveis significados alargados, parece adequado não deixar sem menção mais esta produção de Virginia Woolf, de um género que ela apenas voltou a utilizar “internamente”, no espectáculo inserido em *Between the Acts*. Deixado sem atenção durante décadas, também *Freshwater* tem vindo recentemente a ser objecto de estudo, acompanhando o crescente surto de interesse por tudo quanto se relacione com Virginia Woolf. Em 1923 foi representada a pequena peça em um acto *Freshwater*, baseada declaradamente em Julia Margaret Cameron. Posteriormente Woolf acrescentou-lhe um segundo acto que, na opinião de Penny Farfan, é dedicado à figura da actriz Ellen Terry, cuja filha teria possivelmente inspirado a criação da personagem Miss La Trobe em *Between the Acts*. Penny Farfan aproxima os dois escritos no seu ensaio “*Freshwater* Revisited: Virginia Woolf on Ellen Terry and the Art of Acting”, no qual defende a opinião de que “in *Freshwater*, Woolf implicated her own theory and fiction as a response to the actress’s confinement in male-determined roles that replicated those to which women were confined offstage”, enquanto, por outro lado, “her [Woolf’s] use of performance in *Between the Acts*

⁴⁸⁹ *Downhill All The Way*, p. 60.

provided a model for how to read her body of work in terms of its potential to engender change through its articulation of alternative cultural scripts relating to gender politics.”⁴⁹⁰

A 11 e 26 de Outubro de 1928 Virginia Woolf deslocou-se a Cambridge para duas palestras sobre “Women and Fiction”, que seriam posteriormente desenvolvidas como *A Room of One's Own*, publicado a 24 de Outubro de 1929 na Inglaterra e nos Estados Unidos. Esta publicação é uma das que mais têm sido lidas e discutidas, e que mais polémica têm suscitado. Ora adoptado como manifesto ora hostilizado, por diferentes correntes feministas, o livro tem recebido classificações tão diversas como “a flight into androgyny”⁴⁹¹ ou “a feminine rewriting of Milton's *Lycidas*”⁴⁹². *A Room of One's Own* é, de facto, uma obra que se presta a leituras apaixonadas e extremas, tal como, sem sombra de dúvida, foi apaixonadamente escrita. Não pode deixar ninguém indiferente e toca, sobretudo, quem se sente coartado nas suas ânsias de realização pelo facto de ser mulher num mundo de privilégio masculino. Para além da sugestão do quarto próprio e do rendimento anual, Virginia Woolf fornece às mulheres bastantes conselhos aproveitáveis e bastante matéria para meditação. O livro não tem nada de religioso nem de contra-religioso, apenas de contra-masculino, e essa posição da autora já é um indicativo suficientemente forte de carácter, de consciência de classe e de envolvimento nos problemas da sua actualidade. A “crença” de Virginia Woolf em *A Room of One's Own* vai para todas as possíveis “irmãs de Shakespeare” no talento, se não no sangue, que nunca tiveram a oportunidade de desenvolver, pôr a render e dar voz aos seus dotes literários. Como ela diz: “my belief is that this poet who never wrote a word and was buried at the cross-roads still lives. She lives in you and in me, and in many other women who are not here tonight, for they are washing up the dishes and putting the

⁴⁹⁰ *Woolf Studies Annual*, Volume 4, 1998, New York, Pace University Press, pp. 3-17.

⁴⁹¹ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*, London, Virago, 1984, p. 288.

⁴⁹² Hermione Lee, Introduction to *A Room of One's Own*, London, The Hogarth Press, 1991, p. xiv.

children to bed” (AROO 105-6). É inegável que, seja qual for a classificação que queiram atribuir a esta obra, ela não pode deixar de ser considerada construtivamente feminista; feminista de uma maneira lúcida e inteligente.

Num ensaio recente, “Excavating the Elephant and Castle: Joanna Southcott and the Voice of Prophecy in *A Room of One’s Own*”, Kurt Koenigsberger aproveita precisamente este pormenor do local de enterro da fictícia Judith Shakespeare para lembrar que no mesmo sítio foi enterrada, assim como várias outras mulheres em tempos recuados, a profetisa Joanna Southcott. Koenigsberger aventa a hipótese de Woolf se ter baseado nesse facto para a sua descrição, tanto mais que, como ele afirma, “Woolf’s effort to recover stories such as Judith Shakespeare’s, women stories which have been palimpsestically erased and overwritten by patriarchal tradition, establishes a context in *A Room of One’s Own*.”⁴⁹³

Os registos da época, no Diário de Virginia Woolf, não dão a conhecer muitas opiniões de amigos sobre *A Room of One’s Own*, e, igualmente, não é confidenciada a sentença de Leonard sobre o livro. Há uma indicação que Morgan (Forster) “wrote yesterday 3rd Dec. & said he very much liked it” (D III 262). Vita Sackville West falou do livro a 31 de Outubro na BBC, numa das suas emissões quinzenais, e as vendas subiram (D III 264). Clive Bell confessou que criticara o livro: “He was a little rasped; said the jokes were lecture jokes” (D III 275). Ethel Smyth, que se tinha apaixonado por Virginia “based solely upon the mind that had created that lyrically feminist pamphlet” (CS 260n 1), escreveu a louvar o livro, e a partir de então seria uma fiel admiradora. E a opinião de Goldie (G.L. Dickinson), um dos primeiros a enviar as suas felicitações, foi muito agradável a Virginia: “I cant tell you how pleased I am that you like my little book” (CS 256, carta 2094). De qualquer forma, porém, Virginia não estava desta vez tão ansiosa de apoio como quando se tratava de romances.

⁴⁹³ *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf*, ed. Laura Davis and Jeannette McVicker, New York, Pace University Press, 1998, pp. 98-103.

Na imprensa, até Arnold Bennett teceu elogios, pelo menos à qualidade da escrita. Começa por dizer: "One thing I have said of her: she can write" e acaba opinando: "Some will describe her book as a feminist tract. It is no such thing. . . . And she comes to no satisfactory conclusion about the disparateness of men and women."⁴⁹⁴ Orlo Williams escreve quando saiu a edição brochada, e afirma que "*A Room of One's Own*, which is a remarkable discourse on the relation of women to literature, will awake echoes and discussions beyond, as well as within, the English-speaking countries."⁴⁹⁵ Em 1931, Rebecca West elogia Virginia Woolf: "For in *A Room of One's Own* she has, with extreme courage, defied a prevalent fashion among the intelligentsia, which is particularly marked in the case of her admirers."⁴⁹⁶

Entretanto, todos os anos vão sendo publicados novos estudos sobre este texto, que o analisam sob diferentes perspectivas. Como exemplo, podem-se referir: "A Form of One's Own", de Ellen Hawkes Rogat, em 1974; "Literary Allusion as Feminist Criticism in *A Room of One's Own*", de Alice Fox, em 1984; "Something Odd at Work: The Presence of Jane Harrison in *A Room of One's Own*", de Annabel Robinson, em 1987; o mais ousado "Sapphisty: Narration as Lesbian Seduction in *A Room of One's Own*", de Jane Marcus, em 1992; e "The Essay Forms and The Writing Process", de Jeanne Dubino, em 1997.

Num importante ensaio, destinado a dar o devido valor às influências femininas na vida, saúde e escritos de Virginia Woolf, Martine Stemerick lembra como essa influência tem sido secundarizada, mas sublinha que o essencial é a atitude a tomar no futuro: "The question is not whether Professor Bell's assessment is correct, but whether we, as literary critics and intellectual historians, have not unthinkingly perpetuated the cultural bias - call it the patriarchal point of view - against which Woolf argues in *A Room of One's Own* and *Three Guineas*." E Stemerick reitera

⁴⁹⁴ "Queen of the High-Brows", *Evening Standard*, 28 November 1929: 5 (CA II 147-8).

⁴⁹⁵ "Review of *A Room of One's Own*", *The Criterion*, 9, April 1930: 509-12 (CA II 149).

⁴⁹⁶ "Autumn and Virginia Woolf", *Ending in Earnest: A Literary Log*, New York, Doubleday, 1931: 208-13 (CA II 169).

a proposta de Woolf: “Woolf proposed a radical reassessment of our values when she challenged the aspiring young academics at Newnham and Girton to ignore ‘the perpetual admonitions of the eternal pedagogue’ and concentrate their scholarship on the ordinary lives of the common man and a common woman (AROO 130).”⁴⁹⁷ Não se pode negar a pertinência da observação de Martine Stemerick nem a continuada actualidade das advertências e conselhos de Virginia Woolf.

Uma das mais importantes advertências que Woolf faz às mulheres em *A Room of One's Own* é lembrar-lhes enfaticamente, como já o fizera em “Women and Fiction”, que “the values of a woman are not the values of a man” (GR 81). Por isso ela as aconselha a “look past Milton's bogey” (AROO 106), essa figura masculina que lhes tapa o horizonte, seja ela “father, husband, God, author, Adam”.⁴⁹⁸ Conforme Sandra Gilbert observa: “The shadow of Milton's bogey seems to darken the page as Woolf writes.”⁴⁹⁹ Porque a grande preocupação de Virginia Woolf é o esforço de autonomia das mulheres, uma autonomia consciente e esclarecida, que as leve a prepararem-se para se bastarem a si próprias sem o apoio ou amparo masculino.

Com mais determinação e agressividade, e um alvo mais concretamente delineado, *Three Guineas* foi publicado em Junho de 1938. Desagradou a todos. Leonard não mostrou grande apreço, para desgosto de Virginia: “I didn't get so much praise from L. as I hoped” (D V 133). E Leonard, cujas crescentes preocupações o cegavam para as de Virginia, continuou a pensar que ela não se interessava por política!

A fragilidade da condição física de Virginia Woolf foi grandemente amparada pela solicitude do marido durante a maior parte dos anos do seu casamento. Porém, com a aproximação do

⁴⁹⁷ “Virginia Woolf and Julia Stephen: The Distaff Side of History”. *Virginia Woolf: Centennial Essays*, eds. Elaine Ginsberg and Laura Moss Gottlieb, Troy, N.Y., The Whitston Publishing Company, 1983, pp. 52-3.

⁴⁹⁸ Cf. Hermione Lee, Introduction to *A Room of One's Own*, p. xi.

⁴⁹⁹ “Milton's Bogey”. *The Madwoman in the Attic*, Yale University Press, 1979, pp. 187-212. Citado por Hermione Lee

perigo da guerra e da possível vitória do hitlerianismo, Leonard Woolf ficou, ele próprio, tremendamente perturbado, física e psicologicamente, passando quase bruscamente do papel de mais forte ao de mais fraco e carente. A situação é muito claramente analisada por Peter Dally, eminente woolfiano e psiquiatra que, como ele diz, “[t]hrough her [Virginia’s] writing I have lived with the Woolfs for many years, and come to identify with Leonard and his relationship with Virginia.” Dally descreve o rápido agravamento das condições de saúde de Leonard: “Leonard’s prolonged frustrations at work brought on psychosomatic symptoms. In January 1933 he began to itch, and was convinced that insects were crawling under his skin.”⁵⁰⁰ Várias idas ao médico e, finalmente, a um dermatologista, melhoraram o problema. Mas a situação na Alemanha, com Hitler como chanceler a estabelecer o partido único e a perseguir os judeus, trouxe-lhe uma “doença” ainda maior: a de abalar as suas convicções pacifistas. Talvez para ajuizar claramente as circunstâncias, em 1935 organizou uma viagem do casal ao Continente, atravessando de carro a Alemanha até à Itália, o que foi considerado por todos como extremamente perigoso, sobretudo para a paz de espírito de Virginia. A experiência foi elucidativa e, desde que regressou, Leonard modificou o seu discurso político, provocando hostilidades no Partido Trabalhista pelos seus novos conselhos.

