

> Rememorações e figurações do pai na escrita de Virginia Woolf

> Remembrances and figurations of the father in Virginia Woolf's writings

por **Gabriel Leibold Leite Pinto**

Doutorando em Literaturas de Língua Inglesa na linha de pesquisa Poéticas da Contemporaneidade do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: gleibold6@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9738-5263.

Resumo

Este artigo investiga a escrita da paternidade na obra de Virginia Woolf (1882–1941) entendendo que a autora costura uma malha de relações humanas que ora fazem da vida, ora da morte, matérias-primas para a construção de uma comunidade vital – tornando indispensável para essa construção de um coletivo o encontro positivo com a diferença (BRAIDOTTI, 2011). Recupero, portanto, os relatos de Woolf sobre sua vida familiar no texto *Um Esboço do Passado* (1976) para explorar como a autora constrói textualmente suas memórias, sempre flertando com recursos de sua escrita ficcional. Serão essas cenas que rearticularão o pai biográfico na memória de Woolf de modo a redimensionar as figurações da paternidade em sua obra.

Palavras-chave: Virginia Woolf. Paternidade. Memória. Ao Farol.

Abstract

This article investigates how Virginia Woolf (1882–1941) writes about fatherhood throughout her work, understanding that the author weaves a pattern of human relationships which sometimes uses life, sometimes death, as the raw material for the construction of a vital community—making the positive encounter with difference an indispensable element for this construction (BRAIDOTTI, 2011). Therefore, I explore Woolf's recordings of her family life found in the text *A Sketch of the Past* (1976) in order to discover how the author textually rebuilds her memories, constantly flirting with her fictional writing strategies. These are the scenes that will rearticulate Woolf's biographical father in her memory to rearrange figurations of fatherhood throughout her work.

Keywords: Virginia Woolf. Fatherhood. Memory. To the Lighthouse.

Artigo recebido em 22.01.2022 e aceito em 28.03.2022.

A porta do quarto batia violentamente de manhã cedo. Ele se levantava da mesa em um ataque de raiva. Ele zunia seu prato pela janela. Depois, havia por toda a casa uma sensação de portas batendo e cortinas esvoaçando, como se um vento forte estivesse soprando e as pessoas corressem por todo lado tentando apressadamente fechar portinholas e pôr ordem na casa. Tinha, um dia, encontrado Paul Rayley, na escada, numa situação dessas. Riram a mais não poder, como duas crianças, tudo porque o Sr. Ramsay, tendo encontrado uma lacraíinha em seu leite, no café da manhã, tinha feito tudo voar pelos ares em direção ao terraço lá fora. “Uma lacraíinha”, murmurou Prue, espantada, “no leite dele.” Outras pessoas podiam encontrar centopeias. Mas ele tinha erguido uma barreira tal de santidade ao seu redor, e ocupado o espaço com um tal ar de majestade que uma lacraíinha em seu leite era um monstro.¹

Virginia Woolf

1. Introdução

Ao folhearem o romance de Virginia Woolf *Ao Farol*, publicado em 1927, as leitoras e os leitores se deparam com as cenas de excesso cotidiano do Sr. Ramsay. Na epígrafe acima, por exemplo, esse pai tirânico protagoniza uma sequência de cenas caracterizadas pelo desequilíbrio e pelo desespero. Incapaz de reconhecer e se responsabilizar pelo monstro que o habita, o Sr. Ramsay externaliza debilmente a monstruosidade no inseto que encontrou, em certa ocasião, em seu leite. O resultado da exposição desse tirano ao seu próprio ridículo desvela a contraparte monstruosa que caracteriza sua rotina de excessos temperamentais.

Deter-se sobre os excessos desse pai funcionará, aqui, como uma maneira de desdobrar a ficção e reconfigurá-la tanto da perspectiva de quem o lê para a contemporaneidade, como da autora que o escreveu em 1927. Ocorre que a composição de cenas dessa natureza faz parte de um entendimento que a própria Woolf tinha sobre seu processo de escrita, que ela mesma registra em uma passagem do ensaio autobiográfico publicado após a sua morte, “Um Esboço do Passado”:

Qualquer que seja a razão, considero que fazer cenas é meu caminho natural para demarcar o passado. Uma cena sempre vem à tona; organizada; significativa. Isso me confirma em minha noção intuitiva – é irracional; não se sustentará frente às argumentações – de que somos embarcações seladas flutuando sobre aquilo que é conveniente chamar de realidade; em alguns momentos, sem razão alguma, sem esforço algum, a matéria selada se quebra; entram inundações de realidade; isso é uma cena

¹ Virginia Woolf, *Ao Farol*, 1927, p. 171.

– pois elas não sobreviveriam inteiras às ruínas provocadas pelos anos a menos que fossem feitas de algo permanente; isso é prova de sua “realidade”. Certamente desenvolvi tal habilidade, pois em toda minha escrita (romances, crítica, biografia), quase sempre preciso encontrar uma cena; seja quando estou escrevendo sobre uma pessoa e preciso encontrar uma cena significativa em sua vida; seja quando estou escrevendo sobre um livro e preciso encontrar uma cena em seus poemas ou romances. Não seria, afinal, a mesma habilidade?²

Portanto, não é apenas à ficção que se reserva a confecção de cenas na escrita de Woolf. São essas cenas que, com efeito, geram uma confusão entre os limites da ficção e da biografia em sua obra. Seja nos registros de seus diários, nas narrativas elaboradas em sua ficção ou nos argumentos encenados em seus ensaios, Woolf recorre a essa habilidade que desenvolveu enquanto escritora. Dessa maneira, as cenas que “sempre vêm à tona” atravessam a obra de Woolf, transformando sua (re)construção do passado em cenas da vida pulsante que emergem no presente.

