



A desintegração do sistema patriarcal expressa pela crise no romance burguês

Juliana Pimenta Attie

Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Rod. Araraquara-Jaú, Km 1, Cx. Postal 174, 14800-901, Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: juliana_attie@yahoo.com.br

RESUMO. A Era Moderna é marcada por uma grande revolução na estrutura econômica, política e social, principalmente devido ao surgimento da burguesia. Esta traz o romance burguês como uma nova maneira de expressar seus desejos e conflitos. Neste artigo será discutido o sistema patriarcal, item estrutural no âmbito do pensamento burguês. O foco estará na sua paulatina dissolução, que corresponde a um dos sinais da crise do romance burguês, no plano literário – lembrando que a palavra crise também pode ser entendida como transformação. Para ilustrar essa revolução literária, em grande parte empreendida pelas mulheres, será analisado o romance *To The Lighthouse*, da inglesa Virginia Woolf. Nesse romance, em que aparentemente nada de importante acontece, a narrativa está marcada pelo fluxo de consciência, com predominância do monólogo interior indireto, tempo psicológico e uso de intertextualidade, o que permite uma nova forma de construção do sentido, fundamentado na dicotomia entre vida e morte. A desintegração da estrutura patriarcal será vista a partir da relação de poder entre o 'chefe de família' e sua esposa. Para realizar esse percurso será feita também uma reflexão sobre a condição da mulher enquanto artista.

Palavras-chave: Virginia Woolf, escrita feminina, literatura sobre mulheres.

The disintegration of patriarchal system expressed by the bourgeois novel's crisis

ABSTRACT. The Modern Era is marked by a great revolution in the economic, political and social structure, mainly on account of the sprouting of bourgeoisie, which brings the Bourgeois Novel as a new way to express their feelings and conflicts. In this article, one of the bourgeois characteristics, the patriarchal system, will be discussed. However, the focus will be on its dissolution, which is one evidence of the bourgeois novel's crisis. The word 'crisis' can also be understood as transformation. Thus, in order to illustrate this literary revolution undertaken by women, this article analyses *To The Lighthouse*, by Virginia Woolf. In this novel, it seems that nothing important happens. However the Stream of Consciousness narrative, with the predominance of Indirect Interior Monologue, psychological time and intertextualities, allows for meaning construal grounded in the dichotomy life/dead. The disintegration of the patriarchal structure is seen from the perspective of power relation between the head of the family and his wife. In addition, a reflection on the role of the woman as an artist is carried out.

Keywords: Virginia Woolf, feminine writing, literature about women.

Introdução

Em seu ensaio *A Room of One's Own* (WOOLF, 1945), Virginia Woolf questiona o papel da mulher não só nas artes como também na sociedade. Adotando uma postura bastante irônica, ela tece seus comentários a partir de declarações de homens muito influentes da época como Mr. John Langdon Davies, um escritor e jornalista inglês, o qual, como a maioria masculina daquele período, considerava que a utilidade da mulher se restringia a servir como esposa, mãe e dona de casa: "When children cease to be altogether desirable, women cease to be altogether desirable" (WOOLF, 1945, p. 110).

Outro ponto que Woolf destaca neste ensaio é o fato dessa necessidade de superioridade masculina

não possuir apenas razões econômicas, mas ser ainda uma forma para a afirmação de seu poder, possuindo alguém para humilhar, dominar e determinar o destino, com o intuito de se fortalecer. Como será apresentado posteriormente, em *To The Lighthouse*, Woolf (1965) expõe um conflito familiar em que o pai, Mr. Ramsay, autoritário, tirânico e imparcial, deseja a todo custo e momento demonstrar sua superioridade em relação a todos, em especial sua esposa, Mrs. Ramsay.

Nessa obra, além disso, é bastante relevante o artifício usado pela autora para ressaltar a importância da arte e, especialmente, da artista para o desenvolvimento da trama. Lily Briscoe, pintora

desacreditada por muitos, tem uma participação fulcral no desfecho da história.