Esta situação teve uma repercussão nefasta em Virginia, que se via privada do habitual e indispensável apoio psicológico e de vigilância e se sentia, por outro lado, “distressed by Leonard’s turn-about, his call to rearm, preparations for war. She was an out-and-out pacifist” (155). E esta condição, que a colocou, pela primeira vez, em oposição ideológica ao marido, retirou-lhe a pouca confiança em si que ainda conseguira manter. Apesar de noites sem dormir não conseguia acabar de rever *The Years*. Como Dally relata: “Pressure mounted, and was not lessened by Leonard telling her she had not made enough money to pay her share of the

⁵⁰⁰ *The Marriage of Heaven and Hell*, p. 153.

household expenses” (157). No entanto, o clínico/autor é peremptório: “although Virginia’s depression was severe she gave little sign of madness. . . . Suicide never threatened. There were no delusions or hallucinatory voices, no abnormal irritability, no paranoia, and certainly no hostility towards Leonard” (159-60). “It is a truism in psychiatry”, diz Dally, “that the real cause of a mental illness is not always the obvious one. Leonard and Virginia, and their friends, blamed the book for the breakdown, but the novel was a side issue. The main source of her worry concerned Leonard and the threat of war” (160).

Nesta conjuntura, *Three Guineas*, com o seu tom acerbo e o seu anti-militarismo, não era de molde a agradar à nova visão de Leonard sobre o problema da guerra; e a sua quase exaustão psicológica não lhe permitia acudir, como sempre fizera, à necessidade de acompanhamento de Virginia. O processo de escrita de *Three Guineas* protegera-a, de certo modo, da tensão resultante do conflito de ideias com Leonard a respeito da guerra. Mas, quando esse processo acabou, só o envolvimento num novo projecto (*Pointz Hall / Between the Acts*) pôde ainda protelar a sua fatal desistência de lutar pela sanidade e a vida.

A crítica mais azeda a *Three Guineas* veio de Q.D. Leavis em “Caterpillars of the Commonwealth Unite!”, uma recensão publicada em *Scrutiny* a 7 de Setembro de 1938. Ostensivamente desagradável, Leavis afirma à partida: “It is no use attempting to discuss the book for what it claims to be, which is a sort of chatty restatement of the rights and wrongs of women of Mrs. Woolf’s class, with occasional reflexions where convenient on the wrongs of other kinds of Englishwomen.”⁵⁰¹ Por fim, afirmando de passagem que “perhaps Mrs. Woolf does not mean to be taken as seriously as this”, Leavis preconiza: “It will be necessary to draw upon the disagreeable facts of experience instead of confining ourselves with Mrs. Woolf to assertions and wishful prophecy” (389); e remete o estudo do problema do “limited progress we have made in

⁵⁰¹ Reproduzida em *The Importance of Scrutiny*, ed. Eric Bentley, p. 382.

equalizing the sexes” para o campo da antropologia. Assim: “Certainly there is no longer any use in this field of speculation for the non-specialist like Mrs. Woolf” (391). Esta definitiva e demolidora opinião foi por muito tempo seguida por grande parte da crítica, apesar do nítido preconceito de antipatia para com a autora, a sua classe social e o meio em que vivia.

No entanto, ainda houve lugar para outras apreciações mais favoráveis, como, por exemplo, a de um Graham Greene, que aponta como “the one defect of this clear brilliant essay” o facto de que “[w]hen Mrs. Woolf touches morality or religion . . . Mrs. Woolf discusses Christianity only in terms of the Church of England.”⁵⁰² O tempo trouxe outras leituras desta obra, que continua, todavia, a suscitar polémica.

Num ensaio de 1974, Nancy Burr Evans junta numa só análise *A Room of One's Own* e *Three Guineas*, fazendo notar que, “while Woolf diagnosed the woman’s situation in Marxian terms she did not reach the Marxian conclusion that revolution is the means to solution. Quite the contrary, she chose a Gandhian approach of passive resistance to effect change. . . . Woolf obviously did not want to propagate the war instinct, the very thing she wanted to prevent.”⁵⁰³

Evans lembra as perguntas dos textos:

Which, then, is better: to be locked out of the man’s world, Woolf asks in *A Room of One's Own*, or to be locked in. . . . The conclusion she reaches in *Three Guineas* is that neither is better; they are equally bad. The world, then, must change or, more correctly, be changed from a dehumanizing, money-oriented society before woman can achieve freedom with her integrity intact and, inversely, woman must attain her freedom in order that man can. (290)

Evans considera, no final, que “Woolf was capable . . . to describe and to describe well in the early twentieth century what many women and men are only today beginning to realize: that in

⁵⁰² “From the Mantlepiece”, *The Spectator*, 17 June 1938: 1110-12 (CA II 268).

⁵⁰³ “The Political Consciousness of Virginia Woolf *A Room of One's Own* and *Three Guineas*.” *The New Scholar*, 4, Spring 1974: 167-80 (CA II 286).

the final analysis the oppression of women is as destructive for men as it is for women.” (293). Esta consideração parece muito justa, e só por esta verdade já a obra de Woolf é merecedora de apreço. Não se lhe pode assacar, como muitos têm feito, um diletantismo ou um amadorismo que estão muito longe da honestidade da sua escrita. É do interesse deste trabalho que fique clara essa honestidade da escrita de Virginia Woolf, a sua preocupação, tantas vezes confiada ao Diário, de ser fiel à sua visão ou ao seu objectivo. Esta qualidade torna mais significativas as aflorações do religioso em tudo quanto escreveu, particularmente na sua ficção, tanto mais que, como se tentou demonstrar, as caricaturas e ironias detectadas têm muitas probabilidades de serem, apenas, manifestações de carência ou até mesmo pedidos de ajuda.

Anna Lucy Snaith escreveu uma tese de doutoramento em 1996 sobre a divisão do público e do privado no trabalho e na vida de Virginia Woolf, e nela reserva um lugar especial para *Three Guineas*, visto que “*Three Guineas* is the work in which Woolf uses the terms public and private most explicitly and most often. It is also a work which exemplifies the variety of levels on which the public/private distinction operates.”⁵⁰⁴ Snaith preocupou-se em estudar as fontes que a autora utilizou na preparação de *Three Guineas* e informa: “Woolf draws on a wide variety of sources: newspaper articles, reports, statistics, letters, biographies, autobiographies, photographs and poems. . . . The narrator’s feminist argument stems from various forms of publicly documented fact rather than her own private grievance” (295). O texto de Woolf faz a distinção entre os pontos de vista das pessoas no poder (homens) e “the point of view of an educated man’s daughter. All differ” (TG 162-3). Procurando um ponto de vista absoluto, a narradora volta-se para a Igreja, mas mesmo aí há disparidade de opinião: “The only conclusion she can reach” continua Snaith, “is that ‘there is no certainty in heaven above or on earth below’ (TG 163)” (303). Este apontamento, para lá da negatividade que revela, deixa entrever que Virginia Woolf

⁵⁰⁴ Virginia Woolf, *Contingency and the Concepts of ‘Public’ and ‘Private’*, PhD Thesis, University of London, 1996, p. 294.

tinha, afinal, uma ideia positiva da Igreja, como Entidade que devia estar acima das diferenças e pequenas questiúnculas individuais. A falha da instituição é algo que se constata com surpresa, não era de esperar.

Alertada também para a “close connection between the public and private realms”, Laura Moss Gottlieb lembra a afirmação de Woolf: “‘It is . . . important to accustom ourselves to the duties of free speech, for without private there can be no public freedom’ (TG 183-4).”⁵⁰⁵ E faz notar que “what she [Woolf] most despised about patriarchs was their belief that ‘[they have] the right . . . to dictate to other human beings how they shall live; what they shall do’ (TG 80)” (223). Esta crítica pode ligar-se à preocupação de autonomia para as mulheres: os homens devem deixar de mandar nas mulheres, as mulheres devem deixar de contar que os homens lhes digam o que fazer.

Three Guineas, como tudo o que foi escrito por Virginia Woolf, tem vindo a ser reconsiderado nos últimos tempos, e nem os anos decorridos nem a diferença de circunstâncias fazem diminuir o seu interesse. Polémico quando foi publicado, mantém ainda um grande poder questionador.

Virginia Woolf produziu toda a espécie de escritos. Dentro das suas severas limitações de saúde, para além das inevitáveis limitações de “educated man’s daughter” no início do século, deixou uma obra vultuosa, válida e variada, cujo interesse tem crescido em vez de diminuir com a passagem do tempo.

Além da obra que se previa de mais fôlego, “*Anon*” and “*The Reader*”, houve contos que ficaram por publicar, outros por rever, e outros, ainda, não chegaram a passar de apontamentos rabiscados para futura utilização. Todos estes testemunhos de continuidade deixam mais a impressão de uma Virginia que deseja chegar aos setenta anos, como confessara em tempos

⁵⁰⁵ “The Years: A Feminist novel”. *Virginia Woolf: Centennial Essays*, p. 223.

recuados a Violet Dickinson, do que de uma suicidária impenitente pronta para deixar este mundo. Conforme Susan Dick lembra em “‘The Writing ‘I’ Has Vanished’: Virginia Woolf’s Last Short Fictions”, “[d]uring the last months of her life, she was thinking a great deal about her father. Indeed, her talks in February and March with Octavia Wilberforce, her friend and doctor, led Octavia to conclude that she was ‘haunted’ by her father, a conclusion Leonard confirmed.”⁵⁰⁶

É talvez esta obsessão que a faz escrever “The Symbol”, em que a montanha inatingível serve de pano de fundo à narradora-epistolar que confessa à irmã mais velha como chegou, por pura exatão, a desejar a morte da mãe; e, enquanto escreve, o perigo traiçoeiro da montanha faz desaparecer os jovens alpinistas que tentaram conquistá-la. A parte confessional aparece apenas nas versões censuradas, como informa Dick: “She then confesses to her sister (in both drafts) that she used to long for their mother’s death, to see it as a ‘symbol’ of her freedom”, mas enquadra-se em “Woolf’s own feelings in 1903 as Leslie Stephen died slowly of cancer” (138). A leitura deste conto (CSF288-90) e a sua análise por Susan Dick comprovam como os “fantasmas” familiares perseguiram Virginia Woolf durante toda a vida; e, mais uma vez se verifica, a morte foi um tema sempre presente nos seus escritos, não foi característico apenas da época terminal.

Um símbolo privilegiado, utilizado recorrentemente por Woolf, foi o do aeroplano; e um outro foi o da ilha. Gillian Beer junta os dois no seu ensaio de 1990 “The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf”,⁵⁰⁷ onde recorda: “Virginia Woolf never flew, though she fantasized the experience vividly in her late essay ‘Flying Over London’. But the aeroplane is powerfully placed in her novels. It typifies the present day. . . . Menace, community, eroticism, warfare, and idle beauty: the aeroplane moves freely across all these zones in her writing” (267). Depois de recordar os romances em que aparece um aeroplano, sempre com uma carga simbólica, Beer refere também o ensaio “Thoughts on Peace in an Air Raid”; e alega ainda que “Woolf’s

⁵⁰⁶ *Omnium Gatherum: Essays for Richard Ellmann*, ed. Susan Dick, Gerrards Cross: Collin Smythe, 1989, pp. 135-6.

