

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS: CULTURA, EDUCAÇÃO E
LINGUAGENS

EDNELZA MAGALHÃES NUNES DUARTE DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM *MRS DALLOWAY*, DE VIRGINIA
WOOLF: ENTRE O PROJETO ESTÉTICO E O PROJETO POLÍTICO**

Vitória da Conquista

2025

EDNELZA MAGALHÃES NUNES DUARTE DA SILVA

**REPRESENTAÇÕES DE MULHERES EM *MRS DALLOWAY*, DE VIRGINIA
WOOLF: ENTRE O PROJETO ESTÉTICO E O PROJETO POLÍTICO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens como requisito parcial e obrigatório para conclusão do Mestrado em Letras pela Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Mendes Pereira

S58r

Silva, Ednelza Magalhães Nunes Duarte da.

Representações de mulheres em *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf: entre o projeto estético e o projeto político / Ednelza Magalhães Nunes Duarte da Silva, 2025.

142f.

Orientador (a): Dr^a. Rita de Cássia Mendes Pereira.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa De Pós-graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem, Vitória da Conquista, 2025.

Inclui referência F. 138 – 142

1. Mulheres - Representação. 2. Literatura – Crítica e interpretação. 3. Literatura – Projeto estético. 4. Literatura – Projeto político. 5. Woolf, Virginia. I. Pereira, Rita de Cássia Mendes. II. Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagem III. T.

CDD 801.95

Catálogo na fonte: Karolyne Alcântara Profeta – CRB 5/2134

UESB – Campus Vitória da Conquista – BA

FOLHA DE APROVAÇÃO

Dissertação aprovada em 02 de dezembro de 2025, pela banca examinadora composta por:

Prof.^a Dr.^a Rita de Cássia Mendes Pereira (Orientadora) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Prof.^a Dr.^a Avanete Pereira Sousa (Examinadora Interna) – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB)

Prof.^a Dr.^a Zoraide Portela Silva (Examinadora Externa) – Universidade Estadual da Bahia (UNEB)

AGRADECIMENTOS

Encerrar este trabalho é, para mim, muito mais do que concluir uma etapa acadêmica — é reconhecer uma travessia feita de desafios, persistência e fé no próprio caminho. O percurso no mestrado foi repleto de descobertas, mas também de enfrentamentos. Houve momentos em que forças contrárias tentaram desviar os rumos que escolhi, como se o meu olhar e a minha voz não pudessem ocupar o espaço que busquei construir. Ainda assim, permaneci firme, porque aprendi que a resistência também é uma forma de escrita — e que toda mulher que insiste em continuar estudando escreve, com o próprio gesto, um capítulo de liberdade.

Agradeço profundamente à minha família, base sólida e abrigo constante. Às mulheres da minha vida, que são também fonte de minha inspiração: minha mãe, Noelza Magalhães Nunes, cuja força silenciosa me ensinou o sentido da coragem, e minhas irmãs, Edelza Magalhães Nunes Cardoso e Edilene Magalhães Nunes, companheiras de afeto e incentivo em cada etapa desta jornada.

De modo muito especial, deixo meu reconhecimento e gratidão à professora Dr.^a Rita de Cássia Mendes Pereira, minha orientadora, por sua orientação impecável e generosa. Agradeço pela escuta atenta, pela paciência e pela sensibilidade humana que me fizeram ter fé nas horas de desesperança, me sustentaram nas horas de cansaço e possibilitaram a conclusão deste trabalho. Sua confiança em minha pesquisa foi um farol em tempos de incerteza.

Estendo meus agradecimentos às professoras Dr.^a Avanete Pereira Sousa e Dr.^a Zoraide Portela da Silva por terem aceitado compor a banca examinadora, pela leitura cuidadosa, pelas contribuições valiosas e pelo diálogo que enriqueceu este estudo.

Agradeço também ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura, Educação e Linguagens (PPGCEL), espaço de formação crítica e de acolhimento, que me proporcionou crescimento intelectual e humano. Agradeço a todos os funcionários e professores do Programa por nos acompanhar nessa trajetória, especialmente à professora Dr.^a Adriana Abreu Barbosa, por sua contribuição valiosa em estudos sobre mulheres, feminismos e crítica literária.

Por fim, agradeço a todas as mulheres — reais ou ficcionais — que, como Virginia Woolf e Clarissa Dalloway, ousaram pensar e sentir o mundo de outro modo. É por elas e com elas que sigo acreditando na força transformadora da palavra e na potência da escrita feminina.

DEDICATÓRIA

À minha mãe, cuja força serena a fez suportar a distância dos filhos ainda na infância, confiando que, por meio dos estudos, floresceria o futuro que ela sonhou para nós. Ela converteu a distância em esperança e a saudade em aprendizado, revelando que o amor também se manifesta na coragem de deixar ir.

*Somos filhos da época
e a época é política.
Todas as ruas, nossas, vossas coisas
diurnas e noturnas,
são coisas políticas.
Querendo ou não querendo,
teus genes tem um passado político,
tua pele, um matiz político,
teus olhos, um aspecto político.
O que você diz tem ressonância,
o que silencia tem um eco
de um jeito ou de outro político.*

Wisława Szymborska

RESUMO: O romance *Mrs Dalloway* (1925) de Virginia Woolf constitui um marco no experimentalismo estético woolfiano que desencadeou no rompimento com o realismo inglês, inaugurando técnicas narrativas capazes de apreender o fluxo de pensamentos de suas personagens e, por conseguinte, a interioridade do indivíduo. Dessas inovações estéticas resultam uma prosa em linguagem altamente lírica, a diluição do enredo, não-linearidade dos acontecimentos e múltiplas perspectivas em suas personagens, apresentadas por meio da técnica do monólogo interior e da mediação de um narrador onisciente (CÂNDIDO, 2014; HUMPHREY, 1976). Um século após a publicação do romance, ainda perdura uma tensão interpretativa que oscila entre a análise da forma narrativa e o reconhecimento da densidade política do texto woolfiano. A despeito da ênfase dada ao projeto estético em *Mrs. Dalloway*, esta dissertação buscou demonstrar que há uma intrincada articulação entre os projetos estético e político figurados na obra, especialmente no que diz respeito às questões relacionadas às condições das mulheres na sociedade inglesa no final do século XIX e início do XX. O romance *Mrs. Dalloway*, tomado como fonte de pesquisa foi estudado em seu contexto histórico, suas condições de produção, autoria, características estéticas. Por meio de uma abordagem qualitativa, foi feito levantamento dos perfis femininos presentes no texto com o objetivo de identificar imagens e discursos que possam ser considerados como possíveis elementos para redefinição das representações de mulheres inglesas na época e na posteridade. A abordagem teórica que conduz a discussão é a teoria das representações que entende as representações sociais como geradoras de práticas de conformação ou contestação em relação à realidade social da qual fazem parte (CHARTIER, 1988). As contribuições sobre a história das mulheres ancoradas em Perrot (2017), Hall (2006), Hobsbawm (2016; 2020), Macfarlane (1990), entre outros, procurou associar a leitura literária à reflexão histórico-social, tomando a obra como espaço de elaboração simbólica de práticas e discursos sobre o feminino. Personagens como Clarissa Dalloway, Sally Seton, Doris Kilman, Elizabeth Dalloway e Masie Johnson demonstram como as tensões entre tradição e modernidade moldam identidades e experiências das mulheres. O estudo evidenciou que, em Woolf, o projeto estético não se dissocia do projeto político: a estrutura narrativa, o fluxo de consciência e a fragmentação temporal funcionam como estratégias de representação da subjetividade feminina e da crítica à ordem patriarcal. Ao revelar as formas pelas quais o cotidiano, a educação, o matrimônio e o trabalho constituem espaços de dominação do sistema patriarcal, Woolf denuncia os mecanismos de exclusão das mulheres dos espaços de saber e de poder e sugere caminhos de emancipação. A pesquisa conclui que o romance *Mrs. Dalloway* constitui um testemunho literário das mudanças sociais e simbólicas que antecedem a emergência da Nova Mulher, reafirmando a literatura como campo de visibilidade e reconfiguração das experiências femininas.

PALAVRAS-CHAVE: Mulheres; Representações; *Mrs. Dalloway*; Projeto estético; Projeto político;

ABSTRACT: The novel *Mrs. Dalloway* (1925), by Virginia Woolf, constitutes a mark in Woolf's aesthetic experimentalism, which led to a rupture with English realism and inaugurated narrative techniques capable of capturing the flow of her characters' thoughts and, consequently, their inner selves. These aesthetic innovations resulted in a highly lyrical prose style, the dilution of plot, non-linearity of events, and multiple perspectives presented through the use of interior monologue and the mediation of an omniscient narrator (CÂNDIDO, 2014; HUMPHREY, 1976). A century after its publication, there still remains an interpretative tension oscillating between the analysis of narrative form and the recognition of the political depth of Woolf's text. Despite the emphasis on the aesthetic project in *Mrs. Dalloway*, this dissertation seeks to demonstrate the intricate articulation between the aesthetic and political dimensions of the work, particularly regarding the condition of women in English society at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century. Thus, the novel *Mrs. Dalloway*, taken as the research source, was studied within its historical context, production conditions, authorship, and aesthetic features. Through a qualitative approach, the study examined the women profiles portrayed in the text in order to recognize images and discourses that may be understood as elements for the redefinition of women's representations in that period and beyond. The theoretical approach that guided the discussion was the theory of representations, which understands social representations as generating practices of conformity or resistance to the social reality from which they emerge (CHARTIER, 1988). Contributions from women's history studies are grounded in Perrot (2017), Hall (2006), Hobsbawm (2016; 2020), and Macfarlane (1990), among others, sought to connect literary analysis to historical and social reflection, taking literature as a symbolic space for the elaboration of practices and discourses about the feminine. Characters such as Clarissa Dalloway, Sally Seton, Doris Kilman, Elizabeth Dalloway, and Masie Johnson reveal how the tensions between tradition and modernity shape women's identities and experiences. The study shows that, in Woolf, the aesthetic project cannot be dissociated from the political one: narrative structure, stream of consciousness, and temporal fragmentation function as strategies for representing female subjectivity and for criticizing patriarchal order. By unveiling how everyday life, education, marriage, and work constitute spaces of patriarchal domination, Woolf exposes the mechanisms of women's exclusion from spheres of knowledge and power, while suggests paths toward emancipation. The research concludes that *Mrs. Dalloway* stands as a literary testimony to the social and symbolic transformations that preceded the emergence of the New Woman, reaffirming literature as a field of visibility and reconfiguration of female experience.

Keywords: Women. Representations. *Mrs. Dalloway*. Aesthetic project. Political project.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 CONDIÇÕES DAS MULHERES NA INGLATERRA, DO SÉCULO XIX AOS ANOS INICIAIS DO SÉCULO XX	21
1.1 As mulheres inglesas na Era Vitoriana	21
1.2 Na virada do século, o surgimento de uma “nova mulher”	33
2 VIRGINIA WOOLF: ENTRE O VICTORIANISMO E A MODERNIDADE	49
2.1 Da organização familiar e dos costumes.....	49
2.2 Formação intelectual e produção literária	56
3 <i>MRS. DALLOWAY</i> NO PROJETO ESTÉTICO E POLÍTICO DE VIRGINIA WOOLF	63
3.1 O projeto estético: a busca de novas formas para a narrativa ficcional.....	63
3.2 O projeto político: entre práticas e representações.....	90
RESULTADOS PRELIMINARES	131
REFERÊNCIAS	138

INTRODUÇÃO

Quando se põe a escrever um
romance, uma mulher constata
que está incessantemente
querendo alterar os valores
estabelecidos.

Virginia Woolf

O romance *Mrs Dalloway*, de Virginia Woolf, foi publicado em maio de 1925, simultaneamente, na Inglaterra e nos Estados Unidos da América. Na ocasião de sua publicação, o romance causou reações no ambiente literário face às inovações estéticas e à complexidade da linguagem, além da ordem não linear dos acontecimentos, com pouco destaque para o enredo propriamente dito. Como destaca Alan Pauls, em posfácio à edição de *Mrs Dalloway* da Cosac Naify, Woolf “perturbou os limites da ficção e a identidade do romance com uma sutileza evanescente e travessa, tão leve que nem sequer parecia premeditada” (PAULS, 2012, p. 200). Na atualidade, *Mrs Dalloway* é considerado um clássico da ficção modernista e foi “proclamado pela revista *The Times* como um dos cem melhores romances em língua inglesa do século XX” (CLUBE DO AUTOR EDITORA, 2022).

Entre as inovações estéticas que se apresentam em *Mrs Dalloway*, destaca-se a técnica narrativa que, apoiada, mais amplamente, no discurso indireto livre e no monólogo interior, aborda aspectos da realidade por meio do fluxo de pensamentos das personagens. Com estas particularidades, na ocasião de sua publicação, o romance e sua autora foram alvos de inúmeras críticas. Algumas dessas críticas apontaram para a exacerbação da dimensão estética, em detrimento da dimensão social. Jean Guiguet argumenta que “a dinâmica das relações entre os indivíduos, tais como as que são governadas pelas noções de classe social e condição econômica... não são problemas dela: como uma artista, ela recusa-se a considerar tais questões como de sua competência” (GUIGUET *apud* ZWERDLING, 1977, p. 69, *tradução nossa*).

Um século após a publicação de *Mrs. Dalloway*, completado em 14 de maio de 2025, perdura uma tensão interpretativa que oscila entre a análise da forma narrativa e o reconhecimento da densidade política do romance. Na presente dissertação busca-se defender a existência de um equilíbrio entre as dimensões estética e política e, mais especificamente, elucidar, a partir da análise do texto literário, o posicionamento político de Virginia Woolf no tocante à condição das mulheres inglesas de seu tempo, postas em condição de subalternidade em relação ao sexo oposto. A questão central que norteou o desenvolvimento da pesquisa foi:

quais os sentidos e as bases social e histórica das representações sobre as mulheres construídas e difundidas no romance *Mrs. Dalloway*?

Mrs. Dalloway (1925), de Virginia Woolf, é uma obra emblemática do modernismo inglês, que explora, por meio da técnica do fluxo de consciência, as tensões entre individualidade e convenções sociais. A escolha do romance justifica-se pela relevância literária e histórica do texto, bem como pela diversidade de personagens femininas que, associados a papéis sociais tradicionais da sociedade inglesa, manifestam descontentamentos, aspirações de liberdade. O objetivo central que orientou a elaboração do presente trabalho foi evidenciar como os discursos enunciados por meio dessas personagens contribuem para a compreensão das permanências e rupturas ocorridas na história das mulheres ao longo do século XX.

Embora publicado em 1925, *Mrs. Dalloway* expõe problemáticas que permanecem atuais, por exemplo a projeção da mulher como sujeito tensionado entre o espaço privado e as demandas públicas ou entre os padrões patriarcais de submissão e os anseios de autonomia. No romance, personagens como Clarissa, Sally Seton, Lady Bruton, Miss Kilman, Mrs. Dempster, Elizabeth Dalloway e Masie Jhonson correspondem a diferentes modelos de representação da mulher. Seus discursos e ações transitam entre a conformidade e a resistência e podem iluminar debates que seguem relevantes na contemporaneidade.

Questões relevantes apresentadas no desenvolvimento do enredo do romance são cruciais à continuidade do debate e da denúncia sobre a dominação patriarcal, tema mais abertamente tratado por Woolf em seus textos críticos e ensaísticos. Sobre a pertinência de se revisitar o texto *Mrs. Dalloway* e os questionamentos de Virginia Woolf sobre as condições das mulheres inglesas, esclarece Maria Aparecida de Oliveira (2017, p. 251):

No romance de Virginia Woolf há um enredo central e convencional que é aquele da relação matrimonial da protagonista e um subtexto enxertado no corpo do texto principal, cuja mensagem subliminar tem como intuito subverter os valores da sociedade patriarcal que Woolf critica. O desenvolvimento da personagem principal, centralizado no universo feminino, passa para o mundo social, dominado pela masculinidade.

Não apenas a protagonista, Clarissa Dalloway, mas outras mulheres retratadas em *Mrs. Dalloway* guardam relevância enquanto sujeitos do discurso, o que permite à autora adentrar dimensões importantes para as experiências de vida femininas. Entre essas dimensões destacam-se os indicativos de classe social, padrões de beleza e comportamento, educação, casamento, trabalho e sexualidade. Desde o final do século XIX, perpassando todo o século XX, esses elementos têm pautado debates acadêmicos multidisciplinares e movimentos sociais

associados ao conceito de feminismo. Eles são incorporados aos modos de atuação e enunciação discursiva que organizam as lutas por direitos das mulheres até os dias atuais.

A proposta de estudar representações de mulheres em *Mrs. Dalloway* permanece relevante porque permite pensar a literatura como espaço de construção e tensionamento de modelos femininos, tomando-se como referência o contexto de elaboração do romance, fortemente marcado por mudanças sociais, políticas e culturais. Imagens e discursos sobre as mulheres – a indicar como elas eram vistas e como se viam em sociedade – contribuem para os debates sobre gênero, desigualdades e emancipação feminina, ainda presentes, embora ressignificados na contemporaneidade. Deste modo, o texto de Woolf, ao tempo em que registra experiências históricas ancoradas em um tempo preciso, projeta questionamentos e desafios ainda hoje enfrentados pelas mulheres. A crítica social levantada pelo texto parece ser revisitada, embora em perspectivas teóricas renovadas, sobretudo pela crítica feminista.

Desde a escrita e publicação de *Mrs Dalloway*, os movimentos feministas lograram definir novos conceitos e formas de abordagem sobre a condição das mulheres em distintos contextos e estiveram na base de importantes conquistas na luta por igualdade de direitos entre homens e mulheres. Mas as instituições que dão sustentação ao poder patriarcal permanecem como reguladoras da vida da grande maioria das mulheres, como evidencia a fala de Lola Aronovich em prefácio ao livro *A Criação do Patriarcado*, de Gerda Lerner:

O patriarcado mantém e sustenta a dominação masculina, baseando-se em instituições como a família, as religiões, a escola e as leis. São ideologias que nos ensinam que as mulheres são naturalmente inferiores. Foi, por exemplo, por meio do patriarcado que se estabeleceu que o trabalho doméstico deve ser exercido por mulheres e que não deve ser remunerado, sequer reconhecido como trabalho. Trata-se de algo visto de modo tão natural e instintivo que muitas e muitos de nós sequer nos damos conta. Portanto, ler e falar sobre o patriarcado é desnaturalizar nossa existência. É reparar que existe um sistema estrutural que ainda mantém a hierarquia na sociedade (ARONOVICH, 2019, p. 21).

Aronovich indica, portanto, que a desnaturalização do sistema de dominação que inferioriza e limita a atuação das mulheres, demanda as práticas de leitura e enunciação discursiva sobre o patriarcado. Porquanto a dominação masculina persiste na esfera social e no campo cultural, reafirma-se a premissa de que os homens estão mais bem capacitados para ocupar posições de poder, enquanto as mulheres devem permanecer subordinadas a padrões que perenizam as diferenças de gênero. Ocupar os campos de enunciação discursiva é um procedimento necessário à produção de sentidos e à difusão de práticas sociais voltadas à

emancipação das mulheres. A superação das assimetrias de gênero e a ocupação de espaços de poder pelas mulheres devem estar, sempre, no horizonte.

A literatura de escrita feminina é uma desses campos de enunciação discursiva geradores de novas práticas sociais. Não apenas porque a literatura permite a reflexão sobre a condição das mulheres, mas, especialmente, por seu poder simbólico de confrontação com as estruturas e convenções sociais que servem de fundamento à dominação masculina. Exemplarmente, a produção textual de Virginia Woolf, sobretudo a produção literária, foi essencial ao processo de produção de imagens e discursos (portanto, representações) elucidativos da dominação patriarcal e pode-se inferir, consoante os dados relativos à circulação e consumo de sua obra, que os seus textos foram (e são) geradores de condutas e práticas sociais de contestação.

A associação entre representações e práticas sociais, aqui tomada como principal referência teórico-metodológica para a análise do texto de Woolf, tem por base os estudos de Roger Chartier (1988). O texto é compreendido como espaço de enunciação, que dialoga com normas e práticas e que expressa condicionamentos sociais e culturais da autora. Mas os textos são, ao mesmo tempo, produtos e produtores de sentidos e, especialmente os textos literários, podem abrigar perspectivas de rupturas com normas e condicionamentos e suscitar o aparecimento de novas práticas sociais. Chartier (1988) propõe que imagens e discursos, compreendidos como Representações Sociais, comportam “classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e apreensão do real” (CHARTIER, 1988, p. 17).

A apropriação de imagens e discursos concernentes à realidade comporta procedimentos de escolha, classificação e ressignificação de valores e formas em cada contexto. Nesta perspectiva, a análise de textos deve considerar as informações concernentes aos tempos de produção e enunciação. As referências às circunstâncias espaciais e temporais que delimitam a escrita e difusão inicial do texto de Woolf tomado como objeto de análise foram tomadas, principalmente, dos estudos historiográficos de Michelle Perrot, Silvia Federici, Catherine Hall, Eric Hobsbawm, Macfarlane.

Chartier atenta, também, para a existência de disposições estáveis e partilhadas, próprias dos grupos sociais ou meios intelectuais que produzem imagens e discursos sobre o mundo social, e adverte para o fato de que essas imagens e esses discursos “embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza” (CHARTIER, 1988, p. 17). Nesse sentido, faz-se

necessário evocar informações específicos sobre o contexto restrito que abrigou a produção textual de Virginia Woolf, notadamente, os dados relativos às experiências de vida da autora, à sua formação como leitora e intelectual, bem como ao conjunto da sua obra. A autora deve ser apreendida como um sujeito forjado nas dinâmicas políticas, sociais e históricas de seu tempo, mas que sofre modificações importantes, consoante as experiências e relações pessoais vivenciadas. Essas experiências e relações são determinantes sobre a(s) forma(s) como ela apreende o mundo social, como o representa e como age sobre ele.

Como sinaliza Chartier, o processo de produção de textos literários (e as suas relações com o real) remete a modelos discursivos, a padrões intelectuais e a outros textos:

O texto literário ou documental, não pode nunca anular-se como texto, ou seja, como um sistema construído consoante categorias, esquemas de percepção e de apreciação, regras de funcionamento, que remetem para as suas próprias condições de produção. A relação do texto com o real (que pode definir-se como aquilo que o próprio texto apresenta como real, construindo-o como um referente situado no seu exterior) constrói-se segundo modelos discursivos e delimitações intelectuais próprias de cada situação escrita. O que leva, antes de mais, a não tratar ficções como simples documentos, reflexos realistas de uma realidade histórica, mas a atender a sua especificidade enquanto texto situado relativamente a outros textos e cujas regras de organização, como elaboração formal, tem em vista a produzir mais que mera descrição (CHARTIER, 1988, p. 63).

A revisão bibliográfica sobre o processo de criação e divulgação de *Mrs. Dalloway* e os estudos sobre a vida e obra de Woolf foram realizados em articulação com os procedimentos de análise do texto do romance. Em especial, foram procurados indícios de convergência ou disparidade entre os discursos evidenciados no romance e aqueles presentes nos textos críticos da autora, de modo a se desvendar os elementos comumente associados ao projeto estético e ao projeto político de Woolf. Mas, considerando que “nenhum texto mantém uma relação transparente com a realidade que apreende”, é possível apenas delinear algumas formas de percepção e apreensão do real que o texto comporta.

Como objeto cultural, o texto literário organiza e apresenta ao público formas de representação do real e não pode ser tomado como o real em si ou o seu espelho. Escritores e escritoras, a exemplo de Virgínia Woolf, encontram-se mais ou menos subordinados a regras de escrita próprias ao gênero textual que orienta o processo de escrita, mas as imagens e discursos sobre o mundo social são peculiares ao contexto de produção e, mais à frente, podem ser apropriados de forma distinta pelos leitores que, em cada contexto particular de recepção, os modifica, subordinando-os aos seus próprios modos de percepção e apreensão do real.

Na presente dissertação, para os procedimentos de análise e as citações do romance *Mrs.*

Dalloway, foi utilizada a tradução para o português de Claudio Alves Marcondes, da Cosac Naify, edição de 2012. A escolha desta versão esteve respaldada no estudo de Franciele Graebin (2016), que propôs compreender a tradução de textos literários como uma forma privilegiada de leitura crítica. Graebin empreendeu uma rica análise das quatro traduções de *Mrs. Dalloway* para o português brasileiro e concluiu que nenhuma das traduções “omitiu a delicadeza do fluxo de consciência e o uso dos recursos estilísticos que marcam o ritmo da prosa de Virginia Woolf” (GRAEBIN, 2016, p. 116).¹ Para a pesquisadora, todas as traduções conservaram alguns aspectos estilísticos como “o ritmo: pontuação, repetições, rimas, aliteraões e as conversações icônicas”. No entanto, a autora faz a ressalva de que “as rimas foram um feito mais difícil de conseguir ou perceber nas traduções, sendo que Marcondes foi o que mais se empenhou em trazer este aspecto” (GRAEBIN, 2016, p. 123). Efetivamente, o trabalho de Marcondes conservou o lirismo e a fluidez de *Mrs. Dalloway*, favorecendo a manifestação da sutileza e suavidade poética do texto woolfiano.

A presente dissertação está estruturada em três seções. A primeira seção abriga uma revisão bibliográfica sobre o contexto histórico no qual estiveram inseridos Virginia Woolf e os processos de escrita e publicação de *Mrs. Dalloway*. Em destaque, as condições de vida das mulheres da Inglaterra no final do século XIX e início do século XX. A palavra contexto é apreendida aqui no sentido mais amplo. Além de elencar dados e informações, são evocadas reflexões históricas sobre as condições das mulheres que viveram na Inglaterra desde a Era vitoriana (1837-1901) até o primeiro quartel do século XX.

O período vitoriano, no qual Virgínia Woolf viveu as fases de infância e juventude, serve de panorama para grande parte da narrativa no romance *Mrs. Dalloway*. Vários eventos evocados no plano das memórias das personagens são concernentes a este período. Mas a vida da autora, assim como a maior parte das ações que envolvem essas personagens, se situam na Era Eduardiana (1901-1910) e avança sobre parte do reinado de George V (1910-1936). A Era Eduardiana foi marcada pelo avanço do liberalismo na Inglaterra e pelo estreitamento das relações entre a monarquia e a burguesia liberal. Destaca-se, neste período, o entusiasmo do Rei Albert Edward com a opulência da alta burguesia inglesa. (MACCOLL; WALLACE, 2012,

¹ As quatro traduções de *Mrs Dalloway* estudadas por Graebin (2016) foram: a de Mário Quintana, publicada pela Editora Globo, em 1946; a de Denise Bottmann, publicada pela L&PM Pocket, em 2012; a de Tomaz Tadeu da Silva, publicada pela Autêntica Editora, em 2012; e a de Claudio Alves Marcondes, publicada pela Cosac Naify, em 2012. Segundo Graebin, as três traduções publicadas no mesmo ano foram motivadas pela entrada da obra de Virginia Woolf em domínio público, no ano de 2012 (GRAEBIN, 2016). No presente ano, 2025, o romance ganhou mais uma tradução de autoria de Ana Carolina Mesquita, em comemoração ao centenário de publicação de *Mrs. Dalloway*. Ana Carolina Mesquita é pesquisadora e professora universitária, membro de grupos acadêmicos ligados a estudos sobre Virginia Woolf, como o KEW (Kyklos de Estudos Woolfianos) e a IVWS (International Virginia Woolf Society). Sua pesquisa de doutorado envolveu a tradução e a análise dos diários de Virginia Woolf, uma obra que está sendo publicada em português desde 2021, pela Editora Nós.

p. 15). Já o período georgiano, de acordo com as abordagens historiográficas, foi um tempo de crises políticas e econômicas. Abrangeu a Primeira Guerra Mundial e várias transformações sociais que caracterizaram o pós-guerra. Nesses vários contextos aqui postos em evidência são notáveis as mudanças nos costumes, que implicaram em uma relativa emancipação feminina e tensionaram os padrões patriarcais vigentes (MCDOWALL, 1997; HOBSBAWM, 2016; 2020). Nas fontes bibliográficas, de natureza historiográfica, consultadas para dar conta do necessário tratamento ao contexto de produção e difusão inicial do romance, foram privilegiadas as análises sobre as transformações que afetaram a vida das mulheres, bem como sobre o aparecimento de novos valores morais e experiências intelectuais determinantes para a projeção de mulheres como escritoras, a exemplo de Virgínia Woolf. Em particular, foram consideradas, nesses cenários, as expressões do movimento feminista e as novas formas de escrita que, associadas ou não a esses movimentos, pautaram a crítica às formas de dominação patriarcal.

A segunda seção discorre sobre a vida da autora, com atenção para sua base familiar, sua formação intelectual e produção literária, enfim, sobre as condições de produção e circulação inicial do romance *Mrs. Dalloway*, cuja importância no percurso literário da escritora tem sido ressaltada pela crítica literária. Biografias de Virginia Woolf foram consultadas com o objetivo de identificar os condicionantes sociais e culturais que estiveram na base da sua formação como escritora, em um tempo em que a formação intelectual das mulheres ainda era privilégio de poucas. Entre os vários elementos que possibilitaram sua formação intelectual e sua inserção no universo das letras como jornalista, crítica literária e escritora de ficção, destaca-se sua participação no grupo Bloomsbury, centro de debates que contribuiu, decisivamente, para difusão de interpretações mais libertárias em relação ao papel das mulheres na sociedade.

Ainda na segunda seção, um resumo da produção crítica e literária de Virgínia Woolf foi apresentado com o objetivo de pôr em destaque a interconectividade de suas criações e refletir de que forma a articulação entre textos, gêneros e formas de escrita resultou na inovação estética que caracterizou sua narrativa ficcional. Exemplo da interconectividade entre seus textos, é o percurso dos personagens Clarissa e Richard Dalloway e as narrativas da festa evocada em *Mrs. Dalloway*. Os personagens apareceram, pela primeira vez, em papéis secundários, no romance *A Viagem*, de 1915. Depois, no conto “Mrs Dalloway em Bond Street”, publicado em 1923. Posteriormente, coetaneamente à escrita de *Mrs Dalloway*, Woolf produziu uma série de sete contos que têm a festa de Clarissa como pano de fundo dos acontecimentos relatados. Todos esses textos podem ser tomados como experimentos estéticos

que conduziram ao aperfeiçoamento da técnica de enunciação do fluxo de consciência. Os contos foram editados e reunidos por Stella McNichol no livro intitulado *Mrs Dalloway's Party* (WOOLF, 1979). Apesar da relação próxima com o romance *Mrs. Dalloway*, eles foram utilizados apenas de forma complementar nas investigações sobre os projetos estético e político de Virgínia Woolf.

A análise desses projetos estético e político constitui o escopo da terceira seção da presente dissertação. O projeto estético encontra-se consubstanciado na busca por novas formas de narrativa ficcional, enquanto o político é centralizado na representação da sociedade inglesa e exploração das condições das mulheres nesse tecido social: Alan Pauls, parafraseando o eminente bloomsburiano Lytton Stretchey, propõe que a escrita de Woolf se caracteriza pelo “excesso de técnica e de arrumação, deslumbramento verbal, exibição de virtuosismo retórico que gira no vazio” (PAULS apud WOOLF, 2012, p. 203-204). Em sentido contrário a esta proposição, é necessário destacar as peculiaridades da narrativa woolfiana, que toma a expressão subjetiva das personagens como elemento central.

O fluxo de consciência, a focalização múltipla e simultânea nas personagens e a temporalidade fragmentada são escolhas formais e estilísticas de Virginia Woolf que potencializam a abordagem das experiências das mulheres. Essas estratégias discursivas permitem expressar as tensões entre conformidade social e desejos de autonomia que afetam, de forma distinta, cada personagem feminina. Complementarmente, a voz narrativa (o narrador onisciente) funciona como um recurso de exploração da subjetividade feminina, ao tempo em que se coloca em posição crítica em relação aos padrões de gênero vigentes.

O projeto estético que orienta a escrita de *Mrs. Dalloway* não se restringe, portanto à experimentação literária, mas se encontra articulado com as críticas sociais e históricas. Explica Woolf (2022, p. 467-468).: “quero criticar o sistema social, & mostrá-lo em funcionamento, em toda a sua intensidade” Estamos, pois, diante do projeto político da autora. Esse projeto pode ser evidenciado mediante a exploração de imagens e discursos sobre as personagens mulheres, cujos perfis podem ser associados a mulheres reais, atuantes na sociedade inglesa do final do século XIX e início do XX.

As personagens podem ser classificadas por categorias – como classe social, padrão de beleza, acesso à educação, posição no mundo do trabalho, experiências com casamento, maternidade e sexualidade. As motivações políticas e sociais que orientaram a escrita do romance podem ser recuperadas mediante a análise de discursos, postos em contraponto, de personagens femininas, mas, também, de personagens masculinos.

Assim como os discursos, as trajetórias das personagens evidenciam, por um lado, os limites impostos às mulheres pelo sistema patriarcal, por outro lado, há as possibilidades de resistência frente às restrições. As narrativas de Virginia Woolf, ao articular subjetividade e crítica social, não apenas problematizam os papéis femininos cristalizados pela tradição, mas, também, iluminam contradições e fissuras que caracterizam a sociedade. O projeto político da autora consiste em denunciar as desigualdades de gênero e desnaturalizar as estruturas de dominação que sustentam a sociedade patriarcal.

Considerando o modo de produção textual e atuação social de Virginia Woolf, é pertinente considerar a escrita woolfiana – especialmente as imagens e os discursos sobre as mulheres no romance *Mrs Dalloway* – como fonte para a abordagem das condições de existência de mulheres inglesas no início do século XX e das formas de expressão feminina em relação a essas condições. Como ressalta a própria autora (WOOLF, 2017), a escrita ficcional de autoria de mulheres comporta considerações sobre a vida e dialoga com o modo de escrita de escritoras que lhe precederam e das suas coetâneas. Há que se considerar também o que, da sua forma de escrever, foi apropriada pelas escritoras que lhe sucederam, sendo que muitas delas se assumiram tributárias de suas ideias e formas.

No ensaio intitulado “Um Teto Todo Seu”, Woolf aponta para a necessidade de promover a escrita de mulheres. Na sua compreensão, a literatura das mulheres é essencial para dar voz à experiência feminina, para revelar perspectivas que lhe são próprias e para questionar as limitações impostas pelo patriarcado à criatividade e à autonomia intelectual das mulheres. Em *Mrs. Dalloway*, ela põe em prática essas suas preocupações e proposições. Por outro lado, a autora propõe que para se tornar uma contribuição singular no universo da literatura e um aporte ao projeto de emancipação das mulheres, o exercício da escrita feminina deve estar associado à ideia de trabalho ou profissão. A discussão sobre a escrita feminina deve, portanto, servir, também, para reforçar a importância do trabalho na vida da mulher.

A literatura de autoria feminina torna evidente a capacidade que as mulheres têm de se ocupar, na condição de sujeitos ativos, da construção de personagens mais próximas da realidade. Suas personagens distinguem-se daquelas outras, calcadas sobre estereótipos e idealizações, predominantes na literatura de autoria de homens

Na condição de mulher ficcionista, Woolf tomou a literatura como campo de atuação profissional e, ao mesmo tempo, por meio da ficção, ela buscou atuar sobre a realidade, produzindo representações e estimulando práticas sociais de inconformidade com os padrões dominantes nas relações de gênero. Ao termo do presente texto, buscaremos demonstrar a insustentabilidade da dicotomia entre o projeto estético e o projeto político de Virgínia Woolf.

Em seus romances, ela trata de questões sociais e políticas próprias ao seu tempo. Por meio de suas personagens, ela toma como pano de fundo as transformações que, entre a Era Vitoriana e as primeiras décadas de avanço liberal, afetaram a vida de homens e mulheres da Inglaterra. Em especial, procura evidenciar as mudanças, embora sutis, que afetaram as mulheres de distintas classes sociais, no tocante a padrões de beleza, comportamentos, educação, casamento, trabalho, sexualidade, entre outros aspectos.

Vários desses temas são tratados no ensaio “Mulheres e ficção”, originalmente publicado em 1929, na Revista *Forum*, de Nova York:

A mudança que transformou a vida da mulher inglesa, de influência indefinida, flutuante e vaga que ela era, numa eleitora, numa assalariada, numa cidadã responsável, causou tanto em sua vida quanto em sua arte numa virada para o impessoal. Suas relações agora não são apenas emocionais; são intelectuais, são políticas. O velho sistema, que a condenava a olhar de esguelha para as coisas pelos olhos ou pelos interesses do marido ou do irmão, deu lugar a interesses diretos e práticos de alguém que tem de agir por si mesma, e não somente influenciar as ações dos outros. Donde sua atenção ser desviada do centro pessoal para o impessoal, tornando-se seus romances naturalmente mais críticos da sociedade e menos analíticos das vidas individuais. Seus homens e mulheres não serão totalmente observados na relação emocional que mantenham uns com os outros, mas sim por se juntarem e entrarem em conflito, com grupos e classes e raças (WOOLF, 2019b, p. 17).

Em *Mrs Dalloway*, publicado alguns anos antes da divulgação desse ensaio, Woolf já rompia com o pensamento hegemônico sobre o período vitoriano, que indicava que as mulheres aceitavam passivamente a rigidez dos costumes, o autocontrole e a submissão aos valores patriarcais. Os indicativos de emancipação e renovação do comportamento das personagens apareciam ainda de forma relativamente tímida. A atenção estava concentrada no diálogo interior, nas pequenas tensões suscitadas pelo desejo de ruptura com costumes tradicionais que as limitavam. A protagonista, por exemplo, já se mostra consciente das restrições impostas pelas relações patriarcais e almejava fugir delas. Como sujeito de fala, ela põe em debate a natureza opressiva de costumes e valores tradicionais e denunciava o poder patriarcal pela sua capacidade de cercear a expressão do sentimento humano.

Ao explicitar as limitações e as conquistas das mulheres no final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX, Virginia Woolf reflete sobre si própria na condição de escritora e conclui com a impossibilidade de dissolução, a curto prazo, das estruturas do poder patriarcal. Com foco na narrativa de um único dia na vida das personagens, o romance *Mrs Dalloway* não poderia dar conta das mudanças na “duração e nos ritmos próprios da evolução das formações sociais”. Efetivamente, como propõe Chartier (1988, p. 104), “A sociedade

parece, com efeito, um sistema tanto mais imóvel e imutável quanto a sua escala existencial que a mudança é impotente para medir – exceto talvez em momentos de crise – as modificações do equilíbrio social”. Mas, dos acontecimentos, das lembranças e das reflexões que ocorrem em um dia na vida da protagonista, é possível inferir sobre as tensões e silêncios de uma sociedade que custa a se modificar, mas que se modifica, por força das formas de enunciação discursiva e das práticas sociais que elas são capazes de suscitar.

1 CONDIÇÕES DAS MULHERES NA INGLATERRA, DO SÉCULO XIX AOS ANOS INICIAIS DO SÉCULO XX

1.1 As mulheres inglesas na Era Vitoriana

Em seus escritos sobre a Inglaterra no século XIX, Eric Hobsbawm (2016) destaca as grandes transformações sociais decorrentes do desenvolvimento industrial e da criação e expansão das estradas de ferro. A transição de uma sociedade camponesa para uma sociedade urbanizada é um aspecto essencial dessas transformações. Desde o início do século, com a concentração dessa população em cidades, parte da população identificada com o conceito de classe média mudou-se para os subúrbios, restando aos pobres viver em condições de absoluta insalubridade e protestar sobre as condições de vida miseráveis às quais se encontravam submetidos nos centros urbanos.

Em meados do XIX, foram registradas ações dos poderes públicos destinadas à melhoria das condições sanitárias, assim como à realização de obras públicas visando ofertar alguma estrutura mínima aos habitantes das cidades. Almejava-se, por meio dessas ações, controlar os protestos contra as más condições de vida. Entretanto, as iniciativas beneficiaram de forma seletiva os distintos estratos sociais, porquanto privilegiavam as zonas destinadas à classe média porque ocorriam em um ritmo incompatível com o aparecimento de novos núcleos urbanos:

As cidades que agora constituíam a verdadeira Grã-Bretanha não eram mais os desertos totalmente abandonados e negligenciados da primeira metade do século, onde só se ganhava dinheiro. Os horrores daquele período, ilustrados drasticamente nas crescentes epidemias, que não poupavam sequer a classe média, provocaram uma sistemática reforma sanitária a partir da década de 1850 (esgotos, suprimento de água, limpeza de ruas etc.); a opulência havia permitido obras municipais e, em combinação com a agitação radical, conseguiu-se até mesmo salvar alguns espaços abertos e parques para uso público. Se a cidade britânica continuou, ainda assim, a ser um lugar horrível de viver, era porque a expansão urbana e industrial continuava a correr adiante das tentativas espontâneas ou planejadas de melhoramentos urbanos. Uma melhoria incontestável só teve lugar nos crescentes subúrbios de classe média. (HOBSBAWM, 2016, p. 152-153).

Sobre a estratificação social na Inglaterra, no período que ficou conhecido como Era Vitoriana (1837-1901), Hobsbawm oferece a imagem de um país de trabalhadores. Havia uma classe aristocrática, dividida em vários estratos. De acordo com o autor, “esse grupo poderoso ansiava, naturalmente, por preservar tanto sua posição econômica, social e política, com sua influência tradicional, ao mesmo tempo que seu domínio político sobre a nação transformava-o no mais potente grupo de pessoas” (HOBSBAWM, 2016, p. 192).

A massa de trabalhadores, de acordo com o autor, estava dividida em três faixas: uma aristocracia de trabalhadores com alguma qualificação, que recebia salários mais altos; uma camada intermediária; e uma massa não qualificada e desorganizada, que vivia de salários compatíveis com a necessidade de subsistência ou de quase subsistência. Essa parcela não qualificada da classe trabalhadora, “vivía na situação que era chamada de ‘pobreza’ ou em estado pior ainda. Tratava-se de uma massa miserável, dois terços da qual, num momento de suas vidas – geralmente na velhice – passava a viver na mendicância” (HOBSBAWM, 2016, p. 154-155).

Na faixa imediatamente superior à dos trabalhadores estava o grupo que, no início e em meados da Era Vitoriana, de acordo com Hobsbawm, poderia ser identificado como pertencente à “classe média baixa”. Na verdade, se tratava de uma “aristocracia trabalhadora”, composta por trabalhadores qualificados e mais bem remunerados. Nesse grupo estavam “os pequenos lojistas, os donos de hospedaria e pequenos empregadores, além do estrato extraordinariamente diminuto de burocratas e outras pessoas empregadas em ocupações análogas” (HOBSBAWM, 2016, p. 149).

A genuína classe média, por outro lado, era, segundo Hobsbawm,

[...] uma comunidade relativamente pequena de comerciantes e banqueiros, de proprietários de navios, e donos de fábricas e minas, a maioria dos médicos, procuradores, advogados, arquitetos e engenheiros civis. Não incluía muitos daqueles que hoje são chamados de intelectuais. Havia somente 2.148 “escritores, redatores e jornalistas” (eram 14.000 às vésperas da I Guerra Mundial), nenhum cientista classificado separadamente nessa categoria, e um número estático de professores universitários, pois a Inglaterra vitoriana era uma sociedade inculta (2016, p. 150-151)

Correspondia a uma ínfima parcela da população inglesa e se distinguia da classe nobiliárquica porque seus membros não eram grandes proprietários de terras, não detinham títulos nobiliárquicos e não exerciam influência política significativa comparável à nobreza. Nessa categoria, no diminuto grupo de intelectuais que atuava na Inglaterra, no período vitoriano, encontrava-se o pai de Virginia Woolf, *Sir Leslie Stephen*.

Sir. Stephen foi professor da Universidade de Cambridge de 1856 a 1862, mas abdicou da docência para dedicar-se à carreira de escritor. Tornou-se um distinto homem das letras, tendo publicado livros sobre a história da literatura e da sociedade do século XVIII (BELL, 1988). Ele reunia em sua casa um círculo de amigos, também escritores. Após a morte do pai, em 1904, no início do século XX, os seus filhos passaram a também compor um grupo de intelectuais e, em associação com outros artistas, escritores e livres-pensadores, vieram a formar, na condição de membros fundadores, o famoso Grupo de Bloomsbury, do qual Virginia

Woolf também veio a participar, bem como o seu futuro marido, o escritor, ativista político e reformador social inglês (BELL, 1988).

Enquanto a classe aristocrática e a camada superior da classe média asseguravam o controle de postos-chaves do poder na Inglaterra vitoriana, a classe trabalhadora se constituía a força motora do desenvolvimento econômico. Na transição para o século XX, os trabalhadores, por meio dos movimentos sindicais, lograram conquistar reformas importantes na legislação que viabilizaram a sua organização política e social. Por exemplo, a extensão do direito ao voto, embora essa conquista estivesse circunscrita à parcela masculina da população até o ano de 1918.

As pequenas reformas no sistema político, conquistadas por força do movimento de trabalhadores, não impactaram significativamente no sistema de representação, uma vez que as classes superiores permaneceram no controle do parlamento inglês. Até o ano de 1911, o cargo de parlamentar não era remunerado, e, portanto, era inacessível aos homens de baixa renda que deveriam trabalhar para prover o próprio sustento e de suas famílias. Ainda assim, o *Labour Party*, partido dos trabalhadores, amparado na força crescente dos sindicatos, alcançou alguma projeção nos primeiros anos do século XX, sobretudo com a reforma política de 1918, que facultou o direito de voto a todos os homens a partir de vinte e um anos de idade e a mulheres com mais de trinta. Em 1924, o *Labour Party* chegou à façanha de conquistar a maioria das cadeiras no parlamento (MCDOWALL, 1997; HOBSBAWM, 2016).

A formação de um parlamento dominado por representantes de trabalhadores era uma ruptura, uma vez que desde o final do século XIX, os partidos *Tory* e o *Whig* se alternavam no controle do poder político na Inglaterra. O *Tory*, identificado pela defesa de ideias conservadoras, defendia os interesses da classe aristocrática, formada por proprietários rurais, servidores públicos de alto escalão e membros de linhagens tradicionais, dotadas de títulos nobiliárquicos. O *Whig*, afinado com a difusão de princípios liberais, agregava membros da média nobreza e de um grupo menos privilegiado da classe nobiliárquica, identificado com o conceito de *gentry*.