Virginia Woolf teve um importante papel em relação à participação da mulher na literatura. Mas vale ressaltar que, antes dela, conforme será apresentado em outro tópico, já havia escritoras realizando grandes transformações, como destacou Henry James em seu livro *A Arte da Ficção*, publicado pela primeira vez em 1884:

[...] nada é mais notável na vida inglesa hoje¹, a olhos frescos, do que a revolução estar acontecendo na posição e na aparência das mulheres - e acontecendo mais profundamente na porção silenciosa do que na barulhenta -, de modo que veremos ainda o cotovelo feminino, cada vez mais ativo na movimentação da caneta, explodir sonoramente na janela que essa época supersticiosamente fechou (JAMES, 1995, p. 66).

Revisitando To The Lighthouse

No romance em questão, tem-se a impressão de que nada acontece, já que a maioria dos eventos ocorre na mente das personagens, o que chega ao leitor por meio de lembranças, reflexões e pelo uso de intertextos; os eventos 'reais' são muito curtos, pensando em termos de ação efetiva. A obra se divide em três partes: *The Window*, *Time Passes* e *The Lighthouse*. A primeira narra os acontecimentos de um único dia em que Mr. e Mrs. Ramsay e seus oito filhos (James, Cam, Prue, Roger, Jasper, Andrew, Nancy e Rose) recebem convidados, entre eles Lily Briscoe, William Banks, Augustus Carmichael, Charles Tansley, Paul Rayley e Minta Doyle, em sua casa nas ilhas Hebridais.

Nessa seção, a família é vista como uma instituição que garante a imortalidade. É o símbolo da reprodução da vida e, conseqüentemente, dos valores e poderes individuais, e não mais indicadora de certa moralidade, como acontecia na Era Vitoriana. Em *To The Lighthouse*, a remissão à família também é responsável pela grande importância atribuída à Primeira Guerra Mundial, visto que tematiza a violência que atinge as instituições sociais.

A trama se inicia com a expectativa do filho caçula, James, em ir ao farol, que será duramente destruída pelas palavras ásperas do pai, dizendo que o tempo não estaria bom para eles realizarem a viagem no dia seguinte. A partir disso, o enredo segue, em sua maior parte, o fluxo da memória de Mrs. Ramsay, que, sentada em sua cadeira, tricota uma meia para o filho do faroleiro, observa e reflete sobre as pessoas que estão ao seu redor.

Reiterando a concisão no plano da ação, *The Window* dura apenas um dia e seu ponto alto se concentra no jantar que reúne todas as personagens. Por meio do fluxo da consciência, o leitor acompanha o que se passa na mente de cada uma delas, tornando-se ciente de suas reflexões. A primeira parte termina quando Mr. Ramsay diz para sua esposa que ela não terminará de tricotar a meia, ação essa que simbolizava a esperança da viagem ao farol. Como numa batalha, ela entrega uma espécie de troféu ao marido ao concordar que no dia seguinte o tempo não estaria bom.

Na segunda parte, *Time Passes*, os acontecimentos, ocorridos durante dez anos, são narrados de forma breve. Os eventos são reduzidos a metáforas que conotam o vazio (físico e espiritual), que possibilitarão as redenções alcançadas na parte III, *The Lighthouse*. Além da descrição da casa abandonada, são dadas informações sobre a vida das personagens, bem como notas rápidas a respeito das mortes de Mrs. Ramsay, Prue e Andrew. A notícia dessas mortes aparece entre parênteses, acentuando seu impacto e impessoalidade.

Na terceira parte, os acontecimentos são relatados por meio do pensamento da pintora Lily Briscoe. Inicia-se com a indagação a respeito do significado de tudo que já passou na presença dos Ramsay. Ela reflete também sobre o problema da expedição ao farol, iniciado há dez anos, e que, finalmente, será resolvido. Lily decide que terminará sua pintura; ela ainda não o fizera porque não conseguira captar a essência da magnitude de Mrs. Ramsay.