Sob essa chave, Woolf continuará a interrogar a maneira como se dá a recuperação do passado em sua escrita: “O passado só vem à tona quando o presente desenrola-se de forma tão suave que parece com a superfície deslizante de um rio profundo”³. Pensar a memória como a imagem de um rio, cuja superfície é o presente em contato com as águas profundas do passado, é reconhecer uma dependência intrínseca entre essas duas temporalidades. O contato contínuo entre ambas parece promover uma tensão que ora aproxima, ora distancia a experiência presente da lembrança que determinada pessoa faz de seu próprio passado. Para Woolf, rememorar parece ser, desde o princípio, um contínuo em expansão, que não se deixa encerrar naquilo que falta, mas goza plenamente daquilo que sente e deseja mudar. A vitalidade em fluxo, nos escritos de Woolf, assume, por vezes, quase o tom de um projeto em conversa com o mundo porvir. Entre as vozes que, soltas, habitam essas profundezas do rio da memória, Woolf descobre, escuta e enxerga os mais variados tons procurando agregar-se à conversa que a autora trava por meio de sua escrita. No resgate das personalidades e das personagens congeladas no passado, o encontro atualizável

² “But whatever the reason may be, I find that scene making is my natural way of marking the past. A scene always comes to the top; arranged; representative. This confirms me in my instinctive notion - it is irrational; it will not stand argument - that we are sealed vessels afloat upon what it is convenient to call reality; at some moments, without a reason, without an effort, the sealing matter cracks; in floods of reality; that is a scene - for they would not survive entire so many ruinous years unless they were made of something permanent; that is proof of their ‘reality’. Obviously I have developed the faculty, because in all the writing I have done (novels, criticism, biography) I almost always have to find a scene; either when I am writing about a person, I must find a representative scene in their lives; or when I am writing about a book, I must find a scene in their poems or novels. Or is this not quite the same faculty?” Virginia Woolf, *Moments of Being*, 1976, Loc128183 – Loc128192. Tradução minha.

³ “The past only comes back when the present runs so smoothly that it is like the sliding surface of a deep river.” *Ibidem*, Loc127455. Tradução minha.

com o outro de si mesma parece estar sempre em vista. Em paralelo às vozes que Woolf suscita, a filósofa contemporânea (e admiradora de Woolf), Rosi Braidotti, escreve que

O devir tem a ver com o esvaziamento de si, abrindo-se para possíveis encontros com o “exterior”. (...) O que é ativado é uma atenção flutuante aparentemente distraída ou uma sensibilidade fluida que é porosa para o exterior e que a nossa cultura codificou como “feminina”. Essa sensibilidade é central para o processo criativo. (...) Nesses momentos de consciência flutuante, quando o controle racional desprende suas amarras, a “Vida” inunda o aparato sensorial/perceptivo com o vigor excepcional e os mais altos graus de definição. (...) O que é mobilizada é a capacidade de sentir, perceber, processar e sustentar o impacto da materialidade complexa do exterior.⁴

Braidotti se apropria, aqui, das imagens fluviais da prosa poética de Woolf em “Um Esboço do Passado” para uni-las ao entendimento de que a marginalidade histórica da mulher é capaz de potencializar uma criatividade andrógina. É essa voz de Virginia Woolf que sempre busca afirmar como a “criatividade é um processo nômade na medida em que implica o deslocamento ativo de formações dominantes de identidade, memória e identificação”⁵. A sequência de eventos que, recuperados pela memória, aparentam organizar a história de uma identidade coerente são, aqui, não apenas questionados, mas de fato estilhaçados para abrir os sulcos onde serão semeadas novas possibilidades de se compreender enquanto corpo no mundo. Não mais reproduzir e se habituar ao desejo gerado por aquilo que nos falta, uma vez que assim cultivamos a espera interminável pelo elemento que nos completará de maneira definitiva. Redimensionar, portanto, a extensão do nosso desejo em termos mais próximos daquilo que podemos produzir e proliferar, projetando a nós mesmos enquanto agentes da mudança por vir.

Abrir esses espaços virtuais é um esforço criativo. (...) Rememorar de maneira nômade (...) é a reinvenção ativa de si enquanto alguém que é alegremente descontínuo, em oposição a ser lamentavelmente consistente como programado pela cultura falocêntrica. (...) [Rememorar] desestabiliza a santidade do passado e a autoridade da experiência.⁶

⁴ “Becoming has to do with emptying out the self, opening it out to possible encounters with the ‘out-side’. (...) What gets activated is a seemingly absent-minded floating attention or a fluid sensibility that is porous to the outside and which our culture has code as ‘feminine’. This sensibility is central to the creative process. (...) In those moments of floating awareness, when rational control releases its hold, ‘Life’ rushes on toward the sensorial/ perceptive apparatus with the exceptional vigor and higher degrees of definition. (...) What is mobilized is one’s capacity to feel, sense, process, and sustain the impact with the complex materiality of the outside.” Rosi Braidotti, *Nomadic Theory*, 2011, p. 152. Tradução minha.

⁵ “Creativity is a nomadic process in that it entails the active displacement of dominant formations of identity, memory, and identification.” *Ibidem*, p. 151. Tradução minha.

⁶ “Opening up these virtual spaces is a creative effort. (...) Remembering in the nomadic mode (...) is the active reinvention of a self that is joyfully discontinuous, as opposed to being mournfully consistent as programmed by phallogocentric culture. (...) it destabilizes the sanctity of the past and the authority of experience.” *Ibidem*, p. 153-154. Tradução minha.

Flutuar pelo mundo enquanto embarcação porosa atravessada pelas profundezas da memória faz as vezes de uma estética imersa na política desarticuladora dos códigos de uma cultura falocêntrica, patriarcal. É na medida em que desestabiliza “a santidade do passado e a autoridade da experiência” a favor de uma escrita porosa que Woolf encontra um caminho para sua escrita em “sincronizações momentâneas”⁷ potencializadas pela aceção do desejo enquanto plenitude. Em Woolf, o desejo como plenitude “(...) não é um desejo de preservar, mas sim de modificar: é um desejo ardente por transformação ou por um processo de afirmação”⁸. Isto é, trata-se de mudar positivamente o presente por meio da reimaginação efetiva das experiências resgatadas no passado. Rememorar o pai, pois ele é parte integrante de um passado que a assombra. Ultrapassá-lo, pois ele também limita a memória à brutalidade dos fatos de sua biografia.

