

QUEM ÉS TU, PAI? O LEGADO PATRIARCAL EM *AO FAROL*

Gabriel Leibold*
Davi Pinho**

RESUMO

Este artigo analisa figurações do pai no romance *Ao Farol* (1927), de Virginia Woolf. Para tal, contextualizamos o romance de Woolf no vocabulário teórico-ficcional da própria autora, cuja escrita desfaz o que Toril Moi (2002) descreveu como a metafísica falsificadora de gênero. Se a história naturalizou a primazia do masculino, Virginia Woolf se direciona a uma forma andrógina de *eudemonia*, como pensa Madelyn Detloff (2016), para desconstruir tal primazia. Nesse viés, e por meio da pergunta que criamos em uma aproximação entre Woolf (1929; 1938) e Judith Butler (2015) — *Quem és tu, pai?* —, mapeamos os laços familiares forjados pelos Ramsays, entendendo o romance de Woolf como uma rememoração crítica do seu próprio passado no seio de uma família patriarcal.

Palavras-chave: Virginia Woolf; *Ao Farol*; Masculinidade; Paternidade; Legado patriarcal.

A pergunta mais central para o reconhecimento [do outro enquanto sujeito] é direta e voltada para o outro: ‘Quem és tu?’. Essa pergunta pressupõe que diante de nós existe um outro que não conhecemos e não podemos apreender totalmente (...) Cavarero oferece uma abordagem (...) na qual, diz ela, a pergunta sobre ‘quem’ abre a possibilidade do altruísmo. Quando fala da ‘pergunta sobre quem’, ela não se refere à pergunta ‘Quem fez isso a quem?’, ou seja, a pergunta da responsabilização moral estrita. Ao contrário, trata-se de uma pergunta que afirma que existe um outro que não me é totalmente conhecido ou conhecível.

Judith Butler

A natureza metafísica falsificadora das identidades de gênero: uma introdução

As relações familiares que figuram na obra de Virginia Woolf demarcam a dimensão doméstica com a existência de uma linguagem que perpetua o binômio masculino/feminino, codificando dessa maneira a encenação das identidades sociais de gênero entre pais e mães, filhas e filhos, irmãs e irmãos. Ao mesmo tempo, sua escrita produz uma contestação desses binômios, violentamente opressores em seu funcionamento social. A crítica woolfiana já estabeleceu que agir sobre essa cisão constituinte da casa familiar e, portanto, da vida privada que transborda para o espaço público, significará, em Virginia Woolf, operar pelas vias de uma escrita feminina que promova a mente andrógina, tal qual apresentada por Woolf em *Um teto todo seu* (1929). Em seu embate com a recepção de Woolf pelo feminismo estadunidense da década de 1970, Toril Moi, em seu precursor *Sexual/Textual Politics*, cuja primeira edição data

* Mestrando em Literaturas de Língua Inglesa no Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), onde pesquisa figurações da paternidade na obra de Virginia Woolf. Graduado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Entre outros ensaios, é autor do capítulo “Virginia Woolf escreve a paternidade”, publicado na coletânea *Conversas com Virginia Woolf* (Ape’ku, 2020). Professor de língua inglesa no Colégio de Aplicação da PUC-Rio, Teresiano.

E-mail: gleibold6@gmail.com

** Professor de Literatura Inglesa na UERJ. Doutor em Literatura Comparada pela mesma instituição, com período de pesquisa na Birkbeck, University of London. Entre suas publicações mais recentes estão a coedição do número 51 do periódico *Matraga: A prosa modernista na contemporaneidade* (PPGLetras UERJ, 2020), a coorganização dos livros *Conversas com Virginia Woolf* (Ape’ku, 2020) e *Literaturas de Língua Inglesa: leituras interdisciplinares*, v. 5 (Letra Capital, 2020), um ensaio na coletânea *O que você precisa saber sobre Shakespeare antes que o mundo acabe* (Nova Fronteira, 2020) e outro no *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature* (Edinburgh University Press, 2021).