Chegando ao farol, Mr. Ramsay observa a ilha e pensa: *We perished each alone* (WOOLF, 1965, p. 236). Esse verso, pertencente ao poema *The Castaway*, de William Cowper (1921), foi recitado por Mr. Ramsay durante todo o dia da viagem ao farol. É a constatação da distância existente entre ele, seus amigos e seus familiares. Em outra leitura plausível, ele pode também estar se vangloriando por ter atingido o farol, mas nada diz a esse respeito.

Na costa, Lily, que já não consegue enxergar o farol, diz em voz alta, como se estivesse tirando um peso de suas costas, que, provavelmente, eles já chegaram ao farol. Neste mesmo momento, ela termina sua obra de arte: "There it was - her picture" (WOOLF, 1965, p. 237), o que não significa apenas que ela terminou o trabalho, mas que teve a visão que buscava desde o início do livro: "Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision" (WOOLF, 1965, p. 237).

Mulheres que fizeram história na Inglaterra

Em seu ensaio *Women and Fiction*, Woolf protesta contra a linhagem masculina que construiu a história da Inglaterra até o século XIX:

¹Século XIX

But of our mothers, our grandmothers, our greatgrandmothers, what remains? Nothing but tradition. One was beautiful; one was red-haired, one was kissed by a Queen. We know nothing of them, except their names, the dates of their marriages and the number of children they bore (WOOLF, 1975, p. 76-77).

Muitas vezes, o casamento impede a mulher de se tornar uma escritora, especialmente quando imposto pelos pais, visto que, nesses casos, a atmosfera é desfavorável ao desenvolvimento da criatividade. Além disso, aquelas que se dedicavam às atividades intelectuais não eram 'bem vistas' pela sociedade.

Isso não impediu que, na transição do século XVIII para o XIX, tenham surgido inúmeras escritoras de primeira grandeza na Inglaterra: Jane Austen, Emily e Charlotte Brontë e George Eliot. Embora profundamente diferentes em termos de personalidade e caráter, tinham algo importante em comum: não eram casadas, nem possuíam filhos.

Antes delas, algumas autoras pouco conhecidas também foram decisivas para o desenvolvimento da ficção inglesa. Allen, em seu livro *The English Novel - A Short Critical History* (1968) mostra que David Cecil, professor de literatura, biógrafo e acadêmico, considera Fanny Burney (1752-1840) a representante da entrada das mulheres na ficção inglesa e também de uma visão moderna das classes. Ela possuía algo de Richardson e Fielding, tendo tematizado as impressões de uma moça jovem a respeito da sociedade, seus erros, a descoberta gradativa de seus valores e do amor, o qual, após alguns percalços, devido à sua inocência, termina em casamento. Contudo, a heroína vive de acordo com as regras masculinas, o que marca sua diferença em relação a Jane Austen, que já enfoca os valores patriarcais a partir da ótica feminina.

Charlotte Smith (1749-1806) escreveu *The Old Manor House* (1793 apud ALLEN, 1968), obra de grande interesse histórico. Não apresenta todas as preocupações dos romances que estavam sendo escritos até então, entretanto traz inovações como o uso da descrição natural atrelada emocionalmente às personagens.

Ann Radcliffe (1764-1823) trouxe uma grande mudança à estrutura do romance: as personagens são totalmente subordinadas ao ambiente em que vivem, o qual joga com elas, invade-as, controla-as completamente. Seu trabalho mais conhecido, *The Mysteries of Udolpho* (1794 apud ALLEN, 1968) é um dos maiores exemplos de romance gótico ou de horror.

Maria Edgeworth (1767-1849) publicou em 1800, ano de grande importância para a ficção

inglesa, a 'short novel' *Castle Rackrent* (apud ALLEN, 1968). Ainda que não comparável à Jane Austen, foi, segundo alguns críticos, a mais importante do período, pois ocupou um novo território para o gênero. Até então, o espaço ficcional estava restrito a Londres; fora daí, os romances não tinham a menor indicação de lugar determinado. Edgeworth criou um romance regional, cuja importância reside no fato de tratar de uma realidade específica.

A região 'descoberta' ficcionalmente pela autora foi a Irlanda, especialmente o campo. Portanto, ela foi a primeira da linhagem *Anglo-Irish*. Autores como Scott, em seu pós-escrito a *Waverley* (1814 apud ALLEN, 1968) não fazem segredo em relação a tal herança regionalista propiciada por Edgeworth.