Ao contrário da alta aristocracia, que vivia em Londres, os membros da média nobreza rural e da *gentry* residiam em casas de campo. Os seus representantes viajavam para a capital no período das votações do Parlamento, entre os meses de março e julho de cada ano. Durante essas “temporadas londrinas”, juntavam-se aos membros da aristocracia no exercício das funções políticas para as quais haviam sido eleitos. Juntamente com os seus familiares, se dedicavam, também, ao cumprimento de agendas sociais, nas quais procuravam afirmar publicamente o *status* de suas linhagens e as suas diferenças em relação à massa de

trabalhadores. David Cannadine expõe, sobre os costumes e o estilo de vida das classes aristocráticas da Inglaterra:

Por definição, as classes que possuíam títulos e terras eram também as classes ociosas. Entretanto, na forma e na função, suas atividades de lazer eram cuidadosa e conscientemente estruturadas, não como recreações irresponsáveis ou auto-indulgentes, mas como associadas aos seus deveres com a posse da terra e com as suas obrigações políticas. As temporadas londrinas reuniam as famílias governantes mais importantes da Inglaterra, por um lado, por lazer e ostentação, por outro, para que casamentos fossem vetados ou arranjados. No restante do ano, eles retornavam para suas casas de campo, onde eles supervisionavam a administração de suas propriedades, entretinham seus vizinhos, patrocinavam eventos locais e eram inquestionavelmente aceitos como os líderes de suas comunidades. Em Londres e nos condados, onde residiam, eles não eram apenas a elite da riqueza e do poder: eles eram também a elite social (CANNADINE, 1999, p. 341-342, tradução nossa).

As reformas propostas pelo partido *Whig*, que tinham como propósito acalmar as agitações da classe média e dos trabalhadores, foram a base para o processo de “democratização” da sociedade inglesa, que culminou na ruptura de 1924, quando os trabalhadores conquistaram a maioria das cadeiras do parlamento.

Neste contexto de transformações políticas, o protagonismo na esfera pública e o monopólio do poder político permanecia sendo privilégio de homens, mas não se pode desprezar os avanços dos movimentos reivindicatórios favoráveis à ampliação dos direitos políticos para as mulheres, reivindicações que foram incorporadas pelos movimentos feministas desde o início do século XX (MCDOWALL, 1997, p. 131-163).

As mulheres tinham definido os seus papéis sociais em associação com a gestão e o trabalho no ambiente doméstico. Especialmente nos meios nobiliárquicos, como na classe média, elas eram preparadas para o cuidado com a família e a administração do lar, de acordo com os “bons costumes” que deveriam ser perpetuados. No período vitoriano, quando as estruturas do poder prezavam pela austeridade dos costumes e pela fixação de princípios morais de base religiosa, de orientação puritana, as mulheres se viram sobrecarregadas com atribuições destinadas a garantir a estabilidade social e a difusão de valores tradicionais. Pesava sobre elas a expectativa de atuação para a construção de uma sociedade harmônica, com base na família, nos deveres sociais e na virtude.

Desde o final do século XVIII e início do XIX, com a transição do modelo de família ampliada para a família nuclear, novas atitudes em relação à privacidade e ao individualismo projetaram a mulher como cerne da organização da vida social (CORREIA, 2018; MCDOWALL, 1997). Na Inglaterra setecentista, como ressalta Correia, enquanto as famílias

amargavam a perda da importância do suporte econômico proporcionado pela família ampliada e pela comunidade, “o indivíduo, e não mais o conjunto de membros, exercia influência no ordenamento familiar” (CORREIA, 2018, p. 17).

O caráter individualista da base familiar moderna é ressaltado, também, por David McDowall. A definição de chefe da família, destaca esse autor, contribuiu para fortalecer a superioridade masculina no núcleo familiar e, conseqüentemente, para reforçar a condição de submissão das mulheres da casa. Uma pessoa, em cada estrutura familiar, passou a exercer a função de provedor – geralmente, essa pessoa era o homem da casa, o chefe da família (MCDOWALL, 1997). Às mulheres, restava o controle sobre o ambiente doméstico, mas em condição de submissão ao chefe da família, ao provedor.

Já no âmbito da classe trabalhadora, por força das transformações associadas ao conceito de Revolução Industrial, algumas mulheres passaram a conciliar o cuidado da casa e dos filhos com alguma forma de trabalho externo. Mas, frequentemente sub-remunerado, o trabalho das mulheres – domésticas, operárias ou costureiras na indústria têxtil – não contribuiu para atenuar as desigualdades. A maioria das mulheres trabalhadoras permaneceu economicamente dependente dos maridos, ainda que elas fossem responsáveis pelo provimento da maior parte do orçamento doméstico (FEDERICI, 2021). Complementarmente, como assinala Federici, a organização e crescimento da luta sindical, projetou trabalhadores do sexo masculino, que, à frente dos sindicatos, se esforçaram para excluir as mulheres do mundo do trabalho assalariado e reforçaram a associação entre a condição de mulher e o trabalho doméstico:

Os trabalhadores do sexo masculino exigiram a exclusão das mulheres das fábricas e de outros espaços de trabalho assalariado, com o argumento de que o lugar delas era em casa. A partir das últimas décadas do século XIX, os sindicatos realizaram intensas campanhas nesse sentido, convencidos de que o fim da competição com mulheres e crianças fortaleceria o poder de negociação dos trabalhadores (FEDERICI, 2021, p. 158)

As ações dos sindicatos, controlados por homens, se prestavam a difundir a tese de que as mulheres deveriam desempenhar papéis sociais afinados com a imagem de donas de casa. Com impactos sobre o mundo das fábricas e das comunidades, a proposta de reforma social defendida pelos sindicatos de trabalhadores, visava conferir às mulheres uma condição especial no funcionamento do sistema capitalista:

Essa reforma pode ser descrita como a criação da dona de casa em tempo integral, um processo complexo de engenharia social que, em poucas décadas, retirou as mulheres – em especial as mães – das fábricas, aumentou

substancialmente os salários da mão de obra masculina, suficiente para sustentar a dona de casa “que não trabalhava”, e instituiu formas de educação popular para ensinar as operárias as habilidades necessárias ao trabalho doméstico (FEDERICI, 2021, p. 157).

Por força da ação dos trabalhadores homens que controlavam os sindicatos, nos últimos anos do século XIX, mulheres trabalhadoras viram-se excluídas do trabalho das fábricas. A instituição do salário familiar e a criação de um sistema de instrução de mulheres, visando o reforço do “talento natural” para o serviço da casa e para o controle da economia doméstica apontavam para a consolidação das teses vigentes no meio sindical. O momento era, ainda, favorável ao modo de organização do trabalho, de acordo com a lógica de desenvolvimento capitalista, que reservava às mulheres as tarefas associadas aos cuidados dos maridos, trabalhadores da fábrica, e as subordinava à necessidade de reprodução, cuidado e educação das novas gerações de trabalhadores.

As mulheres das classes médias e superiores permaneceram excluídas do trabalho manual remunerado, considerado impróprio à sua condição. Os seus espaços de atuação permaneceram restritos ao ambiente doméstico. A elas cabia o dever de cuidar do marido e da educação dos filhos, de promover a ordem, o respeito e a harmonia no núcleo familiar e de supervisionar o trabalho dos servidores da casa, sobretudo os “criados”, aos quais estavam reservados os serviços manuais mais pesados e degradantes. Michelle Perrot afirma que, para as classes mais altas, “ser servido” representa a marca última de uma posição, enquanto a condição de ‘não poder ser servido’ assinalava a decadência de *status*. Mesmo nos estratos inferiores da burguesia, como observa a autora, onde “a criadagem tende a reduzir-se a uma única criada, à qual as donas de casa se apegam como uma tábua de salvação” (PERROT, 2017, p. 116).

As mulheres das classes superiores também não deveriam atuar em atividades públicas ou envolver-se em atividades intelectuais. Até fins do século XIX, a educação formal preparatória para essas atividades era privilégio dos homens. Algumas famílias “liberais” permitiam às suas filhas o acesso a algum conhecimento, mediante a oferta de instrução domiciliar e o acesso a bibliotecas privadas. Poucas foram as mulheres que desenvolveram habilidades de escrita, mas, em raros exemplos, algumas até puderam ganhar algum dinheiro como escritoras de literatura.

Virginia Woolf reconhece a existência, ao longo da história, de algumas mulheres que puderam se expressar por meio da escrita. No entanto, constata que, até o despontar da escrita feminina, na passagem do século XVIII para o XIX, prevaleceu o silêncio das mulheres:

Estranhos intervalos de silêncio parecem separar um período de atividade de outro. Numa ilha grega, houve Safo e um pequeno grupo de mulheres, todas escrevendo poesia seiscentos anos antes do nascimento de Cristo. Mas as mulheres se calaram. Tempos depois, por volta do ano 1.000, vamos encontrar no Japão certa dama da corte, Shikibu Murasaki, que escreveu um romance imenso e belo. Mas na Inglaterra do século XVI, quando a atividade dos dramaturgos e poetas estava no auge, as mulheres ficaram mudas. A literatura elisabetana é exclusivamente masculina. Já no fim do século XVIII e no começo do XIX, voltamos a encontrar mulheres que escreviam – dessa vez na Inglaterra – com extraordinária frequência e sucesso (WOOLF, 2019b, p. 10-11).

Woolf entende que a exclusão e o silêncio das mulheres no meio intelectual e no campo da escrita literária decorrem da existência de leis e costumes próprios a cada época, que estão na base da repressão e da falta de incentivo às mulheres escritoras. Referindo-se ao século XIX, a autora constata a forte presença de mulheres no universo literário e procura explicar as razões para essa nova realidade:

Está claro que a extraordinária explosão de ficção no começo do século XIX na Inglaterra foi prenunciada por inumeráveis pequenas mudanças nas leis, nos costumes e nas práticas sociais. As mulheres do século XIX tinham algum tempo livre e certo nível de instrução. Escolher o próprio marido não era mais uma exceção, só para mulheres das classes altas. E é significativo que, das quatro grandes romancistas mulheres – Jane Austen, Emily Brontë, Charlotte Brontë e George Eliot -, nenhuma teve filhos e duas não se casaram. (WOOLF, 2019, p. 11).

No século XIX, algumas condições estavam dadas para que as mulheres ganhassem expressão como escritoras, mas, como constata Woolf, a maioria delas ainda tinha o domínio do privado como espaço exclusivo de atuação. A autora polemiza a imagem da mulher vitoriana – o “anjo do lar”, idealmente concebida como esposa, mãe e dama da sociedade – à qual ela escolheu nomear, ironicamente, como “anjo do lar”. Por meio dessa imagem ela coloca em evidência a situação das mulheres das classes médias e superiores, que permaneciam confinadas ao espaço privado e eram moldadas por “qualidades” como beleza, recato, repressão aos desejos e, até mesmo, do intelecto. A autora avança na descrição do anjo do lar:

Ela era extremamente simpática. Imensamente encantadora. Totalmente altruísta. Excelente nas difíceis artes do convívio familiar. Sacrificava-se todos os dias. Seu feitio era nunca ter opinião ou vontade própria, e preferia sempre concordar com as opiniões e vontades dos outros. E acima de tudo, ela era pura. Sua pureza era tida como sua maior beleza - enrubescer era seu grande encanto (WOOLF, 2017, p. 11-12)

Na era vitoriana, as possibilidades de ruptura apontadas pelo desenvolvimento técnico e pelas transformações da vida social decorrentes da industrialização não se reverteram em

ganhos para a grande maioria das mulheres. Pelo contrário, em um movimento de reação conservadora, as classes aristocráticas e burguesa abraçam discursos e práticas de reforço da subordinação moral das mulheres às tradições religiosas e, sobretudo, aos valores de inspiração puritana, então respaldado em discursos científicos e legais, como argumentam Souza e Souza (2018, p. 136):

Os discursos transversais como os médicos, os legislativos, a lei do divórcio e de propriedade etc., corroboraram para o lugar de atuação das mulheres aos confins do privado – e como forma de controle, usou-se a moral. Por isso, a era vitoriana ficou conhecida como uma sociedade moralizadora. Coube a ela buscar um equilíbrio entre o público e o privado, e esse ponto foi o lar.

A educação das mulheres, ainda circunscrita ao espaço doméstico, foi idealizada como estratégia de monitoramento dos hábitos e pensamentos. Toda forma de saber que extrapolasse os conteúdos designados para a formação das meninas e moças, era temido e deveria ser evitado. Morais (2004) destaca as considerações de Harriet Martineau, apresentadas em 1848, sobre as três teses que definem o pensamento britânico em relação à educação feminina no século XIX:

i) Ao buscar o conhecimento, as mulheres consequentemente negligenciam seus deveres e afazeres femininos; ii) Por mais avançado que seja seu alcance em termos de conhecimento, jamais deixará de estar em grande desvantagem com relação ao dos homens; iii) A natureza feminina é em essência feita para devaneios e qualquer esforço para modificá-la iria fazê-las (as mulheres) se esquecerem de seu estado de subordinação assegurado pela lei, natural e divina (MORAIS, 2004, p. 64).

As mulheres deveriam, portanto, ser apartadas do mundo das letras e do livre-pensamento, enquanto, nos meios acadêmicos, desenvolvia-se a tese da “inferioridade natural da mulher”. Para os homens, por outro lado, todo processo de instrução deveria servir para mantê-los atentos e mobilizados no sentido de garantir e justificar a diferença entre as esferas de atuação do masculino e do feminino.

Complementarmente, como salienta Morais (2004, p. 64), “cientistas realizavam estudos de antropometria e craniometria para demonstrarem cientificamente a condição de inferioridade intelectual [das mulheres]”. Discursos sobre a desigualdade de raça e sexo, já presentes no pensamento iluminista, passaram a fundamentar o campo de saber que ficou denominado como “ciência da diferença humana”. Essa forma de leitura do mundo, foi amplamente documentada e analisada no estudo intitulado “Raça e gênero: o papel da analogia na ciência”, de autoria Nancy Leys Stepan. Como observa essa autora,

[...] afirmava-se que o leve peso do cérebro feminino e as estruturas cerebrais deficientes eram análogos aos das raças inferiores, e isto explicava as baixas capacidades intelectuais destas raças. Observou-se que a mulher se igualava aos negros pelo crânio estreito, infantil e delicado, tão diferente das mais robustas e arredondadas cabeças que caracterizavam as raças superiores. [...] As mulheres e as raças inferiores eram consideradas impulsivas por natureza, emocionais, mais imitadoras que originais e incapazes do raciocínio abstrato e profundo igual ao do homem branco. A mulher era, em termos evolutivos, o ‘elemento conservador’ para o homem ‘progressivo’, preservando traços mais ‘primitivo’ encontrados em raças inferiores, enquanto os homens de raças superiores indicavam o caminho para novas direções culturais e biológicas (STEPAN, 1994, p. 74).

Os cientistas assimilados à “ciência da diferença humana” recuperaram analogias consolidadas no senso comum e as elevaram ao patamar de ciência. Estudos sistemáticos e de vocabulário especializado deram o corolário de linguagem científica às teses da inferioridade de determinadas raças e das pessoas do sexo feminino, cujas diferenças em relação aos homens de condições superiores eram passíveis de prova, por exemplo por meio da medição do crânio:

A importância do crânio para os estudiosos da diferença humana estava no fato de que nele situava-se o cérebro; as diferenças na forma e no tamanho do crânio eram presumivelmente correlacionadas às diferenças de inteligência e de comportamento social. As medições dos crânios, os pesos e enrolamentos dos cérebros deram aparente precisão para analogias entre seres antropóides, raças inferiores, mulheres, tipos criminosos, classes baixas e crianças. Foram os cientistas da raça que estabeleceram as novas técnicas de medição – como paquímetros, cefalômetros, craniômetros e goniômetros parietais (STEPAN, 1994, p. 78).

Médicos e antropólogos tiveram forte atuação na edificação de teses e na proposição de dispositivos de controle e dominação e vieram somar-se aos autores que, no campo da educação, deram sustentação aos mecanismos de exclusão de determinados grupos e à dominação patriarcal sobre as mulheres. Saem legitimadas, desse processo, as formas de dominação masculina sobre a parcela da humanidade identificada com a ideia de “sexo frágil”, que deveria conformar-se ao privilégio de exercer a “função mais nobre e elevada” da sociedade: a de mãe exemplar e esposa fiel. É nessa perspectiva que se constrói um modelo de instrução para as moças da classe média e burguesia, assim como para as da nobreza.

Durante a maior parte do século XIX, as mulheres de famílias de baixa renda também se encontravam excluídas do acesso à formação escolar. As leis da Inglaterra não previam obrigatoriedade de educação pública para a população. Existiam poucas escolas destinadas aos filhos da classe trabalhadora, formadas por grupos que atuavam à margem do Estado: “As escolas, provedoras de educação elementar eram mantidas por esforços privados, por indivíduos, grupos religiosos ou por organizações de caridade” (MORAIS, 2004, p. 57). Mas,

em situação de extrema pobreza, meninos e meninas, crianças e jovens, filhos dos trabalhadores, eram instados a trabalhar para compor a renda da família.

Para as filhas da classe média e da nobreza, as famílias custeavam o trabalho de governantas ou preceptoras que lhes garantia a educação fundamental e apropriada à condição social. Para as melhor situadas econômica e socialmente, existiam algumas instituições de ensino. Sobre as estruturas que atuavam nessas instituições, Morais destaca que algumas “[...] haviam alcançado um grau de instrução bastante razoável. Muitas vinham de pais e mães trabalhadores ou de famílias arruinadas que, por questões de gratidão ou influência, conseguiam instalar suas filhas em estabelecimento de ensino para moças” (MORAIS, 2004, p. 60).

O currículo escolar nas instituições destinadas às moças diferia do que era ofertado aos filhos homens nos colégios e universidades. Seja em casa, seja nas instituições de ensino especializadas, a educação das moças estava voltada para a difusão de regras de comportamento, mas elas aprendiam, também, um pouco de música, de idiomas e de história. Especialmente no sistema de educação domiciliar, a função precípua das governantas e preceptoras era preparar as filhas da classe média e da nobreza para a conquista do casamento e para o bom exercício das funções domésticas. Explica Monteiro (1998, p. 62):

Excluída do mundo público dos negócios e recolhida ao mundo privado do lar, por injunções de uma estratificação social fundada na diferença dos sexos, era de se esperar que as jovens de ‘boa família’ recebessem uma educação ou (i)lustração destinada apenas a fazê-las reluzir nas salas de visita e a cativar com o seu brilho o olhar de algum pretendente. No século passado, uma *lady* deveria ostentar determinados *accomplishments*, que incluiriam: falar francês (e, se possível, italiano), tocar piano, dançar e mostrar proficiência no trabalho com a agulha. O problema seria como e onde a mulher adquiriria tais *accomplishments*. As mulheres da alta classe média já não queriam ou não podiam ensinar seus próprios filhos, pois isto poderia comprometer o *status* de que gozavam e, além disso, nem sempre estavam suficientemente preparadas para fazer um *syllabus* elaborado. A solução imediatamente encontrada foi recorrer aos pensionatos da moda, cuja tarefa precípua era revestir a mulher de certo verniz cultural.

Sujeitas às regras do patriarcado, como aliás as mulheres de todas as outras categorias sociais, as moças das classes médias e superiores buscavam no casamento um meio de vida ou de ascensão social. Na segunda metade do século XIX, quando muitas filhas da classe média e da pequena nobreza arruinada tinham que lutar pela própria subsistência, casar-se bem era um caminho natural e desejado para que não precisassem trabalhar fora. No entanto, a conquista do casamento demandava determinado padrão de comportamento: elas deveriam parecer recatadas, inocentes, puras e dotadas de instinto materno. É esse conjunto de imagens idealizadas que as preceptoras e governantas ensinavam a cultivar.

As atividades próprias ao campo da política e das instâncias de educação formal eram vedadas às mulheres, mesmo àquelas pertencentes às classes nobres, que gozavam de privilégios econômicos e sociais por conta de vínculos familiares com homens economicamente prósperos. A publicação da Lei Educacional, de 1870, e a vitória na luta pelo sufrágio “universal” (1884-1885) foram passos importantes no gradual processo de “democratização” da sociedade inglesa, mas favoreceram apenas os homens. Hobsbawm (2016), Moraes (2004) e Macdowall (1997) destacam a lenta inserção das mulheres em contextos de educação formal, entre o final do século XIX e o início do XX. Moraes discorre sobre os fatores que favoreceram essa inserção, os expoentes e os limites ao fenômeno:

A situação foi progressivamente melhorando conforme o sucesso e a perseverança de algumas escolas, bem como a luta incessante de algumas feministas. Mas não podemos esquecer que as feministas vitorianas não eram rebeldes, eram reformadoras e como tal, vitorianas, não estavam isentas das influências dos valores tão profundamente estabelecidos pelo seu contexto. Em 1870, Emily Davis e Barbara Bodichon ajudaram a que Girton College se tornasse a primeira escola universitária para mulheres, embora não fosse reconhecida pelas autoridades, e, somente em 1880, o Newham College foi incorporado à Cambridge University, sendo que até 1910 havia pouco mais de 1.000 mulheres ocupando as carteiras universitárias em Oxford e Cambridge, não lhes sendo, contudo, permitida a atribuição de nenhum título MORAIS, 2004, p. 66).

As mudanças na condição das mulheres não podem ser destacadas das transformações sociais que, na segunda metade do século XIX, impulsionaram a prosperidade econômica do grupo social designado como burguesia. Sobre a alta burguesia, Hobsbawm (2020) argumenta que, embora alguns de seus membros tenham moldado o seu estilo de vida segundo o exemplo das antigas elites aristocráticas, outras famílias adotaram um estilo de vida menos formal e “genuinamente privado e privatizado”. Verifica-se, na verdade, como destaca Hobsbawm (2020, p. 262), “um certo afrouxamento dos liames entre a burguesia triunfante e os valores puritanos que haviam sido anteriormente tão úteis para a acumulação de capital”.

O puritanismo, como fator de valorização da disciplina e do trabalho, que tinha sido tão importante para o enriquecimento burguês, já não importava mais. A burguesia, ou pelo menos a alta burguesia, havia se transformado em uma classe ociosa, tal como a dos aristocratas. Por consequência, destaca Hobsbawm, houve um “afrouxamento das estruturas da família burguesa em uma definida emancipação feminina e o surgimento de grupos de idade situados entre a adolescência e o casamento como categoria separada e independente que, por sua vez, teve poderoso impacto nas artes e na literatura” (HOBBSAWM, 2020, p. 262-263).

Se os novos milionários burgueses procuraram associar-se à média nobreza e à aristocracia por meio da compra de títulos e de terras, havia a propensão, por parte de membros das classes nobiliárquicas, a compartilhar suas agendas sociais com os novos ricos, especialmente no contexto da “Grande Depressão”, no final do século XIX, que impactou a economia britânica, notadamente o setor agrícola, principal meio de vida da aristocracia.

Neste momento, em plena expansão industrial, a Inglaterra começou “a proceder a importações maciças” de produtos primários e a ofertar produtos industrializados aos clientes do exterior, que se revelaram capazes de produzir matérias primas e alimentos mais baratos que os britânicos (HOBSEAWM, 2016, p. 194). O declínio da agricultura nacional estava na base da trama social que envolveu as classes nobres e a grande burguesia industrial, como explica David Cannadine (1999, p. 342, tradução nossa):

Uma nova geração de milionários liderava os salões da sociedade e eram muito apreciados pelo Príncipe de Gales.² No entanto, politicamente, ela não contava para nada, e, diferente dos anfitriões patricios do passado, esses novos ricos encaravam a vida social com um fim em si mesma. A decadência e fragmentação da sociedade londrina ocorreu paralelamente à decadência e fragmentação das propriedades rurais. Nos condados, como nas cidades, a nova elite milionária ostentava no exato momento que a velha elite de nascimento estava em declínio. A crise agrícola, que desencadeou a venda de muitas propriedades rurais, obrigou a aristocracia rural a abandonar os passatempos da vida no campo. Enquanto isso, os novos ricos divertiam-se em opulência indulgente e ignorante com suas caçadas luxuosas nos finais de semana.

A classe média, situada abaixo da burguesia e da nobreza, desprovida de recursos para a compra de títulos e grandes propriedades, buscou estabelecer algumas marcas para diferenciar-se da classe operária e dos camponeses. Hobsbawm elenca algumas dessas marcas: “um estilo de vida e uma cultura de classe média; uma atividade ociosa; mas o principal indicador do pertencimento de classe crescente veio a ser, e ficou sendo, a educação formal” (HOBSEAWM, 2020, p. 271).

A ausência do Estado como responsável pela oferta da educação formal constituía-se em entrave ao projeto de ascensão social da classe média por meio da educação. Até o ano de 1870, a Inglaterra não dispunha de um sistema de educação primária. A Lei educacional, aprovada nesse ano, estabeleceu as diretrizes básicas do ensino fundamental, mas somente depois de 1891 a educação primária tornou-se compulsória. A educação secundária foi incorporada ao sistema público em 1902 e, até esta época, não existia “nenhum tipo de educação

² Príncipe Albert Eduard, primogênito da Rainha Vitória que viria a sucedê-la no ano de 1901 como o Rei Edward III. Seu reinado foi do ano de 1901 a 1910.

universitária significativa fora das duas antigas universidades, Oxford e Cambridge” (HOBSBAWM, 2020, p. 176-277).

A adoção da educação como critério de identificação de classes e a paulatina incorporação do sistema educacional na estrutura do Estado favoreceram, inquestionavelmente, a formação intelectual dos homens das classes médias e superiores. A maioria das mulheres, mesmo nas classes superiores, continuou à margem desse processo: “A educação acadêmica para as filhas mulheres era opcional, e fora dos círculos liberais e progressistas não era garantida” (HOBSBAWM, 2020, p. 278). Mas, de algum modo, os novos modos de vida adotados pela alta burguesia e pela classe média abriram caminho para a crítica e a atuação de mulheres que começaram a questionar o poder patriarcal e a definir as pautas que iriam dar sustentação ao movimento feminista a partir do início do século XX.

1.2 Na virada do século, o surgimento de uma “nova mulher”

Nós não queremos quebrar as leis.
Nós queremos fazer as leis.

Emmeline Pankhurst

A condição da mulher inglesa foi impactada pelas transformações políticas, econômicas, sociais e culturais ocorridas na Inglaterra na passagem para o século XX, em um período marcado pelas inovações técnicas e científicas, comumente associadas à segunda fase da Revolução Industrial, pelo lento processo de democratização política, pelo instituição do sistema de educação pública, pela modificação nas formas de trabalho industrial, pela expansão dos mercados externos aos produtos industriais ingleses, enfim, pelo crescimento econômico do país. Entretanto, no controle do capital, das estruturas de poder e das instâncias discursivas, os homens das classes superiores e da camada média continuaram a reverberar a tese da inferioridade feminina. Mais do que isso, frequentemente evocavam ou instituíaam dispositivos legais que pudessem dificultar o acesso das mulheres à educação formal e ao trabalho. Independente da classe social à qual pertenciam, elas deveriam ser mantidas em situação de dependência econômica e de subordinação aos poderes dos homens.

Nas classes trabalhadoras, as mulheres foram incorporadas ao mercado de trabalho. Na fase protoindustrial, por vezes, elas exerciam suas atividades laborativas, remuneradas, no ambiente de suas próprias casas, espaços nos quais continuavam a desempenhar as tarefas de trabalho doméstico, a despeito da crescente participação na composição da renda familiar. A

relativa independência econômica parecia apontar para uma “certa erosão das diferenças convencionais entre o trabalho feminino e o masculino e, acima de tudo, promover certa transformação da estrutura e da estratégia familiar” (HOBBSAWM, 2020, p. 304). Mas a prevalência do sistema patriarcal serviu como freio à conquista da autonomia.

Do mesmo modo, o surgimento das indústrias de grande escala, com a abertura de postos de trabalho para as mulheres fora do ambiente doméstico, não significou ganhos para elas. Nos discursos e nas práticas sociais, os homens, representados nas distintas estruturas de poder, alardearam a impossibilidade de combinar o trabalho remunerado com a supervisão da casa e dos filhos. De imediato, como vimos anteriormente, a atuação dos homens provocou a exclusão das mulheres “em larga escala da economia publicamente reconhecida – aquela em que eram pagos salários às pessoas – e agravou sua tradicional inferioridade em relação aos homens por meio da nova dependência econômica” (HOBBSAWM, 2020, p. 305).

Grande parte das mulheres da classe trabalhadora se manteve aprisionada ao ambiente doméstico e, quando necessitavam trabalhar para complementar o orçamento doméstico o faziam sob condições degradantes e sub-remuneradas. A defesa estatal de que as mulheres deveriam dedicar-se ao trabalho (não remunerado) de cuidado com a casa, o marido e os filhos, tinha respaldo no movimento sindical, dominado por homens, que procurava afastar a concorrência da mão de obra feminina (FEDERICI, 2021).

Quando incorporadas ao mercado de trabalho remunerado, de modo a complementar a renda familiar, as mulheres eram sempre tratadas como inferiores e, por conseguinte, merecedoras de salários reduzidos, como explica Hobsbawm (2020, p. 306-307):

O principal “ganha-pão” devia ter como objetivo um rendimento suficiente para manter todos os seus dependentes. O ganho dele (pois tratava-se tipicamente de um homem) deveria ser, portanto, idealmente fixado a um nível que não exigisse nenhuma outra contribuição para produzir rendimento familiar suficiente para manter todos. Inversamente, os ganhos dos demais membros da família eram, na melhor das hipóteses, concebidos como complementares, e isso reforçava a crença de que o trabalho da mulher (e dos menores, é claro) era inferior e mal pago. Afinal, a mulher devia receber menos, desde que não era dela que provinha a renda familiar. Uma vez que os homens, mais bem pagos, teriam seus salários reduzidos pela competição das mulheres, mal pagas, a sua estratégia lógica era a de excluir, se possível, tal competição, compelindo ainda mais as mulheres à dependência econômica e aos empregos permanentemente mal pagos.

Exceto nas regiões em que se encontravam instaladas as indústrias têxteis, eram escassas as atividades remuneradas nas quais as mulheres poderiam atuar. Além disso, elas estavam excluídas do recenseamento, que indicava os números de pessoas “ocupadas”. Em outras

regiões, as atividades laborais que a elas restavam exercer mediante remuneração confundiam-se com as tarefas que elas já exerciam em suas próprias casas. Às mulheres estavam reservadas as funções de faxineira, lavadeira e costureira, por exemplo. Algumas dedicavam-se à gestão de pensionatos. Também havia as que atuavam nas casas abastadas, exercendo o trabalho de empregadas domésticas, de preceptoras ou governantas. Recrutadas nas classes trabalhadoras e nos estratos inferiores da classe média, essas mulheres eram submetidas, na maioria das vezes, à exploração e ao duplo poder, do dono e da dona da casa.

Algumas mulheres, inclusive casadas, teriam se dedicado à prostituição, atividade remunerada que parecia apontar para uma vida de liberdade em relação aos padrões familiares e mesmo para a possibilidade de ascensão econômica e social (HOBBSAWM, 2020; ROBBINS, 1993). Em períodos de exacerbação do controle da vida privada, norteados por critérios morais e religiosos, como no período vitoriano, as mulheres foram submetidas ao sistema de valoração e julgamento moral. Era essencial às mulheres de boa família diferenciar-se daquelas concebidas como mundanas: “Na ideologia vitoriana, dominava duas imagens da mulher. A da mulher doméstica, o “anjo do lar”, ou a da mulher perdida. Os habitantes da capital, precavidos, aconselhavam às suas primas da província que usassem um chapéu muito discreto, para mostrar a todos que não eram “mundanas” (ROBBINS, 1993, p. 117).

Pelo que se pode depreender do que já foi dito até aqui, o desenvolvimento industrial não significou a atenuação da divisão sexual do trabalho, ao qual se acoplava a clivagem entre o domínio do privado, reservadamente feminino!”, e o do público, reservado aos homens e eventualmente ocupado por mulheres transgressoras e desnaturadas:

Em tudo e por tudo, pode-se considerar a industrialização do século XIX – utilizando as palavras em seu sentido mais amplo – como um processo tendente a expelir as mulheres, principalmente as casadas, da economia oficialmente definida como tal, a saber, aquela na qual apenas as pessoas que recebiam individualmente ganhos em dinheiro contavam como “ocupadas”: a espécie de economia que incluía o ganho das prostitutas na “renda nacional”, pelo menos em teoria, mas não o faziam no caso das atividades equivalentes, mas não pagas, conjugais ou extraconjugais, das demais mulheres; ou que registravam criadas pagas como “ocupadas”, mas trabalho doméstico não pago como “desocupação”. Produziu-se uma certa masculinização daquilo que a economia reconhecia como “trabalho”, assim como no mundo burguês, onde o preconceito contra as mulheres que trabalhavam era muito maior e mais facilmente aplicável, produziu-se a masculinização dos negócios. Na época pré-industrial, as mulheres que cuidaram pessoalmente de suas propriedades eram reconhecidas, embora incomuns. No século XIX, foram, cada vez mais, consideradas aberrações da natureza, a não ser nos níveis sociais mais baixos, onde a pobreza e o rebaixamento geral das “ordens inferiores” impossibilitavam considerar assim tão “desnaturadas” as mulheres que perfaziam o grande número das lojistas, das estalajadeiras e das donas de

pensão, das pequenas comerciantes e das prestamistas (HOBSEAWM, 2020, p. 308-309).

Em decorrência da restrição dos espaços de atuação das mulheres e o reforço da dependência econômica em relação ao chefe da família, o casamento apresentou-se como a mais importantes das estratégias de subsistência que deveria ser abraçada pelas mulheres de todas as categorias sociais. Para as moças das classes média tratava-se de uma promissora “carreira profissional”, que poderia lhes garantir uma vida tranquila e, até mesmo, a possibilidade de ascensão social. Mas o matrimônio jamais significou independência da mulher, pelo contrário:

Tornava-lhe difícil sair de casa para ganhar dinheiro, mesmo que ela quisesse, em parte porque os trabalhos domésticos e os cuidados aos filhos e ao marido a mantinham amarrada à casa e, em parte, a própria suposição de que um bom marido devia ser, por definição, um bom arrimo de família, intensificando a convencional resistência dos homens e das mulheres que a esposa trabalhasse. O fato de ela não precisar trabalhar era a prova visível, perante a sociedade, de que a família não estava pauperizada. Tudo conspirava para tornar dependente a mulher casada (HOBSEAWM, 2020, p. 307).

Nas casas de classe média, da alta burguesia e da nobreza, as senhoras donas de casa, responsáveis por administrar a vida doméstica, cuidar do marido e da educação dos filhos e filhas, contavam com o trabalho dos serviçais, em quantidade variável, conforme a condição socioeconômica de cada família. Nos estratos sociais mais altos, em que a vida privada era inseparável da vida social, os encargos das senhoras da casa abrangiam a organização de jantares e recepções, especialmente se elas tinham filhas moças em idade de casamento. Como observa Michele Perrot, uma mulher burguesa, “mesmo sendo da classe média, reservava um dia para receber visitas, de maneira faustosa ou modesta, segundo suas disponibilidades. Para a mãe de família que tinha filhas na idade de casar, esta era uma preocupação constante” (PERROT, 2017, p. 116).

O casamento era fonte de estabilidade social, econômica e garantia de conformidade com as normas morais e religiosas predominantes. Alan MacFarlane (1990), em estudo sobre a história do amor e do casamento na Inglaterra do século XII ao século XIX, defende que o casamento é um sistema malthusiano, diferente da maioria do que ocorria nas demais sociedades do Ocidente. Para o autor, o casamento amparava-se na premissa de um profundo afeto e companheirismo entre marido e mulher. Dito desse modo, poderia se constituir em terreno propício para o estabelecimento de uma relação igualitária entre o homem e a mulher. Entretanto, a condição de submissão social e econômica da mulher prevalece, conforme se

depreende do aforismo de Lord Bacon, citado por MacFarlane (1990, p. 168): “Esposas são donas de casa na juventude, companheiras na meia idade, enfermeiras na velhice”.

Embora compreendido como espaço de afeto e companheirismo, o casamento atendia, também a uma perspectiva pragmática, como garantia de reprodução. Por essa razão, a candidata deveria exhibir ao noivo e sua família algumas qualidades essenciais, como energia e saúde. Embora, como argumenta MacFarlane, o sistema malthusiano de casamento não tenha ênfase na procriação, a energia e a saúde da mulher eram pensadas como condição essencial à geração e ao cuidado dos filhos

Antes de decidir se casar, os jovens eram encorajados a analisar, pragmaticamente, as vantagens ou desvantagens econômicas de determinada união:

É obvio que, sendo o casamento a mais importante de todas as relações e indissolúvel, torna-se fundamental escolher adequadamente. Os dois problemas encontram-se imbricados, ainda que não totalmente. Por mais que houvesse uma atração física e psicológica, uma grande disparidade econômica poderia arruinar um casamento. (MACFARLANE, 1990, p. 171, grifo nosso)

A escolha do parceiro, pensado como uma “companhia” para o resto da vida, deveria ser baseada na decisão do indivíduo e, aos menores de 21 anos de idade, o consentimento dos pais era recomendado. Na falta do consentimento, o casamento poderia acontecer e seria considerado válido, como observa (1990, p. 140, grifo nosso):

Temos assim uma situação em que os casamentos não precisavam de consentimento ou testemunhas para serem válidos. Pais, patrões, senhores, amigos, todos enfim, podiam dar conselhos, podiam exercer fortes pressões físicas, morais e econômicas sobre os noivos, eram as palavras destes que, em última análise – tendo o homem mais de catorze anos e a mulher mais de doze -, constituíam um casamento indissolúvel entre os séculos XII e XX na Inglaterra (com breve intervalo entre 1754 e 1823).

O casamento tinha por pressuposto a capacidade de subsistência econômica do casal: “as pessoas acreditavam que os indivíduos deveriam estar não só física, mas economicamente maduros para casar” (MACFARLANE, 1990, p. 222). Dessa forma, embora não fosse obrigatório o consentimento parental, era sensato obter a aprovação e apoio dos pais, como de patrões, familiares e amigos que pudessem oferecer algum tipo de auxílio ao novo casal.

Embora o afeto e o companheirismo fossem elementos chaves do matrimônio, o amor romântico não era suficiente para a sua manutenção. Estavam em jogo, também, o sistema de transmissão de propriedades e da riqueza, a busca de estabilidade financeira, as possíveis alianças entre famílias, a divisão sexual do trabalho e manutenção ou melhoria do status social dos parceiros. Afirma MacFarlane (1990, p. 285-286):

O casamento era um pequeno empreendimento em que a mulher entrava com a mobília, o capital líquido e suas habilidades. E o homem, com que contribuía? Os dois principais elementos que fornecia para o fundo conjugal eram um abrigo, isto é, uma casa onde morar, e um meio de ganhar a vida. Este último consistia, caracteristicamente, numa terra com as ferramentas necessárias e cabeças de gado, ou um pequeno negócio com seus ativos e estoques, ou ainda uma profissão que prometia uma carreira ascendente – médico ou advogado, por exemplo. Em outras palavras, um homem tinha de ter uma perspectiva de “vida”. A ela devotaria, com a ajuda da esposa, seu trabalho, ganhando o suficiente para educar os filhos e guardar para a velhice. Era a difundida norma social de que um homem não deveria casar até ter o suficiente para manter sua família num padrão razoável que funcionava como um freio aos casamentos. Agia da mesma forma que o dote para as mulheres. Um homem poderia casar cedo, mas ao fazer isso estaria provavelmente condenando sua família a uma mobilidade descendente.

O capital líquido, soma em dinheiro com o qual a noiva teria de contribuir, era o dote, indispensável ao contrato da união conjugal. Sobre os direitos de renda e uso dos bens trazidos pela noiva, explica Blackstone:

O direito inglês estabelecia uma clara distinção entre “bens imóveis” e “bens móveis”. Os dotes de casamento consistiam essencialmente destes últimos. Segundo o direito e o costume, os bens móveis trazidos para o casamento passavam diretamente para o controle do marido, para fazer com ele o que achasse melhor. [...] Desses bens “em posse”, tais como roupas, dinheiro, artigos domésticos e mobiliário, “o marido terá imediata e absoluta propriedade conferida pelo casamento [...] não havendo possibilidade de serem revertidos à esposa”. A única exceção era a chamada “parafernália” da esposa, significando “o vestuário e os ornamentos adequados à sua condição e posição social. [...] Assim, a norma e o direito consuetudinário era de que todos os bens móveis da esposa, incluindo o dote, passavam para o marido e seus parentes (BLACKSTONE apud MACFARLANE, 1990, p. 280).

As moças que tinham bens imóveis em seu nome poderiam trazê-los para o casamento, e transferi-los formalmente para o marido. Esses bens poderiam permanecer como propriedade da mulher, mas era o marido que decidia o destino dos lucros deles provenientes. Para as moças que não tinham propriedade, o casamento era uma forma de obter uma casa e um marido que pudesse prover o seu sustento e, mesmo, riquezas, mas em condições de submissão, principalmente econômica. Se o matrimônio não fosse bem-sucedido, a esposa sairia arruinada. Esclarece Macfarlane:

Casar era uma estratégia de alto risco, sobretudo para as mulheres, pois mesmo o paliativo da separação seria uma prova difícil, levando em conta seus vínculos com seus filhos e seus meios de vida. Em outras sociedades, após o divórcio ou separação, a mulher costuma receber apoio do grupo familiar de origem, que acolhe a ela e aos filhos. Inclusive o dote pode reverter com ela. Mas na Inglaterra, a situação parece menos favorável. Não há grupo familiar

ao qual retornar: nem os pais, nem irmãos ou parentes mais distantes tinham qualquer responsabilidade de proteger ou manter a ela e aos filhos. O casamento havia cortado os vínculos anteriores, e ela se encontrava só. Além disso, ainda estava casada e portanto, até certo ponto, sob a “proteção” e o poder do marido (1990, p. 237).

O casamento representava, na Inglaterra, uma possibilidade de “intercâmbio de bens entre as camadas sociais, entre cidade e campo, entre comerciantes e agricultores” (MACFARLANE, 1990, p. 285) e estava protegido pelo direito inglês que o considerou indissolúvel até o ano de 1857. Neste ano foi aprovado o Ato de Divórcio e Causas Matrimoniais (*Divorce and Matrimonial Causes Act*), um marco significativo, pois remeteu o processo de divórcio para os tribunais civis e permitiu que pessoas buscassem o divórcio com base em justificativas como adultério, crueldade ou deserção. No entanto, as mulheres continuaram a enfrentar barreiras significativas para obter o divórcio. Os custos eram altos, mesmo para as mulheres que possuíam propriedades, uma vez que os maridos detinham o controle dos rendimentos dos bens imóveis. No final do século XIX, poucas mulheres tinham conseguido divorciar-se (MACDOWALL, 1997; MACFARLANE, 1990).

As exigências de uma condição econômica capaz de garantir a segurança dos cônjuges e as pressões pela escolha de um parceiro em um tempo ideal terminaram por consolidar um padrão de nupcialidade na Inglaterra atípico em relação ao restante da Europa: a idade ideal de casamento, tanto para homens como para mulheres, girava em torno dos vinte e cinco anos, realidade que impactou sobre o padrão de fertilidade no país:

A Inglaterra, dos séculos XVI ao XIX, apresentou um tipo particular de regime autocorretivo, relacionando riqueza e população. Ao invés de a população expandir-se imediatamente até o máximo que os recursos permitiam, e então ser refreada, uma margem confortável era deixada pelo funcionamento da instituição da fertilidade regulada (MACFARLANE, 1990, p. 41).

Em estudo que aborda as condições para o surgimento do “protofeminismo” na Inglaterra do século XVIII, Laila Correia (2018) defende que a associação entre casamento tardio e baixo índice de fertilidade ajuda a explicar os rumos da luta pela emancipação da mulher: “casamento tardio das mulheres, maior proporção de mulheres em idade fértil não casadas, lar separado após o casamento e pequenas moradias abrigando apenas uma família” podem ser elencados como fatores importantes para o equilíbrio no padrão de vida das famílias. Mas podem, também, ser tomados como indicativos de que “as mulheres inglesas estariam menos propensas à dominação patriarcal”, sistema no qual a função da mulher era definida de acordo com as exigências do matrimônio e da procriação (CORREIA, 2018, p. 17).

Efetivamente, os casamentos tardios e a baixa fertilidade, elementos aludidos nos trabalhos de Macfarlane (1990) e Correia (2018), foram fatores reguladores da organização populacional e da vida social inglesa até o início do século XIX, mas, no decorrer deste século, modificações importantes ocorreram no contexto de afirmação de uma sociedade predominantemente urbana. Referindo-se a esse período, Eric Hobsbawm aponta para “uma tendência geral, embora não universal, no sentido de uma proporção maior de mulheres se casarem e de o fazerem mais jovens” (HOBBSAWM, 2020, p. 300). Ainda segundo este autor, a divisão sexual do trabalho permanecia uma força reguladora da condição feminina e reforçava a sua limitação ao espaço privado. Especialmente na classe média, a necessidade de garantir a subsistência das filhas fazia com que os pais empreendessem esforço para arranjar casamentos promissores para as filhas. Isso contribuiu para que as moças buscassem o matrimônio mais cedo do que ocorria no início do século.

É provável que essa tendência, de contrair casamento em idade mais jovem, tenha impactado na expansão populacional da Inglaterra. Como observa David MacDowall (1997, p. 131, tradução nossa), “em 1815, a população inglesa era de 13 milhões, mas este número dobrou em 1871 e, em 1914, já passava de 40 milhões de pessoas”. Entretanto, ainda antes de findar o século XIX, a taxa de crescimento populacional começou a declinar. Pressupõe-se que os avanços técnico-científicos – em especial, da medicina – e melhoria no padrão de vida da população tenha implicado, como resultado mais imediato, na queda da taxa de mortalidade, mas essa queda foi acompanhada pela redução da taxa de natalidade. Eric Hobsbawm (2020, p. 298) infere que, “de 1875 em diante, as mulheres do mundo desenvolvido passaram a ter menos filhos”. O controle da natalidade era assegurado pela abstenção do sexo ou pelo *coitus interruptus*.

Mais mulheres casadas, casamentos contraídos por moças cada vez mais jovens e redução do número de filhos: esses três fenômenos associados afetaram a vida das mulheres, inclusive das mulheres das classes trabalhadoras, muito embora, para essas últimas, a industrialização pouco tenha significado em termos de melhoria de condições de vida.