E-mail: davi.pinho@uerj.br

de 1985, pensará a androginia como a produção feminista e anti-humanista de um entrelugar nem masculino nem feminino, onde a escrita recai sobre si mesma no ímpeto de desconstruir e reconstruir realidades, deslocando assim o *andros* que precederia o *gynos*. De acordo com Moi:

(...) androginia (...) não é, como argumenta [Elaine] Showalterⁱ, um vôo para longe de identidades de gênero fixas, mas um reconhecimento de sua natureza metafísica falsificadora. Longe de fugir dessas identidades de gênero porque ela as teme, Woolf as rejeita pois ela as vê como elas, de fato, são. Ela compreendeu que o objetivo da luta feminista precisa ser, necessariamente, a desconstrução das oposições binárias fatais entre masculinidade e feminilidade. (MOI, 2002, p. 13-14)ⁱⁱ

De fato, no vocabulário woolfiano achamos uma expressão sinônima para o que Moi chama de a natureza metafísica falsificadora de identidades de gênero: as “lealdades irreais” que Woolf denuncia em *Três guinéus* (1938). Para Woolf, as mulheres possuíam um certo grau de liberdade para com essas “lealdades irreais”, uma vez que, ao longo da história, foram justamente as construções de suas identidades de gênero que as barraram enquanto indivíduos no mundo público, revelando que essas próprias identidades não condiziam com seus desejos e que eram, portanto, irreais, falsificadas e falsificadoras. Ser “leal” a — ou, em outras palavras, sustentar um elo identitário com — seu país, sua universidade, ou até mesmo seu gênero requer um indivíduo cuja nacionalidade, educação e mesmo seu sexo não tenham sido barrados pela lei do Estado, pela lei do Pai. Se considerarmos que, quando da publicação de *Três guinéus*, as mulheres poderiam perder a nacionalidade inglesa caso se casassem com um estrangeiro, ou ainda que as estudantes de Cambridge ainda não recebiam títulos ao se formarem, fica claro que Woolf denuncia a falsificação de um feminino que remetia as mulheres empíricas de seu tempo a um lugar negativado, subalternoⁱⁱⁱ.

No entanto, se o binômio *masculino-feminino* falsifica a primazia da atividade, da transcendência, como “naturalmente” dos homens, e da perpetuação da espécie, da imanência, como “naturalmente” das mulheres, em *Três guinéus* essa esfera “negativa” do feminino se torna potente e é afirmada por Woolf. Entendendo o masculino e o feminino como posições na linguagem, ou como as “sentenças” sobre as quais discorre em *Um teto todo seu* (1929), Woolf escreve seu ensaio de 1938 para que as mulheres não se falicizassem ao entrarem no mundo público por via das profissões, da educação formal, e do voto, direitos recém conquistados à época da publicação de seu ensaio. É justamente a marginalidade histórica da mulher – uma não-cidadã cujo “país é o mundo inteiro” em *Três guinéus* (1938, p. 118) – que se torna um lugar de possibilidade para uma nova cultura que não funcionaria a partir do eixo da identidade – nem mesmo o adjetivo “inglesa” figura como afirmação de semelhança para a missivista do ensaio de Woolf. Nesse ensaio, o coletivo criado por mulheres em resposta à guerra, por elas que eram “filhas de homens instruídos”, teria apenas a diferença como um lugar de comunidade, uma sociedade entre desiguais, não adjetivada, o que Woolf chama de “Outsiders Society” (1938, p. 116). As identidades de gênero, classe e raça, que Woolf alcunha de “lealdades irreais”, são unificadoras na educação patriarcal, posto que Woolf demarca como o orgulho de pertencer a uma família, assim como o orgulho de pertencer a um sexo, a um país e/ou a uma classe, são capazes de forjar as bases para condutas respectivamente classistas e sexistas. Assim, as “filhas” e “irmãs” se tornam, no pensamento woolfiano, o antídoto para essa educação justamente por estarem à margem de suas “lealdades”, fora mesmo quando dentro (da casa, da classe, da raça, do país).

Inseridos em uma longa tradição de leitura da obra de Woolf, propomos neste artigo pensar a maneira pela qual a escrita de Woolf reconhece o binômio, o investiga, e tenta desoperá-lo por meio de sua escrita, que se quis andrógina. Lendo Robert Musil, Geoff Gilbert (2004) afirma que a escrita modernista é “cheia de projeto”, e que o trabalho da escrita se dá no