⁵⁰⁷ *Nation and Narration*, ed. Homi K. Bhabha, London & New York, Routledge, 1994, pp. 265-90.

opposition to patriarchy and imperialism, her determined assertion that she was 'no patriot', her emphasis on women's 'difference of view', all have their bearing in her figuring of the aeroplane and of flight in her writing" (269). Sobre a ilha, que "has seemed the perfect form in English cultural imagining, as the city was to the Greeks", e que era considerada tradicionalmente como "secure, compacted, even paradisaical - a safe place" (269), Beer assinala o contraste verificado nos tempos presentes: "Her [Woolf's] later writing shares the new awareness of island-dwellers that their safe fortress is violable" (273) (Nesta instância apetece trazer à ideia a ilha flutuante de Jonathan Swift na terceira das *Gulliver's Travels*, em que o aeroplano é a força flutuante que pretende domínio e tem poder de destruição). Beer recorda ainda especificamente algumas passagens de romances. Por exemplo, "Orlando muses: 'In the eighteenth century we knew how everything was done; but here I rise through the air; I listen to voices in America; I see men flying - but how it's done, I can't even begin to wonder. So my belief in magic returns' (O 270). Accepting technology into everyday life renews the magical; explanation becomes unstable and unsought" (278). Este apontamento reforça a ideia de que, longe de afastarem de Deus, os avanços da ciência e da técnica tornam mais clara a necessidade de supor a existência de uma Entidade superior à natureza humana. A ajuizar pelo seu espólio em toda a espécie de escritos, parece que o pensamento de Virginia Woolf seguiu ao longo da vida um percurso semelhante de aproximação ao transcendente. Um outro exemplo apresentado por Dick reforça estas considerações pessoais aqui intercaladas. É retirado do final de *To the Lighthouse*: "'It is finished' - Lily's words - and those of the Cross - mean also what they say. Things have come to an end. The period of empire is drawing to its close. The book ends; the picture is done; the parents' England is gone" (273). Mas - sem passar agora por Gillian Beer -, porque se afastou dos seus fantasmas e viu para além do material, Lily sentiu libertação e alegria. Tal como James não se deixou impressionar pela figura erecta do pai ao chegarem à ilha do farol, "very straight and tall, James thought, as if he were saying, 'There is no God'" (TTL 318); pois ele já compreendera, ao

aproximar-se do verdadeiro farol, cuja imagem à distância alimentara a sua fantasia, que, tal como Virginia Woolf disse em “Craftsmanship”, “[i]t is the nature of words [e das coisas, e das atitudes] to mean many things.” Ter o aspecto rebarbativo de quem pensa “There is no God” não quer dizer, na realidade, que seja esse o verdadeiro sentir de quem quer transmitir essa convicção.

Ao falar da experiência criativa de Virginia Woolf, autora que fornece “interesting comments on many of the technical problems and emotional states that she was conscious of during her writing”, Howard Harper analisa a “narrative consciousness” que “discovers and discloses the created world.” Nas palavras de Harper:

The search for meaning is a search in consciousness - or in ‘awareness,’ since the creative imagination may be aware of something without being entirely conscious of it. . . . In this process of realizing its world, the narrative consciousness searches for meaning, order, stability. This is also a search for perspective. In traditional novels the ‘plot’ operates within the limits set by convention, but in the plot of intentionality the narrative seeks to transcend conventional limits. The conflicts in the plot of intentionality are always on the frontiers of awareness, language, and style, where the creative imagination struggles with the ineffable. Meaning is not something inherent, or at least self-evident, in the given world; rather, it is something to be discovered, achieved, wrested from the struggle with the protean, phenomenal world. The discovery of transcendent meaning becomes the great mythic theme of this drama of intentionality.”⁵⁰⁸

Harper refere-se aqui mais especificamente a *The Voyage Out*, mas, como ele próprio diz, “[e]ach of the novels of Virginia Woolf enacts the same dramatic theme” (3). E continua, já no fim da sua introdução: “Each of the nine novels represents a further evolution of the same essential search for poetic meaning. . . . The growth in awareness continues, despite some losses, until the very end. At last, transcendent meaning is discovered in the silence between the acts of

⁵⁰⁸ *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1982, pp. 2-3.

the personal and social dramas, and, above all, in the mysterious power of consciousness to conceive such a drama” (5). O percurso literário de Virginia Woolf, tal como, na realidade, o seu percurso existencial, centrou-se, essencialmente, nessa constante demanda de um sentido transcendente.

Intimamente ligada a tudo quanto escrevia, Virginia Woolf multiplicou-se e desmultiplicou-se em *The Waves*, tentando, talvez, esconder-se de si própria, e fragmentou-se em *Between the Acts*, com todos os espectadores do “pageant”. Recordá-la traz à memória a figura do acrobata - que também é palhaço e bailarino, bêbado e poeta no circo da vida - de quem José Régio diz:

Tem, no entanto,
Há já tanto!
Uma loucura com ele
Que o impele:
Quer subir
Até onde puder ir;
Além do que puder ir;
.....
Até que ele há-de chegar
À tristíssima vitória
De não ter mais que avançar.

Então...,
Ele há-de, ainda, sorrir.
Ora verão!
E há-de deixar-se cair.

E há-de deixar-se cair,
Do sétimo céu ao chão.⁵⁰⁹

Pode ter sido um amargor semelhante, a paralisia de quem se quer a continuar subindo e acha, na sua cegueira demente, que não pode, que não sabe, que já nem quer o que quer; pode ter sido essa sensação de inutilidade, essa força de desistência, que a fez deixar-se desaparecer no Ouse, mergulhar para acabar, abraçando a morte pelo pavor ou a não viabilidade da vida.

⁵⁰⁹ “Ámen”, *As Encruzilhadas de Deus*, Lisboa, Portugalia, 1970, p. 157.

CONCLUSÃO

We are in a world
where nothing is concluded.

No fim de um trabalho que se lamenta tenha ficado tão aquém do que o assunto merecia, preservou-se pelo menos a consciência de o ter executado com o máximo de empenhamento e rigor. Os factos e circunstâncias patenteadas, assim como os exemplos fornecidos, foram cuidadosamente investigados e foram eles a base das interpretações propostas.

A vida e a obra de Virginia Woolf constituem uma fonte de interesse inesgotável. Foi a leitura empenhada e repetida dos seus escritos, a par do conhecimento das particularidades das suas origens, do momento histórico-político-social do seu nascimento e das idiossincrasias familiares que a marcaram que estiveram no fundamento do projecto ora realizado.

O principal objectivo de Virginia Woolf não foi, certamente, nenhum daqueles que lhe têm sido atribuídos. Essencialmente, o seu objectivo primário foi, sem sombra de dúvida, aprender a arte de viver. E fê-lo com a sua mestria de escritora.

A atitude de Virginia Woolf perante a vida pode ter-lhe parecido “vaga e misteriosa”, mas foi seguida com persistência e constância; e a sua luta existencial consistiu em esforçar-se, toda a vida, por (afinal como S. Pedro!) “lutar o bom combate e defender a fé”, aquela “faith of her own”, aquele seu “concept of the essential nature of human being” que, no dizer de Mark Hussey, “can best be described as a faith, the essential element of which was belief in a soul.”

Esta aproximação de Virginia Woolf, e do seu romance, ao religioso, pode encontrar suporte em *The Novel as Faith*, em que John Paterson descreve as ideias e pressupostos que orientaram seis romancistas famosos, de Henry James a, precisamente, Virginia Woolf. Segundo o estudo de Paterson, através de múltiplas variantes e contradições, e apesar das diferenças superficiais quanto a visão, forma, assunto e estilo, um único princípio imperceptível guiou os seis

autores: eles seguiam a mesma convicção moral de que, como representação, como forma imitadora da própria vida, o romance consistia numa empresa “religiosa”, uma expressão de fé na qualidade da existência natural e humana. De Virginia Woolf diz Paterson: “Virginia Woolf was by no means the profoundest philosopher of the novel but she was easily the most knowing, the most knowledgeable. An indefatigable reader and reviewer and publisher of books, she was the professional student of fiction in a way that James and Conrad, Joyce and Lawrence, never were.”⁵¹⁰ Após várias comparações, Paterson comenta:

For Virginia Woolf, therefore, the novelist’s reality was by definition a social reality, a reality that materialized itself in the tangible forms of social codes and customs. When the artist represented life, when he held his mirror close to the surface of things, what he found reflected wasn’t man in the universe but man in society, wasn’t man in his invisible and unverifiable relations to God or Fate but man in his entirely visible and verifiable relations to his fellowmen.” (187)

É igualmente convicção de Madeline Moore que os escritos de Virginia Woolf contêm muito de místico, assim como muito de político. Embora nem todas as suas ideias se enquadrem na proposta deste trabalho, há vários pontos de consonância com ele no seu pensamento expresso em *The Short Season Between Two Silences: The Mystical and the Political in the Novels of Virginia Woolf*.⁵¹¹ Madeline Moore coloca uma pergunta que poderia ter cabimento nestas páginas finais: “did Virginia Woolf reconcile her materialist beliefs with her spiritual longings?” (2) No fundo, esta é uma pergunta que muitas e variadas pessoas poderiam colocar-se, mas a que poucas saberiam responder. Depois de todas as pesquisas e análises feitas no decurso deste trabalho, também não há respostas concretas a dar. Afinal, a demanda de um sentido para a vida é a tarefa, sempre inacabada, de todos os seres humanos. Considerando que Virginia Woolf pôde

⁵¹⁰ *The Novel as Faith: The Gospel According to James, Hardy, Conrad, Joyce, Lawrence and Virginia Woolf*, Boston, Gambit, 1973, p.182.

⁵¹¹ Boston, George Allen and Unwin, 1984.

conceber para o seu último romance uma personagem intrínseca e despretensiosamente religiosa como Mrs. Swithin, poder-se-á, talvez, presumir, que o seu contencioso para com Deus estava menos azedo e renitente, e que ela se poderia ir abrindo, como os seus romances, “à sedução da fé.” Mas, sem uma estrada de Damasco ou qualquer outra intervenção de um factor miraculoso, é muito difícil chegar, em terreno inóspito, a uma total e eficaz conversão. De resto, espiritualidade e conversão nem sempre andam de parceria, e por vezes uma assusta a outra. Era mais natural que Virginia Woolf fosse assumindo paulatinamente uma posição de maior paz interior, que lhe permitisse abordar as esferas do religioso e do transcendente sem aquela arrogância defensiva que a fazia afrontar e ridicularizar o que temia e a inquietava.

Madeline Moore continua a sua pergunta numa segunda orientação: “Did she do so in her theoretical analyses of women’s literary works, in her interpretations of the relationship between sexual repression and political oppression, and finally in her novels themselves?” E, à laia de resposta, argumenta: “The greater part of Woolf’s intellectual energies, in fact, went toward an examination of the conflicts inherent in being a woman and being a writer. Many of her essays argue the thesis that the artist is a product of economic and historical restrictions, and that material conditions dictate the limits of creativity and candor” (3). Esta afirmação não é difícil de subscrever, mas o mesmo não acontece com outras, como, por exemplo, quando Moore vê em *A Room of One’s Own* “an uneasy but compelling marriage of the sensuous and the spiritual” (6).

Fazendo uma abordagem menos problemática à obra de Virginia Woolf, poderão pôr-se em questão os seus métodos experimentalistas e inovadores.