Embora a maternidade possa ser interpretada como uma limitação à emancipação feminina – o cuidado dos filhos representa menor tempo para si mesma –, a redução das taxas de natalidade não pode ser interpretada como resultado da luta pela emancipação das mulheres. Os motivos para o avanço no controle da natalidade, de acordo com Hobsbawm, variavam de acordo com as classes sociais:

Os fazendeiros decidiram impedir a dispersão do patrimônio familiar, reduzindo o número de herdeiros em condições de reivindicar parte dele. Nas cidades, sem dúvida, eram estimuladas pelo desejo de um padrão de vida mais alto, particularmente entre as classes médias baixas, que se multiplicavam e cujos membros não podiam permitir ao mesmo tempo a despesa decorrente de uma ninhada de criancinhas e o acesso a uma oferta maior de bens e serviços, agora disponíveis. Também eram por causa das mudanças que, a esta altura, tornavam as crianças um fardo cada vez maior para os pais, uma vez que frequentavam a escola ou recebiam treinamento durante um prolongado período. As proibições relativas ao trabalho de menores e à urbanização do trabalho reduziram ou eliminaram o modesto valor econômico representado pelas crianças para os pais, por exemplo, em fazendas onde podiam tornar-se úteis (HOBSEAWM, 2020, p. 300-301):

Com mais tempo para dedicar-se a si mesmas, as mulheres participavam de forma mais ativa na definição das expectativas sobre o padrão de vida da família e na conformação de novos valores que deveriam orientar a vida familiar. Elas permaneceram excluídas da esfera pública e de atividades econômicas identificadas como masculinas. As que trabalhavam eram, na maioria das vezes, expostas a situações degradantes e à sub-remuneração. Enfim, no fim do século XIX, explica Hobsbawm (2020, p. 310), “os homens eram o sexo dominante, e as mulheres, seres humanos de segunda classe: posto que careciam totalmente de direitos de cidadania, não podiam sequer chamá-las de cidadãs de segunda classe”.

Na transição para o século XX, as mulheres da classe trabalhadora e da classe média passaram a vislumbrar algumas perspectivas de mudança, especialmente por conta da ampliação da oferta de empregos. Nos escritórios, elas pareciam ajustar-se ao ritmo das máquinas de escrever. O surgimento de grandes magazines com seções dedicadas ao público feminino (como roupas e artigos de toalete), também abria para elas novas oportunidades de trabalho assalariado. Algumas conseguiram obter independência financeira; outras, atentas aos limites impostos pelo sistema de dominação patriarcal, começaram a se interessar por novas ideias, mais tarde associadas ao conceito de feminismo.

A Lei Educacional de 1870, que tornou a educação primária um dever do Estado, também foi importante na abertura de empregos para mulheres, uma vez que o magistério para a educação primária era uma profissão tipicamente feminina. A partir de 1902, a criação do sistema secundário de educação elevou, ainda que timidamente, o número de mulheres das classes média e alta que almejavam frequentar a universidade. Em um número muito reduzido estavam aquelas que, efetivamente, alcançaram esse intento, como ressalta McDowall (1997, p. 162):

Embora em uma parcela modesta, as mulheres começaram a estudar em Oxford e em Cambridge, em departamentos separados para mulheres. Quando

elas foram admitidas nos mesmos cursos que os homens, até o ano de 1910, não podiam receber um diploma no término do curso. Apesar da marginalização, esse progresso incentivou muitas outras mulheres da classe média determinadas a lutar pelos mesmos direitos.

Wingerder ressalta o acesso às universidades e outras conquistas do século XIX que fortaleceram a luta das mulheres no século seguinte:

As faculdades de mulheres em Oxford e Cambridge foram fundadas, mulheres foram permitidas a fazer cursos de medicina, instituições para meninas foram criadas, mulheres casadas adquiriram direitos de ter propriedade em seus próprios nomes e mães ganharam o direito de acesso e controle sobre seus filhos. As mulheres até obtiveram alguns direitos políticos limitados, como o direito de votar em alguns municípios e votar e sentar-se em Conselhos Escolares (WINGERDER *apud* GOMES, 2018, p. 44).

A par e passo com a tímida inserção das mulheres nas universidades, algumas delas, impulsionadas pelo desejo de liberdade protagonizaram mudanças na moda e no estilo de vida. Ademais, começaram a aparecer sozinhas em espaço público, algo impensável no período vitoriano. Hobsbawm destaca alguns fenômenos elucidativos do novo modo de vida das mulheres inglesas:

Isto era de particular importância para as jovens de famílias “respeitáveis”, submetidas às mais rigorosas restrições convencionais. A prática de dançar social e ocasionalmente nos lugares públicos destinados para esse fim (ou melhor, nem em casa nem formalmente, em bailes da sociedade, organizados em ocasiões especiais) reflete o afrouxamento das convenções. Por volta de 1914, a juventude mais liberada das grandes cidades e balneários já se familiarizavam com danças rítmicas sexualmente provocantes praticadas em *night-clubs*, ou de maneira mais chocante nos hotéis, à hora do chá ou durante o jantar. Isso implicava liberdade de movimentos não apenas no sentido social, mas no literal, pois, ainda que a moda feminina não expressasse dramaticamente a emancipação até uma época posterior à Primeira Guerra Mundial, o desaparecimento das armaduras de tecidos e barbatanas que encerravam o corpo feminino em público já era antecipado pelas roupas soltas e flutuantes, popularizadas no final do período, pelas vogas do esteticismo intelectual da década de 1880, do *art nouveau* e da alta costura pré-1914. Neste ponto, a fuga das mulheres da classe média, do ambiente crepuscular, das lâmpadas de abajur, que era o interior burguês, para o ar livre, tornara-se significativa, porque também implicava uma fuga às restrições inibidoras dos movimentos impostas pelas roupas e corpetes (HOBSBAWM, 2020, p. 316-317).

As conquistas das mulheres na transição para o século XX – como exercer trabalho remunerado, estudar fora de casa e reorientar o comportamento em público em consonância com o desejo de liberdade – são adequações ao mundo da burguesia liberal que, vitoriosa na luta pelo controle do capital e das ideias, apostou na formação intelectual de suas filhas e na defesa do livre-pensamento. Essas mudanças afetam também o comportamento das famílias de

classe média (não necessariamente liberal ou portadora de riquezas) que apostaram na educação como estratégia para que suas filhas pudessem conseguir um bom casamento e contribuir com o sustento e a ascensão social da parentela. É relevante considerar que é exatamente no seio da burguesia e da classe média que irão despontar as primeiras reivindicações e os primeiros movimentos por igualdade legal e política das mulheres em relação aos homens.

Mas também no seio da nobreza existiram mulheres que se perfilaram nos movimentos em defesa da emancipação feminina. De acordo com Hobsbawm, a lista do *English Woman's Year Book* (1905) “incluía 158 senhoras com títulos, entre as quais trinta duquesas, marquesas, viscondessas e condessas. Isso compreendia um quarto das duquesas da Inglaterra” (HOBSBAWM, 2020, p. 327). O grupo contava, por exemplo, com a baronesa Beatrice Webb, que, como outras da sua classe, defendiam a causa da libertação da mulher, mas não se engajaram em campanhas de rua.

As “mulheres dos tempos” registradas em 1895 eram, principalmente, escritoras (48) e figuras do palco (42). A maioria não participava de movimentos, como explica Hobsbawm (2020, p. 326): “Mesmo as mulheres cujas vidas e carreiras demonstravam interesse em quebrar a tradicional gaiola da ‘esfera feminina’ manifestavam pouco interesse pelas campanhas mais ortodoxas das feministas”. Elas raramente se declaravam feministas e sua atuação na causa das mulheres estava restrita a suas ações como reformadoras sociais ou filantropas.

Quanto às operárias, as que participavam dos movimentos estavam, comumente, associadas a sindicatos e células socialistas. Estava claro para estas que as reivindicações das mulheres das classes média e superiores – “voto feminino, acesso à educação superior, direito de trabalhar e de ter uma profissão, direito pelo *status* legal igual ao masculino” – não respondiam às suas necessidades imediatas (HOBSBAWM, 2020, p. 322). David MacDowall expõe os interesses práticos, especialmente aqueles relacionados aos direitos trabalhistas, que mobilizavam as mulheres trabalhadoras da Inglaterra:

As mulheres das classes trabalhadoras estavam mais interessadas em seus direitos trabalhistas, especialmente os relacionados às condições de trabalho, e elas encontraram apoio nos sindicatos. Em 1888 a política dos sindicatos era “onde as mulheres exercem as mesmas funções que os homens, elas devem ser remuneradas igualmente”. Passou-se quase um século para que este princípio se tornasse lei. Nesse período, a quantidade de mulheres membros de sindicatos aumentou substancialmente, mas não era sempre fácil persuadir os trabalhadores homens a respeitar os direitos de suas esposas, especialmente em tempos de desemprego (MACDOWALL, 1997, p. 162, tradução nossa).

As mulheres trabalhadoras recebiam o apoio formal dos líderes sindicais às suas reivindicações por melhores condições de trabalho, redução de carga horária e melhorias

salariais, mas elas eram cerceadas, no interior dos movimentos trabalhistas, em seus direitos de fala. Insatisfeitas com as limitações impostas por companheiros de trabalho, por vezes seus próprios maridos, algumas delas acabaram por se engajar em pautas e movimentos específicos, por exemplo, nas lutas pelo sufrágio feminino. Sobre a atuação das mulheres no seio do movimento operário e socialista, escreve Hobsbawm (2020, p. 328-329, grifos nossos):

Aquelas que realmente se concentraram eram as normalmente comprometidas com a agitação política, uma vez que exigiam direitos que, do mesmo modo que o voto, requeriam mudanças políticas e legais. Dificilmente poderiam esperar muita coisa dos partidos conservadores ou confessionais, e suas relações com os liberais e radicais, com quem estavam as afinidades ideológicas do feminismo da classe média, eram às vezes difíceis, especialmente na Inglaterra, onde foram os governos liberais que se atravessaram no caminho do vigoroso movimento sufragista de 1906-1914. Dentro dos movimentos socialistas e operários, as mulheres eram incentivadas a concentrar-se no seu próprio sexo, e muitas socialistas realmente o fizeram, não apenas porque a exploração das mulheres trabalhadoras exigia, obviamente, ação, mas também por haverem descoberto a necessidade de lutar pelos direitos e interesses dentro do seu próprio movimento, a despeito de seu compromisso ideológico com a igualdade. As agitações tornaram-se espetaculares pela tática da ação direta da *Women's Social and Political Union* (as "suffragettes") no período de 1906-1914).

Embora a emancipação da mulher e o sufrágio feminino tenham sido bandeiras sustentadas, predominantemente, por mulheres da classe média e da burguesia liberal, em menor escala, mulheres da nobreza e da classe trabalhadora também se envolveram nos movimentos que sustentavam essas bandeiras.

Em um período de, aproximadamente, setenta anos, desde 1867, as ações das sufragistas foram fundamentais na definição das lutas das mulheres por direitos políticos e tiveram como resultado a garantia do direito de voto para mulheres. Houve uma intensificação do movimento entre 1900 e 1914. Em 1918, o direito ao voto foi conquistado para as mulheres com mais de 30 anos e, em 1928, esse direito foi estendido para as maiores de 21 anos (GOMES, 2018).

As bases do movimento sufragista podem ser buscadas no pensamento e no ativismo de mulheres do século XVIII, a exemplo de Olympe de Gouges (1748-1793), na França, e Mary Woolstonecraft (1759-1797), na Inglaterra. Embora tenham participado ativamente nos vários fenômenos sociopolíticos abrigados pela ideia de Revolução Francesa, as mulheres não foram contempladas no texto da *Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão* (1789). Em resposta, Olympe de Gouges apresenta, em 1791, a sua proposta de *Direitos da Mulher e da Cidadã*. Neste texto, considerado fundante do feminismo, a autora argumenta que as mulheres deveriam usufruir dos mesmos direitos concedidos aos homens. Mary Woolstonecraft, por sua vez, publica, em 1792, *Reivindicação dos Direitos da Mulher*, texto que questiona as ideias do

filósofo iluminista Jean-Jaques Rousseau a respeito dos “direitos naturais” do indivíduo. Woolstonecraft denuncia as ideias de Rousseau a respeito da mulher e “contesta que existam diferenças ‘naturais’ no caráter e na inteligência de meninos e meninas. A diferença da mulher adviria unicamente de sua educação” (ALVES; PITANGUY, 2007, p. 36).

A produção de textos destinados a denunciar desigualdades entre homens e mulheres e mesmo a definição de reivindicações mais gerais, no sentido de garantir igualdade de direitos civis e políticos para as classes trabalhadoras. Em especial na Inglaterra, foram abertas várias frentes de lutas que visavam garantir aos trabalhadores melhores condições de trabalho e direito de votar e ser votado, independente de remuneração mínima. Os movimentos reivindicatórios de inclusão das mulheres nos processos políticos estenderam-se para outros países, além da Inglaterra, país no qual os homens foram contemplados com a aprovação do direito ao sufrágio “universal” ainda no século XIX, enquanto as mulheres só foram abarcadas pelo direito de voto nas primeiras décadas do século XX.

Até 1914, os movimentos sufragistas de mulheres tiveram como expoentes figuras proeminentes na sociedade inglesa, a exemplo de Emmeline Pankhurst e suas filhas Christabel e Sylvia Pankhurst. A fundação, em 1903, em Manchester, do *Women's Social and Political Union* atraiu a atenção da sociedade e do Estado inglês, que respondeu com forte repressão às atividades voltadas a confrontar o status quo. Entre as estratégias de ação delineadas pelos movimentos de mulheres, no início do século XX, podem ser apontadas: a apresentação de petições aos poderes constituídos, a realização de marchas, a enunciação de discursos públicos que incitavam a desobediência civil, além de ações mais radicais, como quebra de vidraças e greves de fome, como destacam Alves e Pitanguy (2007, p. 46):

Abandonando gradativamente os métodos tradicionais de atuação, passam a adotar, pressionadas pela própria violência do governo, uma prática mais agressiva. As sufragistas interrompiam comícios perguntando aos candidatos se dariam voto à mulher. Presas por “desordem pública”, eram recolhidas na qualidade de presas comuns (e não políticas). Iniciou-se uma série de prisões e greves de fome em protesto. O governo dá ordem que sejam alimentadas à força, por um método doloroso – introdução pela narina de um tubo de borracha até o estômago - que constituía verdadeira tortura (2007, p. 46).

As bandeiras liberais de emancipação dos sujeitos sociais e democratização política foram postas em xeque com as ações repressivas do Estado. Estava cada vez mais claro que as mulheres só conquistariam igualdade política, nesse momento, restrita ao direito de voto, por meio de muita luta.

A Primeira Guerra Mundial foi o pano de fundo par o acirramento das lutas e para as primeiras conquistas políticas das mulheres inglesas, como observa Kenneth O. Morgan (2000, p. 9, tradução nossa):

Um elemento importante fruto da experiência com a Primeira Guerra Mundial na sociedade britânica é que esta foi uma era de emancipação – especialmente para as mulheres, que constituíam, de fato, a maioria da população. As mulheres na Inglaterra foram as supremas beneficiárias nos anos de guerra. Milhares delas serviram nas frentes de batalhas, normalmente em hospitais de campanha. A repercussão da morte da enfermeira Edith Cavell, por exemplo, acusada de traidora pelos alemães por ajudar prisioneiros ingleses e franceses a escaparem na guerra da Bélgica, aumentou a estima do povo pelas mulheres em geral. Na Inglaterra, “sufragistas”, líderes do movimento pela emancipação feminina, como Emmeline Pankhurst e sua filha Christabel, colaboraram com campanhas para ajudar o governo. Mais amplamente, as mulheres viram ampliadas as suas oportunidades de trabalho no setor administrativo, clerical, em fábricas de munições e outras engenharias, bem como em diversas outras funções reservadamente masculinas até aquele momento. A intensa desintegração causada pela guerra exerceu uma força poderosa que diluiu muitas barreiras de sexo que, por décadas, restringiam a atuação das mulheres inglesas na esfera pública. Terminada a guerra, era impossível argumentar que as mulheres eram incapazes de exercer a sua ampla cidadania; em 1918, portanto, às mulheres de trinta anos ou mais foi concedido o direito de votar. Embora tardiamente, essa luta longa e amarga contra a desigualdade política tinha chegado a um fim.

A conquista, em 1918, do direito de voto para mulheres acima de 30 anos, na Grã-Bretanha, foi uma vitória parcial, mas significativa, das sufragistas. Durante os dez anos seguintes, até 1928, quando esse direito foi ampliado para as maiores de 21 anos, novas demandas apareceram nos debates políticos e acadêmicos. Por exemplo, o conceito de liberação sexual começou a ganhar relevância e provocar polêmicas. Dois tópicos, em especial, trazidos ao debate foram alvo de resistência: as relações afetivas entre pessoas do mesmo sexo e o direito de decisão das mulheres sobre a vida reprodutiva, temas que impactavam o modelo de família centrado na figura do chefe.

De acordo com Hobsbawm (2020), essas discussões foram abraçadas por alguns teóricos de esquerda, mas impôs-se a tese de que a emancipação feminina e a participação de mulheres na vida pública só se efetivariam quando as mulheres pudessem prover seus próprios meios de sobrevivência. Não sem divergências, os socialistas tendiam a afirmar a impossibilidade de ruptura com o modelo de família nuclear: (2020, p. 332):

Pode-se afirmar com segurança que a maioria dos líderes socialistas e a maioria, ainda mais numerosa, de seus seguidores, para não mencionar das pessoas menos “avançadas”, concebiam o futuro em termos de uma transformada família nuclear, mas, ainda assim, essencialmente uma família nuclear.

Nas classes sociais mais altas havia uma certa complacência com as relações homoafetivas, desde que mantidas as aparências. Especialmente entre artistas e intelectuais as experiências sexuais entre pessoas do mesmo sexo eram até bem comuns. A própria Virginia Woolf, casada com Leonard Woolf, manteve uma relação afetiva com a aristocrata Vita Sackville West (BELL, 1988). Mas estamos a falar de uma mulher inserida em um grupo de livres-pensadores, que gozava de certa autonomia econômica e formação intelectual que lhes garantiam uma boa recepção nos meios editoriais e jornalísticos. Dotada de todos esses privilégios, ela fez-se porta-voz de várias pautas levantadas pelo movimento de mulheres. Tendo por base a sua formação como leitora e a sua vivência social, as suas experiências discursivas antecipavam ideias que, mais tarde, seriam associadas à ideia de feminismo.

Virgínia Woolf viveu parte da juventude e a maturidade nos quatro primeiros decênios do XX e não pode, de forma alguma, ser tomada como uma mera espectadora das transformações que afetaram a vida das mulheres inglesas nesta época. Ela fez da sua escrita literária e jornalística um instrumento de denúncia das desigualdades entre os sexos e de defesa dos direitos das mulheres. Em seus textos sobressai a crítica à dependência econômica, que mantinha as mulheres em condições de subalternidade, e ao mito da inferioridade intelectual da mulher. Woolf aponta para a desigualdade econômica e o mito da inferioridade como estratégias de dominação masculina, próprias às sociedades patriarcais.

Efetivamente, à época de produção dos seus romances, a melhoria das condições de vida e o acesso à educação formal não garantiram às mulheres a independência econômica da qual elas necessitavam para tornar-se livres da dominação masculina. Para a maioria das mulheres, o casamento permanecia uma alternativa de subsistência e implicava, muitas vezes, no abandono de conquistas anteriores, como observa Hobsbawm (2020, p. 333):

O casamento, na verdade, era ainda uma carreira à qual aspiravam mesmo as mulheres trabalhadoras não manuais que abandonavam o ensino escolar ou o emprego de escritório no dia de seu casamento, mesmo quando não fossem a isso obrigadas. Isso refletia a dificuldade muito real de combinar duas ocupações absorventes, numa época em que apenas recursos ou auxílios excepcionais tornariam essa combinação praticável.

Por meio de seus textos, Woolf fez ver como esta realidade afetava, também, as mulheres de classe média e de condição social superior. Havia, na sua produção textual, uma busca contínua por um método de narrativa ficcional inovador para a abordagem da vida como ela realmente é (WOOLF, 2019b). Com esse intuito, lança mão de técnicas que exteriorizam o fluxo de pensamentos das personagens. Mergulhar na interioridade dos indivíduos foi a escolha

da escritora que almejava, ao mesmo tempo, apresentar a realidade, representar os “objetos” que a compõem e discutir as relações que esses objetos mantinham entre si. O arranjo específico entre esses elementos na composição do texto literário, segundo a autora, estava relacionado com a visão peculiar daquele que escreve, mas, também, com as convenções e valores que se impõem, ao mesmo tempo, sobre a vida das pessoas e sobre a ficção:

Um romance, pensando bem, é uma exposição de mil diferentes objetos - humanos, divinos, naturais; é uma tentativa de relacioná-los uns aos outros. Em todos os romances de mérito, esses elementos diferentes são mantidos no lugar pela força da visão do autor. Mas eles seguem outra ordem também, que é a ordem a eles imposta pelas convenções. Como os árbitros das convenções são os homens, pois foram eles que estabeleceram uma ordem de valores na vida, e já que é na vida que em grande parte a ficção se baseia, também aqui, na ficção, em extensa medida, esses valores prevalecem (WOOLF, 2019a, p. 15)

É, portanto, em constante diálogo, com os valores e convenções, que Woolf, por meio da escrita ficcional, desenvolve uma maneira peculiar de representação da realidade. Nesse conjunto mais amplo, ao qual ela nomeia realidade, é concedido destaque ao modo de vida de mulheres que viveram à época da produção de seus romances. Em *Mrs Dalloway*, mediante a exploração de padrões de comportamento e de perfis psicológicos das personagens mulheres, a escritora expõe, com o recurso a vários modos de organização do discurso, a sua crítica à sociedade patriarcal.

2 VIRGINIA WOOLF: ENTRE O VITORIANISMO E A MODERNIDADE

2.1 Da organização familiar e dos costumes

Os eventos significam muito pouco,
se não soubermos primeiro com
quem eles aconteceram.

Virginia Woolf

Virginia Woolf nasceu Adeline Virginia Stephen, no dia 25 de janeiro de 1882, na cidade de Londres, Inglaterra, no período vitoriano tardio. Sua infância, adolescência e início da idade adulta foram pautados por padrões do conservadorismo vitoriano, mas, a partir dos vinte e dois anos de idade, ela passou a vivenciar experiências transgressoras, se considerados os códigos de condutas sociais correntes no início do século XX. A experiência de viver em um tempo marcado por grandes transformações impactou fortemente a sua concepção de vida em família e em sociedade e, mais tarde, refletiram tanto em sua vida pessoal como na sua trajetória intelectual e na sua produção literária.

As noções de tradição, costumes e ancestralidade afloram em toda a obra e de Virgínia Woolf. Um esboço de autobiografia da autora está consignado em um texto escrito no final de sua vida, entre 1939 e 1940, publicado postumamente sob o título “Um esboço do passado” como parte do livro *Moments of being* (1976). A edição original foi organizada por Quentin Bell e Angélica Garnett e, no Brasil, foi publicada sob o título *Momentos de vida* (WOOLF, 1986). Woolf inicia sua narrativa destacando a dificuldade de falar de si por duas razões diferentes: a primeira, em virtude do grande número de fatos importantes que ela não se lembraria, mas que, certamente, teriam grande importância; a segunda, devido às diferentes maneiras de observar e descrever o mesmo acontecimento.

Neste texto, Virgínia Woolf mostra-se ciosa da longa jornada vivida por sua linhagem e dos laços que a ligavam a essa jornada: “Virginia Stephen não nasceu em 25 de janeiro de 1882, mas há muitos milhares de anos; e teve, desde o começo, de enfrentar instintos adquiridos por milhares de ancestrais no passado” (WOOLF, 1986, p. 81). A autora demonstra consciência sobre o contributo, para a sua formação e suas práticas, das gerações que a antecederam e destaca a importância das vivências culturais que, involuntariamente, marcaram as suas experiências conscientes. Na seleção dos seus “momentos de existência”, Woolf concede especial relevância às memórias da juventude, nas quais encontram-se presentes vários familiares e amigos:

Quem era eu nessa época? Adeline Virginia Stephen, a segunda filha de Leslie e Julia Prinsep Stephen, nascida no dia 25 de janeiro de 1882, descendente de um grande número de pessoas, algumas famosas, outras desconhecidas; nascida dentro de uma grande rede de relações, nascida não de pais ricos, mas de pais remediados; nascida no final do século XIX, um mundo muito expansivo, culto, que gostava de fazer visitas e de escrever cartas; de modo que eu poderia, se quisesse, escrever bastante aqui, não só sobre minha mãe e meu pai, mas sobre os tios e tias, os primos e os amigos (WOOLF, 1986, p. 76-77).

Virginia Stephen era parte de uma grande família, típica da era vitoriana, nascida do casamento entre o viúvo Leslie Stephen (1832-1904) e a viúva Julia Prinsep Duckworth (1846-1895). Quando se casaram, em 1878, Leslie trazia uma filha chamada Laura, neta do famoso romancista William Makepeace Thackeray. Julia, por sua vez, tinha três filhos do primeiro casamento com o bem-sucedido advogado Herbert Duckworth: Gerald, que nasceu em 1868; Stella, em 1869; e George, no ano de 1870.

Da união de Leslie e Julia Stephen nasceram Vanessa (1879), Thoby (1880), Adeline Virginia (1882) e Adrian (1883). A grande família, assim composta por marido, mulher e oito filhos, habitava o número 22 da Rua Hyde Park Gate, no abastado bairro de Kensington, da Grande Londres, Inglaterra (BELL, 1988). Do ponto de vista social, a família Stephen vivia em condição confortável. Muitos familiares não precisavam trabalhar para o próprio sustento ou faziam-no em profissões de prestígio. A trajetória da família de Virgínia integra-se à perspectiva histórica da escritora e exerce forte influência sobre as escolhas de temas e formas de abordagem da realidade.

Por conta das relações familiares e de amizade dos seus pais, Virginia foi inserida, desde cedo, no seio da elite intelectual londrina (BELL, 1988). A sua mãe, nascida Julia Prinsep Jackson, foi formada no universo artístico e cultural da *Little Holland House*.³ Seu pai, Sir Leslie Stephen, vinha de uma família de intelectuais ambientada no mundo da literatura, do livre-pensamento e do puritanismo da *Clapham Sect*, grupo religioso de reformadores sociais proeminentes no início do século XIX, situado em Clapham, Londres. O próprio Leslie viria a ser reconhecido por sua produção como crítico, historiador e biógrafo.

³ *Little Holland House* foi a casa de Sarah e Thoby Prinsep, tios de Julia. Nesta casa, juntamente com a família Prinsep, morou também, durante 30 anos, o famoso pintor George Watts. A casa era visitada por homens e mulheres de talento da elite inglesa Vitoriana.

Os antepassados de Leslie Stephen pertenciam à classe de homens trabalhadores que, motivados por inquietações religiosas e morais, transitaram do mundo dos negócios e do comércio para o mundo das leis, do ensino, da escrita e do serviço público civil. As ligações no seio desse grupo, formado por homens eruditos e algumas mulheres pioneiras no mundo da política e da economia, foram sedimentadas por meio de casamentos. Noel Annan, um dos biógrafos de Leslie Stephen, explica:

Certas famílias estabeleceram uma ascendência intelectual e passaram a repartir o quinhão desses mundos profissionais e acadêmicos entre os seus filhos. Estes filhos casavam entre si e formavam uma classe de homens e mulheres capazes e acabavam por formar, dentro de seus círculos, pessoas da mais alta distinção intelectual (NOEL ANNAN apud LEE, 1997, p. 51, *tradução nossa*).

Leslie Stephen formou-se em Cambridge e, como pré-requisito para a inserção na carreira universitária, entrou para a Ordem dos Anglicanos. Como muitos intelectuais vitorianos, após a publicação de *A Origem das Espécies* (1859), de Charles Darwin (1809-1882), foi tomado por dúvidas sobre os fundamentos da fé cristã a ponto de afastar-se de Cambridge, manifestar seu agnosticismo e passar ao domínio da literatura. Julia, admiradora da obra e do pensamento filosófico do marido, seguiu os mesmos princípios (BELL, 1988). O posicionamento do casal Stephen em relação à religião foi fundamental para que seus filhos, após a morte do pai, em 1904, se orientassem por princípios liberais em suas atividades públicas e privadas.

Embora a família de Leslie Stephen carregasse a reputação de uma classe eminente de intelectuais por sucessivas gerações, Quentin Bell (1988) destaca que, do ponto de vista social, a mãe de Virginia e sua família estavam em condição superior aos Stephens. Ambas as famílias faziam parte da classe média alta, que abrigava nuanças. A família Pattle, da qual Julia descendia, moveu-se, confortavelmente, no mais alto escalão da alta sociedade anglo-indiana por várias gerações. Ligações tipicamente aristocráticas uniam os membros da família, que compreendia irmãs, tios e tias, primos e primas. Segundo Quentin Bell, os familiares da mãe de Virginia eram lembrados, principalmente, por seus rostos:

Até onde vão os registros – e agora podemos encarar cinco gerações –, supõe-se que uma certa espécie de beleza aparece e reaparece, umas vezes vaga, outras vezes impressionantemente reencarnada, de avatar em avatar. Esse tipo jaz latente nos homens da família, para reemergir em suas filhas, aquelas filhas que encantaram sucessivas gerações de artistas. Foram os pintores que mais admiraram essas mulheres. É difícil olhar os traços delas sem admiração; tinham magníficas formas, graves, nobres, majestosas, mas não vivazes nem

abordáveis. Sua beleza sugere e por vezes se associa a certa grandeza moral, certa monumentalidade de caráter (BELL, 1988, p. 46).

No texto “Um esboço do passado”, Virginia Woolf faz referência às lembranças que tinha de sua mãe e demonstra uma espécie de reverência inconsciente por esta mulher bela e culta, que tinha *Confissões de um comedor de ópio*, de De Quincey, como livro de cabeceira e nutria paixão pelo romancista Walter Scott (LEMASSON, 2011). Virginia atribuía a formação de sua mãe à experiência em *Little Holland House*, muito mais do que à instrução dada por governantas. Júlia crescera imersa em um universo marcado pela presença de hóspedes e visitantes ilustres: “homens eminentes; governantes da Índia, homens de Estado, poetas, pintores” (WOOLF, 1986, p. 101). Esse foi o contexto, na sua interpretação, que propiciou à mãe a aquisição de habilidades próprias às moças do seu grupo social e cultural. Ali ela aprendera “a tomar parte na vida de homens ilustres; a servir-lhes chá; a passar-lhes seus pratos de morangos com creme; a ouvir com devoção e reverência a sabedoria deles” (WOOLF, 1986, p. 102).

As funções sociais desempenhadas por Júlia, antes e depois de casar-se, indicam que o pertencimento a estratos sociais privilegiados e o domínio sobre os códigos de leitura não eliminam as desigualdades históricas entre homens e mulheres. Virgínia traduz, em seus escritos, as contradições inerentes a essa realidade. Embora admiradora do pai, por seu trabalho intelectual, a escritora não se absteve de criticá-lo pela tirania com a qual conduzia a vida doméstica e pelo esgotamento que suas exigências causavam à sua mãe, por quem ela nutria um grande amor: “à medida que sua força diminuía, as pausas para descanso eram cada vez mais raras” (WOOLF, 1986, p. 48). Alexandra Lemasson traduz, em consonância com a abordagem crítica presente nos escritos de Woolf, os perfis e as atribuições específicas dos cônjuges na família Stephen: “De um lado, o ‘anjo do lar’ que se mata trabalhando. De outro, o intelectual taciturno que impõe a toda a casa viver no ritmo requerido pelo trabalho de titã ao qual ele decidiu consagrar sua vida” (2011, p. 22).

Quando Julia morreu aos 48 anos, em 1895, Leslie Stephen tinha 63, Virginia 12, e sua irmã Vanessa contava com 15 anos de idade. Dois anos mais tarde, morreu também a meia-irmã Stella, ficando Vanessa e Virginia no encargo das obrigações domésticas e sociais. Essa nova realidade foi essencial para que Virgínia pudesse refletir e explicitar posições a respeito das relações entre os sexos. Inserida no núcleo dos mais jovens entre os irmãos, Virgínia tinha no pai e nos meios-irmãos exemplos de conformação ao modelo vitoriano de família, como destaca Alexandra Lemasson (2011, p. 73): “Para Virginia, existe um fosso entre os filhos Stephen, de um lado, e Leslie, George e Gerald de outro. Enquanto os primeiros lhe parecem

representativos do início de século XX, os demais encarnam a seus olhos o que a era vitoriana simboliza de mais retrógrado”.

Às mulheres da família Stephen não foi dada a oportunidade de frequentar escolas, diferente do que ocorrera com o pai, os irmãos e os meios-irmãos. Elas foram instruídas em casa e, assim como a mãe e a maioria das mulheres do grupo social ao qual pertenciam, tinham seus lugares e papéis fixados no ambiente doméstico. O processo formativo das moças solteiras estava voltado para a conquista do casamento. Como destaca Quentin Bell, as meninas eram educadas para a aprendizagem de habilidades específicas, como “desenho, dança, música e conduta graciosa”, requisitos para “a aquisição de qualidades femininas” (BELL, 1988, p. 55). As boas maneiras, distintas para homens e mulheres, eram requisitos para a manutenção do *status*, advindo do nascimento, e, principalmente, para o projeto de ascensão social que acabaria por favorecer todo o núcleo familiar.

É esse o projeto que mobiliza, por exemplo, George Duckworth, meio-irmão de Virgínia, depois da morte da mãe, a iniciar as jovens irmãs na vida da “Sociedade”. As suas incisivas tentativas de inserção de Vanessa e Virgínia nos meios nobiliárquicos são abordadas por Woolf no ensaio “22, Hyde Park Gate”, escrito em 1920, que também integra o livro *Momentos de vida*. De acordo com Woolf, George já usufruía de uma posição social vantajosa:

Ele era um solteirão de boa aparência, de cerca de trinta anos de idade, com uma renda de mais de mil libras por ano. Como secretário particular de Austen Chamberlain, ele era, naturalmente, convidado para todas as grandes festas de todos os grandes nobres (WOOLF, 1986, p. 195).

Ele nutria reverência pela nobreza britânica e havia decidido subir na escala social com o auxílio de suas “mais pobres” e órfãs, porém “belas”, irmãs. A mais velha, Vanessa, foi a primeira a ser iniciada e, depois dela, Virgínia. Woolf relata as suas experiências nos eventos sociais da alta sociedade londrina e as orientações recebidas do irmão:

Eu já estivera na Semana de Maio em Cambridge, e minhas lembranças eram tão boas que faziam com que eu me perguntasse por que Vanessa achava os bailes de Londres tão detestáveis. Algumas noites mais tarde, descobri por mim mesma. Depois de duas horas de pé no salão de baile de *Lady Sligo*, depois de esperar ser apresentada a rapazes estranhos, de dançar uma dança de roda com Conrad Russell ou com Esmé Howard, de dançar muito mal, de ficar sem par, de ouvir George me dizer que eu estava bonita, mas que devia manter as costas retas, retirei-me para uma ante-sala e coloquei-me atrás de uma cortina, esperando que ela me ocultasse. Por algum tempo consegui esconder-me. No caminho de casa ele me elogiou afetuosamente, garantindo que eu precisava apenas de prática para ser um sucesso social (WOOLF, 1986, p. 199)

As ações propostas pelo meio-irmão, baseadas em convenções e procedimentos próprios aos jogos de conquista, não foram bem-sucedidas. O objetivo era mantê-las em contato com os meios nobiliárquicos para que, ali, encontrassem oportunidade de ascensão por meio do casamento. Entretanto, já nesta época, Virginia e Vanessa, cultivavam interesses por atividades artísticas e intelectuais que acabariam por definir o futuro de ambas: uma seria escritora e a outra, pintora. Isso as afastava dos projetos de George. Especialmente Virgínia, cuja escrita literária haveria de se tornar um foco permanente de tensões e questionamentos sobre o papel e a condição das mulheres (LEMASSON, 2011).

Leslie Stephen morreu em fevereiro de 1904, fato que desencadeou mudanças radicais na vida dos moradores de 22, Hyde Park Gate. Virginia viveu uma severa crise depressiva, a segunda. A primeira foi em 1895, após a morte da mãe. As causas de suas doenças psíquicas, como viria a explicar a própria escritora (1986, p. 210), estavam relacionadas com as sucessivas perdas de membros do núcleo familiar – seu irmão Thoby também morreu em 1906, após contrair febre tifóide – e com os abusos sexuais sofridos da parte de seus dois meio-irmãos, Gerald e George Duckworth. Quando recuperou-se da segunda crise, a casa onde viveu os primeiros vinte e dois anos de sua vida não existia mais. Já evidenciadas as diferenças entre os membros da família, os irmãos Duckworth e os Stephen separaram-se.

Vanessa, Thoby, Virginia e Adrian Stephen mudaram-se para 46, Gordon Square, em Bloomsbury. Tratava-se de um bairro de classe média não tão próspera e de uma casa menos distinta do que a de 22, Hyde Park Gate, o que tornou os irmãos Stephen alvo de críticas advindas de familiares e amigos mais conservadores (BELL, 1988). Quentin Bell observa que, depois de anos como a mulher responsável pelos cuidados e administração da casa, Vanessa comemorou a mudança:

Muitas vezes fico pensando (escreveu Vanessa a Madge Vaughan), como nossos atos podiam espantar alguém que nos tivesse conhecido & convivido conosco anos atrás... é realmente ideal cuidar de uma família onde todos têm quase a mesma idade. Torna a maioria das coisas muito fácil & todas as dificuldades de enfrentar exigências opostas & de gerações diferentes são eliminadas (BELL, 1988, p. 134-135).

Após a mudança, os irmãos adotaram um novo estilo de vida. Ao invés de seguir “o adequado” e obedecer às convenções, decidiram que o melhor seria viver segundo as próprias regras:

Numa casa de jovens, sem supervisão nem acompanhantes, cansados das convenções que tornavam Hyde Park Gate tão monótona e dolorosa, toda sorte

de possibilidades começou a aparecer. Por que vestir-se melhor para o jantar? Por que tolerar os chatos? Por que ligar para “sociedade”? Por que não travar amizade com pessoas que falavam sem complicações sobre arte e literatura, religião e amor? Tudo era possível! (BELL, 1988, p. 135).

Entretanto, como destaca Quentin Bell, o sentido de liberdade vivenciado pelas irmãs Stephen era ainda bastante modesto em relação aos padrões de comportamento abraçados por outras jovens de sua idade. No momento inicial, suas ambições estavam limitadas ao desejo de serem “[...] liberadas da contínua interferência de seus parentes; exigiam liberdade; mas certamente não gritavam por libertinagem. Na verdade, quase não se apartaram das convenções de uma sociedade ainda contida por regras muito estritas” (BELL, 1988, p. 135).

Mas a liberdade usufruída pelos jovens Stephen, naquele espaço onde podiam receber os amigos, refletiu de forma decisiva no futuro de todos e, especialmente, na vida de Virginia. Thoby, com a carreira já iniciada no Tribunal, decidiu abrir a casa aos amigos de Cambridge, nas noites de quinta-feira. Das reuniões realizadas na Gordon Square, nas quais as irmãs Vanessa e Virginia tomavam parte, surgiu o famoso Grupo de Bloomsbury, que teve como membros artistas e intelectuais eminentes, como Saxon Sydney-Turner, Clive Bell, Lytton Strachey, Walter Lamb, Leonard Woolf, Roger Fry, Maynard Keynes, entre outros. Bell explica a diferença entre essas reuniões e as atividades sociais às quais as duas moças estavam acostumadas a frequentar por instigação do meio-irmão George:

A reserva desses estranhos jovens não era a dos jovens que frequentavam as festas às quais George a levava; os deles não eram silêncios de homens procurando alguma banalidade adequada para dizer. E quando falavam, Virginia ouvia um tipo de conversa que nunca encontrara antes. Um comentário bem-posto, uma afirmação discutível, algo, digamos, sobre beleza nos quadros, de repente produzia loquacidade. A questão seria debatida num nível cada vez mais elevado, e cada vez por um número menor de pessoas. [...] Era bem diferente daquelas festas em que um jovem de roupas bizarras podia contentar-se com a simples expressão “um tanto...” repetida com tênues alterações de ênfase a noite toda. Nessas reuniões em Gordon Square ninguém se vestia com elegância; muito menos as Srtas. Stephen. Pediam-lhes que fizessem algo que nunca lhes fora exigido: usar o cérebro. Seus demais atributos não importavam muito. Pois se o objetivo tácito de uma reunião em Belgravia visava conseguir um casamento, o objetivo de uma reunião em Bloomsbury era trocar ideias. Era isso, a atitude puramente cerebral dos amigos de Thoby em Cambridge, ou pelo menos da maioria deles, que os tornava interessantes para Virginia, e ela ficou feliz por sair do mercado matrimonial (BELL, 1988, p. 136-137).

A formação intelectual de Virginia e o seu fascínio pelo mundo da literatura eram um terreno bastante fecundo. Agora, em contato com o Grupo de Bloomsbury, ela aproximou-se do pensamento acadêmico de jovens privilegiados que, diferente dela e da maioria das mulheres

de seu tempo, se abasteciam de conhecimentos produzidos em Cambridge, um dos mais celebrados centros universitários da época. O Grupo de Bloomsbury pode ser, portanto, celebrado como uma das grandes contribuições para o posterior desenvolvimento intelectual de Virginia Woolf e exerceu forte influência na sua crítica e na sua literatura.

2.2 Formação intelectual e produção literária

Quentin Bell, biógrafo e sobrinho de Virginia Woolf, tendo acesso a documentos privilegiados, observa que esta demorou para se expressar com palavras, tendo começado a falar, de modo compreensível, somente aos três anos de idade. No entanto, tão logo as palavras lhe chegaram, estas tornaram-se a sua própria vida. Era notável o brilhantismo precoce de Virginia no uso da linguagem. Inserida em um contexto familiar favorável ao desenvolvimento intelectual, sua aptidão foi incentivada pelos pais. Leslie e Julia mantinham governantas suíças e francesas para a educação dos filhos, entretanto, confiantes das suas próprias capacidades pedagógicas e no conhecimento que detinham, decidiram que eles próprios seriam responsáveis pela instrução elementar dos meninos e da maior parte da formação das meninas. Assim, orientada pelos pais, antes mesmo de completar sete anos, Virgínia já havia sido iniciada em matérias como latim, história, francês e, mais tarde, literatura (BELL, 1988).

Em 1891, aos nove anos de idade, Virginia iniciou a edição de um jornal intitulado “Hyde Park Gate News”. Inspirado nas revistas juvenis cuja leitura era o passatempo favorito das famílias letradas do século XIX, o semanário registrava as alegrias e calamidades da vida em família, contemplava piadas, correspondências, conselhos, notícias. Foi por meio do jornal que Virginia deu a conhecer os seus primeiros esforços no campo da ficção, produzindo textos que divertiam e impressionavam os pais e os irmãos. No início, Thoby, o irmão mais velho, era seu colaborador no jornal. Vanessa contribuía com a ilustração, sempre que necessário. Os manuscritos de “Hyde Park Gate News” estão abrigados na Biblioteca Britânica e foram publicados pela Hesperus Press Limited, em 2005, com prefácio de Hermione Lee e edição, introdução e notas de Gill Lowe. (WOOLF; BELL; STEPHEN, 2005)

Virginia esforçava-se para impressionar o seu público exigente, constituído basicamente por pai, mãe e irmãos. A essa época, já apresentava correção na linguagem e vocabulário audacioso para uma pequena escritora. Adotava, por vezes, um tom poético; em outros momentos, fazia uso do cômico, como se verifica no texto publicado no n. 10 do volume 2 do jornal, datado de 14 de março de 1892:

A srta. Millicent Vaughan honrou a família Stephen com a sua presença. A srta. Vaughan, como parenta zelosa, esteve no Canadá para ver a irmã há longo tempo ausente, que lá reside. Esperamos que nenhuma crise de ciúme tenha atravessado sua mente vendo-a tão confortavelmente estabelecida com seu marido, quando ela própria percorre o vasto mundo em busca de um matrimônio. Mas estamos esquecendo nosso assunto principal, como tantos velhos fazem. Ela chegou na segunda-feira e ainda está em Hyde Park Gate, nº 22. (WOOLF; BELL; STEPHEN, 2005, p. 42, tradução nossa)

Pesquisas realizadas por Quentin Bell (1988) indicam que a série semanal teve início em fevereiro de 1891 e continuou, com algumas lacunas, até dezembro de 1892. Há registros de publicação até sete de janeiro de 1895, não sendo possível, entretanto, afirmar a regularidade da publicação ou mesmo existência de outras edições nos anos de 1893 e 1894. De acordo com Bell, nos últimos números do *Hyde Park Gate News* Virginia apresenta uma “ortografia ortodoxa”, “linguagem em geral correta” e começa a aplicar-se à escrita de ensaios e tentativas de ficção, “exercícios sérios baseados em modelos aprovados” (BELL, 1988, p. 65). Aos 13 anos, salienta Bell (1988, p. 65-66),

[...] ela ainda escreve para um público adulto; mas agora chegou a uma idade em que tem consciência de si mesma e finge para se resguardar. Tenta um romance de costumes; escreve um artigo contando um sonho no qual ela era Deus. Os dois são interessantes à sua maneira, mas também são, muito claramente, obra de uma menina que estuda com mórbida seriedade a literatura inglesa.

Após a experiência com o estilo jornalístico, em janeiro de 1897, Virginia decidiu dedicar-se a outra atividade, que manteve ao longo da vida e que muito contribuiu para a fluidez de sua escrita: a redação de diários. Em idade adulta, os produziu, sem intermitência, entre 1915 a 1941, ano de sua morte. Essa prática foi fundamental para o desenvolvimento de suas habilidades como escritora. Os registros constituem-se na principal fonte de acesso a sua história pessoal e abrigam narrativas de fatos relacionados à rotina da família.