Jane Austen (1775-1817) foi responsável, mesmo que involuntariamente, por uma revolução na ficção inglesa. Concentrando-se nos homens e suas relações, ela escreveu, nas palavras de Allen (1968), o 'romance puro', ou seja, aquele que atenta para as qualidades formais da obra: o projeto, a subordinação das partes em relação ao todo, o todo sendo explorado pelas relações entre as personagens ou delas com o tema ou situação central. Não obstante, cuidou para que a preocupação com a forma não superasse a atenção ao conteúdo, isto é, foi capaz de reconhecer os limites para uma obra madura.

Apesar de não ter contato com teorias literárias, ela sabia exatamente o que estava fazendo, posto que esse equilíbrio não se obtém por acaso; fosse esse o caso, seria improvável repeti-lo em seis trabalhos. Seu assunto é bastante trivial: uma jovem em busca de um marido. Contudo, o que a diferencia é o fato de não se refugiar na ilusão.

Austen foi uma moralista do século XVIII; escapou do sentimentalismo e da sensibilidade, tornando-os apenas material de sua sátira. Mas não ridiculariza seus personagens por meio de piadas comuns, prefere jogos verbais com bastante ironia. Ela não ignora a realidade de seu tempo, porém não se baseia nela para construir seu mundo, altamente formalizado para os padrões modernos, com uma estrutura de classes bem elaborada e sutil, além do código de comportamento rígido incompreensível ao pensamento atual. O que torna Austen uma grande romancista é esse olhar minucioso e incisivo sobre o comportamento.

Depois de Dickens, as irmãs Brontë foram as romancistas mais populares da Inglaterra. Uma das razões para isso é a história misteriosa de ambas: a vida na solidão e na tragédia. Se a vida delas fosse um livro, seria melodramático demais para ser convincente. Seus romances são produtos de uma imensa solidão, da imaginação ensimesmada e do

desconhecimento do que se passava fora de Haworth e da literatura.

Nas obras de Charlotte (1816-1855), é frequente a relação entre o mestre e a pupila, trazendo à tona uma das mais comuns fantasias femininas: o desejo de ser controlada por um homem, cujo desprezo pelas mulheres é tão grande, que o fato de tentar dominar uma dama se torna um incremento à sua autoestima. Nessas histórias, a mulher triunfa não apenas por obrigar o homem a rebaixar-se, mas pelo fato de que, no momento em que o homem está abandonado, é a vez da mulher inclinar-se. A protagonista de uma de suas principais obras, *Jane Eyre* (1847 apud ALLEN, 1968) não é uma heroína atraente, todavia extremamente consciente de sua superioridade moral e mental. Charlotte preocupa-se com a veracidade de seus sentimentos, não com o valor deles; com a descrição de uma alma isolada e nua respondendo à experiência de vida com intensidade máxima.

O isolamento não atrapalhou Emily (1818-1848), como se pode perceber em *Wuthering Heights* (1847 apud ALLEN, 1968) um dos romances mais importantes em língua inglesa. É a concretização da total apreensão individual da natureza do homem e de sua vida combinada a uma interpretação formal perfeita. Seus personagens não são determinados por sociologia ou psicologia, mas sim fundamentados em valores espirituais, o que não os torna irreais, mas reais de um jeito peculiar. Outra contribuição da autora foi introduzir o formato de poesia ao romance, tornando a prosa um texto uno, que só pode ser entendido em sua totalidade.

Mary Ann Evans (1819-1880) teve que usar a alcunha George Eliot para se tornar uma escritora. Seu trabalho pertence à última fase da era Vitoriana e ela pode ser descrita como a primeira escritora inglesa moderna. Seu primeiro romance foi *Adam Bede*, publicado em 1859 (apud ALLEN, 1968). Marca o início de uma grande mudança no romance inglês, o que ela não realizou sozinha, mas iniciou com obras que contrastavam com outras publicadas na época.