2. “Em uma quarta-feira ruim nós comíamos nosso almoço em antecipação da tortura”: uma cena em Hyde Park Gate, 22

Os diários de Woolf estão repletos desses momentos de ponderação sobre o que fazer com o déspota patriarcal que habita suas memórias de infância:

(...) Estou sempre concebendo histórias agora. Daquelas pequenas – cenas – por exemplo O Homem Velho (um personagem de L.S.)⁹.¹⁰

A questão é que eu vacilo entre um personagem singular e intenso de pai; e um livro bem mais devagar – Bob T. me dizendo que a minha velocidade é maravilhosa, e destrutiva.¹¹

(...) me senti um tanto estranha, pensando como todas essas pessoas vão ler e reconhecer o pobre Leslie Stephen e a bela Sra. Stephen [em *Ao Farol*].¹²

“Alguns estão situados em um promontório e suas vidas são um farol para a humanidade. Outros vivem aposentados e quase não são conhecidos; mas suas vidas são as mais preciosas”, o que me lembra daquilo que meu

⁷ “Coherence is a matter for a posteriori, external, relational, and momentary synchronizations. One’s ability to remember it and reconstruct it as a unified block is the necessary, albeit delusional, expression of a yearning for a unity, a self-presence, that is not within reach of the humans of today—if ever it was.” *Ibidem*, p. 164. Tradução minha.

⁸ “This is a desire not to preserve, but to change: it is a deep yearning for transformation or a process of affirmation.” *Ibidem*, p. 154. Tradução minha.

⁹ L. S. – Leslie Stephen.

¹⁰ “(...) I’m always conceiving stories now. Short ones – scenes – for instance The Old Man (a character of L.S.)” Virginia Woolf, *Diaries III*, 1980, p. 3. Tradução minha

¹¹ “The thing is I vacillate between a single and intense character of father; and a far wider slower book – Bob T. telling me that my speed is terrific, and destructive.” *Ibidem*, p. 37. Tradução minha.

¹² “(...) felt rather queer, to think how all these people will read it and recognise poor Leslie Stephen and beautiful Mrs Stephen in it.” *Ibidem*, p. 61. Tradução minha.

pai escreveu e tentou dizer no momento, sobre minha mãe. Em seguida, o caixão deslizou “para dentro da fornalha da criação material”.¹³

Essas entradas de diário datando dos anos de composição e publicação do romance *Ao Farol* não apenas reiteram a obsessão de Woolf, em suas próprias palavras, com a memória de seu pai (e de sua mãe), mas também encaminham a inscrição em sua escrita do resultado de, ao menos, uma encenação do desejo enquanto plenitude transformadora dos fantasmas que habitam a memória. Se, como Woolf afirma, “escrever O Farol, assentou [minha mãe e meu pai] em minha mente”¹⁴, é significativo que – movida pelo desejo de imaginar e, de fato, criar a mudança que gostaria de ver no mundo – a autora aponte como seu pai já foi transformado em algo diferente daquilo que era enquanto fantasma de seu passado:

Aniversário do Pai. Ele teria feito 96, 96, sim, hoje; e poderia ter feito 96, como outra pessoa qualquer; mas misericordiosamente não fez. A sua vida teria acabado inteiramente com a minha. O que teria acontecido? Sem escrita, sem livros – inconcebível. Eu costumava pensar nele e na mãe diariamente; mas escrever O Farol os assentou em minha mente. E agora ele volta às vezes, mas diferente. (Acredito que isto seja verdade – que eu era obcecada por ambos, de uma maneira nada saudável; e escrever sobre eles foi um ato necessário.)¹⁵

Em outro registro da memória do pai, feito no final da vida da autora, a imagem que Woolf guarda de Leslie Stephen – “gravura em aço, sem cores, ou calor, ou corporalidade”¹⁶ – só poderá vir a ser personagem na medida em que seus excessos vêm à tona. O personagem na cena das memórias de Woolf possui, invariavelmente, “um temperamento violento”¹⁷, mas nunca é reduzido a esse desequilíbrio emocional. Parece necessário, aqui, resgatar uma das cenas em questão:

Em uma quarta-feira ruim nós comíamos nosso almoço na expectativa da tortura. Os livros lhe eram apresentados logo após o almoço. Ele colocava seus óculos. Depois lia os valores. Depois descia seu punho sobre o livro-caixa. Suas veias saltando; seu rosto inflamado. Depois soltava um rugido inarticulado. Depois gritava “Estou arruinado”. Depois batia no peito. Depois fazia uma extraordinária dramatização de autopiedade, horror, raiva. Vanessa ficava ao seu lado em silêncio. Ele a maltratava com

¹³ “Some are set on headland and their lives are a beacon to mankind. Others live retired and are hardly known; but their lives are the most precious’ which reminds me of what my father wrote, and meant at the moment, of my mother. Then the coffin slid away ‘into the furnace of material creation.” *Ibidem*, p. 164. Tradução minha.

¹⁴ *Ibidem*, p. 208. Tradução minha.

¹⁵ “Father’s birthday. He would have been 96, 96, yes, today; and could have been 96, like other people one has known: but mercifully he was not. His life would have entirely ended mine. What would have happened? No writing, no books – inconceivable. I used to think of him and mother daily, but writing *The Lighthouse*, laid them in my mind. And now he comes back sometimes, but differently. (I believe this to be true – that I was obsessed by them both, unhealthily; and writing of them was a necessary act.)” *Ibidem*, p. 208. Tradução minha.

¹⁶ “(...) like a steel engraving, without color, or warmth or body.” Virginia Woolf, *Moments of Being*, 1976, Loc 127626. Tradução minha.

¹⁷ “(...) a violent temper (...).” *Ibidem*, Loc127632. Tradução minha.

reprovações, abusos. (...) Ela ficava em silêncio absoluto. (...) E então, cansado disso, ele ia buscar um livro; lia por um tempo; e depois dizia quase queixosamente, apelativamente (pois ele não gostava que eu testemunhasse essas explosões): “O que você vai fazer à tarde, Jinny?” Eu ficava sem palavras. Nunca senti tanta raiva e tanta frustração. Pois nenhuma palavra do que eu sentia – aquele desprezo ilimitado por ele e piedade ilimitada por Nessa – poderia ser expressa. (...) Ainda agora eu não consigo encontrar nada para dizer do seu comportamento com exceção de que era brutal. Se, ao invés de palavras, ele tivesse usado um chicote, a brutalidade não teria sido maior. Como pode alguém explicar isso? A vida dele explica algo. Ele foi perdoado e favorecido, desde que quebrou o vaso de flores e o jogou em sua mãe (...). Sensibilidade era a desculpa à época. Mais tarde a lenda do “gênio” (...) é notável que essas cenas nunca ocorriam diante de homens. (...) Ele sempre precisava de uma mulher diante da qual encenar; que simpatizasse com ele, que o consolasse (...). Por que ele precisava delas? Porque tinha consciência de seu fracasso enquanto filósofo. Esse fracasso o corroía. (...) Para nós ele era exigente, mesquinho, impassível em sua demanda por elogios. Se, depois, essas supressões e necessidades foram combinadas, parece possível que a razão de sua brutalidade com Vanessa fosse que ele tinha uma necessidade ilícita por simpatia, revelada pela mulher, estimulada; e a sua recusa em aceitar o papel, parte escrava, parte anjo, o agravava; fiscalizava o fluxo de autopiedade que se tornara necessário, e movia nele instintos que lhe eram inconscientes. Contudo também o envergonhava. “Você deve pensar que sou”, ele me disse após um de seus acessos de fúria – eu acho que a palavra que ele utilizou foi “tolo”. Fiquei em silêncio. Eu não pensava que ele era “tolo”. Eu pensava que era brutal.¹⁸