À essa época, Virginia escrevia, também, sobre as leituras que fazia. Entre primeiro de janeiro e 30 de junho de 1897, segundo inventário feito por Bell, com base nos diários, ela teria lido

[...] *Three generations of English Women* (volumes 1 e 2); o *Carlyle*, de Froude – aqui ela registra o seguinte: ‘1.º volume de Froude que se deve ler devagar, e depois vou reler todos os livros que ele [Leslie] me emprestou’, *Queen Elizabeth*, de Creighton; *Life of Sir Walter Scott*, de Lockhart; *The newcomes*; as *Reminiscences*, de Carlyle; *The old curiosity shop*; *Essays an ecclesiastical biography*, por Sir James Stephen; *Felix Holt*; *John Halifax, gentleman*; *Among my books* e *My study windows*, de J. R. Lowell; *A tale of two cities*; *Silas Marner*; *The life of Coleridge*, de James Dykes Campbell; *The Heart of Princess Osra*, de Anthony Hope; três volumes de Pepys; a *History*,

de Macauley; *Barchester de Towers*; um romance de Henry James; a *French Revolution* de Carlyle, seu *Cromwell* e seu *Life of Sterling*; uma obra de Lady Barlow; *Shirley*; *History of Rome*, de Thomas Arnold; *A deplorable affair*, de W. E. Norris (BELL, 1988, p. 83).

Virginia Stephen era tratada pelo pai como uma “criança graciosa” e uma “leitora voraz” (BELL, 1988, p. 83). No princípio, ele mantinha a rotina de emprestar-lhe livros e exercia controle sobre o que ela deveria ler. Desde que completou 15 anos de idade, ela passou a ter acesso livre à biblioteca do pai e podia ler o que desejasse. Leslie Stephen indicava apenas que ela “devia aprender a ler com discernimento, a fazer escolhas imparciais, jamais admirando um livro porque o mundo o admirava, nem acusando-o por causa das críticas” (BELL, 1988, p. 83-84).

Virgínia o tinha como mentor intelectual e, com o passar do tempo, deu-se conta que “Sir Leslie Stephen” era muito mais do que seu pai. Aos poucos, ela toma consciência de estar ao lado de um grande homem, de um escritor famoso, genro de William Thackeray (1811-1863), amigo de Carlyle (1795-1881), Tennyson (1809-1892), John Morley (1838-1923), George Meredith (1828-1909), Thomas Hardy (1840-1928), Robert Browning (1812-1889), Henry James (1843-1916), Burne Jones (1833-1898), Walter Healam (1866-1908), F. W. Maitland (1850-1906) e diretor de várias revistas literárias, como a *Cornhill*. Isso para ela era apaixonante. Sob influência dele e de seus amigos, Virginia acumulou um conhecimento excepcional sobre a literatura inglesa. Os autores que gravitavam em torno de sua casa se tornaram referências recorrentes tanto para seus textos críticos como para os literários (BELL, 1988; LEMASSON, 2011; LEE, 1997).

Leitora obstinada, Virgínia fez da escrita de seu diário um treinamento sério para a profissão de escritora. Passou a escrever, também, com assiduidade, comprometimento e rigor técnico, ensaios críticos cuidadosamente elaborados, como se estivessem destinados a ser publicados. Ela interrompeu essa prática entre 1903 e o início de 1904, quando passou a dedicar seu tempo a “escrever cartas para amigas e parentas”, atualizando-as a respeito do estado de saúde de seu pai, cuja doença se agravou até a morte, em fevereiro de 1904 (CURTIS, 2005, p. 93). Na crise depressiva que se seguiu à perda do pai, Virginia foi acolhida por duas grandes amigas: primeiro Violet Dickinson, depois, Madge Vaughan. Ambas foram objeto de amor e desejo por parte de Virginia.

Quando Virginia tinha 16 anos de idade, Mrs Vaughan era uma mulher mais velha, então com vinte e nove anos. Era escritora e tinha um interesse apaixonado por artes. Segundo Bell, certa vez Virginia “declarou que nunca sentira por ninguém emoção mais pungente do que por Madge naquele instante”. Por volta de 1925, afirmou a Vita Sackville West – que viria

a ser, também, objeto de seu amor – que “Madge Symonds é Sally no romance *Mrs Dalloway*” (BELL, 1988, p. 94). Em relação à outra amiga, Violet Dickinson, conforme afirma Vanessa Curtis, o afeto de Virginia está patente nas correspondências escritas até o ano de 1907. Nos anos que se seguiram à morte do pai, Virginia “expressa suas ânsias por ser mimada por Violet” e a amizade entre as duas perdurou por toda a vida (2005, p. 94).

Ao recuperar-se da crise mental, já instalada na 46 Gordon Square, Virginia decidiu que estava pronta para tornar-se escritora. Acreditava que poderia fazê-lo tão bem quanto a maioria dos críticos do *The Guardian* ou do *The Times Literary Supplement*. Vanessa Curtis afirma que, ao invés de amparar-se no nome de Leslie Stephen, o que facilitaria o acesso nos meios literários, Virginia preferiu a ajuda de Violet Dickinson para ingressar na vida profissional:

Violet, bem relacionada, e com uma sólida crença no talento literário de Virginia, a apresentou a Margareth Littleton, editora do suplemento feminino do *Guardian*. Sem nenhuma relação com o jornal que conhecemos atualmente, esse era um jornal religioso anglo-católico. Talvez fosse um lugar inapropriado para a filha de um agnóstico começar sua carreira, mas Leslie estava morto, e Virginia sabia que o artigo que ela escrevera para o *Guardian* podia recompensá-la com um cheque. O artigo, sobre as irmãs Brontë, e a Residência Paroquial Haworth, foi publicado em 21 de dezembro de 1904. Outros contatos de Violet, como Kitty Maxse, cujo marido editava a *National Review*, e Bruce Richmond, editor do *Times Literary Supplement*, também foram valiosas para Virginia. No final de 1905, ela havia publicado mais de trinta artigos, já fizera uma reputação como crítica e resenhista de livros e como ensaísta. E também havia começado a compilar ideias para o seu primeiro romance (CURTIS, 2005, p. 98).

Em 1907, Virginia começou a escrever o romance *A Viagem*, a princípio intitulado *Melymbrosia*. A publicação ocorreu oito anos depois, em 1915, pela editora Duckworth & Co, de seu meio-irmão mais velho, Gerald Duckworth. À época da publicação de *A Viagem*, Virginia já estava casada com o intelectual judeu Leonard Woolf, também membro do Grupo de Bloomsbury, como mencionado anteriormente (BELL, 1988).

Virginia e Leonard Woolf fundaram juntos, em 1917, a *Hogarth Press* uma editora pequena, cujo intuito inicial era manter um tipo de atividade manual para Virginia se ocupar durante as crises de ansiedade, quando os médicos recomendavam repouso, especialmente em relação às atividades intelectuais como a leitura e escrita. Por tratar-se, inicialmente, de uma editora de pequeno porte, até o ano de 1919 ela continuou publicando seus romances pela Duckworth & Co (BELL, 1988).

Depois do reconhecimento, com o romance *A Viagem*, Virginia publicou *Noite e Dia*, em 1919; *O Quarto de Jacob*, em 1922; *Mrs Dalloway*, em 1925; *Ao Farol*, em 1927; *Orlando: uma Biografia*, em 1928; *As Ondas*, em 1931; *Os Anos*, em 1937. *Entre os Atos* foi publicado

quatro meses após a sua morte, que ocorreu em 28 de março de 1941. Paralelamente à escrita destes romances, Virginia Woolf dedicou-se à crítica, à produção de contos, biografias e cartas e, sempre, ao seu diário.

Em 1925, ano da publicação de *Mrs Dalloway*, Woolf já gozava de boa reputação entre seus pares. Como crítica, era reconhecida pelas contribuições regulares, por mais de vinte anos, para os semanários britânicos *The Times Literary Supplement*, *The Nation* e *The New Statesman*. Como escritora de ficção, seu sucesso inicia-se, como ressalta Bell (1988), com a boa recepção, pelo público, dos primeiros romances: *A Viagem*, *Noite e dia* e *O quarto de Jacob*. Estes três textos refletem o seu esforço para romper com as tradições do romance realista e propor novas bases estéticas para a ficção em prosa. *A Viagem* (WOOLF, 2008c) e *Noite e dia* (WOOLF, 2008a) ainda estão pautados pela linearidade típica da prosa tradicional, mas já podem ser apreciados como experimentos literários, impulsionados pela busca de originalidade, como comenta Angelica Garnett, sobrinha de Virginia Woolf, em introdução ao romance *A viagem*:

Virginia estava testando suas asas. As penas já estão ali, essas que a farão pairar alto sem esforço, mas no momento há um grande encanto nessa experiência nova, a aurora de seu protesto contra o romantismo e o realismo, afirmado por uma jovem mulher que, embora inexperiente, já é capaz de um ponto de vista intelectualmente maduro e sofisticado (GARNETT, 2008, p. 17)

Além disso, embora calcados em estrutura narrativa tradicional, os heróis e heroínas dos dois primeiros romances propõem temas inteiramente novos para a época. Mas é somente em *O quarto de Jacob* (WOOLF, 2008b) que a natureza experimental de Virginia Woolf aparece de forma mais evidente. Este novo romance foi o primeiro publicado por sua própria editora.

Em prefácio à tradução de *O quarto de Jacob* para a língua portuguesa, Antônio Bivar escreve: “Seus romances anteriores haviam sido publicados pela editora do meio-irmão Gerald Duckworth, bem mais velho que ela, e ele próprio um conservador ainda arraigado aos preceitos vitorianos do *molieu* editorial” (BIVAR, 2008, p. 6). O comentário de Bivar sugere que, até então, Woolf não se achava livre da regulação editorial que a impedia de encontrar a sua própria voz e um método próprio para a escrita de romances. A busca desse método de apreensão e apresentação da realidade sempre esteve no horizonte da escritora e é abertamente discutida em seu diário e no ensaio “Ficção Moderna”⁴ (WOOLF, 2019b, p. 20-29). Mas é com o terceiro

⁴ O referido texto foi publicado originalmente no *Times Literary Supplement*, sob o título “Romances Modernos” no ano de 1919. Em 1925, foi revisado para inclusão no primeiro volume do livro *The Common Reader* com alteração do título para “Modern Fiction”. *The Common Reader* foi o único livro de ensaios que ela mesma organizou e publicou em vida (WOOLF, 2019, p. 29)

romance, com as modificações no modo de escrever, que se pode observar um progresso efetivo no sentido da consecução do seu intento.

Mrs Dalloway (1925) foi a segunda publicação de Virgínia Woolf pela *Hogarth Press*. A autonomia editorial – pelo que significa em termos de liberdade frente às tradições relacionadas à escrita de romances e para veicular as percepções da autora sobre a realidade – resultou em uma escrita de experimentação estética e na consolidação de um método: - “[...] uma forma elástica, capaz de conter tudo que se queira pôr nela” (WOOLF, 1989, p. 35). O estilo experimental, já presente em *O quarto de Jacob* (1922), aparece de forma mais incisiva no quarto romance, no qual a autora se propõe a explorar múltiplos aspectos da realidade por meio do fluxo de pensamentos das personagens.

As preocupações com a estética e com a originalidade levaram Woolf a percorrer caminhos sinuosos durante a escrita de *Mrs. Dalloway*, apresentando variações na forma, no título, nas personagens e, até mesmo, no enredo, questões que serão discutidas na seção a seguir.

A crítica especializada tem destacado essa forma singular da composição do romance, assim como a presença da “linguagem poética” e a “qualidade cinematográfica”⁵ na prosa de Woolf. Com foco na dimensão estética, muitos críticos tenderam a considerar *Mrs Dalloway* como um texto acrítico. Essa compreensão está fundamentada no argumento de que, enquanto buscava o equilíbrio entre forma, conteúdo e linguagem, Virginia Woolf deu à sua narrativa um tom elegíaco.

Sustentam esse tipo de crítica o francês Jean Guiguet e o inglês E. M. Forster. Citados por Alex Zwerdling, o primeiro afirma que “[...] a dinâmica das relações entre os indivíduos, tais como as impostas pela estrutura social, governadas pelas noções de classe e condição econômica [...] não são problemas dela: como uma artista, ela recusa-se a considerar tais questões como sendo de sua competência”; Forster, por sua vez, argumenta que “melhorar o mundo não é preocupação dela” (1977, p. 69, tradução nossa).

Embora esse tipo de crítica tenha sido reiterado ao longo do século XX, uma investigação atenta revela que a crítica social está presente em vários pontos de *Mrs Dalloway*. A própria Virginia Woolf fez registros, em seu diário, sobre o processo de composição do romance. No dia dezanove de junho de 1923, escreveu sobre a proposição crítica do seu projeto literário: queria “criticar o sistema social, & mostrá-lo em funcionamento, em toda a sua intensidade” (WOOLF, 1989, p. 98).

⁵ Em prefácio à edição de *Mrs Dalloway* da Penguin Companhia, Alan Pauls faz referência às críticas que o livro recebeu à época de sua publicação. Segundo Pauls, apesar dos muitos detratores que *Mrs Dalloway* enfrentou, o jornal *New Statesman* louvou a sua “qualidade cinematográfica” e o juveníssimo Richard Hughes comparou a obra à pintura de Cézanne (PAULS, 2017).

Amparado em declarações da própria Virginia Woolf e em um estudo criterioso do romance, no artigo intitulado “Mrs Dalloway and the Social System” Alex Zwerdling defende que a autora apresenta uma crítica profunda à sociedade inglesa do início do século XX:

Em *Mrs Dalloway*, Woolf é profundamente engajada na questão de como o indivíduo é formado (ou deformado) por suas condições sociais, pela maneira como forças históricas impingem em sua vida e mudam o seu curso, pelo modo como classe social, condição econômica e sexo determinam o seu destino. Isso nem sempre é identificado por causa de sua aversão a qualquer tipo de propaganda na arte. Sua crítica social normalmente é expressa por meio da linguagem de observação ao invés de comentário direto. Ela abominava o que ela chamava de “pregação” na ficção e criticava duramente escritores que trabalhavam por este método (1997, p. 69, tradução nossa, grifo nosso).

É essa a perspectiva que orienta a proposta do presente projeto de dissertação. A análise do romance *Mrs Dalloway* deve favorecer a reflexão sobre a sociedade inglesa do final do século XIX e início do século XX e, em especial, sobre a estrutura de dominação patriarcal que a autora coloca em evidência por meio de sua escrita. Tomando como referência o conceito de representações sociais, as imagens e os discursos veiculados pela escritora são tomados como elementos geradores de práticas sociais e encontram-se subordinados ao projeto político da autora. Por outro lado, as formas de enunciação desses discursos e dessas imagens não podem ser dissociadas do seu projeto estético, das características peculiares da sua produção ficcional.

3. MRS. DALLOWAY NO PROJETO ESTÉTICO E POLÍTICO DE VIRGINIA WOOLF

3.1 O projeto estético: a busca de novas formas para a narrativa ficcional

A consciência de que nunca
acabaremos de decifrar o mistério
estético não se opõe ao exame dos
fatos que o fizeram possível.

Borges

Para delimitar o terreno da escola literária que se convencionou chamar Modernismo inglês e, mais especificamente, para refletir sobre a dimensão do projeto estético de Virginia Woolf faz-se necessário evocar algumas características da narrativa ficcional que precedeu o romance modernista. A ascensão, consolidação e estrutura formal da narrativa ficcional que ganhou forma ao longo dos séculos XVIII e XIX é o panorama que, apreendido em retrospecto, permite elucidar aspectos considerados inovadores na escrita woolfiana e que a consagraram como expoente do movimento literário que modificou a forma do romance inglês no início do século XX.

O romance inglês, tal como é entendido na contemporaneidade, teve sua ascensão na Inglaterra setecentista e as suas origens constituem, para utilizar as palavras de Sandra Guardini Vasconcelos, um dos “temas mais controversos” e “terrenos mais movediços” da história dos gêneros literários (VASCONCELOS, 2007, p. 17). Entre as discordâncias e tensões que têm ocupado a crítica literária destaca-se a definição do próprio termo. Na língua inglesa, existem duas formas de denominar o gênero romance: *romance* e *novel*. A palavra *romance* se refere à estória romanesca, na acepção épica do termo, e o termo *novel* refere-se à noção contemporânea de romance.

As instabilidades da prosa de ficção, desde o século XVIII, no que diz respeito à estrutura formal ensejaram debates em torno dos aspectos que diferenciam *romance* e *novel*. Diferente das outras línguas europeias, no caso inglês essas denominações impulsionaram discussões, ainda correntes, que opuseram, de um lado, críticos que defendem a noção de continuidade (com transformações) das formas narrativas e, de outro lado, críticos que advogam pela ideia de ruptura com a narrativa tradicional, em um processo que acabaria por dar origem

a um novo gênero. Esses debates colocam, também, em evidência, diferenciações entre o romanesco e o romance.⁶

De acordo com a crítica literária anglo-saxônica, o romanesco se caracteriza por ser uma forma literária própria ao mundo da aristocracia, com narrativas idealizadas, presença do maravilhoso e transcendência das leis da natureza e da probabilidade. De grande circulação na Inglaterra setecentista, o gênero romanesco abriga histórias de teor fantástico, protagonizadas por personagens das camadas aristocráticas envolvidos em aventuras improváveis, descobertas surpreendentes e encontros miraculosos. Explica Vasconcelos (2007, p. 49):

Esses *romances* [...] fossem pastorais, didáticos, morais ou alegóricos, tinham como traços comuns ambientarem-se no passado, serem vagos e imprecisos quanto aos detalhes da vida cotidiana, apresentarem estrutura episódica, personagens aristocráticas e um herói e uma heroína idealizados e de elevada condição social.

Do caráter fantástico das narrativas romanescas, organizadas em episódios, a estrutura formal está centrada no princípio de *casualidade*; isto é, apresenta uma sequência de eventos movidos pelo acaso ou pela “*providência*”. O encadeamento de ações inesperadas e miraculosas suscitam uma forma específica de organização do enredo, no qual a suspensão das leis da natureza e das convenções da experiência humana tornam tudo possível. Sobre a estrutura formal da forma narrativa romanesca, Vasconcelos acrescenta:

A lógica interna do romanesco é a do “e então”, operando, portanto, por justaposição de episódios, em geral descontínuos, uma vez que ali toda a ação se centra no estabelecimento da heroicidade do herói, posta à prova um sem-número de vezes e sempre a ser testada e confirmada. O resultado é o acúmulo de aventuras que se encadeiam e levam as personagens aos países os mais diversos, através de uma sequência espantosa de tempestades, de naufrágios, de ataques de piratas, de encarceramentos, de disfarces e de reconhecimentos. Habitualmente histórias de amor e aventuras, os romances romanescos se distinguem ainda pela caracterização polarizada de heróis e vilões, evitando as ambiguidades da vida comum (VASCONCELOS, 2007, p. 48).

Esse modelo de estruturação da narrativa permaneceu como a forma literária consagrada pela sociedade inglesa até o final do século XVIII. No entanto, as transformações nos diversos âmbitos da vida social ocorridas ao longo desse século foram acompanhadas por mudanças na forma de apreensão e representação do mundo que estiveram na base da emergência de gênero romance. O desenvolvimento do capitalismo, a ascensão das classes comerciais e industriais, a

⁶ Para fins de diferenciação das formas de escrita ficcional, os termos romanesco e romance serão utilizados ao longo deste texto para se referir à narrativa épica e ao romance moderno, respectivamente, conforme noções estabelecidas por Vasconcelos (2007).

secularização do protestantismo e o aumento do público leitor estão entre as transformações que apontavam para a necessidade de deslocamento da ideia de herói, agora calcada pelos princípios liberais de valorização do sujeito e das experiências individuais. (VASCONCELOS, 2007; VASCONCELOS, 2011).

Nesse contexto, no campo da literatura, assiste-se a um certo “esgotamento” do romanesco (VASCONCELOS, 2007) e o desenvolvimento de outra forma narrativa, que abriria caminhos para a emergência de uma nova escrita. Nasce o romance moderno, então denominado *novel*, expressão que melhor expressaria o caráter inovador da forma narrativa em ascensão.

Com base em estudos de Ian Watt (1957), crítico inglês, defensor da ideia de ruptura entre o romanesco e o romance, Vasconcelos propõe refletir sobre a correspondência entre a nova forma literária e os processos sociais que lhe favoreceram o surgimento:

Uma sociedade em processo de mudanças exigia que se encontrassem novos modos de representação que dessem conta de expressar as novas concepções de mundo, valores, ideias e desejos de uma classe em ascensão. Watt mapeia, portanto, não só as condições de possibilidade para o surgimento do romance, mas de toda uma estrutura de sentimento ou uma “constelação” que se manifesta em diferentes áreas da experiência humana. No caso inglês, as mudanças envolviam a Revolução de 1688, que foi responsável por provocar o desmoronamento do Estado absolutista dos Stuarts e instituir as bases de uma democracia parlamentar burguesa, graças à aliança entre os proprietários de terra mais “progressistas” e a burguesia. Do ponto de vista filosófico, o empirismo inglês, ao se contrapor ao idealismo cartesiano, abre caminho para o Iluminismo do século XVIII, postulando, a partir de John Locke (1632-1704), uma teoria do conhecimento que afirma o papel primordial da experiência do indivíduo como base da constituição das ideias sobre si mesmo e sobre o mundo. A valorização da experiência individual constituiria, na perspectiva de Watt, um traço análogo ao da forma literária em processo de formação no século XVIII (VASCONCELOS, 2007, p. 29)

Nesta perspectiva, a reconfiguração das estruturas políticas e sociais e as mudanças na forma de expressão do pensamento religioso e filosófico foram os fenômenos que estimularam, entre os romancistas, a abertura para um novo tipo de ficção, aberta às representações do indivíduo comum e de suas experiências cotidianas. O romance, enquanto categoria estética que se relaciona com as categorias históricas, ajudava a configurar a identidade de classe dos estratos sociais médios ascendentes, na medida em que os representa e os ajuda a criar ideias, costumes e valores próprios à sua própria condição (e que os diferencia dos outros). Citando Terry Eagleton (1986, p. 04), observa Vasconcelos (2007, p. 23):

Fruto dos ideais iluministas, o romance surgiu na cena literária como expressão artística de um espírito democrático e, ainda que sua maleabilidade

lhe tenha permitido acolher uma multiplicidade de vozes e valores morais, ele serviu sobretudo para examinar uma certa visão de sociedade que os romancistas procuravam traduzir em termos artísticos. Nesse sentido, o novo gênero não se limitou a refletir os valores de seu tempo, mas, ajudou a criá-los, ou, para dizer de outro modo, os romances foram “instrumentos que [contribuíram] para constituir os interesses sociais mais que as lentes que os [refletiram]”.⁷

Vasconcelos destaca que, no século XVIII, o homem passou a se conhecer como descendente de épocas anteriores. Essa consciência histórica permitiu que ele passasse a questionar a significação do presente, levando-o a “ter consciência de sua temporalidade, o que, por sua vez, o levou à consciência de sua historicidade” (VASCONCELOS, 2007, p. 58). A autoconsciência historiográfica, filosófica e epistemológica do homem moderno possibilitou, no campo da literatura, o desenvolvimento de uma escrita preocupada com as noções de tempo e espaço e impulsionou discussões em torno da própria natureza da arte. Complementarmente, o caráter aberto do romance e a plasticidade de sua forma permitiram aos romancistas da época realizarem experimentações técnicas que levassem a uma representação mais realista do mundo e mais próxima das experiências comuns de pessoas comuns.

Para fins de conceituação teórica, essas realizações estéticas foram definidas pela expressão “realismo formal”, termo proposto por Ian Watt. Segundo Vasconcelos, o conceito de “realismo formal” de Watt pode ser compreendido como

[...] um conjunto de técnicas narrativas que buscavam produzir um relato autêntico das experiências reais dos indivíduos, com um modo de apresentação que se apoiava no repúdio a enredos oriundos da tradição, na busca de uma linguagem mais referencial, e, portanto, mais próxima do cotidiano, na particularização das personagens e do espaço, na temporalidade, e no princípio de causalidade como motor do enredo (VASCONCELOS, 2007, p. 27)

Ainda de acordo com Vasconcelos, para chegar ao conceito de “realismo formal”, Watt desenvolveu estudos a respeito das forças sócio-históricas que possibilitaram as mudanças de paradigma na prosa de ficção. Esses estudos foram realizados em combinação com investigações sobre os aspectos internos das obras literárias.

Nesse ponto da discussão cabe observar que a noção de “realismo” proposta por Ian Watt não remete ao conceito de Realismo enquanto escola literária. O “realismo formal” faz referência ao modo como a realidade é exposta no texto ficcional e está intrinsecamente ligado à lógica interna do enredo. Para Watt, o realismo no romance do século XVIII se centra no

⁷ O trecho entre aspas é de Terry Eagleton, citado por Vasconcelos, 2007, a partir da fonte: Terry Eagleton. *The Rape of Clarissa. Writing, Sexuality and Class Struggle in Samuel Richardson*, 1986, p. 4.

compromisso com a verdade, com os acontecimentos comuns e naturais e com a probabilidade. O modo de organização do enredo focaliza a fidelidade à experiência individual como princípio fundamental do romance.

O indivíduo, conceito potencializado pelas transformações ocorridas no século XVIII, encontra espaço no romance, entendido como relato da experiência humana, em recusa aos tópicos universais, aos enredos oriundos da tradição e ao princípio de casualidade, elementos próprios à narrativa romanesca. Os escritores realistas prezam pela personagem, apresentado como um indivíduo, com nome e sobrenome, e cuja atuação se processa no mundo real. Os acontecimentos contemplados nos enredos dos romances se justificam pelo princípio de causalidade e ocorrem em um tempo e espaço particulares, lógicos e delimitados. Em adição a estes mecanismos formais de criação, os romancistas setecentistas se utilizam também de uma linguagem referencial, que aproxima o texto literário da linguagem dos leitores comuns.

Ao trazer a ação do romance para o mundo contemporâneo aos leitores, os romancistas realistas circunscrevem as categorias indivíduo, tempo e espaço com o objetivo de comunicar a impressão de verdade no texto ficcional. Os esforços empreendidos nesse sentido foram objetivados pelo acúmulo de detalhes na narração dos acontecimentos, procedimento narrativo exaustivamente explorado tanto no romance setecentista, como na ficção do século XIX, como explica Antônio Cândido (2014, p. 79):

Os romancistas do século XVIII aprenderam que a noção de realidade se reforça pela descrição de pormenores, e nós sabemos que, de fato, o detalhe sensível é um elemento poderoso de convicção. [...] Os realistas do século XIX (tanto românticos quanto naturalistas) levaram ao máximo esse povoamento do espaço literário pelo pormenor, - isto é, uma técnica de convencer pelo exterior, pela aproximação com o aspecto da realidade observada.

A descrição precisa do cotidiano e o acúmulo de detalhes na narrativa tornaram possível a objetivação do mundo contemporâneo para os leitores. Este procedimento narrativo deu margem a uma grande realização estética, mas, de acordo com Cândido, a mera adesão ao real não é suficiente para comunicar o sentimento de verdade no texto ficcional:

A observação da realidade só comunica o sentimento da verdade, no romance, quando todos os elementos deste estão ajustados entre si de maneira adequada. [...] a verdade no romance não depende apenas, nem sobretudo, da relação de origem com a vida, com modelos propostos pela observação, interior ou exterior, direta ou indireta, presente ou passada. Depende, antes do mais, da função que exerce na estrutura do romance, de modo a concluirmos que é mais um problema de organização interna que de equivalência à realidade exterior (CÂNDIDO, 2014. p. 74-75)

No empenho de tornar claros os mecanismos de criação próprios ao texto ficcional, o autor explica que os detalhes não podem ser inseridos arbitrariamente, pois, mesmo que retratem fotograficamente a realidade, eles não garantem o sentimento de verdade na leitura do romance como um todo. Para que o acúmulo de detalhes seja eficaz na expressão da verdade, é preciso que haja verossimilhança. Isso quer dizer que é preciso que haja nexos entre os diversos elementos. São esses nexos que garantem a coerência interna ao romance e conferem sentido ao universo ficcional. A verossimilhança – que depende, em princípio, da possibilidade de comparar o mundo do romance com o mundo real (ficção *igual* a vida) – depende, também, da organização estética do material. É graças a ela que o texto ficcional se torna plenamente verossímil.

Conclui-se, assim, no plano crítico, que o aspecto mais importante para o estudo do romance é o que resulta da análise de sua composição, não da sua comparação com o mundo. Mesmo que a matéria narrada se sustente na ideia de fidelidade à realidade, ela só parecerá real na medida em que esteja organizada em uma estrutura coerente (CÂNDIDO, 2014, p. 75). Ainda sobre a relação entre organização interna e a busca por verossimilhança no romance, Cândido acrescenta:

O trabalho de compor a estrutura do romance, situando adequadamente cada traço que, mal combinado, pouco ou nada sugere; e que, devidamente *convencionalizado*, ganha todo o seu poder sugestivo. Cada traço adquire sentido em função de outro, de tal modo que a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos. (CÂNDIDO, 2014, p. 79-80, *grifo do autor*)

Cândido acena, ainda, para a importância da intencionalidade do romancista na estruturação da narrativa ficcional. A escolha e a disposição de cada traço para compor a estrutura do romance, com o objetivo de conferir um caráter realista à obra de arte, deve obedecer ao critério da necessidade de acordo com os conteúdos objetivos do romance e com a intenção subjetiva do artista. É esta estruturação lógica e intencional que confere ao romance uma constituição espontânea e autônoma capaz de pôr em evidência as tensões sociais e históricas e de revelar o que está velado pela figura empírica da realidade. Sobre a verossimilhança e a intencionalidade do artista, Vasconcelos reitera que o princípio de organização do romance, associado ao “princípio de organização da sociedade introjetado pelo artista” confere à obra de arte “um cunho realista que está além da mera reprodução do real”.

Nas mais altas realizações estéticas, “o romance é a sedimentação formal de uma experiência sócio-histórica, plasmada em obra de arte” (VASCONCELOS, 2007, p. 52).

Em questionamento sobre forças sócio-históricas subjacentes aos fatos narrados na ficção, Vasconcelos cita um texto de Antônio Cândido no qual este autor destaca a temporalidade como uma das dimensões centrais do romance: “a visão realista só se completa graças ao registro das alterações trazidas ao pormenor pelo tempo [...] e ao introduzir a duração introduz a história no cerne da representação da realidade” (CÂNDIDO *apud* VASCONCELOS, 2007, p. 56).

A observação de Cândido sobre a centralidade do tempo no romance moderno se torna especialmente relevante nos debates sobre formação, consolidação e desenvolvimento desse novo gênero, ao longo dos séculos XVIII, XIX e início do XX, em uma sociedade marcada por transformações socioeconômicas, como foi o caso da Inglaterra. A ordem socioeconômica nascida do que se convencionou chamar de primeira e segunda fases da Revolução Industrial impulsionou deslocamentos de partes da população dos campos para os centros urbanos. As mudanças geográficas, econômicas e sociais levaram essas pessoas à adoção de um modo de vida no qual os padrões de comportamento já não tinham aceitação universal. O romance nasce neste contexto como forma literária na qual estão representadas as tensões próprias ao tempo.

Na Inglaterra, o romance afirma-se por seu caráter aberto. Os romancistas, desafiados a representar a dinâmica da sociedade em movimento e a tratar de temas relevantes, veiculam, em seus textos, elementos que são apropriados no processo de construção identitária da burguesia em ascensão, da classe média e mesmo de setores das classes trabalhadoras.

Mediante o uso de técnicas e convenções que colocam o foco narrativo na realidade exterior, os romancistas inserem os seus enredos, em uma perspectiva linear “em que se respeita a cronologia, obedece-se à ordem começo, meio e fim, ao princípio de causalidade e à verossimilhança” (MESQUITA, 1994, p. 16-17). O autor busca responder ao horizonte de expectativas daqueles a quem se dirige o seu texto. De acordo com Mesquita (1994, p. 17), o romancista “não busca originalidade formal, mas corresponder o mais possível à expectativa de apaziguamento existencial do seu grupo. Importam mais os valores éticos do que os procedimentos estéticos, que marcariam a individuação da obra, do seu autor”.

A forma de estruturação da narrativa idealizada pelos romancistas dos setecentos contempla a inserção de temas relativos ao cotidiano, à vida doméstica e privada, bem como o aprofundamento em pautas concernentes a costumes e valores. Almejando retratar a vida das pessoas comuns, vários desses autores foram confrontados por críticas que os acusavam de ser corruptores dos costumes. Essas críticas atentavam muito mais para os valores morais do que

estéticos, mas exerceram uma força modeladora na definição de formas, imprimindo aos romances um caráter pedagógico, como destaca Vasconcelos (2007, p. 148):

Havia preocupação generalizada com o decoro, com as normas de conduta, com o modo de vestir e falar, com a adequação das leituras. No caso do romance, o que aparece com frequência na crítica é o raciocínio de que, se o romance tem um forte apelo popular e os jovens o lerão de qualquer forma, é melhor que ele contenha uma boa dose de instrução, no preceito horaciano do *utile et dulci*.

No século XIX, assentados, ainda, sob a perspectiva da instrução e formação dos leitores, romances passaram a ser publicados em séries. Esta mudança, facilitada pelas mudanças tecnológicas na forma de impressão, permitiu aos escritores considerar as reações dos leitores aos textos já lançados antes de publicar os episódios subsequentes.

Os romances da era vitoriana seguiam o propósito de compartilhar, com o público leitor, convicções e valores que os autores julgavam essenciais. Mas eram também realistas, na medida em que apresentavam cenários, enredos e personagens verossímeis e não se furtavam a expor leituras peculiares aos seus grupos sobre estruturas e dinâmicas sociais. Na *Antologia de Literatura Inglesa Norton*, Greenblatt, Robson e Christ (2016, p. 994) afirmam:

A experiência que os romancistas vitorianos retratam com mais frequência é o conjunto de relações sociais na sociedade de classe média que se desenvolve em torno deles. É uma sociedade onde as condições materiais de vida indicam posição social, onde o dinheiro define a oportunidade, onde a classe social impõe um poderoso senso de estratificação, mas há chances de mobilidade.

Os romances setecentistas e oitocentistas comportam variações temáticas importantes, mas, no plano estético, há uma certa estabilidade na submissão às convenções. Como destaca Mesquita, o enredo da narrativa tradicional se desenrola a partir de uma situação inicial que pode ser definida como uma situação de equilíbrio. “Pela motivação de algum acontecimento inicial sofre uma primeira transformação. As sucessivas situações acabam trazendo uma consequência daquela motivação desequilibradora. Chega-se, então, a uma situação final, que corresponde a um outro equilíbrio” (MESQUITA, 1994, p. 25, grifos da autora). As categorias tempo e espaço também permanecem delineadas a partir da definição de uma geografia específica e de uma temporalidade estabelecida pela sucessão de eventos.

No final do XIX, no entanto, algumas alterações importantes podem ser identificadas. Por suas práticas de escrita experimentais, autores como Dorothy Rihardson (1873-1967), Henry James (1843-1916) e Joseph Conrad (1857-1924) são tomados como pioneiros na definição de um método próprio ao romance moderno. Entre essas mudanças destaca-se a

abordagem sensível das sutilezas do funcionamento mental. Virginia Woolf e James Joyce, no início do século XX, foram responsáveis por empregar, de forma mais efetiva e habilidosa, as técnicas indicativas de renovação da forma da narrativa ficcional. Em um contexto de tensões políticas e sociais, eles definiram as bases de um movimento de renovação que impactou a literatura no novo século: o modernismo. Esse movimento não pode ser dissociado do fato que marcou o encerramento do período vitoriano, a morte da rainha Vitória, em 1901. Desde então, é perceptível, no campo literário como nas relações sociais, o enfraquecimento das tradições vitorianas. Mudanças nas concepções de família, educação e religião foram potencializadas por novos escritores. Mudanças no campo estético, nos valores éticos e morais e nas temáticas dos romances definem o movimento, que passou a questionar, também, a natureza e função da arte.

Na Inglaterra, as condições para as transformações no campo literário foram sendo construídas a par e passo com as lutas e conquistas do século anterior. Destaque deve ser dado à aprovação da *Lei da Educação de 1870*, que finalmente tornou a educação básica obrigatória; a *Lei da Propriedade de 1882*, que passou a admitir que mulheres casadas tivessem direito à propriedade de seus bens imóveis; a abertura de várias universidades para a admissão de mulheres; o acirramento da luta pelo sufrágio feminino; o aparecimento de uma nova forma de fazer poesia, cunhada pelos diversos tipos de pessimismo e estoicismo; a afirmação de uma corrente de escritores antivitorianos, a exemplo de Samuel Butler (1835-1902), Bernard Shaw (1856-1950) e Lytton Strachey (1880-1932). O antivitorianismo questionava condutas e preconceitos sustentados pela classe média, especialmente no que dizia respeito à educação, à família e à religião (GREENBLATT; ROBSON; CHRIST, 2016).

No curto intervalo conhecido como Era Eduardiana (1901-1910) impôs-se o caráter extrovertido e autoindulgente do Rei Eduardo VII (1841-1910). Abre-se um tempo de divertimento e ostentação vulgares no seio da aristocracia, o que levou muitos artistas e escritores a recusar o envolvimento com a chamada alta sociedade inglesa. Com a sucessão de Eduardo VII, instaura-se um tempo de equilíbrio. Na Era Georgiana, que se prolonga até 1936, os anseios por segurança e estabilidade da velha ordem ainda imperavam, mas, no plano das ideias, havia inquietação e experimentação. Na *Antologia de Literatura Inglesa*, Norton, Greenblatt, Robson e Christ discorrem sobre os contrastes entre os dois períodos:

Eduardiano, como um termo aplicado à história cultural inglesa, sugere um período em que as estabilidades econômicas e sociais da Era Vitoriana – casas de campo com incontáveis serviçais, uma classe-média próspera e confiante, uma sociedade de classes com hierarquias rígidas, se mantiveram intocadas, embora no nível das ideias, houvesse um senso de mudança e liberação. Os georgianos se referem repetidamente à calmaria que precedeu os tormentos da

Primeira Guerra Mundial. Uma guerra que produziu algumas das grandes mudanças no comportamento humano (GREENBLATT, ROBSON & CHRIST, 2016, p. 1684).

Os autores acrescentam que, posteriormente, face à depressão e à guerra, ao crescimento do desemprego e a descrença nos governantes, uma espécie de desilusão se apossou de poetas e romancistas.

Outros fenômenos cruciais para a definição de novos padrões de escrita literária foram a universalização da alfabetização e a ampliação do acesso à escolarização básica, que permitiram o aparecimento de um novo perfil de público leitor – letrado, mas pouco sofisticado – situado à margem da categoria dos intelectuais. Este cenário possibilitou o crescimento da produção em massa de literatura popular, destinada aos leitores semialfabetizados, enquanto um grupo de escritores se manteve fiel à proposta de escrita sofisticada, dedicada a leitores exigentes. Esse grupo estava, também, atento às mudanças sociais e assimilaram as transformações no sistema de valores e crenças e nas expectativas dos seus próprios leitores:

As convenções do romance vitoriano em que a ação poderia ser comandada por meio das mudanças nas condições sociais, econômicas ou estado civil do(a) protagonista cedeu lugar a noções de valores mais elaboradas e individualizadas, baseadas mais na intuição e sensibilidade do romancista do que em conformidade com a convenção (GREENBLATT, ROBSON & CHRIST, 2016, p. 1688).

Vários escritores do início do século XX foram impactados, também, pelos conceitos da psicologia, em particular pelas elaborações relativas ao subconsciente apresentadas, pioneiramente, por Sigmund Freud (1856-1959) e Carl Jung (1875-1961). Os estudos sobre a mente e o inconsciente modificaram trouxeram novidades na percepção e nas representações literárias da realidade.

Os romancistas foram instigados a tratar de questões diferentes das que impulsionaram a produção literária de escritores de gerações anteriores. Na definição dos conteúdos que deveriam ser tratados, ganharam força os problemas inerentes à psicologia dos indivíduos e os romancistas se viram na incumbência de desenvolver novas técnicas de estruturação da narrativa mais adequadas à percepção e representação da realidade.

Dos estudos no campo da psicologia foram apreendidas ideias como a do caráter múltiplo da consciência. Por outro lado, as noções de tempo foram redefinidas, com o intuito de demonstrar a presença do passado no presente, a comandar ações desencadeadas no aqui e agora. Na literatura, os procedimentos de descrição dos processos mentais das personagens possibilitaram aos escritores “perceber toda a verdade sobre as pessoas, sem precisar esperar

por uma série de acontecimentos cronológicos para conduzi-las a uma série de circunstâncias desafiadoras” (GREENBLATT; ROBSON; CHRIST, 2016, p. 1688). Estamos diante de uma “revolução” nas técnicas de narrativa. O romance moderno foi redefinido, considerado uma “literatura de fluxo de consciência”.

O fluxo de consciência, conceito engendrado no campo da psicologia e adotado pela crítica literária, incorpora-se à narrativa ficcional, que passa a se ocupar da apresentação de experiências psicológicas de uma ou mais personagens. O termo foi cunhado pelo psicólogo inglês William James e desenvolvido no livro *The Principles of Psychology*, publicado em 1890. O autor defende a ideia de que a consciência não é fragmentada em pedaços que podem ser juntados, mas, sim, é formada por uma continuidade de processos mentais que fluem naturalmente e representam a vida subjetiva do indivíduo (HUMPHREY, 1976; CARVALHO, 2012).

A ideia de que as memórias, os pensamentos e sentimentos existem fora da consciência primária, isto é, no nível do subconsciente, torna possível o entendimento dos variados níveis da consciência. Humphrey (1976) defende que a área de atenção mental denominada consciência se inicia em uma área de menor nível de atenção: o subconsciente, denominado pelo autor como pré-consciência. A atenção atravessa os níveis de “pré-fala”, menos desenvolvidos se comparados com o nível da atenção racional, até atingir o nível mais elevado da fala, que é a área da apreensão racional comunicável. Humphrey (1976, p. 3) acrescenta que “os níveis da consciência que antecedem a fala não são censurados, racionalmente controlados ou logicamente ordenados”. Essa realidade torna ainda mais específico o material de trabalho sobre o qual se detém os romancistas do fluxo de consciência.

A literatura do fluxo de consciência se ocupa dos níveis da comunicação racional, mas dedica atenção especial dos níveis de pré-fala. Assim, além das inovações no campo formal, o romance moderno abriga novos conteúdos, que trazem como principal assunto a consciência dos personagens. Para abordar o fluxo de consciência, o romancista recorre ao expediente de descrição dos processos mentais que antecedem a fala, portanto situados em níveis menos desenvolvidos do que o da verbalização racional. Robert Humphrey, aprofundar o conceito de consciência e apresenta uma definição para o romance do fluxo de consciência como “[...] o tipo de ficção em que a ênfase principal é posta na exploração dos níveis de consciência que antecedem a fala com a finalidade de revelar, antes de mais nada, o estado psíquico dos personagens” (HUMPHREY, 1976, p. 4).

A literatura do fluxo de consciência considera a existência de múltiplos níveis da consciência e concebe o tempo em um fluxo constante, não como uma sequência de eventos

ordenados por marcas cronológicas, como ocorria na narrativa dos séculos anteriores. Na ficção do século XX, o fluxo de consciência das personagens não é apresentado de modo formal, com preâmbulos ou marcações definidas por um narrador externo. As informações emergem a cada situação do presente que remete às memórias do passado ou estimula os personagens a fazer projeções ou conjecturas sobre o futuro. Desta maneira, a narrativa flui, sem a obrigatoriedade da existência de marcadores formais e sem a interferência de um narrador.

As transformações no campo da estética e de conteúdo foram resultantes de experimentações levadas a cabo por diversos escritores. Woolf, na condição de jornalista e crítica literária, deixou, em seus registros escritos, as suas próprias preocupações, como de outros modernistas, com a exploração dos processos mentais das personagens. No texto de sua autoria intitulado *Ficção moderna*, publicado pela primeira vez em abril de 1919, ela escreve “Para os modernos, o ponto de interesse, muito provavelmente já nas obscuras paragens da psicologia” (WOOLF, 2019b, p. 27). O romancista moderno deve fazer o registro da realidade, mas uma realidade que leva em consideração a mente das personagens. Na crítica de Woolf, os métodos tradicionais de escrita, ainda preservados por autores modernos, são eficazes na identificação do que é vital à representação da realidade.:

Admitindo a imprecisão que aflige toda a crítica de romances, arrisquemos, pois, à opinião de que para nós, neste momento, é mais comum que a forma de ficção em voga antes deixe de alcançar que assegure aquilo que estamos procurando. Quer a chamemos de espírito ou vida, de verdade ou realidade, isso, essa coisa essencial, já mudou de posição e se nega a estar ainda contida em vestes tão inadequadas quanto as que fornecemos. Não obstante prosseguimos, perseverante e conscienciosamente, a construir nossos 32 capítulos de acordo com um plano que deixa cada vez mais de assemelhar-se à visão de nossa mente. Muito do enorme esforço narrativo para provar a solidez, a aparência de vida, não só é trabalho jogado fora, como também trabalho mal direcionado que acaba por obscurecer e apagar a luz da concepção. O escritor parece obrigado, não por sua livre vontade, mas por algum tirano inescrupuloso e poderoso que o tem em servidão, a propiciar um enredo, a propiciar comédia, tragédia, intrigas de amor e um ar de probabilidade no qual o todo é embalsamado de modo tão impecável que, se todos os personagens se erguessem, adquirindo vida, achar-se iam até o último botão de seus casacos vestidos pela moda em vigor. O tirano é obedecido; o romance é cozido ao ponto. Mas às vezes, e com frequência cada vez maior à medida que o tempo passa, desconfiamos de uma dúvida momentânea, de um espasmo de rebelião, enquanto as páginas vão sendo enchidas ao modo habitual. A vida é assim? Devem ser assim os romances? (WOOLF, 2019b, p. 23-24)

A crítica incide sobre os modelos tradicionais de construção dos personagens. Woolf opina que, em sua maioria, os romancistas ingleses não acompanharam as mudanças de

paradigmas nas relações humanas, nos costumes e no comportamento das pessoas, que ocorreram no final do período eduardiano e no início da era georgiana:

Não estou dizendo que aconteceu como quando alguém vai ao jardim e vê que uma rosa desabrochou [...]. Não. A mudança não foi tão repentina ou definitiva assim. Entretanto, a mudança ocorreu, e uma vez que é necessário sermos arbitrários, estabelecamos a data do ano de 1910. [...] Todas as relações humanas mudaram: entre patrões e empregados, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, há mudanças na religião, no comportamento humano, na política e na literatura. Vamos estabelecer, de comum acordo, que estas mudanças aconteceram por volta de 1910. (WOOLF, 1924, p. 4, tradução nossa)

As mudanças ocorridas no plano social e no comportamento humano vem acompanhada de mudanças no espírito, na alma, na vida das pessoas, elementos que passam a animar a vida do romance e ocupam o centro dos debates entre os modernistas. Segundo Woolf, romancistas como H. G. Wells, Arnold Bennet e Galsworthy, apesar de serem exímios escritores, não “desenvolveram técnicas” e não “criaram mecanismos” e “convenções” para representar a nova realidade (WOOLF, 1924). Amparados na tradição literária dos séculos XVIII e XIX, estes autores não foram capazes de apreender o espírito humano e evocá-lo no processo de produção literária. Deste modo, “[...] é sobre coisas desimportantes que seus autores escrevem; desperdiçam um esforço imenso e uma destreza enorme para fazer com que o trivial e transitório pareçam duradouros e reais” (WOOLF, 2019b, p. 23).