Antes de escrever sua primeira obra, Eliot trabalhava em um jornal na revisão de livros sobre filosofia e religião. Era uma mulher muito inteligente e vivia em um mundo de ideias com pessoas igualmente destacadas. Seu radicalismo, algumas vezes perigoso e corajoso, se mostrava no âmbito da religião e da ética. As crenças morais de Eliot ressoam as descobertas da ciência contemporânea, especialmente a hereditariedade, pautadas pelo determinismo científico. Isso dava grande veracidade à sua ficção naquele tempo. Assim, responsabilizando a vida do homem e seu

destino pelas suas escolhas morais e individuais, ela muda a natureza da ficção inglesa, já que, até então, a personagem estava sob a influência dos fatores externos.

Essas mudanças instauradas por George Eliot se tornaram dominantes a partir de 1880. Os romancistas se tornaram conscientes da divisão estabelecida na ficção entre um novo e um velho tipo de escrita.

Woolf: escrita inovadora

Virginia Woolf e seus contemporâneos, James Joyce e D. H. Lawrence, colocam em suas novelas aquilo que as pessoas não dizem, dando voz ao complexo mundo interior. Em *Narrow Bridge of the Art* (1975) a autora afirma que a ficção contemporânea muitas vezes sacrifica sua forma em favor dos interesses psicológicos. Ela desenvolve seu argumento no ensaio *Modern Fiction* (2009), ao dizer que os interesses dos autores modernos estão precisamente nos lugares mais obscuros da psicologia. Esses escritores, portanto, querem criar situações que permitam a compreensão da personagem, consequentemente da obra, a partir do trabalho da memória e das associações que esta propicia.

Woolf descreve a mente como a receptora de uma grande quantidade de impressões - triviais, fantásticas, passageiras ou gravadas em uma forma de aço. É como uma chuva de átomos que caem por todos os lados e vão se encaixando na vida cotidiana; a ênfase é diferente da antiga. Sua definição concorda com Marshall Berman a respeito do que é 'ser modernista':

[...] sentir-se de alguma forma em casa em meio ao redemoinho, fazer seu o ritmo dele, movimentar-se entre suas correntes em busca de uma nova forma de realidade, beleza, liberdade, justiça, permitidas pelo fluxo ardoroso e arriscado (BERMAN, 2007, p. 407).

Para Hutcheon (1991), em *Narcissistic Narrative*, os autores modernistas questionaram a necessidade da representação fiel da realidade externa e escolheram substituí-la por um mundo interior de subjetividade e imaginação. As consequências desses questionamentos deram origem a importantes transformações no romance, como a mudança de focalização externa para a interna, além de atribuir ao leitor as funções de controlar, organizar e interpretar.

Woolf (2009), em *Modern Fiction*, questiona os romances de Bennet, Wells e Galsworthy, chamados por ela de materialistas, dizendo que, apesar de fazerem um retrato da vida e de seus personagens possuírem grande vitalidade, a realidade da vida escapa a eles, já que se preocupam apenas em retratar seus aspectos externos.

Assim, ao utilizar o fluxo da consciência, a escritora enfatiza o impressionismo e a subjetividade, ou seja, interessa-se em ‘como’ a experiência é vista, não em ‘o que’ é visto. Os narradores não são mais oniscientes, nem possuem perspectivas fixas; as narrativas são fragmentadas e descontínuas. Além das mudanças mais voltadas ao esteticismo, há uma tendência à reflexão, ou autoconsciência, a respeito da construção da obra de arte pela autora.

Muitas vezes, Woolf rejeitou o título de ‘romancista’. Em seu diário, ela relata a busca de um novo nome para seus livros: “*A new by Virginia Woolf*” (WOOLF, 1959, p. 80). Dentre as nomenclaturas, encontram-se *Elegy*, *play-poem*, *biographical-fantasy*, *Essay-novel* e *a poet-prose book*.