Brutal, aqui, é palavra síntese para a complexidade atrelada às memórias que Woolf faz do pai e de sua “gravura em aço”. Enquanto adjetivo do excesso, a brutalidade complexa distancia-se em muito da tolice simplificadora à qual Leslie Stephen se acreditava sujeito sob o olhar de Virginia (“Jinny”) Stephen, sua filha. A narrativa de Stephen operando como subtexto e sendo denunciada na cena escrita por Woolf é de um pai capaz de racionalizar seus “acessos de fúria”, deixando-os pender para a ideia autopiedosa de que foram fruto de uma ingenuidade passageira e, portanto, perdoável. A “necessidade ilícita por

¹⁸ “On a bad Wednesday we ate our lunch in the anticipation of torture. The books were presented directly after lunch. He put on his glasses. Then he read the figures. Then down came his fist on the account book. His veins filled; his face flushed. Then there was an inarticulate roar. Then he shout-ed... ‘I am ruined.’ Then he beat his breast. Then he went through an extraordinary dramatisation of self pity, horror, anger. Vanessa stood by his side silent. He belaboured her with reproaches, abuses. (...) She stood absolutely silent. (...) And then, tired of this, he would take up a book; read for a time; and then say half plaintively, appealingly (for he did not like me to witness these outbursts): ‘What are you doing this afternoon, Jinny?’ I was speechless. Never have I felt such rage and such frustration. For not a word of what I felt - that unbounded contempt for him and of pity for Nessa - could be ex-pressed. (...) Even now I can find nothing to say of his behaviour save that it was brutal. If instead of words he had used a whip, the brutality could have been no greater. How can one explain it? His life explains something. He had been indulged, ever since he broke the flower pot and threw it at his mother (...). Delicacy was the excuse then. Later there was the ‘genius’ legend (...). (...) it is notable that these scenes were never indulged in before men. (...) He needed always some woman to act before; to sympathise with him, to console him (...). Why did he need them? Because he was conscious of his failure as a philosopher. That failure gnawed at him. (...) To us he was exacting, greedy, unabashed in his demand for praise. If then, these suppressions and needs are combined, it seems possible that the reason for this brutality to Vanessa was that he had an illicit need for sympathy, released by the woman, stimulated; and her refusal to accept her role, part slave, part angel, exacerbated him; checked the flow that had become necessary of self pity, and stirred in him instincts of which he was unconscious. Yet also ashamed. ‘You must think me’, he said to me after one of these rages - I think the word he used was ‘foolish’. I was silent. I did not think him foolish. I thought him brutal.” *Ibidem*, Loc128209 – Loc128237. Tradução minha.

simpatia” que daí emerge se impõe sobre Virginia, enquanto filha, mas também e, principalmente, sobre Vanessa Stephen – sua irmã e cúmplice na casa vitoriana de Hyde Park Gate, 22.

É necessário esmiuçar os elementos da cena acima para investigar algumas implicações daquilo que Woolf compreende por “demarcar o passado” quando encena suas memórias. Para começar, o elemento que primeiro intervém no decorrer das quartas-feiras é a entrega do livro-caixa. Objeto metonímico do capital, o livro que trazia as contas da família marca um ponto de fragilidade para o patriarca na medida em que o confere ou não reconhecimento enquanto proprietário do capital. Na passagem, é o livro-caixa e a reação desmedida que ele desperta no fracassado filósofo-patriarca que demarca a associação desse sujeito instruído na sentença de Oxbridge com o eterno caminhar “em volta da amoreira, da amoreira, da amoreira... da propriedade, da propriedade, da propriedade”¹⁹, como formulado por Woolf em *Três Guinéus*.

Enquanto marcas dessa masculinidade, a propriedade e o capital são dois lados de uma mesma moeda capazes de, como na cena do livro-caixa, desestabilizar a ficção do sujeito autossuficiente e independente. Afinal, o livro-caixa, apesar de caracterizar um elemento importante da cena, compõe apenas parte do rio por cuja correnteza somos levados enquanto leitores e leitoras da memória de Woolf. Rapidamente, a narrativa dá espaço para uma metamorfose corporal na qual as veias desse pai saltam e tornam “seu rosto inflamado”. Partindo da “gravura em aço”, gélida, o colorido do pai surge na agitação furiosa e descontrolada dessa imagem fria. O rugido animalesco emitido pela personagem do pai, assim como as batidas de gorila em seu próprio peito, confundem as fronteiras entre homem e bicho – nos lembrando da epígrafe que abre o artigo.

Contudo, a metamorfose nunca se dá por completo, pois que a consciência humana logo convoca a autopiedade para se unir à cena de horror e raiva. Autopiedade explicada mais adiante pela própria Woolf, narradora de suas memórias – ele não era o único no cômodo. O silêncio de Vanessa coabitava o recinto. Coabitava forçosamente, pois que aguentava as palavras de reprovação ou de abuso arremessadas como flechas contra sua armadura silenciosa. O silêncio é a estratégia de Vanessa contra um pai intempestivo e que, mais cedo ou mais tarde, se cansará da encenação – ao menos naquela quarta-feira – decidindo

¹⁹ Virginia Woolf, *Três Guinéus*, 1938, p. 76.

voltar sua atenção para um livro na estante. De qualquer forma, não se pode perder de vista aquilo que nos confidencia uma Woolf bem mais velha – “Se, ao invés de palavras, ele tivesse usado um chicote, a brutalidade não teria sido maior.” Contra essa brutalidade, o professor-pesquisador woolfiano Davi Pinho (2015) já estabelece que “enquanto Virginia escolhe minar o discurso [masculino] por dentro, ao falar eloquentemente, ao escrever histórias que são verdadeiros tratados sobre o real, Vanessa escolheu o silêncio das imagens”²⁰. Retomaremos a relação entre Vanessa e Virginia mais adiante neste artigo, por agora, nos voltamos para a coda da cena rememorada por Woolf.