Os escritores materialistas, ainda predominantes no período eduardiano, faziam uso da convenção no romance para abordar o território que ela define como “propriedade”. Eles estavam preocupados com mundo exterior, o mundo material, concebido segundo o padrão vitoriano: “A propriedade era o território comum de onde os eduardianos acreditavam ser fácil atingir a intimidade. Essa convenção funcionou e milhares de romances foram lançados no mundo por seu intermédio” (WOOLF, 1924, p. 17, tradução nossa, grifo nosso).

As transformações ocorridas “por volta de 1910”, segundo Woolf, deslocaram a importância da propriedade para o indivíduo, dos lugares para as pessoas, das casas para as pessoas que viviam nelas. Esse deslocamento “das coisas para o indivíduo” pode ser detectado em Virginia Woolf, como também em James Joyce, que se dedicou à criação de personagens reais, verdadeiras e convincentes, segundo os parâmetros do romancista moderno.

Em “Ficção Moderna”, ao ponderar sobre a natureza da vida e sobre como ela deve ser representada no romance modernista, Woolf aponta para a necessidade de mergulhar na interioridade da personagem ao invés de perder tempo com extensas descrições da vida exterior.

Examine a mente comum num dia comum por um momento. Miríades de impressões recebe a mente – triviais, fantásticas, evanescentes, ou gravadas com a agudeza do aço. E é de todos os lados que elas chegam, num jorro incessante de átomos inumeráveis; ao cair, ao transmutar-se na vida de segunda ou terça-feira, o acento cai de um modo que difere do antigo; não é aqui, mas lá, que o momento de importância chega; assim pois, se o escritor fosse um homem livre, e não um escravo, se ele pudesse escrever o que bem quisesse, não o que deve, se pudesse basear a sua obra em sua própria emoção, e não na convenção, não haveria enredo, nem comédia, nem tragédia, nem catástrofe ou intriga de amor no estilo aceito e, talvez, nem um só botão pregado como os alfaiates da Bond Street estipulam. A vida não é uma série de óculos que, arrumados simetricamente brilham; a vida é um halo luminoso, um envoltório semitransparente que do começo ao fim da consciência nos cerca. Não é missão do romancista transmitir esse espírito variável, desconhecido e incircunscrito, seja qual for a aberração ou a complexidade de que possa apresentar, com o mínimo de mistura do que lhe é alheio e externo? Não estamos propondo apenas sinceridade e coragem; sugerimos que a matéria apropriada à ficção difere um pouco do que o hábito nos levaria a crer que fosse (WOOLF, 2019b, p. 24-25).

A concepção de “vida” que Woolf acredita deve orientar a escrita do romance moderno coaduna com o que, mais tarde, Antônio Cândido (2014) postulou como requisito para dar sustentação ao sentimento de verdade e à verossimilhança na literatura. Cândido defende que a vida no romance passa, invariavelmente, pela criação das personagens. A maior dificuldade do romancista é conseguir integrar a percepção física e percepção espiritual destes seres da ficção, uma vez que “a convivência espiritual mostra uma variedade de modos-de-ser, de qualidades por vezes contraditórias” (CÂNDIDO, 2014, p. 55).

Embora seja de difícil apreensão, o caráter oculto, intangível, insondável da dimensão espiritual deve sobrepor-se à dimensão física, que é concreta e, conseqüentemente, mais fácil de ser objetivada. Sobre essa dualidade dos seres, observa Cândido (2014, p. 56):

O primeiro tipo de conhecimento se dirige a um domínio finito, que coincide com a superfície do corpo; enquanto o segundo tipo se dirige a um domínio infinito, pois a natureza é oculta à exploração de qualquer sentido e não pode, em consequência, ser apreendida em sua integridade que essencialmente não possui.

É preciso considerar os domínios externo e interno na criação das personagens e a complexidade da tarefa de caracterizar os seres em sua natureza flutuante e descontínua, argumenta Cândido, ao tempo em que se dedica a refletir sobre o intrincado caminho percorrido por Virginia Woolf.

Em seu trabalho como romancista e como crítica dos escritos produzidos por seus contemporâneos, Wolff preocupa-se em avançar no estabelecimento de um novo método e na superação da escrita que privilegia o domínio finito, a superfície das coisas. Para Woolf, este

intento poderia ser alcançado por meio do registro do fluxo de acontecimentos que ocorrem na mente das personagens:

Registremos os átomos, à medida que vão caindo, na ordem em que eles caem na mente, e tracemos o padrão, por mais desconexo e incoerente na aparência, que cada incidente ou visão talha na consciência. Não tomemos por certo que seja mais no julgado comumente grande do que no julgado comumente pequeno que a vida existe de modo mais completo. (WOOLF, 1924, p. 25)

As concepções teóricas de Virginia Woolf acerca da criação ficcional foram aplicadas e experimentadas na escrita de seus romances e contos, como é possível acompanhar por meio da leitura de seus registros em diários, cartas e estudos sobre o processo criativo.

No Brasil, o projeto estético de Woolf foi recentemente colocado em evidência por Maria Aparecida de Oliveira, em texto intitulado “O processo de criação de Mrs. Dalloway: do conto ao romance”, publicado em 2021 como capítulo do livro *A Prosa Poética de Virginia Woolf*. Oliveira apresenta as inquietações de Virginia Woolf que acompanharam o processo de criação, bem como suas reflexões sobre a natureza da ficção. Na introdução à edição de *Mrs. Dalloway* publicada em junho de 1928, a romancista indica que o texto havia sido concebido sem nenhum método consciente:

Disseram que o livro era fruto deliberado de um método. Disseram que a autora, insatisfeita com a forma de ficção em voga na época, decidira pedir, tomar emprestado, roubar ou mesmo criar uma forma própria. Mas, até onde é possível ser honesto sobre o misterioso processo mental, os fatos são outros. Insatisfeita, a escritora podia estar; mas sua insatisfação se dirigia basicamente à natureza, por dar uma ideia sem prover uma casa onde pudesse morar. Os romancistas da geração anterior não ajudaram muito – aliás, por que haveriam de ajudar? A essa ressalva, a ideia começou, como começa a ostra ou o caracol, a secretar uma casa própria. E assim procedeu sem nenhum rumo consciente (WOOLF, 2012, p. 6-7).

A negativa de Woolf sobre a primazia do método visa contestar a crítica literária que, à época de publicação do romance, insistia em ressaltar o valor estético em detrimento do conteúdo crítico contemplado no romance (ZUERDLING, 1977). A autora não nega que esteve empenhada em buscar “uma casa” para acomodar suas ideias e defende que cada trabalho se deve à intuição da artista, que busca uma forma capaz de atender à sua intencionalidade. Woolf tinha consciência das limitações que os métodos tradicionais impunham ao romancista, mas não estava certa de como seria a forma ideal. O seu método, argumenta, era forjado no processo de escrita, mediante a agregação de técnicas, procedimentos e visões. Cada projeto demanda o engajamento da artista, muitas vezes de maneira inconsciente, como sinalizado no trecho acima transcrito.

As ideias projetadas para serem utilizadas no processo de criação de *Mrs. Dalloway* se inserem em um processo de busca por uma forma flexível que permitisse acomodar a inter-relação com temas já tratados em outros textos de sua própria autoria. Essa postura denota a insatisfação com os resultados alcançados nos projetos realizados anteriormente. A exploração engenhosa dos Dalloway, personagens que aparecem vários textos de Virgínia Woolf, pode ser tomada como um experimento motivado pelo que ela poderia chamar de sua realização. É possível que as experiências exploratórias, das quais teria nascido a ideia do romance *Mrs. Dalloway*, tenham se iniciado por volta de 1902-1903, aproximadamente vinte anos antes da escrita do romance. Na biografia escrita por Quentin Bell, são mencionados fragmentos de um projeto de escrita que Woolf, à época, já iniciada na tradição crítica, denominava de “uma obra da imaginação” para diferenciar os textos críticos dos textos literários. O plano inicial de escrita do que seria, na verdade, uma peça de teatro foi assim apresentado por Woolf (*apud* BELL, 1988, p. 164):

Vou pegar um homem e uma mulher – mostrar como crescem – nunca se encontrando – sem se conhecerem – mas o tempo todo a gente os sentirá chegando um mais e mais perto do outro. Essa será a parte mais excitante – mais quando eles estão quase se encontrando [...] a gente vê que se desencontram por pouco – e partem por uma tempestade, e nunca mais se aproximam. Haverá oceanos de falas e emoções sem fim.

Não há registro de que este projeto tenha se concretizado. Entretanto, apesar de não haver nenhuma referência escrita, é possível fazer uma correlação entre este projeto com a estrutura do romance *Mrs. Dalloway*, no qual a autora se dedica a refletir sobre as relações entre Clarissa Dalloway e Septimus Warren Smith. Clarissa e Septimus jamais teriam se encontrado, mas são tomados como duplo um do outro. Eles estão conectados pela identificação profunda com a vida e com a busca de sentido para suas existências. Eles são postos lado a lado pela dualidade de temas – como sanidade e insanidade, vida e morte (suicídio) – sobre os quais se expressam motivados pelo fluxo de pensamentos. Entretanto, são separados um do outro pelas escolhas: Clarissa escolheu a vida, Septimus se decidiu pela morte.

A utilização das mesmas personagens em diferentes textos se insere, como vimos, na perspectiva de Woolf, de aprofundamento de experimentos. O casal Dalloway aparece pela primeira vez em seu primeiro romance, *A Viagem*, cuja escrita foi iniciada em 1907, embora a publicação seja datada de 1915 (WOLF, 2008; BELL, 1908; OLIVEIRA, 2021). Neste romance, Richard e Clarissa passam uma temporada a bordo do mesmo navio em que a protagonista, Rachel Vinrace, viajava rumo à América. *A viagem* é uma sátira ao comportamento da classe média inglesa e as abordagens sobre a natureza dos personagens tem por foco muito

mais os aspectos relativos ao domínio exterior do que ao interior. Já no romance de 1925, Woolf se aprofunda na abordagem sobre os processos psicológicos e explorar a interioridade de várias personagens.

Entre 1922 e 1925, simultaneamente à escrita do romance *Mrs. Dalloway*, Woolf escreve uma série de sete contos nos quais a personagem de Clarissa Dalloway se encontra presente. Os contos foram publicados, inicialmente, pela editora Hogarth Press e, em 1973, foram reunidos em um livro intitulado *Mrs. Dalloway's Party*, organizado por Stella McNichol. As histórias referenciadas nos contos, nas quais a autora, escreve sobre a festa de Clarissa Dalloway, expressão as ideias e os experimentos de Virginia Woolf sobre o método de escrita. McNichol propõe, sobre o processo simultâneo de escrita dos contos e do romance nos quais a festa dos Dalloway aparece como tema gerador:

Virginia Woolf não está sendo repetitiva; ela está movendo-se cada vez mais profundamente no mundo dos Dalloway, no mundo social, no intuito de compreender seu poder e questionar seus valores. A festa criada por Mrs. Dalloway pertence a um estágio particularmente significativo do desenvolvimento da Virginia Woolf novelista e crítica; é significativo também do ponto de vista biográfico (MCNICHOL, 2001, p. 3).

McNichol acrescenta que Woolf realizou, por meio dos contos, uma investigação sobre a “consciência da festa” com o intuito de expor, do ponto de vista psicológico, as reações das pessoas diante das condições impostas pelo evento social. Woolf, dedicada ao processo criativo, estava preocupada em encontrar uma forma capaz de representar a realidade. Neste mesmo sentido, em reflexão sobre a leitura de um poema de Byron, ela propõe em uma passagem de seu diário, datada de 08 de agosto de 1919:

Acho que, de todos os poemas de igual extensão, é o mais agradável de se ler; uma qualidade que se deve, em parte, à natureza flexível, impensada, fortuita e galopante de seu método. Esse método é, por si mesmo, uma descoberta. É o que tenho procurado em vão – uma forma elástica, capaz de conter tudo o que se queira por nela (WOOLF, 1989, p. 35).

Os dois primeiros romances de Virgínia Woolf, *A Viagem* (1915) e *Noite & Dia* (1919), foram publicados pela Editora Duckworth & CO, de propriedade de Gerald Duckworth, meio-irmão da autora (BELL, 1988). Subordinada a exigências editoriais de terceiros, os livros foram estruturados de acordo com padrões tradicionais de editoração, em uma estrutura volumosa, com 32 capítulos. No entanto, Woolf já ensaiava, nestes trabalhos, ainda que de forma discreta, os primeiros experimentos estéticos, especialmente quando lançava mão da exploração do fluxo de pensamentos dos personagens. Sobre os dois romances ela afirma:

Em minha opinião, N. & D. é um livro bem mais maduro, acabado & satisfatório do que *The Voyage Out*; como tem razões de ser. [...] não consigo deixar de pensar que, sendo o romance inglês o que é, posso comparar-me com muita vantagem, por originalidade & por sinceridade, com a maioria dos modernos (WOOLF, 1989, p. 45).

A liberdade de experimentação estética de Virginia Woolf se ampliou a partir da fundação da editora Hogarth Press, em 1917, em parceria com o seu marido, Leonard Woolf. em 14 maio de 1925, logo após a publicação de *Mrs. Dalloway*, Woolf declarou em seu diário: “Eu sou a única mulher na Inglaterra livre para escrever o que eu quiser escrever” (WOOLF, 2019a, p. 2).

Pela Hogarth Press, Woolf publicou três contos intitulados *A Marca na Parede* e *Kew Garden*, ambos em 1917, e *Uma novela não-escrita*, em 1919. Esses contos constituíram um estágio fecundo e inovador na sua produção literária e se tornaram referência para suas próprias criações posteriores. Mais livre na experiência da escrita, a autora acreditou encontrar-se mais próxima do âmago da ficção. *A Marca na Parede* e *Kew Garden* foram integrados à coleção denominada “Monday or Tuesday” (segunda ou terça), referência à frase proferida por Woolf no ensaio “Ficção Moderna” (1924) para dizer que a matéria de interesse da ficção é “a vida comum” ou “as coisas simples”. O trabalho do artista consiste em capturar “a vida da segunda ou terça”.

As experimentações e realizações estéticas produzidas por Woolf entre 1917 e 1919, especialmente nos contos supracitados, foram a base sobre a qual a autora pôde refletir sobre o seu próprio processo de produção, até como reação à crítica especializada. A autora anuncia sua satisfação com os resultados alcançados e tem plena consciência de que escolheu trilhar dia conduzi-la a outro patamar na história da literatura. Woolf reconhecia estar vivendo um momento de transição, que fazia parte de um complexo processo de transição do realismo para o modernismo. Em 26 de janeiro de 1920, Woolf escreve em seu diário:

O dia seguinte ao de meu aniversário de fato, estou com 38. Bom, não tenho dúvida de que estou mais feliz hoje do que quando tinha 28; & mais feliz hoje do que ontem, pois esta tarde cheguei a uma ideia sobre uma forma nova para um novo romance. Suponhamos que uma coisa se desenvolva de outra – como em *An Unwritten Novel* [Um romance não-escrito] – só que não ao longo de 10 páginas, mas de umas 200 – não me dará isso a soltura & a leveza que quero: não se aproximará mais & ainda assim mantendo a forma & a velocidade, & conterà tudo, tudo? Minha dúvida é até que ponto irá <abranger> conter o coração humano – Terei eu suficiente domínio de meu diálogo para enredá-lo aí? Pois imagino que a abordagem será completamente diferente desta vez: sem andaimes; mal um tijolo à vista; todo crepuscular, mas o coração, a paixão, o humor, tudo tão brilhante quanto o fogo na névoa. Depois encontrarei espaço para tanta coisa – uma alegria – uma

inconsequência – um passo veloz & vivaz a meu bel-prazer. Se tenho ou não um domínio suficiente sobre estas coisas – eis minha dúvida; mas imaginemos *Mark on the wall, K[ew]. G[ardens]. & Unwritten novel* dando-se as mãos & dançando unidos. Que união será essa ainda tenho de descobrir: o tema é um vazio para mim; mas vejo possibilidades ilimitadas na forma que encontrei mais ou menos por acaso há dois meses. [...] Minha esperança é que já aprendi meu ofício o suficiente para proporcionar qualquer tipo de entretenimento. De qualquer maneira, não há dúvida de que o caminho está em algum lugar nesta direção; preciso tatear & experimentar, mas hoje à tarde tive um vislumbre de luz (WOOLF, 1989, p. 58-59).

Em 1922 Woolf publicou o romance *O Quarto de Jacob*, recebido com louvor pela crítica e muito elogiado por Leonard Woolf e pelos amigos de Virginia, os quais ela tinha em alta consideração, como relata em seus diários (BELL, 1988; OLIVEIRA, 2021; WOOLF, 1989). Em 26 de julho de 1922, após Leonard Woolf fazer a leitura do romance e dar o seu veredicto – “é uma obra de gênio” –, Virginia escreve em seu diário, “não há dúvidas de que descobri como começar (aos 40) a dizer algo com minha própria voz” (WOOLF, 1989, p. 86).

Publicado em 1922, ano reconhecido como marco do modernismo, *O Quarto de Jacob* é referenciado pela própria Woolf e reconhecido pela crítica como símbolo do romance modernista. Mas, no conjunto da produção literária woolfiana, este romance não é o ápice de seu trabalho como romancista.

A obra de Virginia Woolf está em constante modificação. Os romances *Mrs. Dalloway*, *Ao Farol*, *Orlando: uma biografia*, *As Ondas*, *Os Anos*, *Entre os Atos*, assim como os contos (os quais Woolf chamava de “vôos rasos”, por serem textos mais curtos), foram anunciados como experimentos de novas formas de escrita ficcional.

Mrs. Dalloway, quarto romance de Woolf já estava em projeto quando a autora terminou de escrever *O Quarto de Jacob*. Mas, inicialmente, tratava-se de um conto, “Mrs. Dalloway em Bond Street”, que, juntamente com o conto “O Primeiro Ministro”, jamais publicado, acabaria sendo agregado ao romance *Mrs. Dalloway* (WUSSOW *apud* WOOLF, 2010; WOOLF, 2022). Entre 14 de abril e 21 de outubro de 1922, a ideia do romance estava delineada, como ela expõe em seu diário: “Mrs. Dalloway se transformou em um livro; & esboço aqui que será um estudo sobre a insanidade & o suicídio: o mundo visto lado a lado pelos sãos & pelos insanos – algo assim” (WOOLF, 2022, p. 414). O registro indica que o esboço do romance já existia em manuscrito. Sobre o título, ela escreve em 06 de outubro de 1922:

Pensamentos sobre começar um livro a ser chamado, talvez, *Em Casa*: ou *A Festa*:

Este deverá ser um livro compacto composto por seis ou sete capítulos, cada um independente, embora conectados entre si. E tudo deverá convergir para

uma festa no final. Minha ideia é ter personagens de destaque como Mrs. Dalloway: e ter interlúdios de pensamentos, ou reflexões, ou pequenas digressões (que devem estar relacionadas, logicamente, com todo o resto) tudo compacto, mas não simples.

Os capítulos devem ser,

1. Mrs. Dalloway em Bond Street.
2. O Primeiro Ministro.
3. Os Antepassados.
4. Um Diálogo.
5. As velhinhas.
6. A casa de campo?
7. Colhendo flores.
8. A Festa.

[...]

Vai ser bem divertido – (WUSSOW *apud* WOOLF, 2010, p. 411)

Outros títulos para o romance foram imaginados por Woolf durante o processo de escrita: *Em Casa, A Festa, As Horas* e *Mrs. Dalloway* (WUSSOW *apud* WOOLF, 2010).

“Mrs. Dalloway em Bond Street” foi publicado como conto na revista *The Dial*, em julho de 1923. A versão estendida do conto, no formato de romance, foi anunciada como uma inovação estética. Fazendo menção à recepção de *O Quarto de Jacob* pela crítica, Woolf registrou diário, em 23 de junho de 1922: “Se disserem que isso não passa de um experimento inteligente, vou lhes mostrar “Mrs. Dalloway em Bond Street” como produto final” (WOOLF, 2022, p. 375).

Em introdução à transcrição dos manuscritos de *The Hours*, Helen M. Wussow (*apud* WOOLF, 2010) explica que, após finalizar a escrita da primeira versão do romance *Mrs. Dalloway*, Woolf retorna aos dois primeiros capítulos para reescrevê-los. Na nova versão a ideia central é preservada, mas alterações são feitas na apresentação de personagens, ações, acontecimentos.

A escrita de *Mrs. Dalloway* ocorreu concomitante à produção de um livro de ensaios, denominado *O Leitor Comum*, também publicado em 1925. Ao mesmo tempo dedicou-se à produção de contos, de resenhas para o jornal *Times Literary Supplement* e à leitura dos textos modernistas *Ulisses*, de James Joyce, e “The Waste Land”, de T. S. Eliot, ambos publicados em 1922. Oliveira (2021) destaca que a leitura desses textos e os estudos críticos por ela realizados contribuíram para que Woolf delineasse forma do romance no qual estava trabalhando: “Woolf estava pensando sobre teoria, sobre as concepções do romance, sobre a tradição literária e as inovações modernas que estavam ocorrendo” (OLIVEIRA, 2021, p. 145).

As concepções de Virginia Woolf sobre literatura e sua formação crítica, potencializada com as leituras e investigações realizadas durante a escrita de *Mrs. Dalloway*, compõem o panorama sobre o qual se definem as formas plásticas escolhidas pela autora para acomodar as

suas ideias. O romance consolida a escolha pelo recurso ao fluxo de consciência, bem como pela criação de técnicas e artifícios estéticos adequados a essa escolha.

Em outubro de 1922, Woolf já apresenta o seu plano de composição, no qual deveriam estar contemplados “interlúdios de pensamentos”, “reflexões” e “pequenas digressões”, “tudo conectado”. Essas categorias viriam a definir as bases da utilização do fluxo de consciência na composição do romance moderno. Woolf tinha clareza sobre a necessidade de representar o que se passava na mente das personagens, de associar os pensamentos atribuído a cada um dos personagens e de fazer digressões a partir da associação de ideias, de modo que tudo pudesse parecer conectado e coerente.

O fluxo de consciência é incompatível com uma história organizada, como ocorre na narrativa tradicional, quando uma situação inicial de equilíbrio é seguida por uma circunstância de desequilibradora até que, no final, o equilíbrio se reestabelece (MESQUITA, 1994). A matéria sobre a qual o romancista do fluxo de consciência trabalha foi assim definida por Robert Humphrey (1976, p. 77): “o caos e acidente da consciência – sem padrão, indisciplinada e indistinta”. Ainda de acordo com Humphrey (1976, p. 77-78)., “o escritor do fluxo de consciência geralmente não se ocupa com um enredo no sentido corriqueiro; ele se ocupa dos processos psíquicos e não das ações físicas”. É isso o que ocorre em *Mrs. Dalloway*.

As ações que compõem a narrativa de *Mrs. Dalloway* acontecem em um único dia, uma quarta-feira, em meados de junho de 1923, em Londres, Inglaterra. O romance é uma trama simples, que se resume à narração do dia de Clarissa Dalloway, envolvida com os preparativos para a festa que daria à noite. No decorrer da história, Woolf insere outras personagens pertencentes ao círculo social de Clarissa. Paralelamente à história de Clarissa, há a narrativa secundária da história de Septimus Warren Smith, um ex-combatente da Primeira Guerra Mundial que ficou louco em decorrência dos tormentos da guerra.

A festa, o evento culminante do dia, proporciona o sentido de unidade ao romance porque reúne as personagens nas quais Clarissa pensou durante o dia. Os únicos eventos externos de relativa relevância que ocorrem no romance são a própria festa e o suicídio de Septimus Smith, mencionado por um dos personagens presentes ao evento, o Dr. Bradshaw. Ao longo da narrativa, eventos triviais perdem força diante dos eventos psíquicos, do que se passa na mente das personagens, eventos valorizados por Woolf.

As novas técnicas do romance moderno impõem mudanças significativas na concepção e representação de duas categorias chaves da narrativa ficcional: as noções de tempo e espaço, que passam a acompanhar a fluidez dos pensamentos das personagens. Novos valores são estabelecidos, deixando à margem marcadores geográficos e o tempo do mundo exterior.

Segundo Humphrey (1976), a principal técnica para controlar o movimento do fluxo da consciência e as noções de tempo e espaço é a aplicação dos princípios da associação livre de ideias:

A atividade da consciência deve ter conteúdo, através de uma associação de qualidades em comum ou contrastantes, em todo ou em parte – mesmo a mais vaga das sugestões. São três os fatores que controlam a associação: primeiro, a memória, que é sua base; segundo, os sentidos, que a guiam; e terceiro, a imaginação, que determina sua elasticidade (HUMPHREY, 1976, p. 38-39).

A associação livre de ideias, em especial para a montagem do tempo e do espaço, assemelha-se aos artifícios francamente utilizados pela produção cinematográfica, tais como “multiple view” (vista múltipla), “corte”, “close-ups” (vista de perto), “panorama”, “flashbacks” (recordações), enfim, montagem:

No sentido cinematográfico, “montagem” refere-se a uma classe de artifícios usados para mostrar uma interligação ou associação de ideias, tais como uma rápida sucessão de imagens ou a sobreposição de imagem sobre imagem ou o contorno de uma imagem focal por outras a ela relacionadas. É, na sua essência, um método para mostrar pontos de vista compostos ou diversos sobre um mesmo assunto – em suma, para mostrar multiplicidade (HUMPHREY, 1976, p. 44)

Os artifícios cinematográficos permitem aos escritores de ficção estabelecer movimento e coexistência e ampliar ou modificar as barreiras de tempo e espaço arbitrárias e convencionais. Essas características – a associação de ideias e a sobreposição de tempo e espaço – estão presentes na abertura do romance *Mrs. Dalloway*:

Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores.
 Afinal, Lucy tinha muito que fazer. As portas seriam tiradas das dobradiças; logo mais chegaria o pessoal da Rumpelmayer. Além disso, pensou Clarissa Dalloway, que manhã maravilhosa – tão fresca como se feita de propósito para criança na praia.
 Que farra! Que mergulho! Sempre se sentira assim quando, com um leve rangido das dobradiças, que ainda podia ouvir, escancarava as portas envidraçadas e mergulhava no ar livre de Bourton. Um frescor, uma tranquilidade, o ar mais parado do que agora, claro, mas era assim no início da manhã; como o quebrar de uma onda; o beijo de uma onda; frio e cortante e, contudo (para a jovem de dezoito anos que era então), solene, sentindo, em seu caso, parada na soleira, que algo horrível estava para acontecer; contemplando as flores, as árvores das quais desprendia sinuoso vapor, e as gralhas que remontavam, que se precipitavam; imóvel ali de pé a contemplar até ouvir a voz de Peter Walsh, “Meditando entre as flores?” – terá sido isso? –, “Eu prefiro as pessoas às couves” – foi isso mesmo? Ele deve ter dito isso no café da manhã, numa ocasião em que ela saíra para o terraço – Peter Walsh (WOOLF, 2012, p. 9).

A frase que se tornou célebre – “Mrs. Dalloway disse que ela mesma iria comprar as flores” – e as informações contidas no parágrafo seguinte são enunciadas em terceira pessoa, por meio de uma voz narrativa, sem qualquer esforço de contextualização. A narrativa sugere que haveria um evento na casa de Clarissa porque ela iria providenciar flores e as portas seriam retiradas dos gonzos. Não há muitas sinalizações tipográficas, exceto os pontos de exclamação no terceiro parágrafo. Os pensamentos de Clarissa brotam diretamente de sua experiência e consciência. O frescor matinal e as portas e janelas sendo retiradas a levam a fazer associação com a liberdade da vida no campo. Ocorre uma movimentação no tempo e no espaço, que a levam até Bourton, a casa de campo onde viveu quando jovem, em um processo de deslocamento temporal de, aproximadamente, trinta anos (Clarissa recorda-se da época em que contava dezoito anos e, no decorrer da narrativa, o leitor é informado que a personagem tem mais de cinquenta).

Nas passagens de abertura do romance, para dar conta da narrativa do fluxo dos pensamentos da protagonista, Woolf recorre ao artifício de flashback. Voltar no tempo e contar a história a partir das memórias de Clarissa é a estratégia utilizada pela autora para inserir no texto elementos necessários à apresentação da personagem e de sua relação com Peter Walsh. Por outro lado, o artifício do “close-up” é utilizado para mostrar de perto a cena na qual a personagem está no terraço da casa em Bourton observando os canteiros e conversando com Peter Walsh. Estes artifícios permitem ao narrador estabelecer, em camadas, a coexistência de tempos e lugares e viabilizam a sobreposição de acontecimentos.

Em um artigo dedicado à análise do recurso do fluxo da consciência, associado com o discurso indireto e os flashbacks em *Mrs. Dalloway*, Pereira e Schwantes destacam a importância dessas técnicas para a estruturação do romance e a compreensão das personagens:

Apenas através dos flashbacks dentro dos fluxos de consciência, é possível entender a relação de Clarissa Dalloway e Peter Walsh. As frustrações do último personagem, igualmente, advêm de um evento específico que ele vai lembrar. É também através de tal recurso que se tem acesso a como Clarissa conheceu Richard Dalloway, assim como similarmente, se tem acesso ao início da relação de Rezia e Septimus, e da experiência deste último na guerra. (PEREIRA; SCHWANTES, 2021, p. 323)

As técnicas e artifícios acima evocados, que a teoria literária postulou como meios para se alcançar os efeitos necessários à realização estética no romance do fluxo de consciência, foram, inicialmente, utilizados por Virginia Woolf de maneira intuitiva ou até mesmo inconsciente na busca de formas para a concretização de seu projeto estético. Em relato fixado em seu diário, datado do dia 15 de outubro de 1923, a autora revela como foi a descoberta do

que ela denominou como “tunneling process” (escavação de cavernas), método que encontrou para criar realismo e sentimento de profundidade em suas personagens:

Creio que a estrutura é mais notável do que qualquer outro de meus livros. [...] O ponto duvidoso eu acho é a personagem Mrs. Dalloway. Talvez seja por demais rígida, por demais brilhante & cheia de lantejoulas – Mas enfim, eu posso trazer inúmeras outras personagens em seu apoio. Escrevi a centésima página hoje. Claro, por enquanto só sondei o caminho – até agosto do ano passado, pelo menos. Levei um ano inteiro tateando até descobrir o que chamo de minha escavação de cavernas, processo com que revelo o passado em prestações, à medida que me vem a necessidade (WOOLF, 2022, p. 502-503, grifo nosso).

As escavações referidas por Woolf consistem, notadamente, em *flashbacks* que ela traz para apresentar a interioridade das personagens. As recordações, camadas que autora apresenta aos poucos, no curso da narrativa. Esse registro acima ditado, extraído do diário de Woolf, foi feito alguns dias após a escritora fazer referência ao método de escrita de *Mrs. Dalloway*, romance até então denominado *As horas*. O registro é de 30 de agosto de 1923:

Não tenho tempo para escrever meus planos. Eu deveria falar sem parar sobre *As horas*, e minha descoberta; como *escavei lindas cavernas atrás dos meus personagens*; acho que isso me dá exatamente o que eu preciso; humanidade, humor, profundidade. A ideia é de que as cavernas se conectem, e cada uma venha à luz no momento presente – no Jantar! (WOOLF, 2022, p. 488, grifo nosso).

As declarações de Virginia Woolf revelam a centralidade do foco narrativo e da personagem no romance. Ao propor a “escavação de cavernas”, que permite uma incursão mais profunda no interior cada uma das personagens, Woolf possibilita a ampliação de perspectiva. O enfoque é sobretudo no que Humphrey denominou de monólogo interior. Os escritores do fluxo de consciência privilegiam a descrição do conteúdo e dos processos psíquicos em diversos níveis de controle consciente. Humphrey (1976, p. 26) explica que há dois tipos de monólogo interior: direto e indireto. “A diferença básica entre as duas técnicas é que o monólogo indireto dá ao leitor a ideia da constante presença do autor, enquanto o monólogo direto a exclui em grande parte senão completamente”. Em *O Fluxo da Consciência* (1976), Humphrey utiliza autor como sinônimo de narrador.

Diferente do que ocorre no monólogo tradicional, o monólogo interior apresenta o que se passa na mente das personagens da maneira mais próxima à real textura da consciência. As frases são reduzidas ao mínimo de sintaxe, por vezes com ausência total ou parcial de pontuação ou marcas tipográficas que sinalizem a transição de uma para outra personagem ou entre narrador e personagem. Ainda sobre a diferença ente monólogo interior direto e indireto,

amplamente utilizado por *Mrs. Dalloway*, esclarecem Pereira e Schwantes (2021, p. 311): “O monólogo interior indireto é feito em terceira pessoa, e através do discurso indireto (quando o narrador apresenta os seus comentários e interferências) e discurso direto (quando o narrador descreve diretamente os pensamentos da personagem)”.

Mrs. Dalloway é narrado em terceira pessoa e a autora utiliza-se do monólogo interior indireto; isto é, subentende-se sempre a presença de uma voz narrativa para guiar o leitor. A voz narrativa utiliza frases como “pensou Clarissa”, “refletiu Peter Walsh”, “explicou Richard”. Daiches (1942 *apud* Pereira e Schwantes, 2021, p. 313) afirma que estes recursos permitem à autora “reter seu poder direto sobre o material, mas também reter sua habilidade de enfatizar o assunto unificante da história”. Humphrey (1976), também enfatiza que a presença do narrador na apresentação do fluxo de consciência é responsável por garantir sentimento de maior coerência na estruturação história.

Embora haja a presença constante da voz narrativa guiando o leitor, há momentos em que os pensamentos da personagem são apresentados indiretamente, em terceira pessoa, por meio da voz narrativa. Em outros momentos, a voz narrativa se afasta sutilmente e apresenta o conteúdo da consciência diretamente, dando a impressão de estarem vindo da própria mente da personagem. A passagem a seguir, ilustra a transição da voz narrativa para o personagem Scrope Purvis, o motorista de um furgão que estava parado no trânsito e, de longe, observava Clarissa:

Ela se crispou ligeiramente no meio fio, enquanto passava o furgão Durnall. Que encantadora esta mulher, pensou Scrope Purvis (que a conhecia como se conhece alguém que mora ao lado em Westminster); com um quê de pássaro, de gaio, verde-azulado, ligeiro, vivaz, embora tivesse mais de cinquenta e ficado grisalha depois da doença. Ali estava ela empoleirada, sem jamais notá-lo, esperando para atravessar, muito apurada (WOOLF, 2012, p. 10)

A transição da voz narrativa para a do personagem foi feita de forma sutil, dando a impressão de que a segunda oração seria uma continuação da voz do narrador. A visão de Scrope Purvis sobre Clarissa Dalloway insere na narrativa uma perspectiva externa. Os pensamentos sobre a mulher, embora sejam sutis, específicos, bem definidos e carregados de emoção (“com um quê de pássaro, de gaio, verde-azulado, ligeiro, vivaz”) segue o modelo do discurso indireto.

Há passagens em que a autora consegue afastar a voz narrativa, de forma a aproximar o leitor da mente dos personagens, como ocorre na passagem abaixo transcrita:

“Ela está aqui, debaixo deste mesmo teto... está debaixo deste teto!”
Não, agora essas palavras não significavam mais nada. Nem sequer conseguia ouvir em eco da antiga emoção. Mas lembrava-se bem de ficar gelada de tanta

excitação a de ajeitar o cabelo em uma espécie de êxtase (agora o velho sentimento retornava, enquanto tirava os grampos do cabelo e os colocava sobre a penteadeira, e começava a arrumar o cabelo). [...]

Sally estava com um vestido de musselina rosa – seria isso possível? Ela parecia, de qualquer modo, toda luminosa, reluzente, como um pássaro ou um balão de ar trazido pelo vento, e que se tivesse prendido por um instante nos espinhos de um arbusto. Todavia, quando se está apaixonado, (e o que era aquilo senão amor?), nada é mais estranho do que a completa indiferença dos outros. Tia Helena simplesmente sumiu depois do jantar; papai foi ler o jornal. Peter Walsh talvez andasse por lá, assim como a velha Miss Cummings; Joseph Breitkopf certamente estava, pois todo verão, pobre coitado, lá costumava passar semanas e, com a desculpa de ajudá-la a ler alemão, na verdade tocava piano e cantava Brahms mesmo sem ter voz (WOOLF, 2012, p. 39-40).

A intervenção da voz narrativa é muito sutil e ocorre para situar o leitor sobre quem está falando. No início, o uso das aspas intercalado com a fala do narrador, deixa claro o que é realmente o pensamento de Clarissa. A voz narrativa faz uma observação entre parênteses para situar o leitor no tempo e espaço, lembrando que Clarissa está se despindo no seu quarto e lembrando de Sally Seton. No entanto, à medida que a voz narrativa vai se aprofundando nas lembranças de Clarissa, a narrativa vai se desenvolvendo de maneira pura, fluida e intimista, com o uso das palavras “Tia Helena” e “papai”, levando o leitor a se perguntar quem está narrando os fatos, se Clarissa ou o narrador.

De modo geral, na narrativa de *Mrs. Dalloway*, a voz narrativa adentra a mente das personagens e expressa seus sentimentos, com predomínio da estrutura “ela pensou”. Por vezes, a voz narrativa se ausenta e aparecem as aspas, as exclamações, os pontos de interrogação, levando ao entendimento de que se trata do discurso direto para a apresentação do pensamento e dos sentimentos da personagem. Maria Aparecida de Oliveira, ao analisar a categoria narrador em *Mrs. Dalloway*, afirma:

Woolf evitava a autoridade absoluta de uma categoria narrativa. Por isso, ela nos apresenta uma voz central que controla a narrativa sem utilizar um narrador autoritário, mas uma voz consciente do seu *status* e limitações. Com isso, verificamos que na narrativa de Woolf predominam as múltiplas vozes, variedades e a fragmentação em nome da flexibilidade e da multiplicidade da subjetividade (OLIVEIRA, 2017, p. 159).

Por meio da técnica do monólogo interior indireto, Virginia Woolf conduz a narrativa do romance, fazendo associação de ideias que vão sendo deflagradas a partir de situações banais que ocorrem na vida das personagens em um único dia.

Woolf faz uso de símbolos para manter a união entre as diversas personagens ou grupos de personagens e o sentido de unidade do texto (HUMPHREY, 1976; CORREIA, 2003; OLIVEIRA, 2017; PEREIRA e SCHWANTES, 2021). Um desses símbolos, essencial à análise

da narrativa, advém da repetição, ao longo do texto, dos versos de Shakespeare: “Não temas mais o sol ardente, Nem do inverno a gélida fúria” (WOOLF, 2017, p. 30).⁸ Na interpretação de Oliveira, os versos, recitados repetidamente por Clarissa Dalloway e Septimus Smith ao longo do romance, estabelecem a ligação entre os dois enredos, ao tempo em que acentuam o contraste entre o excesso de sociabilidade de Clarissa e a solidão de Septimus.

Outro símbolo que se impõe como categoria de análise é o ressoar do *Big Ben* a cada hora do dia. O relógio é ouvido por todas as personagens que habitam Londres. Sua presença ostensiva serve à finalidade de criar uma unidade temática e unir as personagens do romance. Em artigo dedicado às configurações do espaço e do tempo em *Mrs. Dalloway*, Correia afirma a importância do Big-Bem na construção da unidade:

O espaço – porque o romance para lá de nos oferecer uma descrição dos estados mentais dos personagens, mostra-nos a mesma “unidade de lugar”: as mesmas ruas, os mesmos jardins, os mesmos acontecimentos, os mesmos ruídos. O tempo – “a unidade do instante” – porque todos os acontecimentos importantes do romance são marcados pelas badaladas do sino do “Big-Ben” (2003, p. 119)

Esteticamente, o romance de Virginia Woolf consegue abarcar diversos elementos que caracterizam a ficção do fluxo de consciência, conforme critérios estabelecidos pela crítica literária. Predomina, em *Mrs. Dalloway*, a apresentação da psique das personagens por meio do monólogo interior indireto, com a presença sutil de uma voz narrativa que exerce o papel de orientar o leitor. A função do narrador não se restringe a aspectos técnicos da escrita. Sua presença, além de conduzir o leitor no desenvolvimento da narrativa, serve para desvelar a visão de mundo da autora, na medida em que coloca ênfase nos aspectos que ela considera relevantes.

O recurso ao monólogo interior, amplamente utilizado por Woolf, situa o romance em um ponto fulcral do seu processo de experimentação com a escrita literária. Implica na adoção de uma maneira engenhosa de escrever; com o intuito de levar aos olhos do leitor o que a autora entendia como realidade em uma época marcada pela transição para o “moderno”, como salientado pela própria autora. Sobre as contradições inerentes a esse tempo, destaca Carvalho (2012, p. 3):

Os novos hábitos e costumes eram gradativamente incorporados à ebulição dos tempos modernos, embora a adesão a tais práticas não fosse consenso geral. Obviamente, encontravam-se em vias de padronização social, dentro dos limites de tolerância da ordem em vigor. Visto assim, o momento das

⁸ “Fear no more the heat o’the sun/ Nor the furious winter’s rage”, no original, a citação foi extraída da peça *Cymbeline*, de Shakespeare, ato IV, cena 2. Referência citada na tradução de *Mrs. Dalloway* de Cláudio Alves Marcondes (WOOLF, 2017).

inovações era o de transição entre uma sociedade arraigada aos valores vitorianos e o alvorecer do mundo moderno.

Nos seus textos ficcionais, Virginia Woolf abordou, de algum modo, as transformações que impactaram a vida em sociedade e, em particular, a literatura. Na abordagem desse tempo de transições, ela dedicou especial atenção às mulheres e fez notar que – a despeito das mudanças na economia, nas leis, nos costumes, na organização familiar – elas continuavam subordinadas às estruturas do poder patriarcal.

Em *Mrs. Dalloway* as mulheres, a protagonista em especial, são projetadas como sujeitos narrativos, prontas a falar de experiências, emoções e percepções. São múltiplas as personagens mulheres que, no romance, se relacionam e que, em diálogos e monólogos, exibem pontos de vistas diferentes sobre a relação entre os sexos, sobre estratificação social, sobre divisão sexual do trabalho, enfim, sobre os papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. Por meio de personagens múltiplas, e com a interveniência da voz narrativa, Woolf abre espaço para questionamentos, para a contestação ou mesmo para atitudes de conformação em relação ao sistema patriarcal que oprime as mulheres de diferentes condições.

Desse modo, se a projeção das personagens é viabilizada por meio de um projeto estético inovador, de valorização das experiências psicológicas e das formas particulares de compreensão da realidade, a produção ficcional de Virgínia Woolf comporta, também, um projeto político de enfrentamento das opressões vivenciadas pelas mulheres.

3.2 O projeto político: entre práticas e representações

Eu quero escrever um livro sobre o silêncio.
As coisas que as pessoas não dizem.

Virginia Woolf

Oh, Mrs. Dalloway...
Sempre dando festas...
Para encobrir o silêncio.

Filme *As Horas*

A narrativa de *Mrs. Dalloway* centra-se na história de Clarissa Dalloway, uma mulher de 52 anos de idade, apresentada como dama da alta sociedade londrina, com residência estabelecida em Westminster há mais de vinte anos. Clarissa é esposa de Richard Dalloway, parlamentar conservador da câmara dos comuns, e mãe de Elizabeth Dalloway, uma jovem de

dezessete anos de idade. Outras personagens são apresentadas em contato direto ou indireto com a protagonista. Os acontecimentos que dão sustentação e unidade às cenas nas quais as personagens transitam ocorrem, majoritariamente, no ambiente urbano, com suas ruas movimentadas, seus recém-surgidos automóveis e aeroplanos, elementos que dão ares de modernidade ao cenário do romance.

A ação do romance acontece no decorrer de um único dia, uma quarta-feira, 23 de junho de 1923, em Londres, Inglaterra. O enredo de *Mrs. Dalloway* é apresentado em dois planos narrativos: o primeiro tem por foco a protagonista e suas relações familiares, afetivas e sociais; o segundo plano aborda a história de Septimus Smith, um veterano de guerra, traumatizado, em interação com sua esposa e com seu médico, o Dr. William Bradshaw. Os dois planos narrativos se unem à noite na casa de Clarissa onde as pessoas sobre as quais ela pensa ou com as quais tem contato ao longo do dia se encontram agrupadas para sua festa. O Dr. William Bradshaw também se faz presente e menciona que um de seus pacientes havia cometido suicídio naquele dia. Neste capítulo desta dissertação, a análise das imagens e discursos sobre as representações de mulheres inglesas está focalizada no plano narrativo que apresenta a personagem Clarissa Dalloway e as pessoas de seu círculo social.

A história tem início quando Clarissa Dalloway decide que ela mesma comprará as flores para a festa que está organizando. Ao abrir as portas de casa para sair naquela manhã de junho, o frescor matinal a faz lembrar do passado e recordar-se da juventude e dos amigos daquela época, Sally Seton e Peter Walsh, com os quais convivia em sua casa de campo, em Bourton.