A necessidade de estabelecer fronteiras na vida e na arte é evidente, mas com ela há também os perigos da exclusão, distorção e imposição. Assim, ao defender o romance, a autora pretende mostrar que este é o gênero mais flexível, capaz de ampliar, despedaçar e expor suas próprias limitações. Adaptar a moldura do romance à sua visão foi um desafio esclarecido em cartas, anotações no diário e ensaios: ela se propõe reformá-lo e capturar uma infinidade de coisas fugidias e disformes em um todo. Ela não compreende que possa haver uma narrativa homogênea, já que a mente não funciona assim.

O mesmo faz a pintora Lily em *To The Lighthouse*. Tal correspondência é destacada por Miller em *Virginia Woolf: The Frames of Art and Life* (1988, p. 46): “Certainly many of Lily’s dilemmas are analogous to those experienced by Virginia Woolf in writing”.

Tal como Henry James, Woolf busca na estética da arte a perspectiva do autor conjugada à experiência do leitor. Sua criação é a expressão da experiência humana observada no mundo real, analisada e exposta através de personagens autônomas que assumem o controle de suas próprias vidas no romance.

A necessidade de autoafirmação masculina em *To The Lighthouse*

Em *A Room of One’s Own*, Woolf afirma que as mulheres serviram ao longo de todos esses séculos como espelhos mágicos que refletiam a figura masculina com tamanho duplicado: “[...] that is why Napoleon and Mussolini both insist so emphatically upon the inferiority of women, for if they were not inferior, they would cease to enlarge.” (WOOLF, 1945, p. 37).

As personagens masculinas de Woolf geralmente são seres fracos e até mesmo tolos. Em *To The Lighthouse*, Mr. Ramsay concentra em si todas as características de um tirano, mas na verdade

necessita de atenção e requer isso constantemente. Seu principal alvo, Mrs. Ramsay, é na verdade seu suporte.

Segundo Miller, Mr. Ramsay funciona, na maior parte da obra, como um agente do Império por meio de três papéis ideologicamente determinados: por sua filosofia empírica, que entende a existência – “[...] subject and object and the nature of reality” (WOOLF, 1965, p. 28) – além ou acima disso, portanto tornando-a palpável; como patriarca, dominando sua mulher e filhos; como professor de Cambridge, graduando os servos civis necessários ao funcionamento do Império.

Nesses três papéis, Mr Ramsay cria e mantém a verdade que formata os cotidianos através da incorporação da necessidade imperialista por razão, verdade, ordem, estabilidade e lógica. Ele requer isso de si mesmo, de sua esposa, de seus filhos, de seus alunos, ou seja, de todos. Ele direciona sua raiva não apenas contra o otimismo que Mrs. Ramsay usa em favor de James, mas também contra a irracionalidade de sua esposa diante dos fatos.

Mrs. Ramsay não só se sente prejudicada psicologicamente devido à falta de consideração de seu marido em relação a seus sentimentos, mas também é punida por não se conformar, ideologicamente, com a ‘razão correta’. Apesar disso, enquadra-se nas características imperialistas. Seus esforços para manter a paz doméstica e o fato de aliviar o ego de seu marido são atitudes necessárias para o funcionamento do imperialismo, tal como o desejo de Mr. Ramsay pela razão.

No primeiro capítulo de *The Window*, Mr. Ramsay já mostra seu prazer em humilhar e mostrar à esposa quem manda. Quando ela tenta acalmar o filho caçula, James, com esperanças a respeito da realização da viagem ao farol, o marido corta o diálogo bruscamente com a frase: “‘But’, said his father, stoping in front of the drawing-room window, ‘it won’t be fine’” (WOOLF, 1965, p. 6).

No final da primeira parte, depois do jantar, Mr. Ramsay está muito envolvido lendo *O Antiquário* de Walter Scott. Enquanto isso, Mrs. Ramsay está folheando um livro de poesias de Shakespeare concentrada mais em seu marido que na leitura. Ela reflete sobre o magnetismo que os une, mesmo sendo seres tão opostos. Ela nota que o marido a está olhando e, provavelmente, rindo por dentro ao vê-la quase dormindo em cima do livro, imaginando que ela não entende o que lê e muito menos compreenderia o livro que ele está lendo.