Através dos seus escritos, Virginia Woolf parece responder a uma pergunta aparentemente destinada a ficar sem resposta: Como se pode, sem esquecer o passado, ter ideias novas, dizer coisas novas de forma nova e ser ouvido?

Se as ideias são válidas, nascidas da sensibilidade de quem acolhe e entende a brisa dos longes futuros, elas acabarão sendo ouvidas. Mas levará o seu tempo.

Como as ondulações nas águas calmas feridas pelo arremesso de calhau rolado, de início elas atingirão somente os mais próximos, os que já se inquietam, insatisfeitos com a não-mudança. Deste primeiro círculo de prosélitos passarão naturalmente aos de sua influência directa. E, depois, começará a espera, o período de germinação: as ondas formar-se-ão e expandir-se-ão de forma muito mais lenta mas também muito mais alargada - “e cada semente dará cem por um”. Quem as vê já quase nem saberá a sua origem. Parecem naturais e óbvias, complemento inalterável da superfície calma. Assim nasce uma nova época, uma nova escola, uma nova moda.

É este, normalmente, o processo de difusão pacífico de ideias, o percurso de disseminação a que as inovações estão sujeitas. Mas, com Virginia Woolf, nada foi ortodoxo, nada seguiu os costumeiros trâmites, nem os habituais nem os de excepção. Até porque, no fundo, ela trabalhava mais para si própria, por necessidade de encontrar a sua adequada atitude perante a vida.

Por outro lado, as suas incursões no cânone, os seus desvios e experimentações foram extremamente cautelosas, não para salvaguarda de uma reputação que estava ainda a fazer-se, mas por genuíno espírito científico experimentalista. Passo a passo, cada ideia nova imiscuía-se em terreno neutro como ovo de cuco em ninho alheio, enquanto a “inventora” sofria horrores de dúvida e insegurança até que o estalar do ovo intruso patenteava ao mundo a diferença e esta enfrentava o julgamento, tanto de entendidos como de indiferentes. Não que o caminho fosse

desviado por incompreensões. Não. O sofrimento existia sempre, é certo, e o receio da rejeição era sincero, mas, após as dores do parto e da convalescença, a cada obra - a cada filho - era permitido que seguisse a sua carreira como os fados entendessem (já que com Woolf, pelo menos à superfície, não seria adequado pensar “como Deus fosse servido”!), enquanto a criadora se empenhava num novo empreendimento inovador, um passo mais à frente na sua caminhada em direcção a uma sempre almejada e nunca atingida “Cidade de Deus”. Cada passo representava uma experiência mais ousada ou mais alargada.

Mesmo depois de *The Waves*, considerado por muitos o expoente do experimentalismo e da inovação, haverá que reconsiderar os veredictos de retrocesso a respeito de *The Years* - cujo alegado convencionalismo está cheio de mensagens devidamente transmitidas e de fantasmas devidamente expurgados - e de *Between the Acts* - cuja singularidade e profundidade estão longe de ter sido convenientemente exploradas. De facto, Virginia Woolf nunca descansou de inovar, de experimentar, mesmo que de uma outra forma nas obras mais tardias.

Mas Virginia Woolf já morreu, e todos quantos por ela se interessam procuram atingir a sua realidade. Porém, a realidade é fugidia.

Tudo quanto os filósofos têm dito, especulado e argumentado sobre a realidade, não torna a realidade mais real. No entanto, é com a específica realidade por mim construída, aquela que eu percepciono, que tenho de viver, por muito falível, duvidosa, evanescente e variável que a minha realidade seja.

O meu mapa do mundo limita a minha realidade; e não importa que o território seja vasto se o meu mapa é mesquinho. Porém, posso ter quem me ajude a compreender melhor o mundo e a alargar o âmbito do meu mapa da vida. Essa ajuda vem, frequentemente, da literatura. As palavras

escritas são definitivas e, como Virginia Woolf compreendeu, “words are the only things that tell the truth and nothing but the truth.”⁵¹²

Os escritores são pessoas que se sentem à vontade em diversos mapas do mundo. E, quando um mapa não os satisfaz, alargam-no, abrindo novas veredas com a fantasia. São criadores que rivalizam com Deus na criação de novos mundos.

Mas os escritores também morrem. Enquanto vivo, um escritor vai transmitindo a realidade de cada um dos seus mapas do mundo ficcionais de acordo com a capacidade e o talento criador que tem. E, através desses mapas múltiplos, deixa adivinhar o verdadeiro mapa do mundo em que se move e que limita a sua vida.

Por fim, uma vez morto, os seus mapas do mundo ficcionais ficarão a atestar o seu engenho e as suas propostas. Quanto ao verdadeiro, aquele da sua vida, que condicionou tudo quanto foi, fez e escreveu, esse ficará doravante à mercê da Crítica. Sim! Quando, pela própria acção do criador já morto, nada possa ser acrescentado à imagem e à mensagem que deixou, estas ficam entregues ao amorfo, imprevisível e flutuante Leviatã da Crítica, a Hidra de Sete Cabeças que tudo vasculhará e tudo poderá enaltecer ou esmagar.

Será ela, a partir de então, que reflectirá o mundo e a obra do escritor, reflexo que, portanto, já não dependerá apenas do mapa do mundo criado pelo escritor, mas do entrecruzamento dos mapas do mundo de todos quantos sobre ele falarem.

Por isso é que não se pode estudar um escritor e a sua obra sem auscultar as diversas fases, as diversas modas e as diversas “temperaturas” dos estudos críticos sobre ela publicados. Por esta razão, foram dados exemplos variados, de opiniões afastadas no tempo, no objectivo e na valorização, a respeito das obras de Virginia Woolf. É certo que, conforme já assinalado, muito pouco tem sido dito sobre o tema deste trabalho, mas pareceu avisado verificar vários pontos de

⁵¹² “Craftsmanship”, *The Crowded Dance of Modern Life*, p. 137.

vista diferentes, considerando que concentrar a atenção numa focalização unidireccionada não poderia deixar de falsear a visão global que interessa, também, ter em conta.

As próprias exclusões da Crítica são significativas, e a pequena - embora longa - amostragem que é dada neste trabalho teve também o objectivo de fazer ressaltar o vazio existente a nível de interesse pelo estudo da espiritualidade de Virginia Woolf e da sua preocupação “to balance the instinct to believe and the reality in which that belief is grounded” como, excepcionalmente, encontramos realçado por Anne Fernald. A amostragem foi, propositadamente, muito diversificada em tópicos, opiniões e datas; o que permite verificar que só muito recentemente têm começado a aparecer algumas, tímidas ou ousadas, manifestações de interesse concreto por este assunto. É sintomático desta viragem o facto de a International Virginia Woolf Association ter programado para Dezembro de 2000 um Encontro sobre

“Virginia Woolf on Religious Texts and Traditions”

Woolf’s agnostic inheritance; mysticism; readings, critiques, etc.

Bom é que não continue a ficar esquecida esta parte essencial de Virginia Woolf, já que, no fundo, foi ela que condicionou toda a sua escrita e a sua postura na vida.

**BIBLIOGRAFIA:
OBRAS CITADAS**

Thank God, as you would say,
one's fathers left one a taste for reading.

OBRAS CITADAS

I - Obras de Virginia Woolf

- - - . (1915). *The Voyage Out*. London: The Hogarth Press, 1975.
- - - . (1919). *Night and Day*. London: The Hogarth Press, 1971.
- - - . (1922). *Jacob's Room*. London: The Hogarth Press, 1972.
- - - . (1925). *Mrs. Dalloway*. London: The Hogarth Press, 1976.
- - - . (1925). *The Common Reader: First Series*. London: The Hogarth Press, 1968.
- - - . (1927). *To the Lighthouse*. London: The Hogarth Press, 1977.
- - - . (1928). *Orlando: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1970.
- - - . (1929). *A Room of One's Own* (intr. Hermione Lee). London: The Hogarth Press, 1991.
- - - . (1931). *The Waves*. London: The Hogarth Press, 1972.
- - - . (1932). *The Common Reader: Second Series*. London: The Hogarth Press, 1974.
- - - . (1933). *Flush*. London: The Hogarth Press, 1968.
- - - . (1937). *The Years*. London: The Hogarth Press, 1972.
- - - . (1938). *Three Guineas*. London: The Hogarth Press, 1977.
- - - . (1940). *Roger Fry: A Biography* (ed. Diane F. Gillespie). London: The Shakespeare Head Press, 1995.

(obras publicadas postumamente)

- - - . (1941). *Between the Acts*. London: The Hogarth Press, 1976.
- - - . (1944). *A Haunted House and Other Short Stories*. London: The Hogarth Press, 1973.
- - - . (1953). *A Writer's Diary, Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf* (ed. Leonard Woolf). London: The Hogarth Press, 1975.
- - - . (1958). *Granite and Rainbow: Essays by Virginia Woolf*. London: The Hogarth Press, 1958.

- - - . (1965). *Contemporary Writers* (Preface by Jean Guiguet). London: The Hogarth Press, 1965.
- - - . (1966). *Collected Essays. Volume I*. London: The Hogarth Press, 1968.
- - - . (1966). *Collected Essays. Volume II*. London: The Hogarth Press, 1972.
- - - . (1967). *Collected Essays. Volume III*. London: The Hogarth Press, 1967.
- - - . (1967). *Collected Essays. Volume IV*. London: The Hogarth Press, 1967.
- - - . (1973). *Mrs. Dalloway's Party: A Short Story Sequence* (ed. with introduction by Stella McNichol). London: The Hogarth Press, 1973.
- - - . (1975). *The Flight of the Mind: The Letters of Virginia Woolf. Volume I: 1888-1912 (Virginia Stephen)* (ed, Nigel Nicolson, ass. Joanne Trautmann). London: The Hogarth Press, 1975.
- - - . (1976). *The Question of Things Happening: The Letters of Virginia Woolf. Volume II: 1912-1922*. (ed. Nigel Nicolson, ass. Joanne Trautmann). London: The Hogarth Press, 1976.
- - - . (1976). *Moments of Being: Unpublished Autobiographical Writings* (ed. with intr. and notes Jeanne Schulkind). London: Sussex University Press, 1976.
- - - . (1977). *The Diary of Virginia Woolf. Volume I: 1915-19* (intr. Quentin Bell; ed. Anne Olivier Bell). London: Penguin Books, 1979.
- - - . (1978). *The Diary of Virginia Woolf. Volume II: 1920-24* (ed. Anne Olivier Bell ass. Andrew McNeillie). London: Penguin Books, 1981.
- - - . (1979). *The Sick Side of the Moon: The Letters of Virginia Woolf. Volume V: 1932-1935*. (ed. Nigel Nicolson, ass. Joanne Trautmann). London: The Hogarth Press, 1979.
- - - . (1979). *Women and Writing* (intr. Michèle Barrett). London: The Women's Press, 1979.
- - - . (1980). *The Diary of Virginia Woolf. Volume III: 1925-30* (ed. Anne Olivier Bell, ass. Andrew McNeillie). London: Penguin Books, 1982.
- - - . (1982). *The Diary of Virginia Woolf. Volume IV: 1931-35*. (ed. Anne Olivier Bell, ass. Andrew McNeillie). London: Penguin Books, 1983.
- - - . (1984). *The Diary of Virginia Woolf. Volume V: 1936-41*. (ed. Anne Olivier Bell, ass. Andrew McNeillie). London: Penguin Books, 1985.
- - - . (1985). *The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf* (ed. Susan Dick). London: The Hogarth Press, 1989.
- - - . (1989). *Congenial Spirits. The Selected Letters of Virginia Woolf* (ed. Joanne Trautmann Banks). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1989.