No caminho para a floricultura, Clarissa encontra Hugh Whitbread, um velho amigo, com quem conversa, e o convida para a festa que dará à noite. Enquanto compra as flores, através da vitrine da floricultura, ela avista um carro da realeza britânica, talvez ocupado pelo rei, pela rainha ou pelo primeiro ministro. Ao retornar para casa, é informada pela empregada que seu marido, Richard Dalloway, irá almoçar com Millicent Bruton, uma senhora, figura proeminente do mesmo partido político de Richard. Ela fica ressentida por não ter sido convidada e isola-se em seu quarto para trocar-se e retirar seus adornos, enquanto medita sobre as escolhas que fez durante a vida. Em seguida, decide fazer um reparo no vestido que usará para a festa. Nesse momento, recebe a inesperada visita de Peter Walsh, a quem amou na juventude e o abandonou ao decidir casar-se com Richard Dalloway.

Peter acabara de chegar da Índia e, ao contar que está apaixonado por Daisy, uma indiana casada e com dois filhos, ele percebe que ainda ama Clarissa e rompe em lágrimas em sua frente. Elizabeth Dalloway, filha única de Clarissa, interrompe a conversa e Peter,

desconcertado, despede-se. Richard Dalloway e Hugh Whitebread almoçam com *Lady Bruton* com o objetivo de ajudá-la a escrever uma carta ao jornal *The Times* explicando seu projeto político de emigração de jovens britânicos para o Canadá, com o intuito de amenizar os efeitos da recessão pela qual passava a Inglaterra. Ao ouvir de *Lady Bruton* que Peter está em Londres, Richard decide comprar flores para Clarissa e dizer-lhe que a ama. No entanto, ao chegar em casa, não consegue verbalizar seus sentimentos e encontra Clarissa angustiada por se sentir forçada a convidar sua prima pobre, Ellie Henderson, para a festa. Clarissa se angustia também porque Elizabeth se encontra trancada no quarto com *Miss Kilman*, sua tutora de História. As duas saem para ir às compras, mas Elizabeth irrita-se com *Miss Kilman* e a deixa sozinha. Ela toma o ônibus e decide passear sozinha pela cidade até notar que já é tarde e precisa retornar por causa da festa de sua mãe. Com exceção de *Miss Kilman*, todas as personagens mencionadas foram convidadas para a festa (WOOLF, 2012; OLIVEIRA, 2017).

O segundo plano da narrativa é centrado na história de Septimus Warren Smith, um veterano traumatizado pela guerra, e sua esposa Lucrezia, uma jovem italiana que, antes de casar-se, trabalhava produzindo chapéus com sua família em Milão, Itália. Ao meio-dia, o casal aguarda, no *Regent's Park*, o momento de uma consulta com o Dr. William Bradshaw, psiquiatra de Septimus. Enquanto aguardam, Septimus observa um avião fazendo piruetas no céu. Sua imaginação o leva a devaneios, enquanto, por orientação médica, Lucrezia procura mantê-lo em contato com a realidade. Durante a consulta, por considerar o problema de Septimus de extrema gravidade, o Dr. William Bradshaw sugere interna-lo em uma de suas “casas de repouso”, proposta que o paciente recusa categoricamente. Mais tarde, quando o casal está em casa, Septimus vivencia um estado de lucidez profunda e experimenta um momento de grande harmonia com a esposa. Logo, são interrompidos pela visita de Dr. Holmes, outro médico que também acompanha seu tratamento. Septimus recusa-se a recebê-lo e lança-se pela janela do apartamento. À noite, durante a festa, Clarissa recebe a notícia de que Septimus teria se matado. Inicialmente, a anfitriã sente incômodo com este tipo de notícia circulando no momento de sua festa, pois considera que suas festas são um tipo de celebração da vida e oferta para unir as pessoas. No entanto, apesar de nunca ter se encontrado com Septimus, de não tê-lo conhecido, ela tem um momento de epifania e comunhão, como se compreendesse o sentido do seu suicídio (WOOLF, 2012; OLIVEIRA, 2017).

A narrativa do romance começa pela manhã, por volta das dez horas e termina à meia-noite, quando os últimos convidados da festa se despedem. O tempo cronológico é marcado pelas batidas do Big Ben, funcionando como uma estrutura externa que organiza os eventos. No entanto, esse tempo linear é atravessado por um tempo subjetivo que corresponde ao fluxo

de pensamentos das personagens. Nesse tempo não cronológico, experiências passadas emergem a partir de eventos triviais e a memória das personagens é ativada por eventos simples, como uma frase, um objeto ou um lugar. As memórias selecionadas e relacionadas aos acontecimentos do presente constituem um pano de fundo para a história da protagonista. A própria Clarissa Dalloway explica como essas memórias irrompem, de tempos em tempos:

Podiam ficar séculos sem se ver, ela e Peter; ela jamais lhe escrevera, e as cartas dele eram por demais áridas; mas de repente algo a arrebatava e se estivesse aqui comigo, o que ele diria? – certos dias, certas paisagens o traziam de volta, calmamente, sem a antiga amargura; o que talvez fosse a recompensa por ter amado as pessoas; e elas retornavam em uma bela manhã no *St. James's Park* – bem que retornavam (WOOLF, 2012, p. 13).

Virginia Woolf põe em evidência as experiências vivenciadas no plano psicológico pelas personagens presentes no texto. Sensações, sentimentos e pensamentos são expostos em um enredo simples, com poucos acontecimentos externos a essas experiências interiores. A comunicação se organiza, marcadamente, no âmbito da introspecção. As manifestações da consciência se concretizam por meio do monólogo interior, “implicando um aprofundamento maior nos processos mentais” (CHIAPPINI; LEITE, 1993, p. 68). Woolf recorre, com frequência, à perspectiva lírica, de enunciação em primeira pessoa, ao tempo em que lança mão de truques e artifícios linguísticos para que as personagens projetem suas identidades.

A técnica de narrativa desenvolvida pela autora explora o uso do monólogo interior e a apresentação do fluxo de consciência das personagens em primeira pessoa, bem como o uso do discurso indireto livre, em terceira pessoa. Todas estas estratégias subordinam-se ao projeto, estabelecido pela autora, de explorar a interioridade dos sujeitos do discurso. Como observa Carvalho (2012), é com base nessa abordagem psicológica que Woolf permite ao leitor refletir sobre o lugar social das personagens:

O foro íntimo das personagens revela e delinea gradativamente o lugar social no qual elas atuam. Por essa razão, permite-nos conhecer e explorar o *logos* das personagens, seus horizontes emocionais e psicológicos, traduzindo a natureza de suas relações sociais. Com o recurso de *flashbacks*, as personagens rememoram fatos do passado, desencadeando confidências e trazendo à tona recordações (CARVALHO, 2012, p. 4)

A importância do foro íntimo e o recurso aos *flashbacks* permitem a Woolf explorar os aspectos emocionais e psicológicos das personagens e, dessa forma, iluminar suas posições e interações sociais. Esse tipo de abordagem revela tensões entre o indivíduo e a sociedade, entre a superficialidade e a profundidade das relações humanas. Evidencia-se a complexidade da experiência humana em um mundo em transformação e todos esses elementos encontram-se

subordinados a uma visão modernista do mundo, segundo a qual a realidade é subjetiva e fragmentada, composta por múltiplas perspectivas e experiências simultâneas.

A voz narrativa, caracterizada por uma narração onisciente, se interpõe como recurso para realizar a crítica social. Woolf utiliza a fusão entre a voz narrativa e os pensamentos das personagens para tecer comentários sobre a estrutura social e destacar, de forma irônica, mas sutil, aspectos da realidade que a autora considera relevantes e que, por vezes, as personagens não dão conta de evidenciar no discurso direto. Assim, encarregada de “contar os fatos”, a voz narrativa constitui recurso essencial para a abordagem de temas de interesse da autora. É principalmente por meio dela que Virginia Woolf projeta sua crítica ao sistema social, em especial, ao poder patriarcal, ao qual as mulheres de seu tempo se encontravam subordinadas.

Como assinalado por Oliveira, o enredo convencional do romance, que trata da relação matrimonial da protagonista, constitui um “subtexto enxertado no corpo de um texto principal” (OLIVEIRA, 2017, p. 251). Neste subtexto, a autora tensiona com os valores da sociedade patriarcal. No entanto, sua crítica não é um recorte no qual as representações das mulheres inglesas aparecem dissociadas da sociedade. É fundamental, para Woolf, inserir as relações de subordinação das mulheres em um quadro social mais amplo, incluindo as estruturas dos poderes políticos, as hierarquias e os sistemas de classes, as relações de poder, bem como as relações de trabalho. Ela discorreu, enfaticamente, sobre esse intento em seu diário, em dezanove de junho de 1923, no tempo em que se dedicava à escrita de *Mrs. Dalloway*: neste romance, eu “quero criticar o sistema social, & mostrá-lo em funcionamento, em toda a sua intensidade” (WOOLF, 2022, p. 467-468).

Para Woolf importava descrever e criticar uma Inglaterra que se equilibrava entre tradição e modernidade, lidando com rígidos sistemas hierárquicos e políticos e com as transformações sociais. Peter Walsh, personagem que esteve na Índia nos cinco anos anteriores a 1923, reflete sobre as mudanças que observou ao retornar a Londres: “Era inegável que algum tipo de mudança havia ocorrido. [...]. De algum modo, esses cinco anos – de 1918 a 1923 – haviam sido cruciais. As pessoas tinham outra aparência” (WOOLF, 2012, p. 75).

As imagens e discursos veiculados pelo romance tratam, basicamente, de pessoas pertencentes às classes superiores da sociedade inglesa: o rei ou rainha que supõe-se estar no carro da realza britânica que passa por Mrs. Dalloway em frente à floricultura Mulberry; o Primeiro Ministro, presente à festa de Clarissa; os políticos do partido conservador, representados, especialmente, pela figura de Richard Dalloway e Lady Bruton, mulher influente que “desfrutava de poder, posição, riqueza” (WOOLF, 2012, p. 115); também constitui figura de destaque o psiquiatra William Bradshaw cujo dever era fazer com que os homens

traumatizados pela guerra recobrassem “o senso de proporção”. Este último tinha a responsabilidade de tornar “próspera a Inglaterra, confinando seus lunáticos, evitando que procriassem, penalizando o desespero, tornando impossível que eles propagassem suas concepções, até que adquirissem o senso de proporção” (WOOLF, 2012, p. 103).

Personagens pertencentes às classes média e trabalhadora, são referenciados nos discursos das personagens das classes superiores e, também, da autora, por meio da voz narrativa, que aponta as condições de alienação e subordinação existentes entre si. Ao representar estas relações de poder, Virginia Woolf qualifica como distorcida a percepção das classes superiores em relação aos grupos sociais inferiores, propondo-se a revelar as desigualdades sociais de forma crítica e reflexiva. O caso de Septimus Smith, por exemplo, que deveria ser internado em uma “casa de repouso” mostra que o sofrimento psíquico de um ex-combatente é reduzido a um desvio clínico que precisa ser silenciado. Da mesma forma, o projeto de Lady Brutton de emigração de jovens para o Canadá, sem considerar seus desejos e contextos pessoais, reflete a funcionalização do outro, reduzido à força de trabalho, uma clara representação social excludente e utilitarista em nome do Império. Ambos os casos podem ser entendidos como exemplos de apagamentos e desumanizações de sujeitos das camadas populares, o que evidencia as hierarquias simbólicas que sustentam as desigualdades sociais.

Todas as classes sociais, independentemente de sua posição na hierarquia, estão submetidas a uma forma de dominação invisível e abrangente, encarnada na autoridade do Estado. Para dar unidade e continuidade à representação desse sistema social complexo que organiza as relações entre os indivíduos, Virginia Woolf emprega estratégias simbólicas para evocar o poder do Estado. A presença estatal não se manifesta de forma direta ou explícita, mas sim por meio de signos que estruturam e conferem sentido à ordem social vigente. Chartier enumera alguns signos que legitimam o poder estatal e, ao mesmo tempo, estabelecem distinções claras entre soberanos e súditos:

insignias que distinguem o soberano dos outros homens (coroas, ceptros vestes, selos, etc.), os monumentos que, ao identificarem o rei, identificam também o Estado, até mesmo a nação (as moedas, as armas, as cores), ou os programas que têm por objetivo representar simbolicamente o poder do Estado, como os emblemas, as medalhas, os programas arquitetônicos, os grandes ciclos de pinturas (1988, p. 220).

Em Mrs. Dalloway, um automóvel da realeza causa uma detonação violenta ao se aproximar da calçada em frente à vitrine da floricultura Mulberry, onde se encontrava Clarissa: “Mrs. Dalloway, aproximando-se da vitrine com os braços repletos de ervilhas-de-cheiro, olhou para fora com as delicadas feições rosadas, crispadas de curiosidade” e indagou-se sobre o que

teria acontecido (WOOLF, 2012, p. 20). A reação dos transeuntes ao veículo, objeto carregado de significados, revela a eficácia simbólica desses elementos na legitimação do poder. A autora reforça esse efeito ao destacar a opacidade e o distanciamento do soberano: "Os transeuntes, que evidentemente pararam para olhar, só tiveram tempo de entrever um rosto dos mais eminentes destacando-se do estofado cinza perolado, antes que uma mão masculina fechasse a cortina, nada mais restando para se ver além de um quadrado cinza perolado" (WOOLF, 2012, p. 20-21).

A ausência de identificação direta da autoridade presente no automóvel intensifica seu caráter simbólico. O incidente com o carro, signo do Estado e da realeza, provoca reações coletivas e reforça a distância entre governantes e seus súditos. Woolf utiliza-se da narrativa de um episódio cotidiano para evidenciar como a autoridade se manifesta por meio de signos sociais. Os efeitos simbólicos da simples presença do automóvel estruturam a percepção pública do poder. Woolf explora a materialidade das representações sociais, apontando para a centralidade dos objetos e gestos na legitimação das hierarquias políticas. A narrativa da reação dos transeuntes à passagem do automóvel da realeza britânica revela a densidade simbólica do poder estatal:

Seus rostos haviam sido roçados pela asa do mistério, haviam ouvido a voz da autoridade, o espírito da religião estava em movimento, de olhos vendados e boca escancarada. Mas ninguém tinha ideia de quem era o rosto vislumbrado. Seria o Príncipe de Gales, a Rainha, o Primeiro-Ministro? De quem era aquele rosto, ninguém fazia ideia (WOOLF, 2012, p. 20).

Naturalizado no espaço urbano, o automóvel, objeto luxuoso e inacessível, atua como dispositivo de representação social, conforme propõe Chartier (1988), ao inscrever, por meio da forma material, os significados que organizam a hierarquia e a autoridade na cultura.

A multidão que se reúne ao redor do carro, fascinada, mas desinformada sobre quem o ocupa, demonstra como o poder afirma-se mais pelo efeito da representação do que pela presença objetiva. O enigma da autoridade ganha ares de sagrado, mesmo que não se saiba quem está dentro do veículo. Os gestos de reverência da multidão expressam, portanto, uma representação social internalizada, que reconhece e legitima o poder, mesmo quando ele é vazio de conteúdo concreto.

Virginia Woolf explora a reação das pessoas de diferentes condições à passagem do automóvel, a demonstrar como os signos sociais produzem efeitos simbólicos que estruturam a percepção pública do poder. As tensões envolvem sentimentos: de um lado, estão os partidários da nostalgia e da identidade nacional, sentimentos evocados pela presença da realeza; do outro

lado, estão os críticos, atentos às divisões de classe e aos dissabores da dominação colonial britânica em áreas de colonização. Woolf descreve a situação de conflito que se estabelece quando da passagem do automóvel:

Algo tão singularmente tênue que nenhum instrumento matemático, ainda que pudesse captar tremores na China, conseguiria registrar sua vibração, entretanto, tão formidável em sua plenitude e tão emocionante em seu apelo generalizado, pois em todas as chapelarias e alfaiatarias, estranhos se entreolharam e se lembraram dos mortos; da bandeira; do Império. Em uma ruela, alguém das colônias xingou a dinastia de Windsor em um *pub*, insultos foram trocados, copos de cerveja se quebraram e o tumulto se espalhou, ecoando estranhamente nos ouvidos das jovens que, no outro lado da rua compravam roupas de baixo bordadas com imaculadas fitas brancas para seus enxovais. Pois, ao se dissipar, a agitação superficial provocada pela passagem do automóvel tocou em algo muito profundo (WOOLF, 2012, p. 23).

No início do século XX, a Inglaterra ainda era uma potência imperial, com um vasto domínio colonial que se estendia por várias partes do mundo (HOBSBAWM, 2016; HOBSBAWM, 2020). Em território inglês, alguns se orgulhavam deste poderio, enquanto outros expressam descontentamento, revolta e ressentimento. Em *Mrs. Dollaway*, a presença de pessoas em um *pub*, a xingar os membros da dinastia de Windsor, promovendo tumulto e violência, reflete as fissuras sociais e as tensões coloniais presentes na sociedade inglesa. Por meio dessas imagens e dos discursos dos descontentes, Virginia Woolf convida o leitor a considerar a importância da memória coletiva, do nacionalismo, das divisões sociais e da dominação colonial nas experiências e na construção identitária dos indivíduos.

Alude-se à lembrança dos mortos, das guerras e sacrifícios sobre os quais o império foi edificado. Entretanto, a crescente insatisfação com a autoridade britânica por parte de cidadãos britânicos e anglo-indianos não apaga a importância do orgulho nacionalista propagado pelos adeptos da causa imperial que viam na realeza a própria imagem do poder e da autoridade, sobre a qual se assentavam os privilégios das classes superiores:

Homens altos e robustos, elegantes em seus fraques e peitilhos brancos, de cabelos penteados para trás e que, por motivos obscuros, estavam de pé na janela saliente do White's, as mãos nas costas sobre a cauda dos fraques, contemplando a rua, notaram instintivamente aquela eminência que passava, e a pálida luz da presença imortal recaiu sobre eles, assim como antes sobre Clarissa Dalloway. De repente, empertigaram-se mais, soltaram as mãos e pareciam prontos a defender o soberano, se necessário derramando o próprio sangue, tal como antes haviam feito seus antepassados (WOOLF, 2012, p. 24).

O comportamento atribuído por Woolf aos homens da elite britânica indica que nessas classes encontram-se enraizadas as tradições e o princípio de lealdade à coroa. A presença do

rei ou da rainha, mesmo em uma situação comum, como um congestionamento, evoca um reflexo condicionado que transcende o tempo e as transformações sociais e os súditos defensores do Império sentem-se impelidos a adotar uma postura de guardiões da ordem. Estão prontos para atuar em defesa da monarquia como símbolo de continuidade e da estabilidade. Assim, o retrato que a autora apresenta revela a natureza performática dos grupos que se encontram no topo da hierarquia social, bem como a força das convenções e das expectativas sociais como fatores definidores do comportamento individual.

Situada na cena da passagem do veículo real, Clarissa Dalloway também pensa e atua movida pelo senso de ordem, tecendo críticas às classes médias que obstruem o caminho e não apresentam o “devido” senso de reverência à realeza:

O que seria?, perguntou-se, contemplando a rua congestionada. As classes médias britânicas, acomodadas lado a lado no topo dos ônibus com embrulhos e sombrinhas, sim, até com casacos de pele num dia como este, eram, refletiu, mais ridículas, mais bizarras do que qualquer outra coisa concebível; e a própria Rainha bloqueada; a própria Rainha sem conseguir passar (WOOLF, 2012, p. 22).

A Revolução Industrial havia consolidado uma nova ordem social, com as classes médias ganhando destaque e influência (HOBSBAWM, 2016; HOBSBAWM, 2020). Essas classes médias, simbolizadas pelos passageiros dos ônibus, se orgulhavam de sua ascensão social e melhoria do poder aquisitivo. Ao mesmo tempo que Woolf destaca o comportamento dessas pessoas, que tentam exibir respeitabilidade e status social mediante a ostentação de objetos materiais, como embrulhos, sombrinhas e casacos de pele, a autora faz referência à rainha bloqueada no trânsito, sugerindo uma crítica mais ampla à estrutura social e à monarquia.

Símbolo de tradição e de autoridade, a rainha encontrava-se presa no mesmo congestionamento que os cidadãos comuns, situação que subverte a ideia de uma hierarquia ordenada e intocável. Apesar de Clarissa entender a condição da rainha, naquele momento, como algo inaceitável, a sutileza do discurso de Woolf e seu jogo de ideias conduzem à compreensão de que a presença da rainha no congestionamento desafia a percepção da intocabilidade das hierarquias sociais e destaca a necessidade de uma maior reflexão sobre as divisões de classe, ao mesmo tempo que revela as limitações e as contradições de uma sociedade rigidamente estruturada.

Outro aspecto a ser destacado é a forma de manifestação da opinião. Clarissa tão somente pensa. Os demais críticos ou defensores da causa imperial, todos homens, falam e se posicionam. A cena evidencia diferenças significativas dos papéis sociais atribuídos a homens e mulheres. A maneira como eles e elas se relacionam com os símbolos de poder põe em

evidência a existência de práticas sociais identificadas como próprias ao mundo masculino, como a defesa ou crítica pública da autoridade. São homens aqueles que falam e agem publicamente para destratar ou defender os membros da realeza, enquanto as mulheres tão somente poderiam expressar suas insatisfações no espaço privado. As intervenções de mulheres em assuntos públicos demandam a mediação de homens, maridos ou amigos, como é o caso de Millicent Bruton, que pretende apresentar seu projeto de emigração por intermédio dos amigos Dalloway e Hugh Whitebread, encarregados de escrever uma carta ao jornal *The Times* com a finalidade de mobilizar a opinião pública (WOOLF, 2012).

As mulheres têm suas atribuições consignadas ao espaço doméstico, mesmo quando vão à rua, como é o caso de Mrs. Dalloway, que decide sair para comprar flores, e de outras jovens, que saem da casa para comprar roupas para seus enxovais.

Insultos foram trocados, copos de cerveja se quebraram e o tumulto se espalhou, ecoando estranhamente nos ouvidos das jovens que, no outro lado da rua, compravam roupas de baixo bordadas com imaculadas fitas brancas para seus enxovais. Pois, ao se dissipar, a agitação superficial provocada pela passagem do automóvel tocou em algo muito profundo (WOOLF, 2012, p. 23).

A preparação para o casamento e a ocupação em atividades associadas à vida doméstica são motivos que movem as moças e mulheres a ocupar determinados espaços da rua, mas elas estão inseridas em uma sociedade marcada por diferenças sociais, por conflito de ideias e pelo domínio político dos homens. Este domínio é reforçado pelas imagens dos homens que se encontram e, eventualmente, se confrontam, enquanto as mulheres permanecem a comprar flores e enxovais. Com recurso à ironia, Woolf põe em contraste a seriedade das preocupações e das ações de pessoas do sexo masculino e a "frivolidade" das mulheres, dedicadas a comprar "roupas de baixo bordadas com imaculadas fitas brancas para seus enxovais" (WOOLF, 2012, p. 23). O tumulto ecoou "estranhamente nos ouvidos das jovens", mas há uma remota possibilidade de superação de limites, de ruptura com padrões de educação e socialização que as conforma em seus papéis sociais.

“Ápice do ‘estado de mulher’, o casamento é a condição normal da grande maioria das mulheres”, como afirma Michelle Perrot (2017, p. 46). Embora a Inglaterra do início do século XX já comportasse a abertura de formas de trabalho feminino fora do ambiente doméstico, o casamento ainda se apresentava como uma promissora carreira (HOBBSAWM, 2020). Por essa razão a educação de meninas e moças era voltada para a aprendizagem de qualidades necessárias para ser uma boa esposa, ao domínio de saberes próprios às donas de casa, entre

outras qualidades que eram requeridas das moças em idade de casar, como as boas maneiras e a beleza, uma espécie de capital simbólico para a inserção social das mulheres.

Ao longo do romance *Mrs. Dalloway*, Virginia Woolf constrói a imagem das personagens femininas com ênfase em seus atributos físicos e na forma como são vistas socialmente, destacando os graus de adequação ou de contestação de cada uma delas às normas próprias às suas classes sociais. De Clarissa Dalloway, Lady Baxbarrow, Sally Seton e Elizabeth, por exemplo, são ressaltados atributos como beleza, elegância e refinamento. A aparência de cada uma delas corresponde às expectativas sociais de feminilidade e às convenções que confirmam prestígio e respeitabilidade das mulheres das classes superiores.

Clarissa, conforme descrita pela voz narrativa ou pelas vozes de outras personagens, não tem sua beleza física objetivada, mas é destacada pela conformidade com outros padrões requeridos das mulheres do seu grupo social, como modos refinados, elegância e habilidade no trato social. Sua condição física é aludida por Peter Walsh, ao relembrar as caminhadas que, com ela, fazia nos campos. As imagens são de uma mulher que nunca se cansava de andar, “apesar de toda sua fragilidade” ou de uma pessoa sempre “acamada com suas enxaquecas” (WOOLF, 2012, p. 68;156). A própria Clarissa relata que, por orientação médica, Richard, sempre a lembrava de repousar uma hora após o almoço. O marido a recomendara também a dormir em “um quartinho no sótão”. Para ele, “depois que ficara doente, seria melhor que ela dormisse sem ser incomodada” (WOOLF, 2012, p. 36).

Embora frágil fisicamente, como ressalta Peter, Clarissa “pelo menos na superfície, se emocionava com facilidade, ora desesperada, ora animada, então toda vibrante e uma companhia instigante” (WOOLF, 2012, p. 154). Portanto, a protagonista era dotada de uma beleza etérea que não se traduzia em traços físicos exuberantes, mas em uma leveza associada à juventude e ao frescor da sua presença, “sempre dessa maneira, aparecendo-lhe à revelia, fresca, como uma dama, crítica; ou arrebatadora, romântica, lembrando um campo ou uma colheita na Inglaterra” (WOOLF, 2012, p. 155). Clarissa possui um encanto delicado, mais ligado à atmosfera que ela cria e ao brilho social que irradia do que a atributos objetivos de sua aparência. Sobre o instinto social da personagem, Peter Walsh lembra de

[...] ter ficado de pé na sala, ao lado da poltrona da velha Miss Parry. Clarissa aproximou-se, com suas maneiras perfeitas, uma anfitriã de verdade, a fim de apresentá-lo a alguém [...] ele a admirou por isso. Admirou sua coragem; seu instinto social; admirou sua força para levar as coisas até o fim. “A perfeita anfitriã”, disse a ela, que se retraiu toda (WOOLF, 2012, p. 66).

Peter Walsh declara admiração pela ousadia e pela postura de Clarissa, mas percebe-se um crivo de ironia quando a chama de “perfeita anfitriã”. Na sua concepção, o brilho social da personagem indicava conformidade com as exigências da sociedade burguesa. Ela aceitava reduzir-se ao papel de dama da sociedade londrina. Para ele, essa aceitação a afastava dos ideais de liberdade e ousadia dos tempos da juventude deles, especialmente do tempo em que eles vivenciaram uma relação com Sally Seton.

Se a ironia de Peter revela, por um lado, um ressentimento amoroso e a frustração por ter sido preterido por Richard Dalloway; por outro lado, evidencia um sincero julgamento sobre os limites impostos pelo costume às mulheres: “Aquilo fora um fardo para todos; havia oprimido sobretudo as mulheres, como aquelas flores que a tia de Clarissa, Helena, sentada sob o abajur após o jantar, costumava prensar entre folhas cinzentas de mata-borrão” (WOOLF, 2012, p. 164).

Nos discursos e imagens sobre Clarissa, Woolf põe em debate as formas pelas quais o corpo, a aparência e as condutas são reguladas por códigos simbólicos que expressam e mantêm a hierarquia social. A condição de Clarissa Dalloway como “perfeita anfitriã” pode ser compreendida à luz da reflexão de Chartier sobre a força do *habitus* no comportamento e nas sensibilidades:

As sensibilidades e os comportamentos são, com efeito, profundamente modificados por dois fatos fundamentais: a monopolização estatal e a violência que obriga ao domínio das pulsões e pacifica assim, o espaço social; o estreitamento das relações interindividuais, que implica forçosamente um controle mais rígido das emoções e dos afetos (CHARTIER, 1988, p. 109).

Clarissa Dalloway é um exemplo da interiorização desses mecanismos de controle. Ela é uma dama da sociedade londrina, reconhecida pelo sucesso de suas festas e por seus modos elegantes, mas se revela limitada pelos padrões de beleza e comportamento impostos a ela como às demais mulheres do seu tempo. Há um conflito evidente, decorrente da necessidade de ajustar-se ao “ideal feminino”:

“Ó, se pudesse recomeçar a vida!, pensou, dando um passo na rua, podia até mesmo ter outra aparência! Antes de tudo, seria morena como Lady Bexborough, com uma cútis de pelica e lindos olhos. Seria como Lady Bexborough, lenta e majestosa; ligeiramente robusta; interessada em política à maneira de um homem; com uma casa no campo; muito digna, muito franca. Em vez disso, tinha essa silhueta fina de estaca; esse rostinho ridículo, afilado como o de um pássaro. Era inegável que tinha uma boa postura; e que as mãos e os pés eram bonitos; e que até se vestia com elegância, considerando o pouco que gastava” (WOOLF, 2012, p. 16).

Em sua experiência subjetiva *Mrs. Clarissa Dalloway* almeja ser quem não é, mas, no mundo das relações sociais, encarna a lógica de domesticação das pulsões ao organizar recepções e ocupar a posição de mediadora, função que lhe exige neutralidade emocional e uma aparência de serenidade inabalável. A repressão das emoções e a necessidade de apresentar-se como exemplo de equilíbrio social revelam o peso de uma norma cultural que pacifica as interações, mas, ao mesmo tempo, aprisiona o sujeito em sentimentos de inadequação e de desejo não realizado. A adequação ao modelo de dama da sociedade está em contradição com a insatisfação diante do próprio corpo, marcado pela fragilidade e, no momento da reflexão, pelo envelhecimento.

Sobre o corpo feminino, propõe Michelle Perrot (2017, p. 49-50):

A mulher é, antes de tudo, uma imagem. Um rosto, um corpo, vestido ou nu. A mulher é feita de aparências. E nisso se acentua mais porque, na cultura judaico-cristã, ela é constrangida ao silêncio público. Ela deve ora se ocultar, ora se mostrar. Códigos bastante precisos regem suas aparições assim como as de tal ou qual parte de seu corpo (PERROT, 2017, p. 49-50).

Clarissa Dalloway está limitada por um ideal de feminilidade, consignado a atributos físicos e condutas adequadas aos valores morais e sociais de sua classe. A lógica de codificação da imagem feminina, conforme as observações de Perrot, encontra eco na condição da personagem. Enquanto mulher da alta sociedade, sua função é exibir elegância, delicadeza e serenidade, atributos que sustentam sua posição de “perfeita anfitriã”. Sua visibilidade é regida pela adequação a códigos rígidos. Em sua casa e em seus eventos, ela é a representação de refinamento. Mas, em seus diálogos interiores, manifesta insatisfações íntimas e fragilidades:

Apertou os lábios, enquanto olhava para o espelho. Para conferir ao rosto uma agudeza. Assim era ela – aguçada; como uma seta; definida. Assim era quando um esforço, uma convocação para ser ela mesma, juntava suas partes, só ela sabia o quão diversas, o quão incompatíveis, e as arranjava para o mundo em torno de um único centro, um diamante, uma mulher que se sentava em sua sala e fazia desta um local de encontro, certamente uma radiância para algumas existências opacas, um refúgio onde podiam abrigar os solitários, talvez; ela havia incentivado jovens, e eles se mostraram agradecidos; havia procurado ser sempre a mesma, nunca revelando nada de tantos outros aspectos de si mesma – falhas, ciúmes, vaidades, desconfianças (WOOLF, 2012, p. 42).

A imagem pública se constrói mediante o apagamento de traços de subjetividade e, sobretudo, de sua voz. Ela reitera a lógica de codificação da imagem feminina na citação, feita por Clarissa, de uma máxima do seu tio William: "E, como dizia o velho tio William, é pelos sapatos e pelas luvas que se reconhece uma dama" (WOOLF, 2012, p. 17).

O desejo de Mrs. Dalloway – de “recomeçar a vida” com a aparência e a imponência de *Lady Bexborough* – revela mais do que uma frustração pessoal. Trata-se de uma experiência inscrita na história das mulheres no mundo contemporâneo. A comparação reflete o peso de um patriarcado que, desde o século XIX, delimitava o ser feminino a partir de atributos corporais e simbólicos e reduzia a mulher àquilo que Michelle Perrot chamou de “imagem” regulada por códigos de visibilidade.

Lady Bexborough, objeto de comparação, encarna um ideal aristocrático de respeitabilidade e até de autoridade segundo o modelo masculino. Ela era majestosa, robusta e mostrava-se interessada em política, condições historicamente negadas à maioria das mulheres. Clarissa Dalloway, por sua vez, era frágil, leve e marcada por traços de “feminilidade”, como delicadeza, contenção e elegância doméstica. Essas características, valorizadas pela cultura patriarcal, eram “próprias” à mulher burguesa. Ao destacar o seu próprio “rostinho ridículo” e sua “silhueta fina de estaca”, a personagem expõe a contradição de uma sociedade que reconhece algum valor ao seu refinamento e à sua atuação social, mas a confina a um papel social subalterno, em contraste com a autoridade masculina e com as imagens de raríssimas figuras femininas que, como *Lady Bexborough*, conseguem se aproximar dos espaços de poder.

Mrs. Dalloway faz, também, contraponto entre sua própria imagem e a da personagem Sally Seton, que, quando jovem, “rebelde” e “indômita”, encarnava o desejo de ruptura com os códigos tradicionais. Em um contexto em que as mulheres começavam a questionar a restrição ao espaço doméstico e à carreira matrimonial, Sally era símbolo de uma “nova mulher”, que ousava pensar e viver fora das convenções (HOBBSAWM, 2020). A liberdade de expressão, o seu modo de ser e de se apresentar eram características que despertavam em Clarissa tanto inveja quanto fascínio. Revela-se, desta forma, o contraste entre a conformidade burguesa e o desejo de emancipação.

Michelle Perrot (2017) indica que o corpo feminino foi, ao longo da história, o primeiro espaço de dominação, mas, também, o primeiro espaço de contestação. Nesta perspectiva, a beleza e a ousadia de Sally, postas em relevo por Wolff em *Mrs. Dalloway*, podem ser lidas como possibilidade de insubmissão aos padrões rígidos de feminilidade, construídos para reiterar a dominação masculina em uma sociedade que se torna mais complexa.

A vida social inglesa, no fim do século XIX, estava ainda marcada por fronteiras muito rígidas entre os papéis de homens e mulheres, como destaca Catherine Hall (2009). É, pois, no sentido de questionar essas fronteiras que Wolff insere o relato da amizade entre Clarissa e Sally e lhe concede contornos de utopia. Para Clarissa, Sally não era apenas objeto de admiração

estética ou afetiva, mas representava uma possibilidade de existência alternativa, mais livre, mais ousada e até mesmo politizada, ainda que essa possibilidade fosse inatingível.

A memória de Clarissa Dalloway é evocada para demonstrar o impacto que a relação com Sally teve em sua juventude:

Durante a noite toda não conseguira despregar os olhos de Sally. Era de uma beleza extraordinária, do tipo que mais lhe atraía, morena, de olhos grandes, com essa qualidade que, por lhe faltar, sempre lhe despertava sua inveja – uma espécie de abandono, como se ela pudesse dizer o que quisesse, fazer o que quisesse; [...] Foi Sally quem lhe fez notar, pela primeira vez, o quão protegida era a existência que levava em Bourton. Ela não sabia nada de sexo – nada sobre os problemas sociais. [...] Lá ficavam elas, horas e horas, conversando no quarto que ocupava no alto da casa, falando da vida, e de como iriam consertar o mundo. Pretendiam fundar uma sociedade que abolisse a propriedade privada, e chegaram até a redigir uma carta que nunca foi enviada (WOOLF, 2012, p. 38).

As recordações da protagonista iluminam duas dimensões complementares: de um lado, põe em evidência a beleza e a ousadia de Sally, características que ela identifica como aquilo que lhe faltava; de outro lado, evocam o ideal de transformação social que elas compartilharam na juventude, ainda que no plano da utopia. Nesse ponto, Woolf sugere que o desejo de Clarissa por Sally não se reduz a uma atração estética ou afetiva, mas incorpora, também, a admiração por um modo de ser que questionava as normas burguesas de gênero, casamento e propriedade.

As lembranças de Clarissa não são reveladoras apenas de uma paixão da juventude, mas, também, trazem à tona o desejo de uma possibilidade que não se realizou: a possibilidade de uma existência menos submissa às convenções e mais próxima dos ideais de liberdade que emergiam no debate sobre a condição feminina no início do século XX.

A percepção de Clarissa sobre si mesma não é, pois, apenas uma reflexão sobre a condição pessoal de uma única personagem. Ela é profundamente social e histórica. Ao rememorar as conversas com Sally, Clarissa experimenta a saudade do que foi socialmente interdito à maioria das mulheres de sua classe. As possibilidades de ocupar espaços simbólicos e de expressar autoridade, características reconhecidas em Lady Bexborough e, de forma ainda mais subversivas, em Sally, cuja atuação juvenil desafiava os códigos de visibilidade e respeito social, permaneceram no plano da utopia.

As diferenças entre Clarissa e Sally, ressaltadas no plano da aparência ou na descrição dos comportamentos, abrigam uma crítica silenciosa às estruturas patriarcais, que moldam e limitam a vida das mulheres, que prescreve o que é permitido desejar, ser e mostrar no espaço público e privado (HOBSBAWM, 1996; HALL apud Perrot, 2009; PERROT, 2017).

Se Sally Seton representa a ruptura e a ousadia, a personagem Elizabeth, filha de Clarissa, evidencia como a estética feminina continuava a ser mobilizada como chave para a aceitação e a inserção social no meio burguês. Ao contrário da mãe, que ainda cultivava dúvidas e nostalgias de um passado improvável, a jovem correspondia plenamente ao modelo de mulher preparado para corresponder às expectativas sociais. A despeito da passividade e da falta de expressividade, sua beleza física servia como capital simbólico indispensável para aquelas que abraçaram o casamento como “carreira”.

A beleza e a discrição asseguravam prestígio e viabilizavam a ascensão dentro da ordem patriarcal. Havia recebido uma educação que reforçava a necessidade de manterem-se discretas e passivas. A imagem pública das jovens, a exemplo do que ocorria com Elisabeth, deveria estar ajustada aos modelos de esposa desejável e mãe respeitável. Woolf projeta a imagem da filha de Clarissa exatamente para demonstrar como a beleza era ainda celebrada como garantia de aprovação social:

Ela tinha a propensão à passividade. Era expressividade o que lhe faltava, mas seus olhos eram belos, achinesados, orientais, e, como lhe dizia a mãe, com aqueles ombros tão lindos e a postura tão ereta, sua aparência era sempre encantadora; e ultimamente, sobretudo no crepúsculo, quando se mostrava interessada, [...] era até possível considera-la bela, muito majestosa, muito serena. [...] A mãe já se dava conta – estavam começando os elogios (WOOLF, 2012, p. 137-138).

Elisabeth não possui o brilho ou a expressividade de Sally, mas, de acordo com suas expectativas de ascensão social, mas a descrição dessa personagem não recai sobre suas capacidades intelectuais ou interesses pessoais. Ao lado dos atributos físicos e da postura corporal, símbolos de adequação social ostentados pela personagem, a passividade era expressão da docilidade e da contenção de desejos, garantias de prestígio e aprovação. Elisabeth estava plenamente, consciente da função de seu corpo e, na apreciação de sua mãe, sua aparência era fundamental à manutenção das expectativas familiares e sociais em relação a ela.

É nesse ponto que a narrativa revela o funcionamento dos códigos sociais descritos por Chartier (1988). A juventude, o corpo e os gestos de Elisabeth, ainda que inseridos no espaço privado, se inserem em uma ordem social mais ampla, na qual o destino da mulher estava subordinado a critérios de julgamento estético e comportamental. As representações sociais de modelos de comportamento são geradoras de práticas que, no sentido da conformação ou da contestação, podem servir ao reforço das hierarquias de gênero ou, como ocorre na narrativa de Wolff, postas em contraposição a outros modelos, podem servir de base a elaborações e comportamentos divergentes.

A naturalização e cristalização de valores e normas hegemônicas ganha força por meio do uso de metáforas, como demonstra Hall (apud PERROT, 2009, p. 62) ao tratar da associação simbólica entre mulheres e flores no seio da burguesia:

Nos meados do século XIX, o jardim se tornou um elemento fundamental da vida burguesa [...]. As mulheres eram as responsáveis pelas flores, numa associação natural entre a perfumada delicadeza destas e a suavidade feminina. É nessa época que se estreita a relação linguística entre as mulheres e as flores.

Trata-se de uma construção social que associa a feminilidade à delicadeza, à passividade à decoração e aos cuidados com o espaço privado, em contraste com a força e a autoridade dos homens. Virginia Woolf joga com essas tensões em um episódio em que Elizabeth, em Victoria Street, é alvo de comparações com elementos da natureza:

E Elizabeth esperava o ônibus em Victoria Street. [...]. Era tão agradável ao ar livre. Por isso decidiu tomar o ônibus. E ali mesmo, com ela parada, seu vestido elegante, ali mesmo... as pessoas começavam a compará-la a choupos, alvoreceres, jacintos, corças, águas correntes, lírios de jardim; e isto era um fardo em sua vida, pois antes preferia que a deixassem em paz para fazer o que quisesse no campo, mas insistiam em compará-la a lírios, e que tinha de ir a festas, e Londres era tão aborrecida em comparação com o campo, onde podia ficar sozinha com seu pai e os cães (WOOLF, 2012, p. 137).

Ao invés de celebrar a metáfora, a narrativa a trata como um fardo a moldar a natureza da moça. A metáfora inscreve, na narrativa, expectativas sociais sobre o corpo e o destino das mulheres. Comparada a flores e a outros elementos da natureza, Elizabeth é aprisionada em um discurso que reitera a imagem da feminilidade dócil, mas seu desejo íntimo, revelado naquele episódio, era poder vivenciar a liberdade do campo, com a autonomia para “fazer o que quisesse”. Wolff joga com a tensão entre as imagens concebidas segundo a ordem patriarcal e as possibilidades de transformação e liberdade que, no íntimo, move a personagem. Em 1923, a autora pretende demonstrar que as mulheres eram, ainda, reféns de categorias estéticas construídas no século XIX. Elizabeth, ao demonstrar a insatisfação com esse “fardo”, corporifica a crítica woolfiana: a metáfora floral, enraizada na cultura burguesa, que, mais do que enaltecer, serve para limitar e prescrever papéis sociais para as mulheres.

Enquanto Sally e Elizabeth corporificam a beleza juvenil, capital simbólico capaz de lhes garantir elogios e projeções de futuro, outra personagem, Miss Kilman, apresentada como tutora de Elizabeth, é reiteradamente descrita como feia e desalinhada:

Era feia, desajeitada. [...]. Não tinha culpa de ser feia; e não podia dar-se ao luxo de comprar roupas elegantes. [...]. Por mais que cuidasse do cabelo, a

testa continuava lembrando um ovo, calva e esbranquiçada. Não havia roupa que lhe caísse bem. Podia comprar o que quisesse. E para uma mulher, claro, isso significava que jamais conheceria o sexo oposto. Jamais seria a eleita de alguém (WOOLF, 2012, p. 131-132).

A desconformidade com os padrões estéticos e de vestimenta correntes a coloca fora da rede de prestígio que a levaria a ser aceita nos círculos da alta sociedade. Woolf pretende demonstrar, no contraponto entre as duas personagens, que, nos meios burgueses, a estética é critério de aprovação ou exclusão social: a beleza em Elizabeth a consagra como merecedora da promessa de distinção, enquanto a inadequação corporal e visual em Miss Kilman a coloca em situação de marginalidade. Do mesmo modo, as condutas das personagens são determinantes dos seus lugares e papéis na ordem social, como ressalta Chartier (1988, p. 111):

Todos os gestos e todas as condutas que serão consideradas na formação social burguesa como pertencentes à esfera do íntimo, do secreto, do privado, são de fato vividos e manipulados como tantos outros signos que dão a ler a ordem social — uma ordem onde as formalidades públicas indicam o lugar de cada um na hierarquia social.

Assim como Miss Kilman, Ellie Henderson, prima de Clarissa, encarna, na narrativa, a representação do “não belo”. Como a primeira, a personagem, por força do seu aspecto físico, do seu modo de se vestir e se portar, encontra-se alheia ao ideal de mulher socialmente desejada. A ausência da beleza convencional gera exclusão e coloca as mulheres consideradas feias em situação de vulnerabilidade social, como se depreende da descrição de Ellie:

Quanto a ela, sempre fora mirrada, com seu cabelo ralo e a silhueta magra; ainda que agora, depois dos cinquenta, estivesse começando a reluzir nela um suave resplendor, como se os anos de abnegação a tivesse purificado e distinguido, algo que de novo porém era perpetuamente obscurecido por seu ar de pobreza digna, sua ansiedade constante, que se devia a sua renda de apenas trezentas libras anuais e a sua vulnerabilidade (mal podia ganhar um centavo); isto a tornava tímida e a cada ano menos à vontade para se encontrar com gente bem-vestida e acostumada a sair todas as noites durante a temporada (WOOLF, 2012, p. 170)

Uma sociedade que não reconhece graça ou encanto em mulheres comuns, reforça estereótipos e reproduz expedientes de julgamento estético como mecanismos de reforço do poder e de hierarquias. Miss Kilman e Ellie Henderson são exemplos de como as normas patriarcais se articulavam à condição de classe para definir o lugar social das mulheres. As considerações sobre seus aspectos físicos ou a alusão à falta de elegância visam estabelecer marcadores sociais, determinados pela ausência da beleza como capital social, o que as condenava ao celibato, à invisibilidade e ao ressentimento (PERROT, 2017).

As duas personagens tornam visível a crueldade de um sistema que reduz as mulheres a atributos estéticos, mas, também, servem para demonstrar como a diferença de classe agrava os procedimentos de exclusão. Clarissa, que, mesmo não se julgando bonita, dispunha do prestígio social e poder econômico que lhe permitia afirmar-se como “perfeita anfitriã”. Miss Kilman e Ellie Anderson, pelo contrário, alheias aos códigos de visibilidade que o patriarcado e a burguesia impunham, não possuíam os recursos por meio dos quais poderiam conseguir alguma distinção.