Entre a autopiedade desmedida e a brutalidade patente, o final da cena interroga justamente essa figura com a qual o pai divide o espaço – de que forma ele reduz essas mulheres a catalisadoras de sua própria fúria? Woolf nos oferece a sucinta declaração de que “(...) essas cenas nunca ocorriam diante de homens”. Ela segue para os exemplos que atrelam, conclusivamente, essa predileção pela encenação do excesso diante das mulheres ao espírito vitoriano que atravessa toda construção de gênero (seja ele masculino ou feminino) na “jaula – 22 Hyde Park Gate”²¹.

Os excessos dos quais padece o patriarca nada mais são do que o descontrole exterior em face à dependência que esse pai já não consegue mais esconder das filhas. A demanda pelo reconhecimento positivo de sua masculinidade, e também de sua patriarcalidade, por parte das mulheres – mães ou *ladies* – ao seu redor (bem como por parte de suas filhas e filhos) é determinante para caracterizar seu comportamento nas quartas-feiras. E as irmãs que ocupavam esse espaço doméstico, que dividiam os cômodos com esse pai, que dele escutavam xingamentos e palavras de ódio, não saberiam como dele correr em vida, tamanho era o poder que a sociedade lhe permitira acumular.

Se por um lado Woolf rememora o pai como um homem cujos sentimentos aos 65 anos lhe eram tão estranhos quanto a concepção da brutalidade de seus excessos, por outro é ela quem busca racionalizar o abismo que distancia o pai de si e da irmã –

Duas épocas diferentes se confrontavam na sala de visitas de Hyde Park Gate. A era Vitoriana e a era Eduardiana. Nós não éramos suas filhas; éramos suas netas. Deveria ter havido uma geração entre nós para amaciar o contato. Era por isso que nós percebíamos de maneira tão viva, enquanto ele se enfurecia, que ele era, em certa medida, ridículo. (...) Exploradoras e revolucionárias, como ambas éramos por natureza, vivíamos sob o jugo

²⁰ Davi Pinho, *Imagens do Feminino na Obra de Virginia Woolf*, 2015, p. 94.

²¹ “(...) the cage – 22 Hyde Park Gate.” Virginia Woolf, *Moments of Being*, 1976, Loc127757.

de uma sociedade que era por volta de cinquenta anos mais velha que nós. Era esse fato curioso que fazia de nossa luta tão amarga e tão violenta. Pois a sociedade na qual vivíamos ainda era a sociedade vitoriana. O pai era um típico vitoriano. George e Gerald [Duckworth²²] eram vitorianos por consentimento e aprovação. Assim, tínhamos duas disputas para travar; duas lutas para lutar; uma com eles em nível individual; e uma com eles em nível social. Nós vivíamos, digamos, em 1910; eles viviam em 1860.²³

Essa distância transgeracional entre as filhas, os irmãos e o pai marca, também, um desequilíbrio próprio à hierarquia da casa de infância dos Stephen. Utilizando-se de um complexo metafórico da guerra, da resistência e da oposição, Woolf não apenas recupera uma sala de visitas da alta burguesia, mas a contextualiza enquanto um campo de batalha no qual as “exploradoras e revolucionárias” do vindouro século XX opunham-se ativamente ao vitorianismo que procurava lhes manter sob constante vigilância. Esse impulso de investigar os limites impostos pela sociedade vitoriana é marca reconhecida em seus escritos posteriores. Contudo, a investigação de Woolf vem de muito antes, de sua casa da infância, como nos diz Vanessa Bell ao recontar um episódio das irmãs no lar vitoriano que ocuparam como filhas do proeminente Sir Leslie Stephen:

Lembro-me de que em uma noite, enquanto pulávamos nuas no banheiro, ela me perguntou repentinamente de quem eu gostava mais, meu pai ou minha mãe. Tal questão parecia terrível, certamente uma pergunta que não deveria ser posta. No entanto, sendo solicitada, a pessoa tinha que responder. E eu descobri que eu tinha poucas dúvidas quanto à minha resposta. Mãe, eu disse. E ela passou a explicar porque ela preferia (...) pai. Eu desconfiei, no entanto, que sua preferência não fosse tão assegurada e simples quanto a minha. Ela havia considerado criticamente ambas as posições e tinha mais ou menos analisado seus sentimento por eles, o que eu de qualquer forma consciente nunca havia tentado. Este evento pareceu iniciar uma era de um discurso muito mais livre entre nós. Se alguém poderia criticar seus pais, o que em geral alguém não poderia criticar? Vagamente, alguma liberdade de pensamento e de expressão parecia nascer, criada por sua pergunta.²⁴

É possível flagrar na literatura de Woolf as marcas dessa liberdade investigativa que, se é criada em segredo entre as jovens meninas Virginia e Vanessa Stephen, vira um modo de pensar a realidade na ficção filosófica da mulher Virginia Woolf. Em parte, o impulso de ir em busca de suas liberdades de

²² Filhos do primeiro casamento de Julia Stephen com Harold Duckworth, portanto, meio-irmãos de Virginia e Vanessa.

²³ “Two different ages confronted each other in the drawing room at Hyde Park Gate. The Victorian age and the Edwardian age. We were not his children; we were his grandchildren. There should have been a generation between us to cushion the contact. Thus it was that we perceived so keenly, while he raged, that he was somehow ridiculous. (...) Explorers and revolutionists, as we both were by nature, we lived under the sway of a society that was about fifty years too old for us. It was the curious fact that made our struggle so bitter and so violent. For the society in which we lived was still the Victorian society. Father himself was a typical Victorian. George and Gerald were consenting and approving Victorians. So that we had two quarrels to wage; two fights to fight; one with them individually; and one with them socially. We were living say in 1910; they were living in 1860”. *Ibidem*, Loc128246 – Loc128263. Tradução minha.

²⁴ Originalmente, uma entrevista de rádio de Vanessa Bell para a BBC em 1956. Publicado em *A Bloomsbury Group Reader* como o ensaio “Notes on Virginia’s Childhood”. Tradução *apud* Davi Pinho, *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*, 2015, p. 82.

expressão, faz de Vanessa e Virginia interrogadoras do vitorianismo patriarcal em que estavam imersas sob o jugo paterno.