- - - . (1987). *The Essays of Virginia Woolf. Volume II: 1912-1918*. (ed. Andrew McNeillie). London: The Hogarth Press, 1995.
- - - . (1990) . *A Passionate Apprentice: The Early Journals 1897-1909* (ed. Mitchell A. Leaska). London: The Hogarth Press, 1992.
- - - . (1993). *The Crowded Dance of Modern Life* (ed. with intr. and notes Rachel Bowlby). London: Penguin Books, 1993.

II - Bibliografia Geral

- ABEL, Elizabeth. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- - - . "Narrative Structure(s) and Female Development". *The Voyage In: Fictions of Female Development* (eds. Elizabeth Abel, Marianne Hirsh, and Elizabeth Langland). Hanover, N.H.: University Press of New England, 1983.
 - - - . *The Appropriated Voice: Narrative Authority in Conrad, Forster and Woolf*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1990.
- ALEXANDER, Peter. *Leonard and Virginia Woolf: A Literary Partnership*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1992.
- ALLEN, Walter. *Tradition and Dream: The English and American Novel from the Twenties to our Time*. London: Phoenix House, 1968.
- ANNAN, Noel. *Leslie Stephen: The Godless Victorian*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- APOSTEL, Leo. "Athéisme et Agnosticisme". *Athéisme et Agnosticisme* (ed. Jacques Marx). Bruxelles: Université de Bruxelles, 1987.
- ARMSTRONG, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. New York: Oxford University Press, 1989.
- AUERBACH, Eric. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (trad. Willard R. Trask). Princeton: Princeton University Press, 1953.
- AUDEN, W.H. (selected and introduced by). *Kierkegaard*. London: Cassell & Company, 1955.
- AUSTER, Henry. "George Eliot and the Modern Temper". *The Worlds of Victorian Fiction* (ed. Jerome H. Buckley). Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.
- BACKUS, Margot Gayle. "Exploring the Ethical Implications of Narrative in a Sophomore-level Course on Same-sex Love: *Mrs. Dalloway* and *The Last September*". *Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf* (eds. Eileen Barrett and Patricia Cramer). New

York: Pace University Press, 1995.

BADENHAUSEN, Ingeborg. *Die Sprache Virginia Woolfs*. Marburg: Verlag Adolf Ebel, 1932.

BALDANZA, Frank. "Orlando and the Sackvilles". P.M.L.A., March 1955.

BARONI, Christophe. *Nietzsche: O que Nietzsche Realmente Disse* (trad. Bertha Mendes). Lisboa: Círculo de Leitores, 1977.

BARRETT, Eileen, and Patricia CRAMER (eds.). *Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf: Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace University Press, 1995.

BARZILAI, Shuli. "Virginia Woolf's Pursuit of Truth: "Monday or Tuesday", "Kew Gardens", and "The Lady in the Looking Glass". *Journal of Narrative Technique* 18, 3, Fall, 1988: 199-210.

BAZIN, Nancy Topping. *Virginia Woolf and the Androgynous Vision*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1973.

BEACH, Joseph Warren. "Virginia Woolf". *The English Journal*, vol. 26, 1937, pp. 603-12.

BEER, Gillian. *The Common Ground*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.

- - - . "The Island and the Aeroplane: The Case of Virginia Woolf". *Nation and Narration* (ed. Homi K. Bhabha). London & New York: Routledge, 1994.

BEJA, Morris (ed.). *Virginia Woolf: To the Lighthouse*. London: Macmillan (Casebook), 1996.

BELL, Quentin (1972). *Virginia Woolf: A Biography*. London: The Hogarth Press, 1990.

BELL, Vanessa. "Notes on Virginia's Childhood". *A Bloomsbury Group Reader* (ed. S.P. Rosenbaum). Oxford: Blackwell Publishers, 1993, pp. 331-35.

BENEDIKZ, B.S. (ed.). *On the Novel*. London: J.M. Dent & Sons, 1971.

BENNETT, Arnold. "Queen of the High-Brows". *Evening Standard*, 28 November 1929, p.5.

- - - . "Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". *Evening Standard*, 23 June 1927, p. 5.

BENNETT, Joan. *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945.

BHABHA, Homi K. (ed.). *Nation and Narration*. London & New York: Routledge, 1994.

BISHOP, Edward. *Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1991.

BLACKSTONE, Bernard. *Virginia Woolf*. London: Longmans, Green & Co., 1952.

BLAMIRES, Harry. *Twentieth-century English Literature*. London: Macmillan, 1982.

- BLOOM, Harold. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt, Brace & Co., 1994.
- BOND, Alma Halbert. *Who Killed Virginia Woolf? A Psychobiography*. New York: Insight Books, 1989.
- BOWLBY, Rachel. *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- BRADBROOK, M.C. "Notes on the Style of Mrs. Woolf". *Critics on Virginia Woolf* (ed. Jacqueline M. Latham). London: George Allen & Unwin, 1970.
- BREWSTER, Dorothy. *Virginia Woolf*. New York: New York University Press, 1962.
- BREWSTER, D. and A. BURRELL. "The Wild Goose: Virginia Woolf's Pursuit of Life". *Adventure or Experience*. New York, 1930.
- BRIGGS, Asa. *Victorian People: A Reassessment of Persons and Themes: 1851-1867*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.
- BROSNAN, Leila. *Reading Virginia Woolf's Essays and Journalism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- BROWER, Reuben Arthur. "Something Central Which Permeated: Virginia Woolf and Mrs. Dalloway". *The Fields of Light: An Experiment in Critical Reading*. New York: Oxford University Press, 1951.
- BROWN, Dennis. *Intertextual Dynamics within the Literary Group - Joyce, Lewis, Pound and Eliot*. London: Macmillan, 1990.
- BUCKLEY, Jerome H. *The Worlds of Victorian Fiction*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1975.
- CAMACHO, Modesto Santos. *Ética y Filosofía Analítica*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra, 1975.
- CANBY, Henry Seidel. "Orlando, a Biography". *The Saturday Review of Literature*. 3 November 1928: 313.
- CARAMAGNO, Thomas. *The Flight of the Mind: Virginia Woolf's Art and Manic-Depressive Illness*. Berkeley: University of California Press, 1992.
- CHAMBERS, R.L. *The Novels of Virginia Woolf*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1947.
- CHAPMAN, Wayne K., and Janet M. MANSON (eds.). *Women in the Milieu of Leonard and Virginia Woolf: Peace, Politics and Education*. New York: Pace University Press, 1998.
- CHASTAING, Maxime. *La Philosophie de Virginia Woolf*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

- COLLINS, H.P. "Review of the *Common Reader*". *The Criterion*, 3 July 1925, 586-8.
- COLUM, Mary M. "Woman as Artist". *New York Herald Tribune*, 8 May 1927: 1 and 6.
- COONEY, Seamus. *Men Without Art*. Santa Rosa: Black Sparrow, 1987.
- CORREIA, Alda Maria Jesus. "*A Quarta Dimensão do Instante*": *Estudo Comparativo da Epifania nos Contos de Virginia Woolf, Katherine Mansfield e Clarice Lispector*. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1998.
- COURINGTON, Chella. "From *Clarissa* to *Mrs. Dalloway*: Woolf's (Re)Vision of Richardson". *Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf: Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf* (eds. Eileen Barrett and Patricia Cramer). New York: Pace University Press, 1995.
- CULLER, Jonathan. *Structuralistic Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. Ithaca: Cornell University Press, 1975.
- CUNNINGHAM, Valentine. *In the Reading Gaol: Post-modernity, Texts and History*. Oxford: Blackwell, 1994.
- - - . *British Writers of the Thirties*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- CUSIN, Michel. "On Translating *The Waves* into French". *Virginia Woolf Miscellany* n° 54, Fall 1999.
- DAICHES, David. *A Study of Literature for Readers and Critics*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1948.
- - - . *Virginia Woolf*. London: Poetry, 1935.
- - - . "The Semi-transparente Envelope". *Virginia Woolf: To the Lighthouse, a Casebook* (ed. Morris Beja). London: Macmillan, 1996.
- DAKIN, Arthur Hazard. *Man the Measure*. Princeton: Princeton University Press, 1939.
- DALLY, Peter. *Virginia Woolf: The Marriage of Heaven and Hell*. London: Robson Books, 1999.
- DAUGHERTY, Beth Rigel, and Eileen BARRETT (eds.) *Virginia Woolf: Texts and Contexts. Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace University Press, 1996.
- DAVIS, Laura, and Jeannette McVICKER (eds.). *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace University Press, 1998.
- DELATTRE, Floris. *Le Roman Psychologique de Virginia Woolf*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin, 1932.

- DeSALVO, Louise. *Virginia Woolf's First Voyage: A Novel in the Making*. Yotowa, N.J.: Rowman & Littlefield, 1980.
- - -. *Virginia Woolf: The Impact of Childhood Sexual Abuse on her Life and Work*. London: The Women's Press, 1991.
- DESANTI, Dominique. *La Femme au Temps des Années Folles*. Paris: Stock/Laurence Pernoud, 1984.
- DiBATTISTA, Maria. *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables of Anon*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- DICK, Susan. "The Writing 'I' Has Vanished": Virginia Woolf's Last Short Fictions". *Omnium Gatherum: Essays for Richard Ellmann* (ed. Susan Dick). Gerrards Cross: Colin Smythe, 1989.
- - -. Introduction to *To the Lighthouse*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.
- DONNELL, Alison. "When Writing the Other is Being True to the Self: Jamaica Kincaid's *Autobiography of My Mother*". *Women's Lives into Print: The Theory, Practice and Writing of Feminist Auto/Biography* (ed. Pauline Polkey). London: Macmillan, 1999.
- DOTTIN, Paul. "Les Sortilèges de Virginia Woolf". *Revue de France*, Paris, Avril 1930, 556-66.
- DUNN, Jane. *A Very Close Conspiracy: Vanessa Bell and Virginia Woolf*. London: Cape, 1990.
- EDEL, Leon. *Bloomsbury: A House of Lions*. London: Penguin Books, 1988.
- EMERY, Mary Lou. "Robbed of Meaning": The Work at the Center of *To the Lighthouse*". *Modern Fiction Studies*, vol. 38 nº 1, Spring 1992.
- EVANS, B. Ifor. *English Literature Between the Wars*. London: Methuen, 1948.
- EVANS, Nancy Burr. "The Political Consciousness of Virginia Woolf *A Room of One's Own* and *Three Guineas*". *The New Scholar*, 4, Spring 1974.
- FAND, Roxanne J.. *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1999.
- FARFAN, Penny. "Freshwater Revisited: Virginia Woolf on Ellen Terry and the Art of Acting". *Woolf Studies Annual*. Volume 4, 1998. New York: Pace University Press, pp. 3-17.
- FERNALD, Anne E. "Pleasure and Belief in 'Phases of Fiction'". *Virginia Woolf and the Essay*, (ed. Beth Carole Rosenberg and Jeanne Dubino). London: Macmillan, 1997.
- FERREIRA, Maria Luisa Ribeiro (org.). *O Que os Filósofos Pensam sobre as Mulheres*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.