A amargura e o ressentimento das duas personagens são recursos utilizados por Woolf para expor suas críticas às hierarquias que marcavam as relações entre mulheres na sociedade inglesa, no primeiro quartel do século XX. A ironia e a dureza da descrição, não pretende submeter ao ridículo as mulheres consideradas feias, mas revelar a violência de um sistema de classificação e uma estrutura de poder que colocava em contraposição as mulheres belas e as feias, as elegantes e as desajeitadas, as “anfitriãs” e as marginalizadas e excluídas que, muitas vezes conviviam em um mesmo ambiente.

Miss Kilman espelha as fronteiras rígidas dentro de um mesmo grupo social. A sua condição não é individual, mas sintoma de um regime que naturalizava as desigualdades entre as mulheres e, ao mesmo tempo, perpetuando a opressão patriarcal sustentada em competição e em princípios de estética.

Clarissa, Elizabeth, Sally, Miss Kilman, Ellie Henderson, assim como outras personagens o romance, todas elas, em maior ou menor grau, estão submetidas à lógica patriarcal que opera pela categorização estética, moral e social da mulher. Clarissa, consagrada como a “perfeita anfitriã”, se sustenta na ordem burguesa pela sociabilidade; Elizabeth, além da condição de herdeira, ostenta um capital estético que pode lhe garantir um futuro promissor; Sally, após vivenciar uma juventude indômita, rende-se ao casamento por interesse de ascensão social; Miss Kilman permanece estagnada socialmente, quanto mais porque é estigmatizada por sua feiura e ressentimento; Ellie, invisível socialmente, confirma o apagamento das mulheres sem recursos e sem beleza. Em contraste com essas figuras, todas calcadas nos parâmetros impostos pela ordem patriarcal, Woolf apresenta a personagem de Lady Bruton, supostamente a única capaz de romper, simbolicamente, com os limites de gênero:

Se alguma vez fosse concedido a uma mulher empunhar um escudo e disparar flechas, comandar um ataque de tropas, governar com justiça implacável as hordas bárbaras, ou ser enterrada sob um escudo, sem nariz, em uma igreja, ou em um túmulo coberto de relva sob uma antiga colina, essa mulher seria Millicent Bruton. Desprovida por seu sexo, e também pelos estudos precários,

da capacidade lógica (era incapaz, como viu, de escrever uma carta ao Times), ela sempre trazia à mão a ideia do Império (WOOLF, 2012, p. 182).

É paradoxal a condição de Lady Bruton: embora dotada de prestígio, força simbólica e acesso ao espaço público, sua autoridade não nasce da ruptura com o sistema, mas de uma herança de linhagem familiar e do capital simbólico masculino. Contemplando um retrato na parede, ela afirma ter orgulho dos parentes e esclarece que eles formavam uma família “de militares, administradores, almirantes, era uma família de homens de ação que tinham cumprido o seu dever” (WOOLF, 2012, p. 114). Por meio dela, afirma-se que, mesmo quando uma mulher se encontra em situação excepcional, a exceção deve ser mediada e legitimada pelo modelo patriarcal. Pode-se inferir, a partir do seu exemplo, que, em fins do século XIX e início do século XX, beleza e conduta ideal não são as únicas formas de capital social do qual dispõem as mulheres e que o controle sobre as mulheres não é absoluto,

Em *Mrs. Dalloway*, os valores e normas impostos às mulheres podem ser o ponto de partida para se pensar em outras formas de regulação e também em resistências, que se manifestam em diferentes dimensões da vida social e subjetiva, como educação, trabalho, sexualidade, casamento e maternidade.

Woolf concede importância às distinções com base no padrão de beleza e no comportamento de mulheres. Essas distinções dão sustentação à ordem patriarcal e regulam a posição e mobilidade social das mulheres. Nesta perspectiva, os gestos, a aparência e as condutas das personagens são signos que revelam e reforçam hierarquias (CHARTIER, 1988). Mas a regulação do corpo e da conduta das mulheres se encontra articulado com outros dispositivos de hierarquização, como o acesso à educação formal e o trabalho. No final do século XIX e no início do XX, essas dimensões não apenas serviam para delimitar espaços para as mulheres, mas também para reforçar e naturalizar as desigualdades de gênero. Entretanto, se servem para condicionar as mulheres a determinados lugares sociais, a educação e o trabalho podem, também, promover práticas e gerar espaços potenciais de resistência e subversão.

A educação feminina é enfatizada, em *Mrs. Dalloway*, como elemento capaz de gerar tensão frente às limitações impostas às mulheres na realização de suas atividades cotidianas. Assim como o acesso ao mercado de trabalho, o direito à educação formal estava na pauta de alguns parlamentares orientados por princípios liberais e, especialmente, por mulheres que atuaram no movimento sufragista desde o fim do século XIX. Mas este era um assunto complexo a ser enfrentado face ao ideário religioso sustentado por conservadores e mesmo liberais ingleses. Em *Profissões para mulheres e outros artigos feministas* Virginia Woolf destaca a genialidade de Safo de Lesbos, poetisa que viveu no século VI a.C., e se propõe a

discutir as condições biológicas e culturais que obstaculizam o desenvolvimento intelectual das mulheres:

O fato [...] é que as mulheres, desde os primeiros tempos até o presente, têm dado à luz toda a população do universo. Essa atividade toma muito tempo e energia. Tal fato também levou a se sujeitarem aos homens e, diga-se de passagem [...], desenvolveu nelas algumas das qualidades mais admiráveis e apreciáveis da espécie (WOOLF, 2017, p. 50)

Woolf observa que, desde os primórdios das civilizações ocidentais, as mulheres foram mantidas à margem dos espaços formais de produção e transmissão do saber. A filosofia grega, que se tornou matriz do pensamento ocidental, já distinguia os papéis sociais de homens e mulheres: aos primeiros, o espaço público e a retórica; às segundas, o recato doméstico e a administração da vida privada. Essa cisão perdurou durante a Idade Média e a Modernidade, renovando-se sob diferentes roupagens. Manteve-se inalterado o princípio de que o saber sistematizado e legitimado pertencia aos homens. A exclusão das mulheres da educação formal é, portanto, o resultado de um processo secular de consolidação da dominação masculina, sustentado por instituições religiosas, jurídicas e políticas.

Na Inglaterra, ao longo do século XIX, a perspectiva da exclusão foi reforçada por reformadores religiosos e filósofos, que se arvoraram à condição de críticos da aristocracia oitocentista, de sua licenciosidade e ociosidade. Evangélicos metodistas e pensadores utilitaristas ganharam espaço, nesse período, como combatentes na luta pela necessária redefinição de valores que deveriam nortear as relações entre homens e mulheres. Teóricos como Jeremy Bentham, Hannah Moore, William Cobbett, entre outros, defenderam, firmemente; a “separação das esferas e das capacidades intrínsecas aos homens e mulheres [...] e a moralização de todos por meio das famílias” e da religião (HALL apud PERROT, 2009, p. 64).

O empenho dos reformistas, na Inglaterra do século XIX, inseriu novos entraves às mulheres que acreditavam que, por meio da educação formal, poderiam se contrapor à dominação masculina e subverter a ordem patriarcal.

A inserção no mercado de trabalho era outra preocupação das mulheres, especialmente daquelas dedicadas à produção artística e literária. Como intelectual ativista em defesa dos direitos femininos, Woolf escreve, em resposta ao escritor Arnold Bennet, que, em 1920, publicou *Nossas mulheres: capítulo sobre a discórdia sobre os sexos*:

Devo repetir que o fato de terem as mulheres se aprimorado [...] mostra que elas podem se aprimorar ainda mais; pois não consigo entender por que haveria de se impor um limite a seu aprimoramento no século XIX. Mas o que

é necessário não é apenas educação. É que as mulheres tenham liberdade de experiência, possam divergir dos homens sem receio de expressar claramente (pois não concordo que todas as atividades mentais sejam incentivadas para que exista um núcleo de mulheres que pensem, inventem, imaginem e criem com a mesma liberdade dos homens e, como eles, não precisem recear o ridículo e a condescendência (WOOLF, 2017, p. 50-51).

Em tom mordaz, Woolf denuncia a naturalização do pensamento que reduz as mulheres à condição de corpo reprodutivo e restringe sua energia criativa e intelectual. Ela questiona a suposta inferioridade feminina e, transitando do campo teórico para o literário, evoca, no plano ficcional, as experiências de *Mrs. Dalloway*, apresentadas como reflexo das condições em que as mulheres viviam no início do século XX. A autora aponta para a natureza limitada dos conhecimentos recebidos por Clarissa na juventude:

Não que se considerasse muito inteligente ou excepcional. Não conseguia imaginar como enfrentara a vida com aqueles fiapos de conhecimento inculcados pela Fraulein Daniels. Não sabia nada; nada de outras línguas, nada de história; e agora raramente lia, a não ser memórias, quando se deitava antes de dormir (WOOLF, 2012, p. 14)

Mesmo pertencente a uma família de tradição e prestígio social, Clarissa Dalloway é marcada pela superficialidade da instrução recebida e reconhece os limites do saber que recebeu. Sua formação, longe de se destinar ao desenvolvimento intelectual, visava, antes, moldá-la para o desempenho dos papéis sociais adequados às mulheres de sua classe: esposa, anfitriã, responsável pela prosperidade social da família. A voz narrativa ressalta a tradição feminina na família Dalloway: “madres superiores, diretoras de escolas, dignitárias na república das mulheres – embora nenhuma delas fosse brilhante, era isso a que dedicavam a vida” (WOOLF, 2012, p. 140). A educação feminina era via de continuidade do status familiar, mas não se constituía em caminho de emancipação individual.

Enquanto Clarissa vivencia a experiência de uma instrução restrita, Miss Kilman havia recebido uma educação robusta, mas permanece em condição de marginalidade. Diferente da senhora Dalloway, que se contentava com leituras esporádicas e memórias, Miss Kilman se orgulhava de sua sólida formação em história moderna e de que “sempre havia trabalhado para viver. Seus conhecimentos de história moderna eram exaustivos” (WOOLF, 2012, p. 128). Havia obtido seu diploma, prova de esforço intelectual e conquista pessoal: “era uma mulher que havia forjado seu caminho no mundo” (WOOLF, 2012, p. 135).

O capital educacional ostentado por Miss Kilman era um fato extraordinário e não foi capaz de lhe assegurar reconhecimento social. Pelo contrário, a tutora de Elizabeth, que poderia ter galgado autonomia e prestígio social por sua formação intelectual, ressentia-se da exclusão

e do desprezo a ela devotados pelos demais. De condição social inferior e aparência estranha aos padrões de feminilidade burguesa, não logrou fazer da instrução um caminho para romper a barreira das hierarquias de gênero e sociais.

O contraste entre Clarissa e Miss Kilman explicita a subsistência de uma construção histórica que naturaliza hierarquias de classe: as mulheres de elite recebiam uma instrução superficial, apenas o necessário ao bom cumprimento do seu papel social de esposas e mães; as mulheres de classes mais baixas ou tinham negado o acesso à educação formal ou, em raras exceções, recebiam uma formação sólida, mas que não se traduzia em conquista de prestígio ou mobilidade social.

Michelle Perrot (2017, p. 17) lembra que “em muitas sociedades, a invisibilidade e o silêncio das mulheres fazem parte da ordem das coisas”. Neste sentido, é compreensível que, quando instruídas, as mulheres sejam vistas como intrusas nos espaços tradicionalmente masculinos do conhecimento. A instrução consistente, como ocorre com Miss Kilman, muitas vezes reforça os mecanismos de rejeição social. Embora culta, a personagem é silenciada e humilhada, justamente porque sua erudição não encontra correspondência no ideal de feminilidade de sua época.

O caso de Lady Millicent Bruton acrescenta uma nova camada a esse debate. Ela é descrita como “desprovida por seu sexo, e também pelos estudos precários, da capacidade lógica (era incapaz, como viu, de escrever uma carta ao *Times*” (WOOLF, 2012, p. 182). Mas a condição herdada de prestígio social lhe permite contornar tal limitação, como observa Maria Aparecida de Oliveira (2017, p. 297-298):

[...] compreendemos que Lady Bruton tem a capacidade de escrever uma carta ao *The Times*. O problema é que ela precisa da assinatura masculina, ou seja, ela precisa da sanção da sociedade patriarcal. Dessa forma, sua possível ‘incapacidade’ torna-se uma arma para Lady Bruton, pois ela acaba por manipular Richard Dalloway e Hugh Whitbread ao seu próprio favor. Eles não passam de marionetes em suas mãos e ela acaba agindo como o ventríloquista, que fala por meio do outro. Lady Bruton compreende a Inglaterra como uma ilha e de homens, mas ela sabe muito bem como navegar por ela.

O seu poder de manipulação em relação aos homens, contudo, não é mobilizado em defesa da emancipação feminina. Antes, serve à manutenção do patriarcado e do imperialismo britânico. Ou seja, Lady Bruton se omite diante da possibilidade de utilizar seu capital social para questionar os limites impostos às mulheres.

De acordo com Roger Chartier (1988), as práticas de leitura e educação são sempre mediadas por representações sociais que definem o que é legítimo para cada grupo. Efetivamente, Clarissa, Miss Kilman e Lady Bruton representam três formas distintas de

experienciar o acesso à educação: a primeira, estava limitada por uma instrução superficial; a segunda, embora culta, era marginalizada e rejeitada; a terceira, embora se apresente como uma pessoa letrada, não transita com naturalidade nos meios sociais predominantemente masculinos como o poder de influência na circulação de informações e proposições de reformas políticas no espaço em que vive. Ela é dotada de prestígio social, mas opta por colocar o seu capital simbólico a serviço da ordem patriarcal. Em conjunto, elas evidenciam, no universo do romance *Mrs. Dalloway*, como o acesso ao saber feminino era mediado por restrições, silenciamentos e alianças de classe; e que o acesso ao saber não significa a adesão automática à pauta da emancipação. Para algumas mulheres, o vazio da instrução superficial produz frustração íntima; para outras, a densidade da formação intelectual não é capaz de reverter o quadro de exclusão social em que se encontram. Em todos os casos, a educação feminina, longe de romper com os limites impostos pelo patriarcado, favorece a reafirmação de desigualdades. A promessa de ascensão se converte em novas formas de submissão, a demonstrar o quão distante a sociedade inglesa ainda estava da emancipação feminina.

Assim, não se trata de discutir, apenas, o cerceamento do acesso às instituições de ensino. É preciso, também, pensar na forma como a experiência educativa é vivida e internalizada por cada mulher, como destaca Simone de Beauvoir (2016, p. 522-523):

É primeiramente no período de aprendizagem que a mulher se encontra em estado de inferioridade [...]. Durante seus estudos, durante os primeiros anos, tão decisivos, de sua carreira, é raro que a mulher aproveite francamente suas possibilidades: muitas sofrerão mais tarde as desvantagens de um mau início. Com efeito, é entre 18 e trinta anos que os conflitos atingem o máximo de intensidade: e é o momento em que o futuro profissional se decide. Quer a mulher viva com os pais, ou seja casada, raramente os que a cercam respeitarão seu esforço como respeitam o de um homem; vão lhe impor serviços, tarefas desagradáveis, vão lhe cercear a liberdade; ela própria ainda se acha profundamente marcada por sua educação, respeitosa dos valores afirmados pelos mais velhos, perseguida por seus sonhos de criança e de adolescente; dificilmente concilia a herança de seu passado com o interesse de seu futuro.

A desigualdade de gênero, reafirmada e reforçada em todo o processo formativo das mulheres, não se reflete apenas nas condições de acesso a instituições educacionais. Ela repercute diretamente na trajetória das mulheres que buscam inserção profissional, após o período formativo. Desde os anos decisivos de preparação, as restrições materiais e simbólicas limitam as suas possibilidades de realização plena. O caminho que se abre para o trabalho é marcado por desvantagens acumuladas. A carreira torna-se um campo de constante negociação entre o que a pessoa sonhou e o que pode conquistar. Há um condicionamento estrutural que

impõe aceitar que o trabalho das mulheres raramente se apresenta como conquista autônoma, mas como resultado de um percurso atravessado por concessões e invisibilidades.

Em *Mrs. Dalloway*, o trabalho é tratado como categoria essencial da existência feminina. Woolf consegue iluminar as ocupações femininas, muitas vezes diluídas sob o verniz da naturalidade. A atenção concedida ao trabalho invisível das mulheres indica que a autora, mesmo advinda de um círculo social privilegiado, tem consciência das desigualdades. Essa consciência se manifesta, por exemplo, na descrição do almoço na casa de Lady Bruton, em Mayfair, em que Woolf destaca o esforço das criadas para garantir a ilusão de abundância, em um mecanismo invisível que sustentava a vida social das elites londrinas:

E logo teve início uma silenciosa e impecável movimentação, através das portas de vaivém, das criadas com uniformes e toucas brancas, não serviçais por necessidade, mas adeptas de um mistério ou uma majestosa impostura praticada pelas anfitriãs em Mayfair da uma e meia às duas, quando, com um aceno da mão, cessa a azáfama, e em seu lugar surge essa ilusão profunda acerca sobretudo da comida – como se fosse gratuita; e, depois, como a mesa põe-se a si mesma, por vontade própria, com copos e pratarias, guardanapos, pratos de frutas vermelhas; películas de creme escuro ocultam o linguado; frangos despedaçados boiam em caçarolas; crepita o fogo, colorido, pouco doméstico; e com o vinho e o café (também gratuitos) elevam-se visões aprazíveis diante de olhos cismadores; olhos suavemente especulativos; olhos para quem a vida parece musical, misteriosa (WOOLF, 2012, p. 108).

A cena revela como o trabalho de mulheres é recoberto pela aparência de espontaneidade e como se dedica a sustentar, silenciosamente, a ordem social. A narrativa expõe uma pluralidade de experiências, atravessadas por desigualdades sociais. O trabalho das serviçais aparece cuidadosamente dissimulado sob a encenação da abundância: copos, pratos e travessas parecem se mover sozinhos, como se a refeição fosse um espetáculo natural, e não fruto da disciplina e do esforço feminino. Essa invisibilidade do trabalho doméstico é parte da própria lógica de classe: o serviço das criadas sustenta a aparência de harmonia e leveza da vida burguesa.

Doris Kilman não tem seu trabalho silenciado ou mascarado, mas exposto em toda a sua dureza: “ela morava em um pardieiro, sem colchão, sem cama e sem nada mais, com a alma toda corroída por um sentimento pegajoso, pelo fato de ter sido demitida da escola durante a guerra” (WOOLF, 2012, p. 18). A professora havia sido demitida durante a Primeira Guerra por não disfarçar suas convicções e por carregar a marca de origem alemã. Desde então, foi empurrada para funções mal remuneradas, sobrevivendo em condições de pobreza degradante:

Era pobre, de uma pobreza aviltante. Caso contrário, não precisaria aceitar trabalho de gente como os Dalloway; gente rica, que se empenhava em fazer

gestos de bondade. [...] quando estava prestes a ter uma oportunidade na escola de Miss Dolby, veio a guerra; ela nunca fora capaz de dizer mentiras. Miss Dolby achou que ela ficaria melhor junto de pessoas que partilhassem suas concepções sobre os alemães. Ela tivera de sair. É verdade que sua família era de origem alemã. Foi expulsa porque não podia fingir que os alemães eram todos vilões – ainda mais que tinha amigos alemães, e que os únicos dias felizes de sua vida haviam sido passados na Alemanha (WOOLF, 2012, p. 126)

A guerra não apenas aniquilou muitas vidas, mas interrompeu carreiras e é significativo que muitas mulheres tenham sido interdidas em espaços de formação e de trabalho intelectual. Trajetórias como a de Doris Kilman revelam que o trabalho das mulheres pobres estava sempre condicionado por forças externas, como o preconceito, a guerra e a arbitrariedade dos empregadores. Ao retratar a invisibilidade das criadas e a precariedade da vida de Kilman, Woolf evidencia como o trabalho de mulheres, em diferentes escalas, é atravessado por hierarquias de classe: umas permanecem nos bastidores, dissolvidas no anonimato da casa burguesa, enquanto outras carregam em seus corpos a marca da exclusão e fazem do seu trabalho um instrumento de luta por mera sobrevivência.

Enquanto as criadas permanecem invisíveis na encenação burguesa e Doris Kilman sofre com a precariedade e a exclusão, Clarissa Dalloway, ao decidir por casar-se com Richard Dalloway, encarna uma terceira forma de trabalho, condicionado por sua condição de dona de casa burguesa. Embora não carregue as marcas da precariedade e da subalternidade que afetavam as outras personagens, o trabalho da dona de casa é, antes de tudo, um trabalho não remunerado, que demanda energia e a abdicação de desejos pessoais. Por meio desse exemplo, Woolf revela o trabalho das mulheres, vivenciado de modos distintos, conforme as condições de classes: ora apagados, ora precarizados, ora valorizados socialmente, mas sempre limitados por convenções estruturais.

O dever da dona de casa burguesa é garantir prestígio e capital social, sustentar a hierarquia e se empenhar pela estabilidade da família. Ao abraçar essa “profissão”, quando jovem, inconsciente de si, pressionada por normas sociais, Clarissa contrariou os seus ideais de juventude, da época em que estava enamorada por Sally Seton, quando “sempre falavam do casamento como sendo uma catástrofe” (WOOLF, 2012, p. 39).

Na história de Clarissa Dalloway, o casamento e o trabalho de anfitriã se entrelaçam de modo inseparável. Ao escolher Richard, e não Peter Walsh, Clarissa optou pela segurança dentro do sistema burguês e logrou tornar-se uma dama da alta sociedade. A escolha não se explica apenas pelo desejo individual, mas pelas expectativas de estabilidade e prestígio que mobilizavam as mulheres de sua classe.

O personagem de Peter Walsh serve para dar amplitude à crítica de Woolf ao patriarcado. É certo que, marcado por limitações próprias do seu gênero, ele não consegue enxergar todos os efeitos da ordem patriarcal sobre a vida das mulheres. Marcado pela rejeição de Clarissa, ele expõe, de forma crítica, a rendição dela às convenções que ele desprezava: “Ela iria casar-se com um Primeiro-Ministro e se postar no topo de uma escadaria; ele a chamara de perfeita anfitriã (e como ela havia chorado no quarto por causa disso), tinha tudo para ser uma perfeita anfitriã, foi o que disse” (WOOLF, 2012, p. 13).

Oliveira (2017) propõe uma leitura do processo de desenvolvimento e autoconhecimento de Clarissa para concluir que o matrimônio lhe garantiu estabilidade e prestígio, mediante a vinculação a funções sociais específicas: ser esposa, mãe, organizar festas, cultivar relações e representar o prestígio do marido. Clarissa Dalloway “passa por um momento de desconhecimento a um momento de autodescoberta, em que busca uma autodefinição e autoconsciência” (Oliveira (2017, p. 253). Essa epifania causa espanto em si mesma, em plenos 52 anos de idade:

Que curiosa essa sensação de ser invisível; despercebida; desconhecida; agora que já não se tratava mais de casar, de ter filhos, mas apenas seguir esse assombroso e um tanto solene cortejo em meio às outras pessoas, Bond Street acima, sendo essa Mrs. Dalloway; nem mesmo Clarissa; Sendo Mrs. Richard Dalloway (WOOLF, 2012, p. 16).

Oliveira (2017) evidencia a contradição constitutiva da trajetória de Clarissa: o prestígio social e a segurança material garantidos pelo matrimônio a confinou em papéis rigidamente definidos. A personagem se vê reduzida à identidade de “Mrs. Richard Dalloway” (WOOLF, 2012, p. 16).

A experiência subjetiva de invisibilidade e do anonimato indica que, por trás da estabilidade e do sucesso social, a personagem amarga a perda de si. Ela descobre tardiamente o deslocamento entre ser Clarissa e ser a extensão do marido. Ao caminhar por Bond Street, ela percebe que sua identidade não é reconhecida enquanto sujeito autônomo, mas encontra-se dissolvida no papel social que o casamento lhe atribuíra.

A tomada de consciência revela um paradoxo central do universo feminino burguês, no início do século XX: o casamento era, ao mesmo tempo, promessa de segurança e de apagamento. A autodescoberta tardia não significa libertação plena, mas pode ser um passo em direção à reintegração dos desejos íntimos silenciados à identidade social construída. Nesse movimento, a lembrança de Peter reaparece como uma ferida persistente que a conduz a fazer ponderações sobre as contradições entre desejo pessoal e norma social: ela recobra que a

escolha por Richard foi uma tentativa de encontrar um equilíbrio instável entre o pesar e a racionalidade.

Assim, continuava a debater consigo no St. James's Park, ainda tentando provar que tivera razão – como não podia deixar de ser – ao não se casar com ele. Pois no casamento é preciso um pouco de tolerância, um pouco de liberdade entre as pessoas que convivem dia após dia sob o mesmo teto; e isso Richard e ela proporcionaram um ao outro. (Onde ele estava naquela manhã, por exemplo? Em alguma comissão, ela jamais lhe perguntava.) Com Peter tudo tinha de ser partilhado; tinha de ser esmiuçado. Era insuportável, e naquela cena no canteiro junto à fonte, ela fora obrigada a romper com ele, senão ambos seriam destruídos, ambos arruinados, estava certa; mesmo tendo em seguida carregado por anos, como uma flecha cravada no coração, o pesar, a angústia (WOOLF, 2012, p. 13-14).

A narrativa mostra que a opção por Richard foi profundamente marcada por pressões sociais. Como apontam Perrot (2017) e Hall (2009), o casamento representava para muitas mulheres da elite não apenas uma instituição afetiva, mas sobretudo uma carreira, o espaço legítimo de reconhecimento social. Nesta perspectiva, o conflito interno de Clarissa pode ser lido como expressão das representações sociais de gênero que se estruturavam à época de Woolf: ao mesmo tempo em que a subjetividade feminina aspirava a desejos e afetos autênticos, a sociedade burguesa reforçava a conformidade com o papel de mãe e dona de casa, conforme aponta Catherine Hall (2009, p. 63):

Enquanto homens tinham a oportunidade cada vez mais frequente de ampliar e diversificar os setores de suas empresas e se definiam por suas profissões e atividades públicas, as mulheres se distanciavam desse mundo e faziam da maternidade e da administração doméstica uma profissão. [...] A dignidade de um homem estava ligada à profissão; se tivesse alguma ocupação, a mulher perderia qualquer distinção.

Clarissa encarna a tensão entre indivíduo e estrutura, entre desejo íntimo e norma coletiva. Essa tensão só pode ser compreendida plenamente, conforme Chartier (1988), quando as experiências individuais são lidas à luz das práticas e representações sociais que as produzem. No imaginário social, o casamento e a maternidade eram opções legítimas apropriadas e estratégicas para a atuação feminina, em contraste com a pluralidade de funções sociais e econômicas atribuídas aos homens. Peter Walsh não reconhecia e criticava reiteradamente essa redução do papel da mulher. As críticas por ele feitas na juventude sempre ecoavam nas memórias de Clarissa, ao ponto de, simplesmente, por estar em sua presença, sentir necessidade de recobrar sua compostura e autoafirmação: ele “[...] sempre fazendo a gente se sentir frívola; uma cabeça oca’. Nesses momentos, ela convocava “em seu auxílio as coisas que

havia realizado; as coisas que mais apreciava; seu marido; Elizabeth; ela própria, em suma, que Peter mal conhecia agora” (WOOLF, 2012, p. 48-49).

A crítica de Peter Walsh aparece de forma irônica nas palavras enunciadas ao chegar na festa de Clarissa: “Todo mundo aqui tem seis filhos em Eton” (WOOLF, 2012, p. 191). A frase sugere que o prestígio feminino não decorria de realizações próprias das mulheres, mas do número e qualidade e da formação dos filhos, destinados a ocupar posições privilegiadas em instituições tradicionais como Eton. Ter filhos bem-posicionados era um símbolo de status. Para as mulheres, a dignidade adivinha do sucesso que os homens alcançavam no plano profissional. Richard Dalloway reforça esse padrão ao refletir sobre o fato de ter tido uma única filha, Elizabeth: “Se tivesse um filho, diria a ele, trabalhe, trabalhe. Mas havia tido Elizabeth. E adorava sua Elizabeth” (WOOLF, 2012, p. 117). A avaliação revela que o mérito social de uma família abastada se media pelas realizações do filho homem, herdeiro do *status* conquistado pela família.

Woolf concede individualidade a cada personagem. A pluralidade dos perfis está em consonância com as transformações vivenciadas pela Inglaterra, nos planos econômicos e sociais. Sobre os perfis das personagens femininas e suas experiências, é preciso evocar as reflexões de Oliveira (2021) sobre liberdade feminina e relações de poder no espaço privado. Ancorada em Stuart Hall (2006), a autora argumenta que a construção das identidades das personagens que se entrelaçam na trama de *Mrs Dalloway* ocorre em “um contexto em que não há colocação absoluta”. É significativo que o fato de elas não se “imporem como sujeitos fixos, as dispõem a favor da progressão” (OLIVEIRA, 2021, p. 236). A relação entre Clarissa e Sally Seton esboçada por Virginia Woolf, por exemplo, constitui uma fissura na ordem patriarcal e pode funcionar como abertura para esta progressão. Os dilemas de Clarissa são rememorados em “seu quartinho no sótão”, espaço onde ela se permite encontrar consigo mesma e se defrontar com “o vazio no cerne da vida” (WOOLF, 2012, p. 36). Entre esses dilemas está a escolha de se casar com Richard Dalloway e tornar-se mãe e uma “perfeita anfitriã”. A escolha não significou apenas a renúncia ao amor por Peter, mas, também, de modo ainda mais profundo, ao afeto intenso que nutria por Sally Seton em sua juventude: “Mas essa questão do amor (pensou enquanto tirava o casaco), esse encantamento por mulheres. Por exemplo, Sally Seton; o relacionamento que tivera com Sally nos velhos tempos. Não havia sido, no final das contas, amor?” (WOOLF, 2012, p. 37).

As lembranças da juventude retornam na experiência do fluxo de consciência com intensidade arrebatadora, como se ainda estivessem gravadas em seu corpo: “agora o velho sentimento retornava, enquanto tirava os grampos do cabelo e os colocava sobre a penteadeira,

e começava a arrumar o cabelo” [...]. A plenitude proporcionada pelo requinte do sentimento que viveu com Sally subsiste ao ponto de Clarissa confessar a si mesma o que sentira ao estar com Sally: “morrer agora seria a suprema felicidade” (WOOLF, 2012, p. 40).

O encantamento de Clarissa pela amiga, vivido na juventude, demonstra o quanto essa experiência foi singular e transformadora:

“Durante a noite toda não conseguira despregar os olhos de Sally. Era de uma beleza extraordinária, do tipo que mais lhe atraía, morena, de olhos grandes, com essa qualidade que, por lhe faltar, sempre lhe despertava sua inveja – uma espécie de abandono, como se ela pudesse dizer o que quisesse, fazer o que quisesse” (WOOLF, 2012, p. 38).

Clarissa reconhece, em suas recordações, a experiência mais sublime de toda sua existência, uma cena juvenil que permanece cristalizada em sua memória, não apenas como lembrança amorosa, mas como epifania, um diamante guardado e nunca desembulhado:

Então ocorreu o momento mais requintado de toda sua vida, ao passarem por uma floreira de pedra. Sally parou; colheu uma flor; beijou-a nos lábios. Foi como se o mundo virasse de ponta-cabeça! [...] E sentiu ter recebido um presente, embrulhado, com a recomendação de que o guardasse, sem olhá-lo – um diamante, algo extremamente precioso que, enquanto caminhavam (de um lado para outro, de um lado para outro), ela então desembulhava, ou era trespassada pela radiância, a revelação, o sentimento religioso!” (WOOLF, 2012, p. 40-41).

A renúncia ao sentimento que experimentou com Sally, passados tantos anos, mais de trinta, ainda tinha ressonância no presente. Essa renúncia foi dissimulada sob a forma de frieza e ela procura identificar o que lhe faltava:

Ela fazia ideia do que lhe faltava. Não era a beleza; nem a inteligência. Era algo central que se irradiava; algo caloroso que rompia as superfícies e agitava o frio contato entre homem e mulher, ou entre duas mulheres. Pois isso ela conseguia perceber vagamente. E se ressentia, tomada por um escrúpulo adquirido sabe-se lá onde, ou como lhe parecia, enviado pela Natureza (sempre tão sábia); mesmo assim não conseguia resistir ao fascínio de uma mulher, não de uma garota, mas de uma mulher que lhe confessasse, como elas costumavam fazer, algumas de suas enrascadas, alguma de suas aventuras. (WOOLF, 2012, p. 36-37)

O fascínio por Sally, intuído como “algo central que se irradiava” e capaz de romper as barreiras do contato frio entre os corpos, permanece em Clarissa como uma potência interdita, reprimida por um “escrúpulo” que ela mesma associa à Natureza – metáfora das normas sociais internalizadas. A renúncia ao desejo por outra mulher reverbera na cena em que a personagem alude à cama estreita e à virgindade persistente, elementos que simbolizam a conformidade a um ideal de feminilidade que sacrifica o prazer em nome das convenções burguesas.

A chama do desejo é desviada para a leitura solitária, enquanto a frigidez se converte em marca de uma vida moldada pela abnegação e pela disciplina dos costumes.

Como uma freira ao se recolher, ou uma criança ao explorar uma torre, ela subiu a escada, parou à janela, e chegou ao banheiro. Lá estava o linóleo verde e a torneira que pingava. Lá estava o vazio no cerne da vida; um quartinho no sótão. As mulheres devem se desfazer de seus ricos adornos. Precisam se trocar ao meio-dia. Cravou o alfinete na almofada e pôs o chapéu amarelo com pluma sobre a cama. Os lençóis estavam limpos, bem esticados, formando uma larga faixa branca de lado a lado. Cada vez mais estreita seria sua cama dali em diante. A vela estava pela metade e já avançara bastante nas Memórias do Barão Marbot. Noite adentro ela havia lido sobre a retirada de Moscou. Pois as sessões da Câmara prolongavam-se de tal modo que Richard insistira, depois que ficara doente, que seria melhor que ela dormisse sem ser incomodada. E, pra ser sincera, bem que preferia ler sobre a retirada de Moscou. Ele sabia disso. Por isso o quarto no sótão; a cama estreita; e quando ali se deitava a ler, pois custava a pegar no sono, não conseguiu se desfazer de uma virgindade que, mesmo após o parto, a envolvia como um lençol. Encantadora enquanto jovem, de repente houve um momento – por exemplo, no rio junto ao bosque em Cliveden – em que, por causa dessa frigidez, ela o decepcionara. E depois em Constantinopla, e tantas vezes mais (WOOLF, 2012, p. 36).

Aqui, a frigidez que a envolve como um lençol, mesmo após a maternidade, remete à sexualidade frustrada e à renúncia de uma vitalidade amorosa que havia encontrado apenas na experiência com Sally. O trecho ilumina a articulação entre práticas e representações: a identidade de Clarissa como esposa e mãe de prestígio estava socialmente legitimada, mas ao custo da negação de dimensões subjetivas essenciais.

A frieza da relação conjugal com Richard Dalloway contrasta com a intensidade do vínculo com Sally, evidenciando o mecanismo histórico destacado por Perrot (2017), Hall (2009) e Hobsbawm (2020): a delimitação da identidade feminina em torno do casamento e da maternidade, reduzindo ao silêncio outras formas de desejo e de realização. Clarissa conforma-se, assim, à condição de “perfeita anfitriã”, mas sua interioridade guarda a marca da abdicação – o vazio no cerne da vida que a acompanha e que se reflete em sua solidão no sótão.

Com Peter, a recusa pôde ser justificada pela dificuldade de conviver com sua intensidade emocional, pelas discussões constantes e pela ameaça de instabilidade conjugal que ele representava. No caso de Sally, o gesto de abdicação foi atravessado por pressões sociais muito mais rígidas: amar uma mulher não era uma possibilidade reconhecida no horizonte da ordem burguesa em que Clarissa se inseria. Sua conformidade ao papel de esposa, portanto, representou a supressão não apenas de um amor, mas de um modo de sentir interditado pelo patriarcado. Louro (2005, p. 5), destaca:

Os desejos que, alegadamente, deveriam ser regidos pelo corpo do sujeito são usurpados pelas prerrogativas sociais, bem como, mesurados, sentenciados ou aniquilados pela mesma corporação. Dessa forma, ‘todas essas transformações afetam, sem dúvida, as formas de viver e de se construir identidades de gênero e sexuais. [...] Tais transformações constituem novas formas de existência para todos, mesmo para aqueles que, aparentemente, não as experimentam de modo direto (LOURO *apud* OLIVEIRA, 2021, p. 236).

As escolhas de Clarissa, ainda que marcadas por renúncias dolorosas — como a recusa ao amor por Peter Walsh e por Sally Seton —, repercutem de modo permanente em sua vida. O paradoxo central está no fato de que tais decisões, tomadas sob o peso das convenções sociais, tornam-se não apenas feridas íntimas, mas também objeto constante de crítica, especialmente por parte de Peter.

A opinião de Peter sobre a vida de Clarissa reflete tanto a frustração pessoal quanto os valores de uma sociedade que cobrava das mulheres uma postura pública de utilidade e de conformidade com os ideais burgueses. Ao observar Clarissa já madura, o personagem expõe julgamentos que misturam ressentimento amoroso e reprovação social:

Aí está ela arrumando o vestido; arrumando o vestido como sempre, pensou ele; aí ficou sentada o tempo todo em que estive na Índia; arrumando o vestido; divertindo-se; frequentando festas; correndo até a Câmara, voltando de lá, e todas essas coisas, pensou ele, cada vez mais irritado, mais agitado, pois para certas mulheres não há nada no mundo tão ruim quanto o casamento, pensou; e a política; e um marido conservador, como o admirável Richard (WOOLF, 2012, p. 46).

A crítica de Peter se ancora na imagem de Clarissa como mulher voltada às aparências e às futilidades da vida social. Para ele, a vida de Clarissa simboliza a conformidade com o casamento e com a política conservadora. Está evidente a tensão entre seu ideal de intensidade emocional e a escolha pragmática de Clarissa por estabilidade. A percepção de Peter, ao ressaltar o lugar social de Clarissa como anfitriã e mediadora de relações, reduz sua atuação a uma vida de compromissos sociais e de esforços para agradar:

Ela tinha um senso de humor sutil, mas dependia dos outros, sempre dos outros, para trazê-lo à tona, e por isso acabava desperdiçando seu tempo, almoçando, jantando, organizando festas incessantes, falando bobagens, dizendo coisas em que não acreditava, embotando sua capacidade de discriminação. Lá ficava sentada à cabeceira da mesa, num esforço infinito para agradar um velho aborrecido que talvez fosse útil à Dalloway [...] ou então eis que chegava Elizabeth e tudo o mais ficava em segundo plano (WOOLF, 2012, p. 82).

Sally Seton, na juventude, era vista por seus amigos como “uma criatura cativante, bela, morena, na época com reputação de grande destemor” que costumava receber charutos e fumar

no quarto” (WOOLF, 2012, p. 64). Agora, ela desfere críticas em relação a Clarissa. Elas não se viam com frequência, devido ao distanciamento decorrente da rigidez das hierarquias sociais. Em situações cotidianas, Sally identifica em Clarissa uma postura esnobe, e a crítica pelo distanciamento em relação às possibilidades de ruptura com as hierarquias sociais e aos desejos de transformar o mundo:

Clarissa era no fundo uma esnobe – não havia como negar, era uma esnobe. E foi isso o que as afastou, estava convencida. Clarissa achava que ela se casara mal, pois seu marido era – e ela tinha orgulho disso – filho de mineiro. Havia suado para conseguir cada centavo de sua fortuna. Quando menino, chegara até mesmo a carregar pesados sacos de carvão (WOOLF, 2012, p. 192).

Está evidente a dimensão de classe que atravessa o julgamento de Sally sobre Clarissa, a quem atribui incapacidade de aceitar casamentos fora dos padrões aristocráticos. Paradoxalmente, a própria Sally é criticada por Peter Walsh por ter sucumbido ao casamento em moldes burgueses “Quem se casou com um ricoço e foi viver em uma mansão enorme perto de Manchester? [...] - Sally Seton, claro! Foi Sally Seton – a última pessoa do mundo que se esperaria ver casada com um ricoço e morando em uma mansão perto de Manchester; a arisca, a indômita, a romântica Sally!” (WOOLF, 2012, p. 76).

Na maturidade, Sally Seton ressurgue como *Lady Rosseter*, casada com um rico industrial de Manchester, fato que evidencia o distanciamento entre a rebeldia juvenil e a conformidade burguesa: “Ela se casara, de maneira bem inesperada, com um homem calvo e poderoso que era dono, comentou-se na época, de fiações em Manchester. E agora era mãe de cinco meninos!” (WOOLF, 2012, p. 183). A jovem transgressora que desafiava convenções acabou absorvida pelo matrimônio como via de prestígio e estabilidade. O percurso da personagem assinala a força estrutural da ordem patriarcal, que lograva subordinar até mesmo as experiências mais radicais de contestação feminina. Representada, na juventude, como promessa de ruptura, Sally adere, na prática, ao modelo que desprezava, apropriando-se da posição de *Lady Rosseter* como estratégia de sobrevivência no campo social.

A transformação de Sally pode ser interpretada à luz da formulação de Chartier sobre o processo de formação identitária: “A construção da identidade de cada indivíduo situa-se sempre no cruzamento da representação que ela dá a si mesmo e da credibilidade atribuída ou recusada pelos outros a essa representação” (CHARTIER, 1988, p. 112).

O percurso identitário de Sally foi construído não apenas com base no que ela sonhou ser, mas amparou-se no reconhecimento (ou recusa) das convenções sociais. Clarissa Dalloway, seguindo uma trilha distinta, viu sua autoimagem constantemente tensionada pelos olhares e

juízos externos, enquanto vivenciava conflitos íntimos que não deveriam afetar a sua imagem exterior. O que salta aos olhos é a conformidade das duas personagens às limitações impostas pelo sistema. Mas, ao explorar as trajetórias dessas mulheres, Woolf traz ao debate questões que a literatura escrita por homens nunca se dignou à explorar. Ela chama a atenção para as imagens, os discursos e as práticas que mobilizam as personagens para atender aos interesses do sistema patriarcal, mas aborda, de maneira sutil e inovadora, as possibilidades de transgressão que, no diálogo íntimo, essas personagens ousam evocar.

A referência às relações afetivas entre mulheres está presente em vários outros textos de Woolf, como em *Um Teto Todo Seu*. Estão ali consignados os afetos que unem as personagens fictícias Chloe e Olivia e a trajetória da escritora Mary Carmichael, também fictícia, que expõe, desta forma, a experiência do amor entre pessoas do mesmo sexo. Em seu discurso, Mary Carmichael defende que, diferentemente da literatura escrita por homens, a abordagem de relações amorosas entre pessoas do mesmo sexo: “acenderá uma chama em um aposento vasto onde ninguém jamais esteve. É todo meia-luz e sombras profundas, como aquelas cavernas sinuosas nas quais alguém entra com uma vela, perscrutando de alto a baixo, sem saber onde está pisando” (WOOLF [1929], 2014, p. 121-122).

A própria Woolf havia vivenciado uma experiência homoafetiva intensa e romântica com a aristocrata Vita Sackville-West. Essa relação inspirou o romance *Orlando*, que explora questões de gênero e identidade sexual de maneira inovadora para a época. O livro, considerado uma carta de amor a Vita, desafia normas de gênero e sexualidade. Ao representar relacionamentos amorosos entre mulheres em sua ficção, Woolf não apenas lhes confere visibilidade, mas também reivindica sua legitimidade no campo literário, ampliando os limites do que poderia ser narrado e reconhecido socialmente (FUSINI, 2010, p. 211–214; BELL, 1988; CURTIS, 2005).

Peter, em sua crítica a Clarisse e Sally, toma a vida das mulheres burguesas como vazia e voltada às aparências, mas ignora a violência simbólica que conformava essas mulheres no limite das convenções sociais. Sua crítica, portanto, reproduz o olhar masculino ao exigir das mulheres intensidade, autenticidade e liberdade, sem reconhecer a força do patriarcado, que as subordinava a um estado de obediência e à manutenção das aparências.

As limitações no reconhecimento da ordem patriarcal são evocadas por Woolf no tratamento concedido a Milicent Bruton. Empoderada política e economicamente, mas sem consciência de classe e da opressão do patriarcado, a personagem ousa ocupar espaços negados à grande maioria das mulheres, mas, ao ocupá-los, reproduz as mesmas estruturas de exclusão que garantiram sua ascensão. Milicent não rompe com o sistema, mas se integra a ele de forma

acrítica, com avanço restrito e pouco transformador. A narrativa enaltece suas qualidades e capacidade de luta, mas reforça a singularidade do seu exemplo como exceção e não como modelo de transformação coletiva:

Se alguma vez fosse concedido a uma mulher empunhar um escudo e disparar flechas, comandar um ataque de tropas, governar com justiça implacável as hordas bárbaras, ou ser enterrada sob um escudo, sem nariz, em uma igreja, ou em um túmulo coberto de relva sob uma antiga colina, essa mulher seria Millicent Bruton (WOOLF, 2012, p. 182).

A projeção de *Lady Bruton* no campo político e militar é limitada por sua consciência fragmentária e pela incapacidade de compreender os descentramentos dos sujeitos. Ela se reconhece unificada pelo ideário patriarcal, pois consegue galgar postos na burocracia a partir da manipulação das ações dos amigos em seu favor. Além disso, depende, sempre, do reconhecimento masculino às suas conquistas.

Clarissa Dalloway, por seu turno, é capaz de lidar com os descentramentos dos sujeitos. Ela avança, por exemplo no questionamento sobre sexualidade e posição social das mulheres. O casamento é pensado como um mecanismo de ajuste de suas ações para harmonizar com a norma. Mas, como destaca Oliveira, Clarissa naufraga em suas tentativas de se acomodar ao contexto social porque os regressos e progressos da vida diária são conflitantes e colocam em risco a identidade idealizada e assumida por ela. Oliveira menciona a relação de Clarissa por flores, a insistência em carregá-las nos braços e embelezar os ambientes. Para esta autora, as flores se inserem aí como “símbolo de amor. Sally amava flores, era sua peculiaridade” (OLIVEIRA, 2021, p. 241). A voz narrativa reforça a sua predileção pelas flores, em detrimento de qualquer sentimento por pessoas:

Para ela, essas rosas eram muito mais importantes do que os armênios. Perseguidos, aniquilados, mutilados, vítimas da crueldade e injustiça (como ouvia Richard comentar vezes sem conta) – não, ela não conseguia sentir nada pelos albaneses, ou seriam armênios? Mas adorava suas rosas (não seria isso uma ajuda para os armênios?) – as únicas flores cujo corte conseguia suportar” (WOOLF, 2012, p. 123).