impulso de construir realidades alternativas a partir da decomposição do mundo material no qual as obras se inserem. Trata-se de um “utopianismo consciente” que oscila entre um “senso de realidade”, ou das condições materiais dos corpos no mundo, e um “senso de possibilidade”, uma qualidade investigativa que a escrita modernista revela ao imaginar culturas por vir (GILBERT, 2004, p. XII). E como ensina Jane Goldman (2004), o período de transições que Woolf viveu — de rupturas no cerne da ordem social, dos primeiros grandes avanços políticos dos movimentos feministas e trabalhistas, e da “revolução da palavra” por meio das “linguagens transformacionais do avant-garde” (GOLDMAN, 2004, p. 17) — faz com que a autora escreva para um futuro feliz, marcado pela investigação da “vida da felicidade natural” (WOOLF, 2019, p. 132), como diz em uma carta para sua amiga ativista Shena Dorothy Simon enquanto se prepara para escrever “Pensamentos sobre paz durante um ataque aéreo” (1940). Se a crítica e a teoria contemporâneas, de Moi (1985) a Rosi Braidotti (2011), se debruçaram sobre as investigações do feminino no processo de desmantelamento da metafísica de gênero, este artigo pensa a outra esfera que Woolf desconstrói em sua reconstrução do mundo: o masculino, ou seja, a masculinidade patriarcal e as opressões privadas e públicas que se articulam nessa performance social e política, por meio de uma leitura de *Ao Farol* (1927).

Como nos diz aqui em epígrafe, a filósofa contemporânea Judith Butler parece contribuir no tocante às implicações desse direcionamento ao outro na obra de Woolf. Investigando o feminino, Woolf encontrou um outro de si mesma em sua vulnerabilidade e singularidade, reconhecendo seus limites e recriando-o como janela para um futuro andrógino, o que lhe permite desmontar o binômio. A pergunta, que poderíamos formular como “Quem és tu, mãe?”, revela um genuíno interesse em reconhecer, conhecer e se constituir junto a um outro de si perdido – afinal, “as mulheres pensam pelos corpos de suas mães”, diz Woolf (1929, p. 110). Mas Woolf não pergunta “Quem és tu?” apenas frente a outras mulheres. A pergunta que formulamos em uma aproximação entre Butler e Woolf, “Quem és tu, pai?”, também objetiva (re)conhecer um outro – o tirano em casa, o tirano que também é um outro de nós mesmos, enraizado em nosso “hitlerismo subconsciente”, como formula Woolf (1940, p. 125). A partir dessas perguntas, Woolf ficcionaliza um além. Nesta leitura de *Ao Farol* (1927), teremos a segunda pergunta como nosso objeto, anotando assim o legado patriarcal do Sr. Ramsay para seu filho James Ramsay e mapeando as interações dessas personagens com outras personagens femininas. Em diálogo também com Rosi Braidotti (2011, p. 33), interessa-nos pensar como o romance, que Woolf sugere ser uma “elegia” em sua entrada de diário de 27 de junho de 1925 (WOOLF, 1980, p. 34), parece oferecer para a autora a oportunidade de uma lembrança crítica ou nômade de seu pai e sua mãe. Woolf assinala essa lembrança ou elegia nômade em “Um esboço do passado” (1976), ensaio autobiográfico que escrevia quando de sua morte, o que nos permite pensar o “gênero [textual] intensivo” (BRAIDOTTI, 2011, p. 151) da autora, que transforma seu pai e sua mãe empíricos em duas posições binárias a serem ultrapassadas e realocadas na cultura.

Hermione Lee, principal biógrafa de Virginia Woolf, parece sintetizar esse gênero intensivo, como alinha Braidotti, quando escreve sobre como, na obra de Woolf, “por todo lado há fertilização recíproca, sobreposição e a dissolução de divisões. Ensaio transformam-se em ficções, ficções em ensaios” (LEE, 2010, p. 95). Esse gênero intensivo nos abre para leituras do patriarca do romance de Woolf que oscilam entre vida e obra, forma e conteúdo. Afinal, enquanto planeja *Ao Farol*, em uma entrada de diário datada de 14 de maio de 1925, Woolf se dá a tarefa de investigar os limites entre a “personalidade” e a “personagem” de seu pai como articulação central no processo de escrita de seu romance-elegia, tarefa essa que se revela na polivalência do vocábulo em inglês, *character*:

Isso [*Ao Farol*] vai ser razoavelmente curto: vai ter a personalidade [*character*] completa do meu pai; & da minha mãe; & St. Ives; & a infância;

& todas as coisas de sempre que tento incluir - vida, morte, etc. Mas o centro é o personagem [*character*] do pai, sentado num barco, recitando Nós perecemos, cada qual a sós, enquanto esmaga um carapau morto. (WOOLF, 1980, p. 18)

Quem és tu, mãe? Quem és tu, pai? Se a virada andrógina de Woolf em *Um teto todo seu* (1929), dois anos após a publicação de *Ao Farol*, nos dá um vocabulário crítico e teórico para ultrapassar o aparente binarismo originário dessas perguntas, 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. (BELL, 1993, p. 334)^{iv}