- FERRER, Daniel. *Virginia Woolf and the Madness of Language* (trad. Geoffrey Bennington & Rachel Bowlby). London: Routledge, 1990.
- FLEISHMAN, Avrom. *Virginia Woolf: A Critical Reading*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.
- FOGEL, Daniel Mark. *Covert Relations: James Joyce, Virginia Woolf, and Henry James*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1990.
- FORSTER, E.M. "The Early Novels of Virginia Woolf". *Abinger Harvest*. London: 1936, p.109.
- FORTIN, René E. "Sacramental Imagery in *Mrs. Dalloway*". *Renascence*, 18, Autumn 1965, 23-31.
- FREEDMAN, Ralph. *The Lyrical Novel: Study in H. Hesse, A. Gide & V. Woolf*. Princeton: Princeton University Press, 1963.
- - - (ed.). *Virginia Woolf: Reevaluation and Continuity*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- FRIEDMAN, Norman. "The Waters of Annihilation: Double Vision in *To the Lighthouse*". *ELH*, 22 March 1955, pp. 61-79.
- FRIEDMAN, Susan Stanford. "Virginia Woolf Pedagogical Scenes of Reading: *To the Lighthouse*, *The Common Reader*, and Her 'Common Readers'". *Modern Fiction Studies* Vol. 38 n° 1, Spring 1992.
- FRYE, Joanne S. "*The Voyage Out*: Thematic Tensions and Narrative Techniques". *Twentieth Century Literature* 26, Fall 1980.
- FRYE, Northrop. *The Eternal Act of Creation: Essays, 1979-1990*. Bloomington: Indiana University Press, 1993.
- FULLBROOK, Kate. *Free Women: Ethics and Aesthetics in Twentieth-Century Women's Fiction*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1990.
- GELFANT, Blanche H. "Love and Conversion in *Mrs. Dalloway*". *Criticism*, 8, Summer 1966, pp. 229-45.
- GILBERT, Sandra, and Susan GUBAR. *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, Vol. II: Sexchanges*. New Haven: Yale University Press, 1989.
- GILLESPIE, Diane F., and Leslie K. HANKINS (eds.). *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf*. New York: Pace University Press, 1997.
- GILLESPIE, Diane Filby. *The Sisters' Art: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse: Syracuse University Press, 1988.

- GINSBERG, Elaine, and Laura Moss GOTTLIEB (eds.). *Virginia Woolf: Centennial Essays*. Troy, N.Y.: The Whitston Publishing Company, 1983.
- GIROUX, Henry. "Cultural Studies, Resisting Difference and the Return of Critical Pedagogy". *Border Crossings* (ed. Renato Rosaldo). Boston: Beacon Press, 1989.
- GLENDINNING, Victoria. *Vita: The Life of Vita Sackville-West*. London: Penguin Books, 1984.
- GLICKSBERG, Charles I. *Literature and Religion: A Study in Conflict*. Dallas: Southern Methodist University Press, 1960.
- GOLDMAN, Mark. *The Reader's Art: Virginia Woolf as Literary Critic*. The Hague: Mouton, 1976.
- - -. "Virginia Woolf and the Critic as Reader". *PMLA* LXXX, June 1965, 275-84.
- GORDON, Lyndall. *Virginia Woolf: A Writer's Life*. Oxford: Oxford University Press, 1986.
- GOTTLIEB, Laura Moss. "War Between the Woolfs". *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration* (ed. Jane Marcus). London: Macmillan, 1987.
- - -. "The Years: A Feminist Novel". *Virginia Woolf: Centennial Essays*. (eds. Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb). Troy, N.Y.: The Whitston Publishing Company, 1983.
- GOUGH, Val. "With Some Irony in Her Interrogation: Woolf's Ironic Mysticism". *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf* (eds. Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins). New York: Pace University Press, 1997.
- GRAHAM, John. "The 'Caricature Value' of Parody and Fantasy in *Orlando*". *University of Toronto Quarterly*, XXX, July 1961: 345-66.
- GRAHAM, J.W. "Point of View in *The Waves*: Some Services of Style". *University of Toronto Quarterly*, 39, April 1970: 193-211.
- GREENE, Graham. "From the Mantlepiece". *The Spectator*, 17 June 1938, 1110-12.
- GREENWOOD, Edward. *F.R. Leavis*. London: Longman, 1978.
- GRUBER, Ruth. *Virginia Woolf: A Study*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1935.
- GUIGUET, Jean. *Virginia Woolf and Her Works (Virginia Woolf et Son Oeuvre, l'Art et la Quête du Réel)*. London: The Hogarth Press, 1965 (Paris: Didier, 1962).
- GUTH, Deborah. "'What a Lark! What a Plunge!': Fiction as Self-Evasion in *Mrs. Dalloway*". *Modern Language Review*, 84, 1 January 1989, pp. 18-25.
- HAFLEY, James. *The Glass Roof: Virginia Woolf as Novelist*. Berkeley: University of California Press, 1954.

- - - . "A Reading of *Between the Acts*". *Accent*, 13, Summer 1953: 178-87.

HANSON, Clare. *Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1994.

HARGREAVES, Tracy. *Virginia Woolf and Twentieth Century Narratives of Androgyny* (Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy). London: University of London, 1994.

- - - . "The Grotesque and the Great War in *To the Lighthouse*". *Women's Fiction and the Great War* (eds. Suzanne Raitt and Trudi Tate). Oxford: Oxford University Press, 1997.

HARPER, Howard. *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.

HARRISON, Jane (1913). *Ancient Art and Ritual*. London: Williams & Norgate, 1919.

HAVARD-WILLIAMS, Peter, and Margaret HAVARD-WILLIAMS. "Mystical Experience in Virginia Woolf's *The Waves*". *Essays in Criticism*, 4, January 1954: 71-84.

HEILBRUN, Carolyn. *Reinventing Womanhood*. New York: W.W. Norton & Co., 1979.

HEWITT, Douglas. *English Fiction of the Early Modern Period: 1890-1940*. London: Longman, 1988.

HIGDON, David Leon. "Mrs. Dalloway Revisited". *P.M.L.A.*, January 1974, pp. 178-80.

HOFF, Molly. "The Pseudo-Homeric World of Mrs. Dalloway". *Twentieth Century Literature*, vol. 45 n° 2 Summer 1999, pp. 186-209.

HOFFMANN, Charles G. "From Short Story to Novel: The Manuscript Revisions of Virginia Woolf's *Mrs. Dalloway*". *Modern Fiction Studies*, 14, Summer 1968, pp. 171-86.

HOLROYD, Michael. *Lytton Strachey: A Critical Biography. Vol. I: The Unknown Years (1880-1910)*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1968.

HOLTBY, Winifred. *Virginia Woolf*. London: Wishart, 1932.

- - - . "An Explorer's Record". *Time and Tide*. 10 October 1931.

HOMANS, Margaret (ed.). *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1993.

HOOD, H.G. *Belief and Unbelief since 1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 1955.

HOUGHTON, Walter E. *A Victorian Frame of Mind, 1830-1870*. New Haven & London: Yale University Press, 1957.

HUDSON, Derek (selected by). *English Critical Essays: Twentieth Century*. London: Oxford University Press, 1958.

- HUGHES, Richard. "A Day in London Life". *Saturday Review of Literature*. 16 May 1925: 755.
- HUNGERFORD, Edward A. "'My Tunnelling Process': The Method of Mrs. Dalloway". *Modern Fiction Studies*, 3, Summer 1957, pp. 164-7.
- HUNTING, Constance. "The Technique of Persuasion in *Orlando*". *Modern Fiction Studies* 2, February 1956.
- HUSSEY, Mark. *The Singing of the Real World: The Philosophy of Virginia Woolf's Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 1986.
- - - . "Refractions of Desire: The Early Fiction of Virginia and Leonard Woolf". *Modern Fiction Studies*, vol 38 n° 1, Spring 1992, pp. 127-46.
- HUXLEY, Thomas. *Lectures and Essays*. London: Watts & Co., 1931.
- JOHNSTONE, J.K. *The Bloomsbury Group: A Study of E.M. Forster, Lytton Strachey, Virginia Woolf, and Their Circle*. London: Secker & Warburg, 1954.
- JORGE, Maria Manuel Araújo. "Condições Epistemológicas dum 'Diálogo Dinâmico' entre Ciência e Fé". *Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto – Série de Filosofia*, n° 9, 2ª série, 1992.
- JOSEPHSON, Matthew. "Distinguished Essays". *The Saturday Review of Literature*, 4 July 1925, 872.
- JOYCE, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- KANWAR, Anju. "Briscoe's Alt[er]native: *Durga* or *Sati*? Woolf and Hinduism in *To the Lighthouse*". *Virginia Woolf: Texts and Contexts. Selected Papers from the Fifth Annual Conference on Virginia Woolf* (eds. Beth Rigel Daugherty and Eileen Barrett). New York: Pace University Press, 1996.
- KARL, Frederick, and Marvin MAGALANER. *A Reader's Guide to Great Twentieth-century Novels*. London: Thames & Hudson, 1960.
- KELLEY, Alice van Buren. *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.
- KENNEY, Susan M. "Two Endings: Virginia Woolf's *Suicide* and *Between the Acts*". *University of Toronto Quarterly*, 44, Summer 1975, 265-89.
- KENNY, Anthony. *História Concisa da Filosofia Ocidental* (trad. Desidério Murcho et al). Lisboa: Temas e Debates, 1999.
- KETTLE, Arnold. *An Introduction to the English Novel*, vol. II. London: Hutchinson University Library, 1953.

- KIELEY, Robert. "Jacob's Room and Roger Fry: Two Studies in Still Life". *Modernism Reconsidered* (ed. Robert Kieley), *Howard English Studies*, 11. Cambridge: Harvard University Press, 1983: 147-66.
- KING, Basil (1922). *The Conquest of Fear*. George Allen & Unwin, 1941.
- KING, James. *Virginia Woolf*. London: Penguin Books, 1994.
- KOENIGSBERGER, Kurt. "Excavating the Elephant and Castle: Joanna Southcott and the Voice of Prophecy in *A Room of One's Own*". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf* (ed. Laura Davis and Jeannette McVicker). New York: Pace University Press, 1998.
- KRUTCH, Joseph Wood. "The Stream of Consciousness". *The Nation*, 120, 3 June 1925: 631-2.
- KÜBLER-ROSS, Elizabeth. *La Mort Est Un Nouveau Soleil* (trad. Renate Prym-Khoshkish). Paris: Éditions du Rocher, 1988.
- LACKEY, Michael. "Woolf and the Necessity of Atheism". *Virginia Woolf Miscellany* n° 53, Spring 1999.
- LATHAM, Jacqueline M. (ed.). *Critics on Virginia Woolf*. London: George Allen & Unwin, 1970.
- LAURENCE, Patricia. "A Writing Couple: Shared Ideology in Virginia Woolf's *Three Guineas* and Leonard Woolf's *Quack. Quack!*. *Women in the Milieu of Leonard and Virginia Woolf: Peace, Politics, and Education* (eds. Wayne K. Chapman and Janet M. Manson). New York: Pace University Press, 1998, pp. 125-43.
- LAURENCE, Patricia Ondek. *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition*. Stanford: Stanford University Press, 1993.
- LAWRENCE, Karen R. (ed.). *Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century 'British' Literary Canons*. Urbana: University of Illinois Press, 1992.
- LEASKA, Mitchell A. *The Novels of Virginia Woolf: From Beginning to End*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1977.
- LEAVIS, F.R. "After *To the Lighthouse*". *Scrutiny*, 10, January 1942: 295-8.
- LEAVIS, Q.D. "Caterpillars of the Commonwealth Unite!" *Scrutiny*, 7, September 1938.
- LEE, Hermione. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977.
- - -. "To the Lighthouse: 'Making Shapes Square Up'", Introduction to *To the Lighthouse*. London: Penguin, 1992.
- - -. *Virginia Woolf*. London: Vintage, 1997.