O apego às flores e o desprezo às causas políticas revelam como sua identidade se estrutura na esfera do sensível, do cotidiano e da sociabilidade doméstica. Incapaz de diferenciar albaneses de armênios ou de se engajar intelectualmente, ela era, entretanto, dotada de um dom particular, o de reunir pessoas:

Fulano de Tal estava em South Kensington; Sicrano em Bayswater; e alguém mais, por exemplo, em Mayfair. E de maneira quase contínua, ela tinha consciência da existência separada deles; lamentava que fosse assim; sentia

que seria ótimo se pudessem se reunir; e é por isso que fazia isso. Era uma oferenda; juntar, criar; mas para quem? Uma oferenda pelo simples prazer de oferecer, talvez. Seja como for, esse era seu dom. Para ela, nada mais era assim tão importante; não conseguia pensar, nem escrever, tampouco tocar piano. Confundia armênios com turcos; adorava o sucesso; odiava o desconforto; necessitava ser apreciada; conversava bobagens sem fim; e até hoje, se lhe perguntasse onde ficava o Equador, não saberia dizer” (WOOLF, 2012, p. 125).

O trabalho de Clarissa, ainda que situado no espaço privado e associado à vida doméstica, simbolicamente assume contornos de ofício público. Reunir pessoas em torno de uma festa é sua maneira de atuar sobre a coletividade. Ainda que essas atividades pudessem ser adjetivadas pela superficialidade e futilidade, elas ofertavam, a pessoas dos seus círculos sociais mais próximos a possibilidade de criar laços e afirmar o pertencimento a determinados grupos. Conforme observa Michelle Perrot (2017), a história das mulheres evidencia que atividades tradicionalmente femininas, mesmo socialmente valorizadas, eram estruturadas como uma forma de trabalho não remunerado e subordinado, reconhecido apenas dentro das normas de prestígio burguês.

Dessa forma, tanto *Lady Bruton* quanto Clarissa desempenham funções reconhecidas socialmente, mas ambas são constrangidas pelos limites de gênero: no caso da primeira, a sua intervenção política, sem profundidade, subsiste legitimada pelos homens; a segunda, no papel de anfitriã, oferece possibilidades de mudança no status social, mas sem ruptura com a lógica patriarcal. São dois exemplos de trabalho condicionados por condições de classe e gênero e por normas sociais (HOBSBAWM, 2020; HALL *apud* PERROT, 2009; PERROT, 2017).

Outra personagem que deve ser destacada da narrativa de *Mrs. Daloway* é Masie Johnson. A figura parece encarnar a imagem da Nova Mulher delineada por Hobsbawm (2020), em sua abordagem sobre a Inglaterra na transição para o século XX.

Jovem, recém-chegada a Londres, Masie busca construir uma vida independente por meio do trabalho. Ao se deslocar sozinha pela cidade, ela incorpora a promessa de autonomia feminina que, embora ainda restrita, já se anunciava: “Maisie Jhonson [...] chegara de Edinburgh apenas dois dias antes. [...] Pela primeira vez em Londres, onde viera trabalhar com o tio em Leadenhall Street, [...] tinha apenas dezenove anos e conseguira afinal o que tanto queria, vir para Londres” (WOOLF, 2012, p. 31). Contudo, Woolf não romantiza essa experiência. A narrativa revela como a possibilidade de emancipação almejada pela personagem é atravessada por barreiras sociais e simbólicas, sobretudo quando exposta ao julgamento de pessoas de gerações anteriores. Mrs. Dempster, por exemplo, ao falar de Masie

evoca a necessidade de resistência dos valores tradicionais, que censuram a presença feminina nos espaços públicos e associam a independência da mulher a uma ameaça à ordem moral.

Woolf indica que a Nova Mulher, no caminho para o sucesso e a afirmação pessoal, precisa negociar constantemente com as estruturas patriarcais e com estigmas ainda presentes. A tensão fica evidente quando *Mrs. Dempster*, em tom quase confessional, projeta em Maisie os desprazeres da sua própria experiência conjugal:

Você vai se casar, pois é bonita, pensou *Mrs. Dempster*. Case-se, pensou, e aí vai ver como são as coisas. Ó, as criadas, e o resto. Todo homem tem suas manias. Mas teria eu escolhido isso caso soubesse?, pensou *Mrs. Dempster*, sentindo vontade de sussurrar um conselho a Maisie Jhonson [...] pois tinha sido uma vida dura, pensou *Mrs. Dempster*. O que não lhe custara aquilo? Rosas; a silhueta; os pés também. (Escondeu as massas disformes sob a saia.). Rosas, pensou com sarcasmo. Quanta bobagem, minha cara. Pois, na verdade, entre comer, beber e se acasalar, os dias bons e os ruins, verdade seja dita, a vida não tem nada a ver com rosas (WOOLF, 2012, p. 32).

No contraste entre dois mundos – o da jovem que sonha com independência e o da mulher envelhecida, marcada por renúncias e pela dureza de uma vida moldada pelo casamento – Woolf revela o ponto de fricção que Hobsbawm veio a identificar no momento do surgimento da Nova Mulher: a coexistência entre os novos horizontes de autonomia feminina e a persistência das normas patriarcais. Maisie é quase imediatamente enquadrada pelo discurso da geração anterior, que reduz suas possibilidades ao matrimônio. Com sutileza literária, Woolf faz ver que o sucesso da Nova Mulher dependeria de sua capacidade de resistir aos julgamentos que tentavam silenciar sua autonomia.

Sobre o mundo burguês operado por valores tradicionais, universo no qual transitavam os personagens de *Mrs. Daloway*, opina Zwerdling (1977, p. 71, *tradução nossa*): “a festa de Clarissa no final do romance, por maior que fosse o seu brilho, tratava-se de um tipo de vigília. Ela revela uma espécie de poder sem substância”. Ela destaca a chegada do Primeiro Ministro como algo trivial, embora “todo guarnecido em laços dourados”. O ar de decadência é perceptível nas roupas ostentadas pelas senhoras da geração de Ellien Henderson, *Lady Bruton*, *Mrs. Dempster*, *Miss Parry* e, provavelmente, *Mrs. Dalloway*, que estão em visível contraste com as vestimentas mais leves das gerações mais novas:

Aqui portas eram abertas por um laçao para dar passagem a uma altiva dama idosa, calçando sapatos afivelados, com três plumas roxas de avestruz no cabelo. Portas se abriam para senhoras enroladas como múmias em xales estampados com flores brilhantes, por senhoras de cabeça descoberta. E nos quarteirões respeitáveis com colunas de estuque, mulheres atravessavam os pequenos jardins fronteiros com vestidos leves e fivela no cabelo; os homens

as esperavam com os casacos desabotoados, os automóveis com os motores ligados (WOOLF, 2012, p. 166).

Zwerdling observa como, no início do novo século, a rigidez e estoicismo da Inglaterra vitoriana cedia lugar para alguma flexibilidade e para mudanças nos costumes e comportamentos. Como a narrativa de *Mrs. Dalloway* põe o olhar sobre as classes dominantes, é natural a projeção de personagens “inflexíveis, insensíveis ou evasivos em sua natureza, que os torna incapazes de reagir adequadamente aos eventos críticos de sua época ou de suas vidas” (ZWERDLING, 1977, p. 71, *tradução nossa*). O autor chama atenção, também para o fato de que o grande evento da história europeia daquela época foi, naturalmente, a Primeira Guerra Mundial, e que não seria exagero dizer que o choque da guerra constitui um tema central em *Mrs. Dalloway* (ZWERDLING 1977, p. 71, *tradução nossa*).

Ellie Henderson, a personagem marginalizada socialmente, conta à sua amiga Edith, que não fora convidada para a festa, as mudanças no código de vestimenta: “Mas parece que agora, quando debutam, as jovens não usam tanto branco quanto antes. [...] As moças estavam com vestidos retos, bem justos, as bainhas bem acima dos tornozelos” (WOOLF, 2012, p. 171). Ainda que excluída dos círculos de prestígio, Ellie nota o deslocamento simbólico nos corpos femininos. A redução do branco, associado à pureza e à tradição, e a adoção dos vestidos de corte reto, que permitem maior mobilidade e à autonomia, indicam a emergência de novas formas para nortear presença feminina na esfera pública. Essa percepção encontra eco na reflexão de Peter Walsh, que observa as transformações de maneira mais abrangente e masculina:

Havia um frescor nelas; era inegável que mesmo as mais pobres vestiam melhor do que há cinco anos; e, aos olhos dele, as modas nunca haviam sido tão graciosas; os longos casacos escuros; a magreza; a elegância; e depois, o costume delicioso e aparentemente universal da maquiagem. Todas as mulheres, até as mais respeitáveis, exibiam um corado na estufa; lábios delineados com precisão cirúrgica; cachos negros retintos; por todo lado engenho e arte; era inegável que algum tipo de mudança havia ocorrido. O que achariam disso os mais jovens?, perguntou-se Peter Walsh. De algum modo, esses cinco anos – de 1918 a 1923 – haviam sido cruciais, desconfiava ele. As pessoas tinham outra aparência. (WOOLF, 2012, p. 75)

Peter percebe não apenas a transformação estética, mas também a dimensão social da mudança e destaca que mulheres de diferentes classes começam a expressar autonomia, cuidando da aparência e desafiando expectativas antigas. Juntas, as duas perspectivas — a feminina e marginalizada de Ellie e a masculina e observadora de Peter — evidenciam a tensão característica do período: enquanto a Nova Mulher, como descreve Hobsbawm, busca

independência e definição de identidade, a sociedade oscila entre a admiração, a surpresa e a cautela frente à novidade estética. Woolf capta essa confusão de sentimentos e trata a moda não como um mero ornamento, mas como expressão de modos de vida, em uma época em que as mulheres estão em busca de mobilidade social e autonomia:

E o que dizer das mulheres que tiravam um bastão de ruge ou uma caixinha de pó de arroz, e arrumavam a maquiagem à vista de todos? A bordo, na viagem de regresso, muitos rapazes e moças – lebrava-se em especial de Betty e Bertie – ficavam namorando à vista de todos; sob o olhar da mãe idosa, ali entretida com o seu tricô, sem demonstrar nenhuma emoção. A jovem parava e retocava a maquiagem diante de todo mundo. E nem sequer estavam noivos; apenas se divertindo; e ninguém ficava magoado. Dura como o aço – aquela Betty Alguma Coisa -, mas excelente moça. Daria uma ótima esposa aos trinta – mas só se casaria quando fosse conveniente; casaria com algum rico e iria morar perto de Manchester (WOOLF, 2012, p. 76).

As mudanças podiam ser notadas “pelas palavras de uma moça, pelo riso de uma criada – coisas intangíveis e impossíveis de tocar com as mãos –, a mudança em toda aquela acumulação piramidal que, quando jovem, lhe parecera imutável. Aquilo fora um fardo para todos; sobretudo para as mulheres (WOOLF, 2012, p. 164).

Como destacado anteriormente, com base nas reflexões de Erick Hobsbawm (2020), sobre o surgimento da Nova Mulher no início do século XX, as mudanças sociais e econômicas começaram a abrir caminhos para a profissionalização como possibilidade de conquista da independência feminina. O acesso crescente a empregos urbanos, que permitiam a combinação entre educação e trabalho remunerado, permitiu que jovens mulheres comessem a ocupar espaços antes restritos a homens, desafiando expectativas tradicionais de gênero e o modelo exclusivo do casamento como forma de segurança social.

Esses processos, embora ainda limitados por barreiras estruturais e culturais, apontavam para uma esperança concreta de transformação: as mulheres poderiam, gradualmente, construir identidades próprias e agir sobre suas vidas de maneira mais autônoma, tornando-se agentes ativos de suas trajetórias pessoais e profissionais. Woolf, em suas narrativas, capta a tensão entre tradição e inovação e destaca a emergência das novas formas de presença feminina no mundo urbano e profissional. Elizabeth, embora atendessem os requisitos para conformar-se às normas tradicionais, tomada como exemplo da Nova Mulher nesse cenário de transformações sociais, insere-se no contexto de possibilidades abertas às jovens do início do século XX. Woolf afirma essa perspectiva ao descrever as relações entre a jovem e sua tutora, *Miss Kilman*: “Ela lhe emprestara livros. Direito, medicina, política, todas as profissões estavam abertas às mulheres de sua geração” (WOOLF, 2012, p. 133).

A abertura de novos campos profissionais, permitia que algumas mulheres vislumbrassem seguir trajetórias que iam além do casamento e da dependência econômica em relação aos homens. Elizabeth, contrariando as expectativas de sua mãe, internaliza essa realidade ao imaginar suas possíveis escolhas profissionais:

Ela se sentia bem ao lado de gente enferma. E todas as profissões estão ao alcance das mulheres de sua geração, disse *Miss Kilman*. Portanto, bem que podia ser médica. Podia ser fazendeira. Os animais estão sempre adoecendo. Podia ser dona de mil acres e ter empregados. Ela iria visitá-los em seus chalés. [...]. Seria uma excelente fazendeira. [...]. Em suma, gostaria de ter uma profissão. Seria médica, fazendeira, talvez deputada no Parlamento se fosse o caso (WOOLF, 2012, p. 139).

Woolf transpõe para o campo literário as oportunidades de profissionalização abertas às mulheres abastadas como via para a conquista da autonomia, na esfera urbana, na política ou como administradoras de propriedades. Elizabeth simboliza a esperança de transformação social, abraçando a tensão entre o legado patriarcal e as possibilidades de uma atuação feminina mais plena e independente.

Nesse sentido, a leitura feita por Maria Aparecida de Oliveira, reforça a imagem de Elizabeth como representação da Nova Mulher, que se apropria dos saberes e práticas sociais e das benesses da educação familiar e formal oferecida no meio burguês:

Elizabeth prefere a liberdade de poder ir e vir no seu passeio com o ônibus do que a presença opressora de *Miss Kilman* com seu exagerado sofrimento cristão. Ela gostaria de ir além dos papéis representados tanto por *Mrs. Dalloway* quanto por *Miss Kilman*. Sabendo que as profissões estavam abertas para sua geração, ela poderia escolher: médica, fazendeira ou, até mesmo, o Parlamento. [...] Por certo, Elizabeth Dalloway representa uma geração de mulheres bem diferente daquela a que pertence *Clarissa Dalloway* (OLIVEIRA, 2017, p. 283).

A análise das personagens femininas presentes no romance *Mrs. Dalloway* evidencia como as representações sociais de gênero (CHARTIER, 1988), moldam as experiências e as escolhas das mulheres, ofertando possibilidades e impondo restrições. *Clarissa Dalloway*, inserida na alta sociedade londrina, conforma-se aos padrões de beleza, às expectativas matrimoniais e ao trabalho simbólico de anfitriã, buscando consolidar sua identidade dentro do ideário patriarcal. *Sally Seton* e *Doris Kilman* tensionam essas normas, seja por desejo de ruptura social, seja por experiências de marginalização. A educação, a apropriação de saberes e a possibilidade de trabalho profissional, observadas em personagens como Elizabeth e *Masie Johnson*, indicam o surgimento de novas formas de autonomia, características da Nova Mulher,

embora essas novas mulheres ainda permanecessem atravessadas por limitações estruturais e pelo olhar crítico das gerações anteriores.

A preocupação com o casamento, a maternidade e o prestígio social revela que o cotidiano, os hábitos e as expectativas coletivas – elementos centrais na teoria das representações sociais de Chartier – continuam determinando, mesmo de forma sutil, os limites e as escolhas das mulheres. No entanto, as jovens Elizabeth e Masie Johnson estão ali para demonstrar que essas normas estão sendo questionadas: a liberdade de movimento, a profissionalização e a autonomia material tornam-se perspectivas concretas de mudança e sinalizam para a emergência de identidades femininas plurais, capazes de negociar tradição e inovação, desejos individuais e pressões sociais:

À medida que o tecido social se vai diferenciando, o mecanismo sociogenético do autocontrole psíquico evolui igualmente no sentido de uma diferenciação, uma universalidade e uma estabilidade maiores [...]. A estabilidade particular dos mecanismos e autocondicionamento psíquico que constitui o traço típico do *habitus* do homem ‘civilizado’ está estreitamente ligada à monopolização do condicionamento físico e à solidez crescente dos órgãos sociais centrais (CHARTIER, 1988, p. 109-110)

Assim, Woolf, ao construir suas personagens, captura a complexa tensão entre conformidade e autonomia, tradição e modernidade, mostrando que a experiência feminina é socialmente moldada, mas simultaneamente sujeita à reconfiguração por meio das ações, escolhas e aspirações das próprias mulheres.

CONCLUSÃO

A análise do projeto estético e político de Virginia Woolf, tomando como exemplo o romance *Mrs. Dalloway*, partiu da premissa de que forma e conteúdo não se separam. Pelo contrário, se entrelaçam no processo de construção de um texto que rompe com as formas da narrativa tradicional e, ao mesmo tempo, se projeta como crítica às estruturas sociais e relações e gênero. *Mrs. Dalloway* é muito mais do que uma simples inovação literária. O romance deve ser compreendido como intervenção crítica nos debates culturais, em meio às transformações sociais da Inglaterra do início do século XX. Em especial, põe foco sobre a pluralidade de condições das mulheres inglesas que viveram naquela época.

A pesquisa que deu origem ao presente texto dissertativo tinha como escopo interpretar as imagens e os discursos sobre mulheres inglesas veiculados por Virginia Woolf em *Mrs. Dalloway*, considerando não apenas o contexto histórico e social no qual o romance foi produzido e inicialmente difundido, mas também a trajetória de vida da autora, com foco sobre as experiências pessoais e familiares evocadas na construção das suas representações literárias. A leitura crítica de fontes bibliográficas de orientação sócio-histórica e biográfica permitiu fazer uma articulação entre estudos literários, teoria das representações e história das mulheres com o intuito de evidenciar as interações entre produção textual, experiência individual e as relações sociais e estruturas de poder que moldavam as representações sociais de mulheres no início do século XX.

A teoria das representações sociais, de Roger Chartier, foi a base teórica para entender as relações entre representações, práticas e realidade social. Os estudos de Chartier orientaram o tratamento do texto literário como objeto cultural, cuja compreensão demanda a reflexão sobre o contexto de produção, prevê a indissolubilidade entre formas e sentidos e permite pensar as possibilidades de apropriação dos textos, pelos leitores, em cada contexto histórico e social:

Uma história do ler afirmará [...] que as significações dos textos quaisquer que sejam, são constituídas, diferencialmente, pelas leituras que delas se apoderam deles. Daí, uma dupla consequência. Antes de mais nada, dar à leitura o estatuto de uma prática criadora, inventiva, produtora e não anulá-la no texto lido, como se o sentido desejado por seu autora devesse inscrever-se no espírito de seus leitores, com toda imediatez e transparência, sem resistência nem desvio no espírito de seus leitores. Em seguida, pensar que os atos de leitura que dão aos textos significações plurais e móveis situam-se no encontro de maneiras de ler, coletivas ou individuais, herdadas ou inovadoras, íntimas ou públicas e de protocolos de leitura depositados no objeto lido, não somente pelo autora que indica a justa compreensão de seu texto, mas também, pelo impressor que compõe as formas tipográficas, seja com um objetivo explícito,

seja inconscientemente, em conformidade com os hábitos de seu tempo (1996, p. 78).

O significado de um texto literário nasce no encontro entre: 1. enunciado autoral; 2. formato material e marcas tipográficas impostas pelos editores; 3. práticas coletivas e individuais de leitura enraizadas nos contextos históricos. Deste modo, a investigação sobre *Mrs Dalloway* pautou-se pela consideração de que Virginia Woolf era dona da própria editora – a Hogarth Press: ou seja, a proximidade entre autoria e a autoridade da edição/impressão aumenta o poder da autora de definir os protocolos iniciais de leitura. Mais do que isso, a dupla condição lhe concede liberdade para colocar em prática o seu projeto de inovações das técnicas narrativas. Todas essas considerações não devem, entretanto, eliminar a criatividade interpretativa dos leitores.

O estudo comparativo de edições, com dados relativos à recepção, como das traduções, dos paratextos, das capas, prefácios, notas, confissões em diários etc., foi um procedimento metodológico adotado visando refletir sobre como as representações de mulheres em *Mrs Dalloway* foram modificadas, ao longo do tempo, de acordo com as práticas de leitura vigentes. Por exemplo, mostrou-se essencial pensar os níveis de alfabetização na Inglaterra, e em outros países, a exemplo dos Estados Unidos, na ocasião da publicação da primeira edição. Por outro lado, foi essencial pensar o livro como objeto de leitura ampla e crítica com o avanço da alfabetização e a diversificação do público leitor.

Conforme Chartier (1988, p. 178)., “toda reflexão metodológica enraiza-se, com efeito, em uma prática histórica particular, num espaço de trabalho específico”. Nesta perspectiva, a análise das representações de mulheres em *Mrs. Dalloway* comportou o exame crítico de outros textos, literários ou não, que, para Chartier deve ser conduzido a partir de seus próprios agenciamentos no tempo e no espaço. Por outro lado, foi concedida especial atenção à “função-autor”, entendida como “resultado de operações específicas e complexas que referem a unidade e a coerência de uma obra, ou de uma série de obras, à identidade do sujeito construído” (CHARTIER, 2000, p. 199). Esta premissa justifica a interconexão entre a análise dos textos e as investigações sobre vida e obra da autora. Mas Chartier adverte: “A função-autor implica uma distância radical entre o indivíduo que escreveu o texto e o sujeito social ao qual o discurso está atribuído” (CHARTIER, 2000, p. 199). Ou seja, a função-autor não coincide plenamente com a história da pessoa que escreveu o texto. Deve ser considerada a existência de distinção entre autor/a enquanto construção social e cultural e autor/a enquanto indivíduo biográfico. Essa distinção deve ser considerada no estudo sobre Virginia Woolf e das posições por ela assumidas enquanto sujeito autoral – romancista, contista, cronista, ensaísta, biógrafa, etc.

As experiências pessoal, familiar e social de Woolf são indiciárias das elaborações discursivas difundidas em *Mrs. Dalloway*, especialmente no que se refere à construção de representações femininas e às tensões entre esfera pública e privada, tradição e inovação literária. A articulação entre biografia da autora, contexto histórico e análise textual forneceu a chave interpretativa dos discursos veiculados no romance.

Woolf, enquanto agente social e literário, abarca nas suas obras representações sociais geradoras de práticas de conformidade ou contestação. A sua identidade autoral se constrói em meio ao processo de engajamento progressivo com as lutas das mulheres na sociedade inglesa do início do século XX. A sua fortuna crítica e literária está centralizada em personagens mulheres, inspiradas em experiências sociais e intelectuais vivenciadas por Woolf, como mulher e escritora, bem como nas experiências de outras mulheres do seu tempo.

O envolvimento político com as lutas correntes contra a ordem patriarcal não se destaca das demandas de renovação estética que ela abraça. Por exemplo, a inserção dos princípios da lírica como componente da prosa literária é uma característica própria ao seu estilo de escrita e atende à perspectiva de conceder voz às mulheres. Uma novidade do seu método narrativo é o desvelamento dos estados psicológicos das personagens, enunciados por meio de monólogos interiores. Tal expediente poderia ser interpretado como uma ruptura com os escritores realistas, mas Woolf jamais pretendeu o afastamento das reflexões sobre os problemas sociais.

O fluxo de pensamentos permite às suas personagens transitar entre passado e presente, visitar cenários distintos, além de permitir ao leitor obter informações sobre relações sociais, política, economia etc. Sobretudo, o fluxo de pensamento permite expor, criticamente, as experiências cotidianas das mulheres, subordinadas ao modelo desigual de sociedade agravado pela subsistência da ordem patriarcal.

O percurso da análise foi estruturado em dois eixos principais: o projeto estético, com foco nas inovações formais do romance modernista, e o projeto político, centrado nas representações sociais e nas críticas às hierarquias de gênero, classe e poder. No que se refere ao projeto estético, foi possível concluir que o rompimento de Woolf com a narrativa tradicional do romance realista dos séculos XVIII e XIX, marcado pela linearidade temporal, pelo princípio de causalidade e pela ênfase na descrição de detalhes externos. Em *Mrs. Dalloway* o tempo é fragmentado e a subjetividade recebe tratamento privilegiado. A técnica do fluxo de consciência permite que passado e presente se entrelacem, evidenciando como a memória, a percepção e a imaginação reconfiguram continuamente a experiência individual. Woolf expressa a historicidade do sujeito moderno, marcado pelas transformações sociais, filosóficas e psicológicas que ocorreram a partir do início do século XX.

Woolf não se limita a registrar a interioridade das personagens. A técnica do monólogo interior, central para a representação da subjetividade, também permite adentrar em aspectos da realidade social. A voz narrativa, estrategicamente inserida no romance, é um recurso autoral que amplia o alcance crítico do texto. Essa voz narrativa assume o papel de levantar questões que as personagens, imersas em seus mundos privados, não dão conta de evidenciar. Assim, a consciência fragmentada de Clarissa, Sally Setton, Miss Kilman, Peter Walsh, Mrs. Dempster, Elizabeth tem como contraponto a voz narrativa que, de modo sutil e irônico, expõe contradições sociais, hierarquias e tensões de gênero. A fusão entre vozes interiores e voz autoral confere densidade ao romance, transformando-o em espaço simultâneo de introspecção psicológica e crítica social.

Woolf apresenta aos seus leitores um modo peculiar de representação da realidade e, ao mesmo tempo, aponta para possibilidades de transformação na vida das mulheres. As representações sociais permitem decifrar e, ao mesmo tempo, criar realidades. Na totalidade social de difícil apreensão, as imagens e discursos oferecem elementos para se compreender o funcionamento das sociedades e as formas de intervenção social. O texto ficcional, como parte do que nós compreendemos como real, pode mobilizar sujeitos sociais desde a produção até a recepção em diferentes tempos e lugares. A análise de sociedades só se realiza, pois,

[...] penetrando na meada das relações e das tensões que as constituem a partir de um ponto de entrada particular (um acontecimento, importante ou obscuro, um relato de vida, uma rede de práticas específicas) e considerando não haver prática ou estrutura que não seja produzida pelas representações, contraditórias e em confronto, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido ao mundo que é o deles (CHARTIER, 1991, p. 177).

Deste modo, as imagens e discursos sobre as mulheres projetadas por Virginia Woolf não podem ser destacadas da sua intenção de colocar em debate, imposições sociais e padrões de comportamentos associados ao gênero feminino. Como mulher escritora, ela mobiliza a sua força criativa para desconstruir as tradicionais representações de mulheres na literatura, atreladas a valores e padrões masculinos, como o faz em uma crítica ácida no ensaio *Um teto todo seu* ao proclamar que para ser uma escritora, uma artista bem sucedida, uma mulher precisa de dinheiro e de um teto todo seu. Observe:

Eu ganhava dinheiro mendigando trabalhos ocasionais nos jornais, escrevendo sobre um espetáculo aqui ou um casamento ali; ganhei algumas libras endereçando envelopes, lendo para senhoras idosas, fazendo flores artificiais, ensinando o á-bê-cê para crianças do jardim de infância. Eram essas as principais ocupações para as mulheres antes de 1918. [...] é notável a mudança de humor que uma renda fixa consegue causar. Nada no mundo

pode tirar de mim as quinhentas libras que me pertencem. Comida, casa e vestimentas são minhas para sempre. Portanto, não somente cessão o esforço e o trabalho, mas também o ódio e a amargura. Não preciso odiar homem nenhum; eles não podem me fazer mal (WOOLF, 2014, p. 57-58).

São particularmente importantes as críticas de Woolf às desigualdades sociais, econômicas e ao patriarcado. Essas críticas se manifestam, sobretudo, na expressão da interioridade das personagens femininas, momentos em que elas podem refletir sobre questões vedadas no âmbito das relações sociais. Clarissa, a protagonista, por exemplo, expressa, em seus diálogos íntimos, desconfortos, dilemas e desejos interditados. Por outro lado, Mrs. Dempster e a esposa do Dr. Bradshaw, enunciam, no silêncio, discursos sobre o casamento que revelam pesar e abnegação, tratando a vida conjugal como sinônimo de renúncia.

A denúncia sobre as condições de subserviência das mulheres não precisa de discursos explícitos de contestação para ser veiculada. Virgínia Woolf atua dentro do próprio sistema social, facultando às suas leitoras a identificação com as personagens, com os seus sentimentos, possibilitando reconhecer nelas o espelho das opressões que ainda ecoam em suas próprias realidades.

Dessa forma, o projeto estético woolfiano é inseparável de seu posicionamento político, que também se faz evidenciar em suas relações sociais e em sua produção teórica. A ruptura com a forma tradicional de escrever romance não é apenas movida pelo desejo de inovação técnica. É também um gesto político. As novas técnicas narrativas servem para colocar em evidência as histórias de sujeitos fragilizados e à margem das instâncias de decisão pública e ao mesmo tempo, confrontar as convenções literárias e sociais que, historicamente, negaram autonomia às vozes desses sujeitos.

O romance modernista de Virgínia Woolf é, portanto, forma de denúncia e resistência contra as relações de gênero que, historicamente, são dominadas, subalternizadas e exploradas em diversas dimensões de suas vidas. O romance *Mrs. Dalloway* é uma crítica refinada às estruturas de poder e às desigualdades. Clarissa é a “perfeita anfitriã”, rigidamente conformada aos padrões estéticos e padrões de comportamento das mulheres da alta sociedade. Entretanto, a imagem pública, pautada pela elegância, delicadeza e neutralidade emocional, convive com a insatisfação que ela ousa expor em seus diálogos íntimos entabulados consigo mesma.

A crítica de Woolf não é panfletária. Ela é camuflada, construída de dentro para fora da estrutura da sociedade inglesa. O romance não contrapõe heróis ou vilões. Cada personagem fala de si mesmo, embora sem plena consciência de sua posição como opressor ou subalterno. Cada mulher ali representada experimenta os constrangimentos de uma ordem patriarcal que regula comportamentos e interdita liberdades. O leitor e a leitora têm liberdade para apropriar-

se das críticas formuladas pela autora, mas, sem a mediação de estereótipos concebidos sob a ótica masculina, cada um é instigado à reflexão ativa sobre hierarquias e silenciamentos que moldam a vida social.

A narrativa dá projeção a personagens, como Clarissa ou Lady Bruton, que reiteram a lógica patriarcal, mas também a outras, que apontam para possíveis rupturas, a exemplo de Elizabeth Dalloway e Maisie Johnson. Mais jovens, essas duas últimas tiveram suas experiências de vida forjadas no contexto atravessado pelas mudanças do pós-guerra e pela circulação de novos discursos em relação à condição das mulheres. O personagem Peter Walsh observa a diferença que afeta as moças da nova geração: mais livre para explorar a cidade, mais aberta a experimentar papéis que não se limitam ao casamento. A insatisfação de muitas mulheres diante das condições opressoras implícitas no casamento repercute em textos literários e ensaios – *Um teto todo seu* e *Profissões para mulheres*, da própria Virginia Woolf. Estes textos, como representações da vida social são geradores de práticas sociais que podem contribuir para a construção de novas realidades sociais.

Assim, o projeto político woolfiano revela-se tanto nas imagens e discursos que comportam desigualdades quanto na forma como tais discursos são apresentados. A voz narrativa, novamente, desempenha papel crucial: ao entrelaçar as falas das personagens com comentários sutis, ela expõe a violência simbólica que atravessa relações de gênero, classe e poder. Vislumbra-se aí uma crítica profunda, mas disfarçada na trama cotidiana de um dia comum em Londres. Ao iluminar práticas, convenções e resistências, Woolf mostra como a literatura é, também, um espaço de luta simbólica, onde se confrontam representações hegemônicas e experiências silenciadas.

Ao integrar estética e política, Woolf demonstra que a inovação formal – consignada no tratamento do tempo, na inserção do fluxo de consciência e na fusão de vozes – pode ser um método eficaz de denúncia social. A denúncia social, por sua vez, impacta, chama atenção e adquire força porque é sustentada por uma estética inovadora, que rompe com a tradição. *Mrs. Dalloway* é um claro exemplo de literatura que pode ser tratada, simultaneamente, como arte e instrumento de reflexão crítica, capaz de traduzir a complexidade da experiência moderna.

As contribuições da pesquisa que ora se encerra se desdobram em diferentes dimensões. Para os estudos literários, evidencia como estética e política se imbricam, contrariando leituras que as separam. Para a história das mulheres, indica que a escrita de mulheres como Virgínia Woolf abriga representações de mulheres distintas, que expressam tanto conformidades quanto resistências diante do patriarcado. No plano metodológico, a articulação entre a teoria das

representações sociais e a crítica literária abriu caminho para leituras interdisciplinares que enriquecem a compreensão do texto literário como documento cultural e histórico.

É importante reconhecer, contudo, as limitações deste estudo. O *corpus* foi restrito a um único romance, ainda que emblemático, o que impossibilitou uma visão comparativa mais ampla dentro da obra de Woolf. Além disso, a dependência de traduções impôs mediações inevitáveis na leitura. O recorte teórico, ainda que consistente, deixou de contemplar perspectivas que poderiam ampliar o debate, como vertentes mais densamente apoiadas no feminismo ou em teorias pós-coloniais. Tais limitações, no entanto, não diminuem a relevância da análise. Antes, indicam caminhos possíveis para futuras investigações.

Para o futuro, o trabalho aponta para algumas possibilidades. A análise de outras obras de Woolf, como *Ao farol* e *Orlando*, poderia revelar novas articulações entre estética e política, em diferentes momentos de sua escrita. A comparação com outras escritoras modernistas, como Dorothy Richardson ou Katherine Mansfield, permitiria identificar convergências e divergências no modo como as mulheres escritoras do período lidaram com as transformações sociais e estéticas. Por fim, o estudo da recepção crítica de *Mrs. Dalloway* em diferentes contextos culturais poderia ampliar a compreensão de seu impacto no seu tempo de produção e recepção e de sua atualidade.

Em síntese, a pesquisa demonstrou que Virginia Woolf construiu um projeto literário simultaneamente estético e político. Sua escrita rompe com a forma tradicional para dar conta da complexidade do sujeito moderno; ao mesmo tempo, revela as contradições de uma sociedade marcada por desigualdades e silenciamentos. Ao narrar um único dia da vida de Clarissa Dalloway e das pessoas de seu círculo social, Woolf revela muito mais: as falhas do Estado, a força das representações sociais que regulam comportamentos, bem como os limites impostos às mulheres. Sua crítica, embora camuflada, ecoa fortemente no leitor atento, que percebe nas vozes das personagens os ecos de uma sociedade que cerceia e normatiza o comportamento das mulheres.

Talvez a metáfora mais potente seja a da festa organizada por Clarissa. Mais do que um evento social, ela simboliza a vida coletiva: espaço de brilho e ocultamento, de encontro e de silêncio, onde se misturam convivência e solidão. Ao descrever essa festa, Woolf mostra que a literatura é, também, celebração e crítica, forma e intervenção, estética e política. Nesse jogo entre o que se mostra e o que se esconde, revela que, mesmo em meio às convenções, é possível vislumbrar brechas de resistência. *Mrs. Dalloway* permanece, assim, como convite à reflexão: ao mesmo tempo que narra um único dia em Londres, faz ecoar as inquietações universais de sujeitos que buscam liberdade em sociedades que insistem em contê-los.

REFERÊNCIAS

- ALVES, Bianca Moreira; PITANGUY, Jacqueline. *O que é feminismo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- ARONOVICH, Lola. Prefácio. In: LERNER, Gerda. *A criação do patriarcado: história da opressão das mulheres pelos homens*. São Paulo: Cultrix, 2019. p. 19-27.
- BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo: e experiência vivida*, volume 2; tradução Sérgio Millet. 3. ed. – Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- BELL, Quentin. *Virginia Woolf: uma biografia*. Trad. de Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- BIVAR, Antônio. Prefácio. In: WOOLF, Virginia. *O quarto de Jacob*. Tradução de Lya Luft. São Paulo: Novo Século, 2008. p. 5-14.
- CÂNDIDO, Antônio. A Personagem do Romance. In: CÂNDIDO, Antônio et al.. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- CARVALHO, Virginia Silva de. As Múltiplas Silhuetas: a nova mulher no romance Mrs. Dalloway, de Virginia Woolf. *Desenredos*. Piauí, n. 13, , p. 1-12, abr-maio-jun de 2012
- CANNADINE, David. *The decline and fall of British aristocracy*. New York: Vintage Books Edition, 1999.
- CHARTIER, Roger. Literatura e História. *Topoi*. Rio de Janeiro, n. 1, p. 197-216, 2000. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/topoi/v1n1/2237-101X-topoi-1-01-00197.pdf>. Acesso em: 8 de dez. de 2020.
- CHARTIER, Roger. *A História Cultural: entre práticas e representações*. Trad. de Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difusão Editorial., 1988 (Coleção Memória e Sociedade).
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-191, jan.-abr. 1991. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>. Acesso em: 12 de mar. de 2021.
- CHARTIER, Roger. *Práticas de leitura*. Tradução Cristine Nascimento. São Paulo: Estação da Liberdade, 1996.
- CHIAPPINI, Ligia; LEITE, Moraes. *O foco narrativo*. São Paulo: Ática. 1993.
- CORREIA, João Carlos. Virginia Woolf e a questão do tempo no romance Mrs. Dalloway. *Ex æquo: Revista da Associação Portuguesa de Estudos sobre as Mulheres (APEM)*. Lisboa, Portugal, n. 9, p. 113-121, 2003.
- CLUBE DO AUTOR. *Mrs. Dalloway*. Lisboa: Clube do Autor, [s.d.]. Disponível em: <https://www.clubedoautor.pt/livro/mrs-dalloway>. Acesso em: 13 set. 2025.
- CORREIA, Lailla Mendes. *Escrita feminina e protofeminismo em Jane Austen: elementos*

para a construção de um novo perfil de mulher em *A Abadia de Northanger* e *Orgulho e Preconceito*. Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2018.

CURTIS, Vanessa. *As mulheres de Virginia Woolf*. Trad. de Tuca Magalhães. São Paulo: A Girafa, 2005.

FEDERICI, Silvia. Origens do trabalho doméstico na Inglaterra : a reconstrução da família proletária, trabalho doméstico e o patriarcado do salário. In FEDERICI, Silvia: *O patriarcado do salário : notas sobre Marx, gênero e feminismo*. Volume 1. Tradução Heci Regina Candiani. 1. ed. São Paulo : Boitempo, 2021. p. 157-170.

FUSINI, Nadia. *Sou dona da minha alma: o segredo de Virginia Woolf*. Tradução Karina Jannini. Rio de Janeiro: Bertand Brasil, 2010.

GARNETT, Angélica. Introdução. In : WOOLF, Virginia. *A Viagem*. São Paulo: Novo Século Editora, 2008. p. 7-25.

GREENBLATT, Stephen; ROBSON, Catherine; CHRIST, Carol T. (Ed.). *The Norton Anthology of English Literature* . v. E: The Victorian Age.. London: W. W. Norton & Company, 2016.

GRAEBIN, Franciele. *As quatro traduções de Mrs. Dalloway de Virginia Woolf para o português do Brasil: aspectos estilísticos*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Tradução) – Universidade de Brasília, Brasília, 2016.

GOMES, Analice Quintanilha Porto. As mulheres britânicas, a grande guerra e a conquista do sufrágio: uma luta entre os anos de 1867 e 1928. *O Cosmopolítico* - ISSN 2318-9711, Rio de Janeiro, v. 5 n.2, p. 40-49, 2020. Recuperado de <https://periodicos.uff.br/ocosmopolitico/article/view/53829>. Acesso em 23 de abril de 2024.

HALL, Catherine. *Sweet home*. In: História da vida privada, 4: Da Revolução Francesa à Primeira Guerra / organização Michelle Perrot; tradução Denise Bottmann, Bernardo Joffily. – 1ª ed. – São Paulo: Companhia de Bolso, 2009.

HOBBSAWM, Eric J. *A era dos impérios, 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

HOBBSAWM, Eric J. *Da revolução industrial inglesa ao imperialismo*. Rio de Janeiro: Forense, 2016.

HUMPHREY, Robert. *O Fluxo da Consciência*. São Paulo, McGraw-Hill do Brasil, 1976.

LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. First American Edition. New York: Vintage Books, 1997.

LEMASSON, Alexandra. *Virginia Woolf*. Tradução de Ilana Heinberg. Porto Alegre : L&PM POCKET, 2011.

MACCOLL, Gail and WALLACE, Carol McD. *To Marry an English Lord: Tales of Wealth and Marriage, Sex and Snobbery*. New York: Workman Publishing Company, 2012.

MACFARLANE, Alan. *História do casamento e do amor: Inglaterra, 1300-1840*. São Paulo:

Companhia das Letras, 1990.

MCDOWALL, David. *An Illustrated History of Britain*. United Kingdom: Longman, 1997.

MESQUITA, Samira Nahib de. *O enredo*. São Paulo: Editora Ática S.A., 1994.

MONTEIRO, Maria Conceição. Figuras errantes na época vitoriana: a preceptora, a prostituta e a louca. *Fragmentos*, Florianópolis, v. 8, n. 1, p. 61-71, 1998.

MORAIS, Flávia Costa. *Literatura vitoriana e educação moralizante*. São Paulo: Alínea, 2004.

MORGAN, Kenneth O. *Twentieth-century Britain: a very short introduction*. New York: Oxford University Press, 2000.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. *A representação feminina na obra de Virginia Woolf: um diálogo entre o projeto político e o estético*. Jundiaí: Paco Editorial, 2017.

OLIVEIRA, Maria Aparecida de. O Processo de criação de Mrs. Dalloway: do conto ao romance. In: OLIVEIRA, Maria Aparecida de; MAROUVO, Patrícia; BORBA, Lucas Leite (org.). *A prosa poética de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021. p. 139-159.

OLIVEIRA, Rayssa Kelly Santos de. Virginia Woolf e Mrs. Dalloway: caracterizações da obra. In: OLIVEIRA, Maria Aparecida de; MAROUVO, Patrícia; BORBA, Lucas Leite (org.). *A prosa poética de Virginia Woolf*. Rio de Janeiro: Ape'Ku, 2021. p. 139-159.

PAULS, Alan. Posfácio. In: WOOLF, Virginia. *Mrs Dalloway*. Trad. de Claudio Alves Marcondes. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 199-209.

PEREIRA, Amanda Cavalcante; SCHWANTES, Cíntia Carla Moreira. O uso do fluxo de consciência, discurso indireto e flashbacks em Mrs. Dalloway. *Caderno Seminal: Estudos de Literatura: Escrita de Mulheres: prosa em línguas estrangeiras e comparatismos*. Rio de Janeiro, n. 40, p. 303-328, 2021.

PERROT, Michelle. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2017.

ROBBINS, Keith. Hierarquia das prostitutas. In: CHARLOT, Monica; MARX, Roland. (org.) *Londres, 1851-1901: a era vitoriana e o triunfo das desigualdades*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993. p. 112-122.

SOUZA, Tatiana; SOUZA, Sueder. O anjo do lar e femme fatale: a representação da mulher vitoriana na obra *Carmilla*, de Le Fanu. *Ártemis*, v. XXV, n. 1, p. 130-147, jan.-jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/artemis/article/view/37047>. Acesso em: 08 de dez. de 2020.

STEPHAN, Nancy Leys. Raça e gênero: o papel da analogia na ciência. In: HOLLANDO, Heloisa Buarque de. *Tendências e impasses – O feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 72-96.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Formação do romance inglês: ensaios teóricos*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2007.

VASCONCELOS, Sandra Guardini. Romance e leitura na Inglaterra setecentista. In: CHARTIER, Roger. *A força das representações: história e ficção* / João Cezar de Castro Rocha (org.). Chapecó, SC: Argos, 2011.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, 1957.

WOOLF, Virginia. *Os Diários de Virginia Woolf*. Edição de Anne Olivier Bell; introdução de Quentin Bell; Trad. José Antônio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOOLF, Virginia. *Os Diários de Virginia Woolf.: Diário II – 1919-1923*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2022.

WOOLF, Virginia. *Os Diários de Virginia Woolf.: Diário III – 1924-1930*. Tradução de Ana Carolina Mesquita. São Paulo: Editora Nós, 2023.

WOOLF, Virginia. Ficção Moderna. In: *Mulheres e Ficção*. Trad. de Leonardo Fróes. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019b. p. 20-29.

WOOLF, Virginia; BELL, Vanessa; STEPHEN, Thoby. *Hyde Park Gate News: The Stephen Family Newspaper*. London: Hesperus Press Limited, 2005.

WOOLF, Virginia. *Momentos de Vida: um mergulho no passado e na emoção*. Org., introd. e notas de Joanne Schulkind. Trad. de Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

WOOLF, Virginia. *Essay: Mr. Bennett and Mrs. Brown*. London: Hogarth Press, 1924.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução e notas de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2012.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Tradução de Claudio Alves Marcondes. Posfácio de Alan Pauls. Tradução Heloisa Jahn. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway Manuscripts*. France: SP Books - Éditions des Saints Pères, 2019a.

WOOLF, Virginia. *Mrs. Dalloway's Party: a Short Story Sequence*. Edited with an introduction by Stella McNichol. New York: Harcourt Inc., 1979.

WOOLF, Virginia. Mulheres e Ficção. In: *Mulheres e Ficção*. Trad. de Leonardo Fróes. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019a. p. 9-19.

WOOLF, Virginia. *Mulheres e Ficção*. Trad. de Leonardo Fróes. 1ª ed. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2019b.

WOOLF, Virginia. *Noite e dia*. Tradução de Raul de Sá Barbosa. Prefácio de Antônio Bivar. São Paulo: Novo Século Editora, 2008a.

WOOLF, Virginia. *Profissões para mulheres e outros artigos feministas*. Trad. de Denise Bottmann. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

WOOLF, Virginia. *The Hours: The British Museum Manuscript of Mrs. Dalloway*. Transcrito e editado por WUSSOW, Helen M. New York: Pace University Press, 2010.

ZWERDLING, Alex. Mrs. Dalloway and the Social System. *PMLA - Journal of the Modern Language Association of America*. v. 92, n. 1, p. 69-82, Jan. 1977. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/461415>. Acesso em: 14 dez. 2020.