A literatura de Woolf é marcada por essa 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. Este artigo, portanto, fertiliza a imagem do pai em *Ao Farol*, para usar as palavras de Hermione Lee, sobrepondo à imagem do homem que Woolf tem como modelo, seu pai, as relações performáticas do pai ficcional que ela cria em seu romance. Mediando nossa discussão com outros textos e momentos da carreira de Woolf, pensaremos seu duradouro esforço de dissolver as divisões opressoras de seu tempo – divisões essas que perduram, fazendo com que as perguntas de Woolf ainda ecoem como questões urgentes em nosso presente.

Ao Farol

Ao Farol nos conduz, em termos gerais, por duas partes de dois dias, separados entre si por cerca de dez anos. No primeiro deles, na seção de abertura, “A Janela”, somos situados na casa de verão da família Ramsay, geograficamente localizada na Ilha de Skye, Escócia. Acompanhamos, então, dois eventos que consideramos decisivos no momento presente da narrativa e os diversos desencadeamentos interiores deles decorrentes. O primeiro é um diálogo (ou disputa) acerca da possibilidade de ir ao Farol no dia seguinte entre James Ramsay, então uma criança com seis anos de idade que anseia pelo passeio; sua mãe, Sra. Ramsay, aparentemente o epítome do “Anjo do lar”, aquele ideal vitoriano que Woolf mataria em seu ensaio “Profissões para as mulheres” (1931, p. 30); e seu pai, Sr. Ramsay, patriarca imbuído do espírito de um “hitlerismo subconsciente”, como Woolf formularia a ideia de uma subjetividade belicosa em “Pensamentos sobre paz em um ataque aéreo” (1940, p. 125). O segundo é o jantar organizado pela Sra. Ramsay para toda a família e os amigos presentes na casa de verão onde eles se encontravam naquela tarde.

Após essa primeira seção e esses dois eventos marcantes, o leitor se depara com um corredor “ligando dois blocos narrativos”, nos termos em que Virginia Woolf inicialmente

concebeu e desenhou a estrutura do romance em seu diário (WOOLF, 1927, p. 185). Intitulado “O tempo passa”, o corredor é um trecho importante para este artigo quando interpretado sob a luz do apagamento, mesmo que momentâneo (pois o tempo move adiante), da relação binária entre masculino/feminino: “Não era só a mobília que se desintegrava; não restava quase nada de corpo ou mente pelo qual se pudesse dizer: ‘Isto é ele’ ou ‘Isto é ela’” (WOOLF, 1927, p. 109-110). Segundo Jane Goldman (GOLDMAN, 2004, p. 171-172), esse apagamento abrirá no romance uma fissura, possibilitando algumas das mudanças nas performances dos papéis sociais de gênero ao longo da terceira e última parte do romance, “O Farol”. Novamente na casa de verão, o Sr. Ramsay obriga as caçulas James e Cam a acompanhá-lo até o farol, como o menino sonhara tantos anos antes, no impulso de reconstruir aquele mundo vitoriano que morrera com a guerra que passou. Esse retorno se dá sem sua esposa, Sra. Ramsay, a mulher que servira de sustentáculo daquele mundo, e sem sua filha Prue e seu filho Andrew Ramsay — cujas mortes, se súbitas, na guerra ou em parto, são reduzidas a frases lacônicas entre colchetes, como pequenos eventos humanos em “O tempo passa”, deixando apenas, como a guerra, uma mancha de sangue no mar, ou abraços vazios.

Quando Erich Auerbach comenta a estrutura de um trecho da obra *Ao Farol* em seu célebre ensaio “A meia marrom”, ele afirma que

O que é essencial é que um acontecimento exterior insignificante libera ideias e cadeias de ideias, que abandonam o seu presente para se movimentarem livremente nas profundidades temporais. (AUERBACH, 2013, p. 487)

Ao sintetizar a forma que Woolf escolhe para *Ao Farol*, Auerbach nos dá um direcionamento acerca do modo como vislumbramos os relatos individuais e coletivos no romance. Será assim, nos diferentes desdobramentos interiores de suas personagens, que as estratégias veladas de manutenção do legado patriarcal se revelarão com clareza — dado que os contornos do patriarcado figuram no romance, ao menos em parte, por meio da liberação de “ideias e cadeias de ideias” (AUERBACH, 2013, p. 487) que procuram interrogar questões pré-estabelecidas enquanto certezas aparentemente absolutas. Esses desdobramentos tencionam interferir na insistente e exaustiva repetição da performance socialmente aceita do masculino, demarcando, assim, as instabilidades tocantes à identidade masculina hegemônica ou normativa, se pensarmos com Butler (1990; 1993).