Esse modo de pensar encontra eco na famosa fala de Woolf, proferida em 21 de Janeiro de 1931 para a *National Society for Women's Services* e publicada posteriormente como o ensaio “Profissões para Mulheres”. Nesse texto, Woolf resgata um estereótipo frequentemente associado às mulheres nas casas da alta burguesia inglesa do século XIX, o Anjo do Lar – expressão homônima ao título do poema de 1854, escrito pelo famoso poeta vitoriano, Coventry Patmore. Nas palavras de Woolf, a caracterização daquela que vestia o manto do Anjo do Lar presumia que:

(...) ela era constituída de tal maneira que nunca tinha uma opinião ou um desejo próprio, em vez disso preferia concordar sempre com as opiniões e os desejos dos outros. Acima de tudo – eu nem preciso dizer – ela era pura. (...) Naqueles dias – os últimos da Rainha Vitória – toda casa tinha seu Anjo. E quando comecei a escrever, eu a encontrei logo nas primeiras palavras.²⁵

A escrita enquanto profissão, sob a vigilância permanente dessa presença espectral, era, segundo Woolf, inviável. Fora necessário recorrer à violência para se libertar das amarras do vitorianismo que se impunha em sua profissão como uma das faces do tirano patriarcal. Visto que fora educada em uma cultura patriarcal, Woolf faz da cena um embate entre o desejo de inscrever a sua vitalidade na escrita profissional e os impedimentos que lhe impunham o Anjo, ou seja, a fantasma da tirania patriarcal a ser assassinada em um ato de legítima defesa. “Se eu não a tivesse matado, ela teria arrancado o coração de minha escrita”²⁶.

Contudo, se Virginia Woolf, a escritora, teve sucesso em aniquilar a presença-obstáculo do feminino-vitoriano, o mesmo não foi verdade para algumas das mulheres com quem conviveu em sua infância – inclusive, no seu círculo familiar mais imediato. Na casa da família Stephen, aquela que mais incorporava em sua definição do feminino o papel de Anjo do Lar parecia ser, segundo Woolf, sua própria mãe, Julia Stephen – e, mais tarde, com a morte da mãe, sua meia-irmã, Stella Duckworth. Buscando assumir as ditas responsabilidades de seu gênero, para a moral vitoriana, Julia e Stella, em

²⁵ “(...) she was so constituted that she never had a mind or a wish of her own, but preferred to sympathize always with the minds and wishes of others. Above all—I need not say it—she was pure. (...) In those days—the last of Queen Victoria—every house had its Angel. And when I came to write I encountered her with the very first words.” Virginia Woolf, “Professions for Women”, 1931, Loc52828. Tradução minha.

²⁶ “Had I not killed her she would have killed me. She would have plucked the heart out of my writing.” *Ibidem*, Loc52835. Tradução minha.

aproximação com a Sra. Ramsay de *Ao Farol*, “se deram. Dando, dando, dando, [elas] morreram – e deixaram tudo isso”²⁷. Enquanto o outro lado da moeda, “nunca dava; [o] homem sempre tomava [para si]”²⁸. A equação da diferenciação sexual vitoriana estava, portanto, posta em todo seu evidente desequilíbrio hierárquico.

3. Virginia e Vanessa: “uma conspiração muito íntima” contra os monstros vitorianos

Voltemos, dessa forma, nosso olhar para a Vanessa das quartas-feiras, calada diante do pai. A descoberta imediata é de que o seu silêncio dá voz a algo. Há, ali, um desafio em suas entrelinhas; há, ali, um ato de contestação silenciosa contra os acessos de fúria do pai. Essa contestação desequilibra o pai, desestrutura os jogos de poder da cena em questão e faz o leitor da cena rememorada se perguntar quem era e o que fazia aquela que, ao lado do patético patriarca vitoriano, se calava transformando imagem em puro dizer.

Em clara oposição às duas mulheres – a irmã, Stella e, antes dela, a mãe, Julia – que lhes precederam como matriarcas da casa vitoriana, Vanessa e Virginia nadavam contra a corrente da convenção que lhes impunha o dever de ocupar “o papel, parte escrava, parte anjo” que seu pai gostaria que ocupassem. Vanessa, sob o olhar de Virginia, erguia sua couraça contra as flechadas do pai, sem nunca deixar de preservar os sentimentos de raiva que ele lhe causava. Distinguindo o relacionamento com sua irmã de outros que estabelecera em seu passado familiar, Woolf escreve entre parênteses, significativamente, que “(Cenas, eu ressalto, raramente ilustram a minha relação com Vanessa; ela foi profunda demais para ‘cenas’)”²⁹. Contudo são as cenas que revelam pontos de entrada nessa intimidade subscrita às duas irmãs Stephen. Jane Dunn, em sua biografia conjunta das irmãs Stephen, *Virginia Woolf and Vanessa Bell: A Very Close Conspiracy* (2000), comenta que

(...) Vanessa e Virginia Stephen expunham uma fachada uniforme para o mundo, revelando pouco de suas individualidades ou dos recursos do relacionamento que as sustentavam. Enquanto ainda eram jovens mulheres solteiras, elas eram vistas por aqueles de fora da família como uma unidade indiscernível: as irmãs Stephen, lindas, silenciosas,

²⁷ Virginia Woolf, *Ao Farol*, 1927, p. 170.

²⁸ *Ibidem*, p. 170.