- LEHMANN, John. "Virginia Woolf". *English Critical Essays: Twentieth Century*. Selected by Derek Hudson. London: Oxford University Press, 1958.
- - -. *Virginia Woolf and Her World*. London: Thames and Hudson, 1975.
- LEUBA, James H. (1916). *The Belief in God and Immortality*. Chicago: The Open Court Publishing Co., 1921.
- LEVENBACK, Karen L. *Virginia Woolf and the Great War*. Syracuse: Syracuse University Press, 1999.
- LEWIS, Wyndham. "Virginia Woolf". *Men Without Art*. (ed. Seamus Cooney). Santa Rosa: Black Sparrow, 1987.
- LILIENFELD, Jane. "'The Deceptiveness of Beauty': Mother Love and Mother Hate in *To the Lighthouse*". *Twentieth Century Literature*, 23, 1977: 345-76.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London: 1977.
- LOKKE, Kari Elise. "Orlando and Incandescence: Virginia Woolf's Comic Sublime". *Modern Fiction Studies*, vol. 38 n° 1, Spring 1992.
- LOVE, Jean O. *Virginia Woolf: Sources of Madness and Art*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- - -. *Worlds in Consciousness: Mythopoetic Thought in the Novels of Virginia Woolf*. Berkeley: University of California Press, 1970.
- LUCAS, F.L. *Style*. London: Pan Books, 1964.
- MacCARTHY, Desmond. "The Ever-Rolling Stream". *The Sunday Times*, 9 May 1937: 8.
- MACEDO, Ana Gabriela. "From the Amazon to the Flâneuse – Women at the Turn of the Century". Barcelona: Universitat de Barcelona, 1996.
- MAES-JELINEK, Hena. *Criticism of Society in the English Novel Between the Wars*. Paris: Société d'Éditions 'Les Belles Lettres', 1970.
- MAHAFFEY, Vicki. "Virginia Woolf". *The Columbia History of the British Novel* (ed. John Richetti). New York: Columbia University Press, 1994.
- MAJUMDAR, Robin, and Allen McLAURIN (eds.). (1975) *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. London: Routledge, 1997.
- MARCEL, Gabriel. *Être et Avoir*. Paris: Fernand Aubier, Éditions Montaigne, 1935.
- MARCUS, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

- - - (ed.). *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration*. London: Macmillan, 1987.
- - - (ed.). *Virginia Woolf: A Feminist Slant*. Lincoln: Nebraska University Press, 1984.
- - - . "Britannia Rules the Waves". *Decolonizing Tradition: New Views of Twentieth-Century 'British' Literary Canons* (ed. Karen R. Lawrence). Urbana: University of Illinois Press, 1992.
- MARCUS, Laura. *Virginia Woolf*. Plymouth: Northcote House Publishers, 1997.
- MARDER, Herbert. *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*. Chicago: The University of Chicago Press, 1968.
- - - . "Beyond the Lighthouse: *The Years*". *Bucknell Review*, 15, March 1967: 61-70.
- MARLER, Regina. *Bloomsbury Pie: The Story of the Bloomsbury Revival*. London: Virago Press, 1998.
- MARSH, Nicholas. *Virginia Woolf: The Novels*. London: Macmillan, 1998.
- McCARTHY, Jeffrey Mathes. "The Good Soldier and the War for British Modernism". *Modern Fiction Studies* 45-2. West Lafayette: Purdue University, Summer 1999, pp. 303-27.
- McCONNELL, Frank D. "'Death Among the Apple Trees': *The Waves* and the World of Things". *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays* (ed. Claire Sprague). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1971.
- McNEES, Eleanor. *Virginia Woolf: Critical Assessments*. 4 vols. Mountfield: Helm Information, 1994.
- MEESE, Elizabeth. "When Virginia Looked at Vita, What Did She See; or Lesbian: Feminist: Woman – What's The Differ(e/a)nce?". *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism* (ed. Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl). Houndmills: Macmillan, 1997.
- MEISEL, Perry. *The Absent Father: Virginia Woolf and Walter Pater*. New Haven: Yale University Press, 1980.
- MELLERS, W.H. "Mrs. Woolf and Life". *Scrutiny*, 6 June 1937: 71-5.
- MEPHAM, John. *Virginia Woolf: A Literary Life*. London: Macmillan, 1991.
- - - . *Criticism in Focus: Virginia Woolf*. London: Bristol Classical Press, 1992.
- MILLER, Alice. *L'Enfant Sous Terreur: L'Ignorance de l'Adulte et Son Prix*. Paris: Aubier, 1986.
- MILLER, J. Hillis. *Fiction and Repetition. Seven English Novels*. Cambridge, Mass.: Oxford University Press, 1982.

- - - . *Theory Now and Then*. New York: Harvester Wheatsheaf, 1991.

MINNOW-PINKNEY, Makiko. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*. Brighton: The Harvester Press, 1987.

- - - . "How Then Does Light Return to the World After the Eclipse of the Sun? Miraculously, frailly": A Psychoanalytic Interpretation of Woolf's Mysticism". *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf* (ed. Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins). New York: Pace University Press, 1997.

- - - . "Reading Postmodernism in *To the Lighthouse*". *Virginia Woolf and Her Influences: Selected Papers from the Seventh Annual Conference on Virginia Woolf* (eds. Laura Davis and Jeannette McVicker). New York: Pace University Press, 1998.

MOODY, A.D. *Virginia Woolf*. Edinburgh: Oliver & Boyd, 1963.

MOORE, G.E. (1903). *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.

MOORE, Madeline. *The Sort Season Between Two Silences: The Mystical and the Political in the Novels of Virginia Woolf*. Boston: George Allen & Unwin, 1984.

MORAN, Patricia. *Word of Mouth: Body Language in Katherine Mansfield and Virginia Woolf*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1996.

MORENTE, Manuel García. *Razão e Fé* (trad. Osvaldo Aguiar). Lisboa: Editorial Aster, 1959.

MORRIS, William. *News from Nowhere and Selected Writings and Designs*. London: Penguin Books, 1986.

MORSE, J. Mitchell. *The Sympathetic Alien: James Joyce and Catholicism*. London: Peter Owen Limited, 1959.

NAREMORE, James. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1975.

NATHAN, Monique. *Virginia Woolf* (trad. Miguel Serras Pereira e Maria Teresa Sá). Lisboa: Relógio d'Água, 1984.

NÉDONCELLE, Maurice. *La Philosophie Religieuse en Grande Bretagne de 1850 à Nos Jours*. Paris: Librairie Blond & Gay, 1933.

NEWMAN, John Henry, Cardinal (1864) (introduction by Shane Leslie). *Apologia Pro Vita Sua*. London: J.M. Dent & Sons, 1966.

NICOLAS, Simonne. *Para Comprender la Filosofia* (trad. Alfonso Ortiz Garcia). Estella (Navarra): Editorial Verbo Divino, 1988.

NICOLSON, Nigel. "Bloomsbury: The Myth and the Reality". *Virginia Woolf and Bloomsbury: A Centenary Celebration* (ed. Jane Marcus). London: Macmillan, 1987.

- NIETZSCHE, F. *Despojos de uma Tragédia* (trad. Ferreira da Costa). Lisboa: Relógio d'Água, 1991.
- NOBLE, Joan Russell (ed.). *Recollections of Virginia Woolf by Her Contemporaries*. London: Penguin Books (Cardinal), 1989.
- NOVAK, Jane. *The Razor Edge of Balance: A Study of Virginia Woolf*. Coral Gables, Flo., University of Miami Press, 1975.
- OCAMPO, Victoria. "Virginia Woolf". *Review*, 23, 1978: 48-53.
- OVERCARSH, F.L. "The Lighthouse Face to Face". *Accent*, Winter, 1950.
- PASSMORE, John. *Cien Años de Filosofía* (trad. Pilar Castrillo). Madrid: Alianza Editorial, 1981.
- PATERSON, John. *The Novel as Faith: The Gospel According to James, Hardy, Conrad, Joyce, Lawrence and Virginia Woolf*. Boston: Gambit, 1973.
- PEDERSEN, Glenn. "Vision in *To the Lighthouse*". *P.M.L.A.*, 73, 5, 1 December 1958: 585-600.
- PESSOA, Fernando. "O Guardador de Rebanhos". *Fernando Pessoa: Obra Poética, Vol. II: Poemas de Alberto Caetano*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1986.
- PINTO, António Vaz. *Ateísmo e Fé: A Busca de Deus*. Braga: Editorial A.O., 1997.
- PIPETT, Aileen. *The Moth and the Star: A Biography of Virginia Woolf*. Boston: Little Brown, 1953.
- POLKEY, Pauline (ed.). *Women's Lives into Print: The Theory, Practice and Writing of Feminist Auto/Biography*. London: Macmillan, 1999.
- POOLE, Roger. *The Unknown Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- PORESKY, Louise. *The Elusive Self: Psyche and Spirit in Virginia Woolf's Novels*. Newark: University of Delaware Press, 1981.
- POWELL, Dilys. "Virginia Woolf". *The Sunday Times*, 16 October 1932, 12.
- QUINTELA, Paulo (trad. e prefácio). *Poemas de F. Nietzsche* (edição bilingue). Coimbra: Centelha, 1986.
- RADIN, Grace. *Virginia Woolf's The Years. The Evolution of a Novel*. Knoxville: The University of Tennessee Press, 1981.
- RAITT, Suzanne. *Vita & Virginia: The Work & Friendship of Vita Sackville-West & Virginia Woolf*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

- RAITT, Suzanne, and Trudi TATE (eds.) *Women's Fiction and the Great War*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- RANTAVAARA, Irma. *Virginia Woolf and Bloomsbury*. Helsinki: Annales Academiae Scientiarum Fennicae, 1952.
- RÉGIO, José. *As Encruzilhadas de Deus*. Lisboa: Portugaláia, 1970.
- REID, Forrest. "Mrs. Woolf's New Novel". *The Nation and Athenaeum*, 32, 4 November 1922: 104.
- REID, Su (ed.) *Mrs. Dalloway and To the Lighthouse*. London: Macmillan (New Casebooks), 1993.
- RICHETTI, John (ed.). *The Columbia History of the British Novel*. New York: Columbia University Press, 1994.
- RICHTER, Harvena. "The Ulysses Connection: Clarissa Dalloway's Bloomsday". *Studies in the Novel*, 21, Fall 1989, pp. 305-19.
- RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres* (notes Suzanne Bernard). Paris: Éditions Garnier Frères, 1960.
- ROBERTS, John Hawley. "'Vision and Design' in Virginia Woolf". *P.M.L.A.*, vol. 61, 1946, pp.835-47.
- ROE, Sue. *Writing and Gender: Virginia Woolf's Writing Practice*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1990.
- ROGAT, Ellen Hawkes. "The Virgin in the Bell Biography". *Twentieth Century Literature* 20.2, 1974.
- ROSALDO, Renato (ed.). *Border Crossings*. Boston: Beacon Press, 1989.
- ROSE, Margaret. *Parody/Metafiction: An Analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction*. London: Croom Helm, 1979.
- ROSE, Phyllis. *Woman of Letters: A Life of Virginia Woolf*. London: Routledge & Kegan Paul, 1978.
- ROSENBAUM, S.P. *A Bloomsbury Group Reader*. Oxford: Blackwell Publishers, 1993.
- - - . *Aspects of Bloomsbury: Studies in Modern English Literary and Intellectual History*. London: Macmillan, 1998.
- ROSENBERG, Beth Carole, and Jeanne DUBINO (eds.). *Virginia Woolf and the Essay*. London: Macmillan, 1997.
- ROSENBERG, Beth Carole. *Virginia Woolf and Samuel Johnson Common Readers*. London: Macmillan, 1995.