Em “A Janela”, primeira das três partes do romance, acompanhamos a Sra. Ramsay tricotando um par de meias marrons para o filho do faroleiro — por ocasião de James Ramsay, seu filho de seis anos de idade, ter pedido para visitar o farol próximo à ilha no dia seguinte. No entanto, enquanto James recorta figuras de eletrodomésticos de uma revista de catálogo do exército e da marinha, o que demarca a cena histórica e culturalmente, e sua mãe movimenta as agulhas de tricô, uma sombra paira sobre ambos. O pai, o homem, a materialização do masculino, Sr. Ramsay, aproxima-se, indo ao encontro deles.

Mas o filho o odiava. Odiava-o por vir até eles, por parar e olhá-los de cima; odiava-o por interrompê-los; odiava-o pela exaltação e sublimidade de seus gestos; pela magnificência de sua cabeça; por ser lamurioso e egoísta (pois ali estava ele, intimando-os a lhe darem atenção), mas ele odiava, sobretudo, o tinido e o trinado da emoção do pai que, vibrando ao redor deles, perturbava a perfeita simplicidade e o bom senso de suas relações com a mãe. Ao olhar fixamente a página, ele esperava fazê-lo seguir adiante; ao apontar o dedo para uma palavra, ele esperava chamar a atenção da mãe, que, ele irritadamente sabia, diminuiu assim que o pai parou. Mas, não. Nada faria o Sr. Ramsay seguir adiante. Ele ficou ali parado, exigindo simpatia. (WOOLF, 2013, p. 34)^v

A insistente consciência de James o faz martelar de novo e de novo o ódio que sente pelo pai, pela instância masculina que interrompe o acolhimento maternal. Acontece que esse masculino ao “parar e olhá-los de cima” estabelece um outro tom com a sua presença. Impuseram-se, com sua chegada, diversas verbalizações silenciosas (*intimando-os; exigindo*). Figurando a relação entre disciplina militar e a formação do sujeito masculino, a coerção patriarcal surge nas entrelinhas desse silêncio. Assim como Woolf em *Três guinéus*, a escritora e ativista feminista bell hooks recorre a uma imagem militar para falar da relação entre pais e filhos na sociedade patriarcal:

A maior parte dos pais patriarcais (...) não se utiliza da violência física para manter seus filhos “na linha”; eles utilizam de diversas técnicas de terrorismo psicológico, sendo a primeira delas a prática da humilhação. Pais patriarcais não podem amar seus filhos devido às regras ditadas pelo patriarcado, de que devem manter-se em competição com os filhos, prontos a provar que são eles os verdadeiros homens, aqueles que mandam. (...) Para o pai patriarcal, filhos só podem ser encarados como recrutas em treinamento, assim eles precisam estar continuamente sujeitos a contendas de poder sadomasoquistas, desenhadas para enrijecê-los, para prepará-los para manter o legado patriarcal. (hooks, 2004, p. 47)

Será assim, então, como “recrutas em treinamento” que os meninos terão de enfrentar sua infância — em maior ou menor grau. Crescendo sob o regime do patriarca Sr. Ramsay, James é, desde seus seis anos de idade, um menino para quem o peso do legado patriarcal revela-se patente nos desdobramentos interiores à sua consciência. O desenho do encontro com o outro quando quem interpela é um pai, sujeito patriarcal, e quem é interpelado é um filho, recém lançado nesse universo da linguagem masculina segundo a qual ele deverá se definir sujeito, está bem resumido no que hooks chama de a necessidade de “estar continuamente sujeitos a contendas de poder sadomasoquistas”. Filhos criados sob a pressão e a opressão do patriarca aprendem cedo a desvincular-se do outro.

Por mais casual que seja a entrada do Sr. Ramsay no cômodo, o resultado dessa interpelação evidencia-se nos desdobramentos interiores do pensamento de James — isto é, a avalanche de sentimentos sobre a qual ele não tem controle. Segue que, apesar de responder a um comportamento pautado pela hierarquia patriarcal cujo epicentro, naquela família, é o Sr. Ramsay, James age com profundo autocontrole — na medida em que não usa da violência, física ou verbal, para conseguir de volta a atenção da mãe. A presença de ações alinhadas a uma concepção hegemônica do masculino, portanto, parece ter o curioso efeito sobre James de agir como gatilho para pensamentos e sentimentos característicos dessa masculinidade, sem, no entanto, produzirem reações violentas diante de tais emoções. É inegável, portanto, quanto a interpelação do Sr. Ramsay afeta o encontro entre James e sua mãe. Suas demandas parecem, com efeito, reorganizar a relação entre os participantes da cena.