²⁹ “(Scenes, I note, seldom Illustrate my relation with Vanessa; it has been too deep for ‘scenes’.)” Virginia Woolf, *Op. Cit.*, 1976, Loc128192. Tradução minha.

distantes. Havia uma pungência na condição de serem órfãs de mãe, uma curiosidade sobre sua vida com um antigo e venerável pai.³⁰

Nesse mundo de homens vitorianos, era necessária uma aliança definitiva – um elo forjado frente ao peso da incontornável opressão sob o teto em que viviam. Ao invés de cenas, conversas passam a ocorrer e uma aliança de resistência aos patriarcas tirânicos do lar se torna aquilo que Woolf chamou de

... uma conspiração muito íntima. Naquele mundo de diversos homens, indo e vindo, nós formamos nosso núcleo privado. Ali estávamos, sozinhas, com o pai o dia todo. (...) Todo dia nós batalhamos por aquilo que sempre estava sendo arrancado de nós, ou distorcido. O obstáculo mais eminente, a pedra mais opressiva colocada sobre a nossa vitalidade e luta para viver era, claro, o pai.³¹

Os termos de Woolf são muito claros nessa passagem: o embate contra o pai era uma luta de afirmação (diária) em defesa da possibilidade de se estar viva. Justamente localizadas na condição em que se encontravam perante seus irmãos e seu pai, a ênfase em suas respectivas vitalidades alimentava aquilo que Vanessa e Virginia já semeavam como *potentia* estético-política – cultivando a resistência em um ambiente familiar hostil. Esse motor que faz das irmãs Stephen arautas de outras possibilidades em um mundo por vir conversa diretamente com aquilo que Braidotti propõe enquanto princípio de uma ética da afirmação no contemporâneo:

O que isso significa na prática é que as condições para a atuação política ou ética não são dependentes do atual estado das coisas. Elas não são opositivas e, portanto, não estão atadas ao presente por negação; em vez disso, elas são afirmativas e equipadas para criar possíveis futuros. Relações éticas e políticas criam mundos possíveis ao mobilizar recursos que ficaram inexplorados, incluindo nossos desejos e nossa imaginação.³²

O por vir que Woolf já ocupa, especialmente quando faz memória do passado entre ela e Vanessa, enxerga no falecimento do pai aquilo que lhe permitiu a possibilidade efetiva de florescer enquanto artista (e, talvez, o mesmo

³⁰ “(...) Vanessa and Virginia Stephen presented a uniform front to the world, revealing little of their individuality or the resources of the relationship that sustained them. While still Young unmarried women, They were seen by those outside the Family as an indiscernible Unity: the Stephen Sisters, beautiful, silent, remote. There was a poignancy in their motherless state, a curiosity about their life with an ancient and venerable father.” Jane Dunn, *Virginia Woolf and Vanessa Bell: A Very Close Conspiracy*, 2000, Loc 251. Tradução minha.

³¹ “(...) a very close conspiracy. In that world of many men, coming and going, we formed our private nucleus. There we were, alone, with father all day. (...) Every day we did battle for that which was always being snatched from us, or distorted. The most imminent obstacle, the most oppressive stone laid upon our vitality and its struggle to live was of course father.” Virginia Woolf, *Op. Cit.*, 1976, Loc128201. Tradução minha.

³² “What this means practically is that the conditions for political and ethical agency are not dependent on the current state of the terrain. They are not oppositional and thus not tied to the present by negation; instead they are affirmative and geared to creating possible futures. Ethical and political relations create possible worlds by mobilizing resources that have been left untapped, including our de-sires and imagination.” Rosi Braidotti, *Op. Cit.*, 2011, p. 286. Tradução minha.

seja verdade para sua irmã). Ao insistir sobre a vitalidade que lhes conferia potência, ultrapassando o obstáculo do eminente vitoriano representado pelo pai, Vanessa Bell e Virginia Woolf fazem vir à tona uma criatividade que as reitera enquanto artistas contra a corrente do vitorianismo de seu cotidiano doméstico na infância. Dessa forma, a distinção feita aqui opera entre a oposição cega ao tirano e a consciência de que ao se opor à tirania a ação transformativa é o passo seguinte.

O que há de positivo em uma ética da afirmação é a crença de que afetos negativos podem ser transformados. Isso implica uma visão dinâmica de todos os afetos, até mesmo aqueles que nos paralisam de dor, horror, ou luto. (...) O que há de negativo acerca dos afetos negativos não é um julgamento normativo de valor, mas antes o efeito de aprisionamento, bloqueio, rigidificação, que vem como resultado de um golpe, um choque, um ato de violência, traição, trauma, ou apenas tédio profundo.³³

Dessa forma, as repetitivas cenas de violência nas quartas-feiras ao lado do pai figuram na memória de Woolf como imbróglis paralisantes de uma energia vital que não pôde fluir, mas foi estancada em face ao horror daquela existência. Todo o trabalho de delineamento desses atos de violência por parte de uma Woolf bem mais madura faz questão de atuar sobre a percepção de que o pai “(...) havia ignorado, ou disfarçado seus próprios sentimentos de tal maneira que ele não tinha ideia do que ele era; e não tinha ideia do que eram as outras pessoas. Por isso o horror e o terror daquelas violentas exhibições de fúria. Havia algo cego, animalesco, selvagem nelas”³⁴. Retornando ao complexo metafórico do animalesco para caracterizar o pai, a metamorfose monstruosa que retrata suas frequentes cenas desmedidas convidam, ainda, uma outra voz para nossas reflexões. A teórica Margrit Shildrick procura articular em seus estudos a relação entre os corpos ditos monstruosos e a vulnerabilidade que nos constitui enquanto seres humanos. Ela afirma que

Na medida em que o monstruoso permanece como outro absoluto em sua diferença corporal, ele apresenta poucos problemas; em outras palavras, ele estaria tão distanciado em sua diferença que poderia claramente ser relegado a uma categoria oposicional de não-eu. Uma vez, porém, que [o monstruoso] passa a se assemelhar com aqueles de nós que reivindicam para si a primazia da identidade, ou a refletir aspectos de nós que estão reprimidos, então o seu *status* indeterminado – nem inteiramente “eu”, nem inteiramente outro – torna-se profundamente perturbador.

³³ “What is positive in the ethics of affirmation is the belief that negative affects can be transformed. This implies a dynamic view of all affects, even those that freeze us in pain, horror, or mourning. (...) What is negative about negative affects is not a normative value judgement but rather the effect of arrest, blockage, rigidification, that comes as a result of a blow, a shock, an act of violence, betrayal, trauma, or just intense boredom.” *Ibidem*, p. 288.

³⁴ “(...) had so ignored, or disguised his own feelings that he had no idea of what he was; and no idea of what other people were. Hence the horror and the terror of those violent displays of rage. There was something blind, animal, savage in them.” Virginia Woolf, *Op. Cit.*, 1976, Loc128201. Tradução minha.