- ROSENMAN, Ellen Bayuk. *The Invisible Presence: Virginia Woolf and the Mother-Daughter Relationship*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1986.
- RUDIHOFF, Sonya. *Ancestral Houses: Virginia Woolf and the Aristocracy*. Palo Alto: Society for the Promotion of Science and Scholarship, 1999.
- RUOTOLO, Lucio P. *The Interrupted Moment: A View of Virginia Woolf's Novels*. Stanford: Stanford University Press, 1986.
- RUSSELL, Bertrand. *Why I Am Not A Christian and Other Essays on Religion and Related Subjects*. London: George Allen & Unwin, 1959.
- SAMUELSON, Ralph. "The Theme of *Mrs. Dalloway*". *Chicago Review*, 11, 4, Winter 1958, pp. 57-76.
- SAVAGE, D.S. *The Withered Branch*. New York: n.d.
- SAXTON, Ruth, and Jean TOBIN (eds.). *Woolf and Lessing: Breaking the Mold*. London: Macmillan, 1994.
- SCHAEFER, Josephine O'Brien. *The Three-fold Nature of Reality in the Novels of Virginia Woolf*. The Hague: Mouton & Co., 1965.
- SCHIFF, Karen. "Finding the Reader in *The Waves*: Bernard's Dinner Party". *Re:Reading, Re:Writing, Re:Teaching Virginia Woolf. Selected Papers from the Fourth Annual Conference on Virginia Woolf* (ed. Eileen Barrett and Patricia Cramer). New York: Pace University Press, 1995.
- SCHWAB, Gabriele. *The Mirror and the Killer-Queen: Otherness in Literary Language*. Bloomington: Indiana University Press, 1996.
- SELINCOURT, Basil de. "Infinity in Experience". *The Observer*, 14 March 1937: 5.
- SHOWALTER, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. London: Virago, 1984.
- SILVER, Brenda R. "What's Woolf Got to Do With It or, The Perils of Popularity". *Modern Fiction Studies*, Vol. 38 n° 1, Spring 1992, pp. 21-57.
- SIMON, Irene. "Some Aspects of Virginia Woolf's Imagery". *English Studies*, vol. 41, 1960, pp. 180-96.
- SIMONS, Judy. *Diaries and Journals of Literary Women: From Fanny Burney to Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1990.
- SLATER, George, and Ian PARSONS. *A Marriage of True Minds: An Intimate Portrait of Leonard and Virginia Woolf*. New York: Harcourt, 1977.
- SMITH, N.G. Royde. "Mrs. Woolf's New Novel". *The Daily News*. 28 May 1925: 4.

- SMITH, Patricia Juliana. "‘And I Wondered if She Might Kiss Me’: Lesbian Panic as Narrative Strategy in British Women’s Fiction". *Modern Fiction Studies* n° 41 - 3/4 Fall 1995. Baltimore: Purdue University Press, 1995.
- SNAITH, Anna Lucy. *Virginia Woolf, Contingency and the Concepts of ‘Public’ and ‘Private’*. London: University of London (PhD Thesis), 1996.
- SORMAN, Guy. *Os Verdadeiros Pensadores do Nosso Tempo* (trad. Isabel St. Aubyn). Mem Martins: Editorial Inquérito, 1991.
- SPALDING, Frances (choisies et commentées). *Lettres Illustrées de Virginia Woolf* (trad. T. e C. de Cherisey). Paris: Herscher, 1993.
- SPRAGUE, Claire. "Multipersonal and Dialogic Modes in *Mrs. Dalloway* and *The Golden Notebook*". *Woolf and Lessing: Breaking the Mold* (eds. Ruth Saxton and Jean Tobin). London: Macmillan, 1994.
- - - . (ed.) *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1971.
- ST. JOHN, Christopher. *Ethel Smyth: A Biography*. London: Longmans, Green and Co., 1959.
- STEMERICK, Martine. "Virginia Woolf and Julia Stephen: The Distaff Side of History". *Virginia Woolf: Centennial Essays* (eds. Elaine K. Ginsberg and Laura Moss Gottlieb). Troy, N.Y.: The Whitston Publishing Company, 1983.
- STANSKY, Peter. *On or About 1910: Early Bloomsbury and Its Intimate World*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.
- STEPHEN, Julia Duckworth. *Stories for Children, Essays for Adults* (eds. Diane F. Gillespie and Elizabeth Steele). Syracuse: Syracuse University Press, 1987.
- STEPHEN, Leslie. *An Agnostic’s Apology and Other Essays*. London: Watts & Co., 1937.
- - - . *Selected Letters of Leslie Stephen*, 2 Vols. (ed. John W. Bicknell, ass. Mark A. Reger). London: Macmillan, 1996.
- - - . *Sir Leslie Stephen’s Mausoleum Book* (ed. Alan S. Bell). Oxford: Oxford University Press, 1977.
- STEVENSON, Lionel. *The English Novel: A Panorama*. London: Constable and Co., 1961.
- STEVENSON, Randall. *Modernist Fiction*. New York, Harvester Wheatsheaf, 1992.
- STEWART, J.I.M. "Notes for a Study of *The Waves*". *On the Novel* (ed. B.S. Benedikz). London: J.M. Dent & Sons, 1971.
- SWEDENBORG, Emanuel. *Do Inferno, Do Céu e Dos Anjos* (trad. Jorge Lima Alves). Lisboa: Pergaminho, 1994.

- TAMBLIN, Jeremy. "Repression in Mrs. Dalloway's London". *Essays in Criticism*, 39, 2, April 1989: 137-55.
- TATE, Trudi. *Modernism, History and the First World War*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- TEMPLE, Ruth Z. "Never Say 'I': *To the Lighthouse* as Vision and Confession". *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays* (ed. Claire Sprague). Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1971.
- THAKUR, N.C. *The Symbolism of Virginia Woolf*. London: Oxford University Press, 1965.
- - - . "Death Among the Apple Trees". *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall, 1971.
- THOMPSON, Denys. "Review of the *Common Reader: Second Series*", *Scrutiny*, 13 December 1932, 288-9.
- TIGHE, Kenneth. "Art and Atheism in *To the Lighthouse*". VWW, 1997, p. 3.
- TOBIN, Jean. "On Creativity: Woolf's *The Waves* and Lessing's *The Golden Notebook*". *Woolf and Lessing: Breaking the Mold* (eds. Ruth Saxton and Jean Tobin). London: Macmillan, 1994.
- TRATNER, Michael. *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- TREMPER, Ellen. '*Who Lived at Alfoxton?*': *Virginia Woolf and English Romanticism*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998.
- TROMBLEY, Stephen. *All that Summer She Was Mad: Virginia Woolf and Her Doctors*. London: Junction Books, 1981.
- VELICU, Adrian. *Unifying Strategies in Virginia Woolf's Experimental Fiction*. Upsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1985.
- WALKER, Brandy Brown. "Prefiguring the Psychoanalytic Subject. Lily's Last Stroke: Painting in Process in Virginia Woolf's *To the Lighthouse*". *Virginia Woolf and the Arts: Selected Papers from the Sixth Annual Conference on Virginia Woolf* (eds. Diane F. Gillespie and Leslie K. Hankins). New York: Pace University Press, 1997.
- WALKER, Charles R. "Civilized People in Life and Fiction". *The Independent*, 28 May 1927: 567.
- WARHOL, Robyn R., and Diane Price HERNDL (eds.). *Feminisms: An Anthology of Literary Theory and Criticism*. Houndmills: Macmillan, 1997 (revised edition).
- WELLS, H.G.(1929). *First and Last Things*. London: Watts & Co., 1938.

- WEST, Rebecca. "Autumn and Virginia Woolf". *Ending in Earnest: A Literary Log*. New York: Doubleday, 1931.
- WHEARE, Jane. *Virginia Woolf Dramatic Novelist*. London: Macmillan, 1989.
- WILLIAMS, James G.. "René Girard Without the Cross? Religion and the Mimetic Theory". *Anthropoetics II*, nº 1, Syracuse, N.Y., Syracuse University, 1996.
- WILLIAMS, Orlo. "Review of *A Room of One's Own*". *The Criterion*, 9 April 1930, 509-12.
- WOOD, H.G. *Belief and Unbelief since 1850*. Cambridge: Cambridge University Press, 1955.
- WOODRING, Carl. *Virginia Woolf*. New York: Columbia University Press, 1966.
- WOOLF, Leonard. *Letters of Leonard Woolf* (ed. Frederick Spotts). London: George Weidenfeld and Nicolson Limited, 1990.
- - -. *Sowing: An Autobiography of the Years 1880-1904* (1960). San Diego: Harcourt Brace & World, 1960.
- - -. *Growing: An Autobiography of the Years 1904-1911* (1961). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- - -. *Downhill All the Way: An Autobiography of the Years 1919-1939* (1967). San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1975.
- - -. *The Journey Not the Arrival Matters: An Autobiography of the Years 1939-1969*. London: The Hogarth Press, 1969.
- WYATT, Jean M. "Literary Allusion as Structural Metaphor". *P.M.L.A.*, May 1973, pp. 440-51.
- XIMENES, Teresa. "A Queda de Adão: O Papel da Mulher no 'Cepticismo Ético' de Bertrand Russell". *O Que os Filósofos Pensam Sobre as Mulheres* (org. Maria Luisa Ribeiro Ferreira), Lisboa, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 1998.
- YOURCENAR, Marguerite. "Sur Virginia Woolf". *Impressions*. Janvier, 1937.
- ZORN, Marilyn. "The Pageant in *Between the Acts*". *Critics on Virginia Woolf* (ed. Jacqueline M. Latham). London: George Allen & Unwin, 1970.
- ZWERDLING, Alex. *Virginia Woolf and the Real World*. Berkeley: University of California Press, 1986.

ÍNDICE

ÍNDICE

Prefácio	5
Abreviaturas	9
Dados Biográficos	11
Árvore Genealógica	16
Introdução	19
Capítulo Primeiro	31
Abertura	35
A Herança Vitoriana	37
Filosofia e “Bloomsbury”	53
Família e Circunstâncias	83
A(s) Tendência(s) da Recepção	91
O Percurso desde a Infância	97
Capítulo Segundo	113
Os primeiros Escritos	117
As Primeiras Influências	124
As Posições Assumidas	131
Mais ou Menos Ficção	140
Mais ou Menos Religião	157
As “Religiões” da Época	168
As Várias Faces do Ser	177
A História Contínua	193

Capítulo Terceiro (A Progressão Experimentalista)	201
O Papel da Crítica	207
<i>The Voyage Out</i>	209
<i>Night and Day</i>	214
Os Contos Experimentalistas	219
<i>Jacob's Room</i>	222
<i>Mrs. Dalloway</i>	230
Capítulo Quarto (Da Maturidade ao Fim)	263
Posição Consolidada	269
<i>To the Lighthouse</i>	270
<i>Orlando</i>	294
<i>The Waves</i>	305
<i>The Years</i>	331
<i>Between the Acts</i>	336
Capítulo Quinto	343
Conclusão	397
Bibliografia: Obras Citadas	409
Índice	435