Outro aspecto digno de comentário nessa passagem é a compreensão de que, se o Sr. Ramsay exige simpatia e compaixão, Virginia Woolf revela que esses afetos se transformam em meras performances compulsórias e exaustivas para todos os que estão submetidos a um patriarca, dando-lhe sustentação. O gozo patriarcal se limita ao autoerotismo de se ver aumentado aos olhos daqueles que supostamente lhe devem gratidão por seus sacrifícios imaginários. Circunscrito ao contexto vitoriano no qual a conduta sexual e emocional de um homem operava segundo as diretrizes da “inibição, restrição e repressão”, como afirma Russel Goldfarb (1970, p. 20), Sr. Ramsay não expressa em voz alta seus sentimentos ou suas súplicas pela atenção que lhe permitiria gozar consigo mesmo por meio da mediação de “sua” mulher. Ele impõe seu desejo por atenção ora pela poesia, recitada mecanicamente em voz alta, ora pela vocação martírica de seu gestual, igualmente volumoso em sua exigência autoerótica pela

atenção da Sra. Ramsay, remetendo a cena a um embate edipiano entre pai e filho. Mas enquanto a cena exterior move adiante, também se move o fluxo interior.

A Sra. Ramsay, que estivera sentada descansadamente, envolvendo o filho nos braços, pôs-se de prontidão, e, virando-se de lado, *pareceu levantar-se com esforço e em seguida verter, ereto no ar, um jorro de energia, um jato de seiva*, parecendo animada e viva ao mesmo tempo, como se todas as suas energias estivessem concentrando forças, ardendo e iluminando (por mais sossegadamente que tenha se sentado, retomando seu tricô), e *nessa deliciosa fecundidade, nessa fonte e seiva de vida, a fatal esterilidade do macho se arremessou num mergulho, como um bico de bronze, bárbaro e bruto*. Ele queria simpatia. Era um fracasso, disse ele. A Sra. Ramsay brandia suas agulhas. (...) Ela dava risadas, ela tricotava. De pé entre seus joelhos, muito empertigado, James sentia toda a sua força se inflamar para ser *embebida e mitigada pelo bico de bronze, pela árida cimitarra do macho, que investia implacavelmente, uma e outra vez exigindo simpatia*. (WOOLF, 2013, p. 34-35)

Nessa passagem, Woolf emprega sintagmas verbais (*levantar-se; verter*) e nominais (*jorro de energia; jato de seiva*) que claramente evocam símbolos fálicos. Ademais, nesse encadeamento de imagens, a força vital da Sra. Ramsay, que é sempre usurpada no seio de sua família patriarcal, se deixa ver explicitamente. Mas se Woolf estende essa rede simbólica para descrever os movimentos da Sra. Ramsay, de sua postura às agulhas em suas mãos, será em sua fonte de energia, esguichada no ar, que o Sr. Ramsay penetrará violentamente — “(...) nessa deliciosa fecundidade, nessa fonte e seiva de vida, a fatal esterilidade do macho se arremessou num mergulho, como um bico de bronze, bárbaro e bruto”. Ele é um terreno árido e infértil diante do jorro de vida de sua esposa. Por um breve momento, é o desejo de poder do Sr. Ramsay que é interdito pelo erotismo exuberante da Sra. Ramsay, um erotismo que se apresenta como um conhecimento outro, como uma força vital direcionada ao mundo e a si mesma ao mesmo tempo^{vi}. Para punir a desobediência e subjugar a força da Sra. Ramsay, a alternativa à qual o Sr. Ramsay recorre é a violência característica da autoridade patriarcal. É assim, portanto, que o encontro entre esses três membros da família Ramsay se encerra com a negação do pedido do filho de ir ao farol, um gesto arbitrário que se alicerça na tirania travestida de certo conhecimento paterno. Encerrando-se em sua palavra enquanto lei, Sr. Ramsay é patentemente incapaz de se dar à abertura que o encontro com o outro demanda. Sem ter interesse em perguntar “Quem és tu, filho?” ou “Quem és tu, esposa?” para os outros que ali se encontram, o Sr. Ramsay não será capaz de sequer atualizar o relato que produz sobre si mesmo.