Para encerrar o dia e afirmar sua autoridade, Mr. Ramsay diz à esposa que ela não terminará de tricotar a meia, o que simboliza a esperança da viagem ao farol, como já dito, concordando que no

dia seguinte o tempo não estará bom: “Yes, you were right. It's going to be wet tomorrow. She had not to said it, but he knew it” (WOOLF, 1965, p. 142).

Na segunda parte, *Time Passes* Mrs. Ramsay falece e, com ela, todo o vigor de Mr. Ramsay se esvai. Na terceira parte, dez anos depois, Mr. Ramsay volta à ilha para saldar uma dívida com sua esposa, levando James para o farol. Na ocasião, contudo, o rapaz já não sente nenhuma vontade de realizar essa expedição, que ocorrerá pelo desejo do pai de cumprir sua promessa. Ele se mostra agora como idoso fraco e solitário, o que fica bem exemplificado pelos versos que recita durante essa terceira parte: “We perished each alone” (WOOLF, 1965, p. 236).

O retrato da artista

Como foi dito anteriormente, um casamento não desejado poderia atrapalhar o processo criativo. Isso é evidente na personagem Lily, que não se casa nem tem sequer namorado, ainda que Mrs. Ramsay exerça uma certa influência para que ela se una a Mr. Bankes. Ela está sempre na mira de homens sem sensibilidade, como Mr. Ramsay e Charles Tansley, que julgam seu trabalho pelo fato de ela ser mulher: “That woman cannot paint, cannot write” (WOOLF, 1965, p. 181). Lily só consegue finalizar sua obra de arte quando está longe desses olhos depreciativos.

Ela sofre pressões por não se enquadrar em um mundo onde o julgamento masculino prevalece, como Woolf destaca em seu ensaio *Women and Fiction* (1975, p. 80).

[...] both in life and in art the values of a woman are not the values of a man. Thus, when a woman comes to write a novel, she will find that she is perpetually wishing to alter the established values - to make serious what appears insignificant to a man and trivial what is to him important.

No mesmo ensaio há também um questionamento sobre o fato de não haver literatura sobre mulheres feita por mulheres. *To The Lighthouse* aparece, portanto, para tentar resolver esse problema, já que apresenta como personagem principal uma mulher, Mrs. Ramsay, e Lily que, por sua vez, representa o papel da artista, até mesmo da própria escritora, posto que a obra e seus conflitos terminam ao mesmo tempo que a pintora dá sua última pincelada. Para Woolf, a arte sozinha consegue colocar ordem no fluxo da vida; é o que substitui a religião. O ato de criação artística se equipara assim à intuição mística.

Na primeira parte, o texto é majoritariamente guiado pelas percepções de Mrs. Ramsay a respeito das personagens. Portanto, é um capítulo guiado pelo irracionalismo e subjetivismo característico dessa personagem. Já em *Time Passes*, a narração não alimenta esperanças nem constrói sonhos; apenas relata os fatos tais como acontecem. O anúncio da morte de Prue Ramsay mostra que a visão racional de Mr. Ramsay impera, dando um tom mais objetivo à narração.

Essas duas oposições (intuitiva e empírica) encontram o equilíbrio na terceira parte por intermédio de Lily, responsável pela fusão desses opostos. Para finalizar sua pintura, Miss Briscoe percebe que deve articular as duas perspectivas. Com Mrs. Ramsay, ela aprende a ter uma visão contemplativa e a ver beleza na simplicidade das coisas: “Mrs. Ramsay - it was part of her perfect godness to Lily - sat there, quite simply, flicked her needles to and fro, knitted her reddish-brown stockings, cast her shadow on the step” (WOOLF, 1965, p. 230). Mr. Ramsay lhe propicia a visão intelectual sobre o trabalho de arte:

Beautiful and bright it should be on the surface, feathery and evanescent, one colour melting in another like the colours in a butterfly's wing; but beneath the fabric must be clamped together with bolts of iron (WOOLF, 1965, p. 197).