Em suma, o que está em jogo não é simplesmente o estatuto dos corpos que podem ser tidos como monstruosos, mas sim o ser em todos os nossos corpos. Valorizar o monstro, então, é desafiar os parâmetros do sujeito como definido dentro do discurso logocêntrico.³⁵

Como dar conta do ser monstruoso que não apenas nos habita como corpo estranho, mas se faz valer como parte importante de nossa presença no mundo? Centrado no “Eu” que faz de todos os objetos de seu desejo, essa figura do pai – excessiva em tantos sentidos – deixa transbordar sua própria monstruosidade nos encontros que encena com realidades indesejadas. Parece um momento oportuno para retomar a epígrafe com a qual iniciei este artigo; uma passagem em que o pai, o Sr. Ramsay, é flagrado no epicentro de seu desequilíbrio, lutando (ridiculamente) para externalizar no inseto que encontrara em seu leite os excessos que não consegue conter dentro dos limites de seu próprio corpo.

Ao buscar a confirmação de nossa própria segurança subjetiva naquilo que não somos, o que vemos espelhado no monstro são os fluxos e vazamentos, as vulnerabilidades em nosso próprio ser corpóreo. Monstros, então, são profundamente incômodos; nem bons, nem maus; nem interiores, nem exteriores; nem eu, nem o outro. Pelo contrário, são sempre liminares, recusando-se a ficar no lugar, transgressivos e transformadores. Eles rompem ambas as ordens interna e externa, e reviram as distinções que colocam os limites no sujeito humano.³⁶

Na medida em que um inseto se torna o monstro que define os limites do sujeito singularizado no corpo do Sr. Ramsay, esse inseto desencadeia, evidencia e expõe ao ridículo a reação desequilibrada e brutal desse pai. Em que medida essa identidade instável do patriarca não se revela como ficção de uma autossuficiência idealizada no sujeito masculino? Essa angústia em preservar o “Eu” a todo custo figura como reflexão nas memórias que Woolf concebe acerca do pai, mesmo que venha a desenvolvê-la mais detidamente em sua escrita ficcional. “De tudo isso eu depreendi uma concepção longa e obstinada: nada é tão temível como o egocentrismo. Nada machuca tão cruelmente a própria

³⁵ “So long as the monstrous remains the absolute other in its corporeal difference it poses few problems; in other words it is so distanced in its difference that it can clearly be put into an oppositional category of not-me. Once, however, it begins to resemble those of us who lay claim to the primary term of identity, or to reflect back aspects of ourselves that are repressed, then its indeterminate status - neither wholly self nor wholly other - becomes deeply disturbing. In short, what is at stake is not simply the status of those bodies which might be termed monstrous, but the being in the body of us all. To valorize the monster, then, is to challenge the parameters of the subject as defined within logocentric discourse.” Margrit Shildrick, *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*, 2002, p. 3. Tradução minha.

³⁶ “In seeking confirmation of our own secure subjecthood in what we are not, what we see mirrored in the monster are the leaks and flows, the vulnerabilities in our own embodied being. Monsters, then, are deeply disturbing; neither good nor evil, inside nor outside, not self or other. On the contrary, they are always liminal, refusing to stay in place, transgressive and transformative. They disrupt both internal and external order, and overturn the distinctions that set out the limits of the human subject.” *Ibidem*, p. 4. Tradução minha.

pessoa; nada fere tanto aqueles que são forçados a entrar em contato com ela”³⁷. Pouco a pouco o traçado de uma narrativa heliocêntrica do pai se prova insuficiente para dar conta da dinâmica de ilusões que essa personalidade egocêntrica desenvolveu ao longo da vida a partir das promessas do patriarcado. Assim, esse transbordar dos excessos de uma personagem frustrada é suficiente para afogar as mulheres e crianças que o orbitam, se fazendo entrever nos insetos em seu leite, bem como nos pratos estilhaçados nas paredes de casa. Em conversa próxima com a intuição de Woolf sobre o efeito devastador do patriarca egocêntrico (em toda a redundância que o termo possa implicar), Braidotti propõe que para “uma ética afirmativa, o mal que você causa no outro reflete imediatamente no mal que você causa em si mesmo, em termos de perda de *potentia*, positividade, capacidade para se relacionar e, por consequência, para ser livre”³⁸.

4. Conclusão

Dessa forma, fica estabelecido, por parte do pai (seja ele biográfico ou ficcional), uma série de relações coaguladas, impeditivas do fluxo vital capaz de irrigar essas distintas precariedades para afirmá-las em suas respectivas situações de *potentia*. Interessada em dotar as figurações do pai em sua escrita de responsabilidade pelo que nele há de monstruoso, Woolf também se preocupa em investigar quais são as implicações dessa responsabilização para a noção de subjetividade postulada por esse pai. Seja o monstruoso do inseto no leite que lhe faz ver seus excessos ou do corpo morto da Sra. Ramsay que lhe faz dar de cara com o luto, responsabilizar-lhe por esse outro monstruoso de si mesmo é promover um reconhecimento da condição vulnerável segundo a qual todos habitamos este mundo – até mesmo o *inviolável* pai.

Referências

BRAIDOTTI, Rosi. *Nomadic theory: the portable* Rosi Braidotti. New York: Columbia University Press, 2011.

³⁷ From it all I gathered one obstinate and enduring conception; that nothing is so much to be dreaded as egotism. Nothing so cruelly hurts the person himself; nothing so wounds those who are forced into contact with it.” Virginia Woolf, *Op. Cit.*, 1976, Loc128246.

³⁸ “In affirmative ethics, the harm you do to others is immediately reflected in the harm you do to yourself, in terms of loss of *potentia*, positivity, capacity to relate, and hence freedom.” Rosi Braidotti, *Op. Cit.*, 2011, p. 289.

BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Trad. Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

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

SHILDRICK, Margrit. *Embodying the monster: encounters with the vulnerable self*. London: SAGE Publications, 2002.

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf*. Londres: Penguin Books, 1980. v. 3.

WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. [1927]

WOOLF, Virginia. A sketch of the past. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. [S.l.]: Golden Deer Classis, 2016. Kindle Edition. Loc126876–Loc128424 [1976]

WOOLF, Virginia. Professions for women. In: WOOLF, Virginia. *Virginia Woolf – complete works*. Kindle Edition, 2016. Loc52808 – Loc52890. [1931]

WOOLF, Virginia. *Três Guinéus*. Trad. Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2020 [1938].

Referência para citação deste artigo

PINTO, Gabriel Leibold Leite. Rememorações e figurações do pai na escrita de Virginia Woolf. **Revista PHILIA | Filosofia, Literatura & Arte**, Porto Alegre, volume 4, número 1, p. 113 – 129, setembro de 2022.