Na segunda parte do romance, “O Tempo Passa”, ocorre — como já foi mencionado — um processo de transição simbolizado pela passagem do tempo, mas figurado nas personagens do romance e nos papéis sociais que as vemos assumirem. Jane Goldman afirma, por exemplo, que

(...) se a primeira parte do romance apresenta um estudo da ordem antiga, dos valores pré-guerra (a promoção do matrimônio e da maternidade como normas sociais, carreiras e conquistas intelectuais como o domínio público dos homens, e deveres domésticos como o domínio privado das mulheres), então a última parte mostra a sua considerável erosão: Lily Briscoe, a artista, (dentre outras personagens) diverge da perspectiva conjugal pré-guerra empurrada pela Sra. Ramsay, a dona de casa, cuja morte nos anos decorridos [em “O tempo passa”] passam a operar como a morte desses valores. (GOLDMAN, 2004, p. 172)

“O tempo passa” demarca, portanto, uma mudança na relação das personagens para com a linguagem e o evento dominante da guerra. Sem alternativa que não tornarem-se sujeitos reconhecíveis em uma linguagem versada no matrimônio e na maternidade enquanto instituições castradoras, a deterioração que o tempo promove na casa de verão dos Ramsay permite que uma personagem fora dessa ordem familiar assuma, dez anos depois, o papel de arauto de novos valores sociais. Essa personagem é a artista Lily Briscoe. Exterior à ordem das dinâmicas familiares às quais os Ramsay estão acostumados e que, por ocasião, tentam impor a seus convidados, Lily Briscoe aparece para o leitor enquanto uma alternativa aos binômios que até então haviam estruturado o eixo central do romance. Interessante, também, é notar como a linguagem (pictórica e cultural) tipicamente pós-impressionista que ela promove abastece o mundo das relações humanas pelo viés da diferença, da empatia, incorporando diversas perspectivas possíveis sobre a visão que teve ao observar a Sra. Ramsay na janela.^{vii} Lily parece, dessa forma, afetar a própria família Ramsay e a forma pela qual os encontros entre eles passarão a se dar na terceira parte do romance.

Em “O Farol”, última parte do romance, o acontecimento que queremos destacar, em termos de enredo, é a ida de barco do Sr. Ramsay, seu filho James e sua filha Cam, até o farol. O contexto desse evento se dá com o retorno da família Ramsay à casa de verão, agora, como anotado anteriormente, sem a presença de (pelo menos) três de seus membros — a Sra. Ramsay falecida em decorrência de um mal súbito (talvez uma doença culturalmente feminina, como Woolf imagina a causa da morte de sua própria mãe em “Um Esboço do Passado”, em decorrência do exercício exaustivo de doar toda sua energia de vida para acolher seu marido); Prue Ramsay, falecida em decorrência do parto de sua filha; e Andrew Ramsay, morto na guerra, que era o herdeiro primogênito do legado patriarcal detido nas mãos de seu pai. É nesse contexto que o Sr. Ramsay obriga James e Cam a acompanhá-lo em sua ida ao farol, revelando a mesma tirania que havia servido ao propósito oposto, na infância de James.

Falar com ele não podiam. Eram obrigados a ir; eram obrigados a seguir. Eram obrigados a caminhar atrás dele carregando embrulhos de papel pardo. *Mas juraram, em silêncio, enquanto caminhavam, se apoiarem mutuamente e levarem adiante o grande pacto – resistir à tirania até a morte.* (WOOLF, 2013, p. 140)

Como se pode observar no início dessa passagem, os verbos pertencentes ao campo semântico do *obedecer* seguem presentes na relação entre pai e filho/filha. De forma semelhante ao início do romance, essa relação de obediência em resposta a determinados verbos (*ir; seguir; caminhar*) tem repercussões nos desdobramentos silenciosos de compactuar e “resistir à tirania até a morte”. Já no barco, a caminho do farol, James recupera algumas de suas linhas de pensamento relatadas nas primeiras páginas do romance.