Com ideologias e personalidades totalmente opostas, em *To The Lighthouse* os Ramsays se completam. Para Mr. Ramsay, a família é a diminuição de todos os valores, enquanto para Mrs. Ramsay é a ampliação. Perante a esposa, filhos e convidados, Mr. Ramsay se mostra imponente como um soldado. Possui um intelecto brilhante, mas não sabe lidar com a vida nem com os sentimentos. Por outro lado, Mrs. Ramsay encara bravamente os percalços da existência, mesmo não sendo uma grande intelectual. Na medida que Mr. Ramsay possui seus fês por ser um grande estudioso, Mrs. Ramsay é adorada devido ao efeito que causa nas pessoas: admiração, respeito e sabedoria.

Uma grande obra precisa relacionar as perspectivas de ambos os sexos. Em *A Room of One's Own*, Woolf discute as funções do lado masculino e do lado feminino do cérebro quanto à organização de ideias e não quanto à anatomia. A parte masculina fica com a capacidade de lidar com o físico e o prático, enquanto a feminina abstrai o concreto e o analisa subjetivamente. Contudo, elas têm uma relação de dependência para o bom funcionamento do todo. Ela critica autores que não tratam dos dois lados de maneira equilibrada, propiciando, assim, uma visão parcial e limitada. A relação entre o

feminino e o masculino é de cooperação, tal como o consciente e o inconsciente segundo Freud.

Considerações finais

Não se pode dizer que a crise do romance burguês representa o fim do romance, posto que, segundo Henry James, sua razão de existência é a tentativa de representação da vida:

O romance é, de todos os retratos, o mais abrangente e elástico. Pode se estender aonde for - apreenderá quase tudo. Tudo o que precisa é um assunto e um retratista. Mas, para isso, magnificamente se dispõe toda a consciência humana (JAMES, 1995, p. 58).

As transformações que modificaram o romance burguês são inerentes ao desenvolvimento das sociedades, pois acompanham suas aspirações e expressam suas perspectivas diante do mundo e de si mesmas.

A autora em questão visa uma arte que registrasse a intensidade da experiência interior em seus próprios termos: "Virginia Woolf demanded the novel be released from the tired, constricting conventions of the outdated realists" (HUTCHEON, 1991, p. 26). Sua escrita abre espaço para uma nova experiência com a narrativa, que tenta revelar os conflitos internos das personagens a partir da exposição de detalhes rotineiros aparentemente destituídos de importância.

Portanto, a evolução do papel da mulher nas artes resulta do reconhecimento de sua importância na sociedade. Isso prova que as mulheres, mesmo quando distantes das mesmas condições educacionais dos homens, sem condições de estudar em grandes universidades ou de conviver com círculos de intelectuais, são igualmente capazes de produzir obras de referência obrigatória, aptas a compreender e expressar questões sociais e individuais relevantes.

Referências

- ALLEN, W. **The english novel** - A short critical history. London: Penguin Books, 1968.
- BERMAN, M. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- COWPER, W. **Poetry and Prose**. London: Oxford, 1921.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative** - The metafictional paradox. Great Britain: Routledge, 1991.
- JAMES, H. **A arte da ficção**. Tradução Daniel Piza. São Paulo: Editora Imaginário, 1995.
- MILLER, R. **Virginia Woolf**: The frames of art and life. London: Macmillan Press, 1988.
- WOOLF, V. **A room of one's own**. London: Penguin Modern Classics, 1945.
- WOOLF, V. **The writer's diary**. Edição Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1959.
- WOOLF, V. **To the lighthouse**. London: Penguin Books, 1965.
- WOOLF, V. Women and Fiction. In: WOOLF, L. (Ed). **Granite and rainbow** - Essays by Virginia Woolf. New York: Harvest Book, 1975.
- WOOLF, V. Narrow Bridge of the Art. In: WOOLF, L. . (Ed). **Granite and rainbow** - Essays by Virginia Woolf. New York: Harvest Book, 1975.
- WOOLF, V. **Modern fiction**. In: The common reader - first series. Disponível em: <<http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/>> Acesso em: 11 jan. 2009.

Received on March 30, 2009.

Accepted on February 16, 2011.

License information: This is an open-access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.