Guardara sempre consigo esse velho símbolo de pegar uma faca e cravá-la no coração do pai. Só que agora, mais velho, e sentado ali, fitando, numa raiva impotente, o pai, não era ele, o velho entretido na leitura que ele queria matar, *mas a coisa que o tomava de assalto – sem ele saber, talvez:* aquela harpia feroz e intempestiva, de asas negras, com suas garras e bico, toda fria e dura, que nos golpeava (podia sentir o bico em suas pernas nuas, onde ela golpearia quando criança) e depois escapava, e ali estava ele de novo, um velho, muito triste, lendo o seu livro. Esse ele mataria, nesse ele cravaria uma faca no coração. (WOOLF, 2013, p. 158)

No excerto acima, uma oração impera sobre todo o restante do parágrafo: “(...) a coisa que o tomava de assalto - sem ele saber, talvez (...)”. Interessantemente, essa *coisa* à qual se

refere o texto é definida de diversas formas ao longo do parágrafo, ora como um “velho símbolo” a ser eliminado mediante a violência física; ora como a harpia cujas ações (*cravadas*) de teor altamente violentas já tinham aparecido no romance de Woolf. James Ramsay parece, aqui, depreender das ações do pai (seja na infância ou após dez anos) um comportamento de outra ordem, para além da subjetividade particular ao Sr. Ramsay. Talvez esteja vislumbrando uma certa “opacidade” (BUTLER, 2015, p. 60) na identidade do pai —algo que sempre estivera fora do relato que ele fazia de si, alguém para além do tirano. Butler consegue esclarecer o que esse tipo de postura veicula em termos de uma atitude ética:

Quando pedimos para conhecer o outro, ou pedimos para que o outro diga, final e definitivamente, quem é, é importante não esperar uma resposta satisfatória. Quando não buscamos a satisfação e deixamos que a pergunta permaneça aberta e perdure, deixamos o outro viver, pois a vida pode ser entendida exatamente como aquilo que excede qualquer relato que dela possamos dar. (...) Em certo sentido, a postura ética consiste, como sugere Cavarero, em fazer a pergunta 'Quem és?' e continuar fazendo-a sem esperar uma resposta completa ou final. (BUTLER, 2015, p. 61)

Pensando com Butler, podemos afirmar que James consegue finalmente olhar para o pai enquanto ser vivo cuja vida foi sistematicamente enclausurada fora do relato que o Sr. Ramsay consegue fazer de si. Na posição de patriarca, dependente do discurso masculino da violência e da sujeição do outro, o Sr. Ramsay não parece alcançar a própria vida que suprime — falta-lhe recorrer a uma linguagem outra, feminina talvez, que o permita atualizar sua constituição enquanto sujeito. Assim sendo, quando James atribui uma expressão como *tomar de assalto* para essa *coisa* a qual já assistimos violentar, a nível de consciência, a vida que jorrava da Sra. Ramsay, ele parece compreender que essa linguagem da violência parte de uma estrutura social exterior ao seu pai, mas que o toma de assalto quando a situação demanda, uma vez que o Sr. Ramsay ainda é fiel às “lealdades irreais” delineadas por Woolf em *Três guinéus*.

Apesar de estar inserido como homem em uma sociedade patriarcal, James Ramsay consegue (enquanto navega pelo fluxo das águas) portar-se como observador externo da realidade na qual nasceu e foi educado (ou “treinado”, como diria Woolf em 1938). O legado patriarcal pesa em suas “pernas nuas”, vítimas dos golpes de seu pai, mas James também parece estar minimamente atento à incorporação de determinados comportamentos enquanto estruturas autorizadas pelo patriarcado. Dessa forma, o encontro de James com o pai, isto é, a interpelação realizada cara a cara dentro do barco, apresenta um filho que, com efeito, atualiza o relato sob o qual o pai é concebido sujeito patriarcal. Nesse encontro, James parece perceber a vulnerabilidade de Sr. Ramsay pela primeira vez, sua precariedade humana, para usar a formulação de Butler (2019), algo que poderia servir como um novo elo entre pai e filho. Esse reconhecimento da vulnerabilidade do pai velho recupera um sujeito humano que é contraditório na maneira pela qual se relaciona com o mundo, sujeito esse vislumbrado pela própria Woolf quando escreve sobre seu pai em “Leslie Stephen: o filósofo em casa, memórias de uma filha”, publicado como um ensaio centenário no *The Times* em 1932:

As relações entre pais e filhos hoje tem uma liberdade que seria impossível com meu pai. Ele esperava certo padrão de comportamento, quase cerimonioso, na vida familiar. Porém se liberdade significa o direito de pensar os seus próprios pensamentos e perseguir suas próprias buscas, então ninguém respeitava e, com efeito, insistia na liberdade de maneira mais completa do que ele. Seus filhos, à exceção do Exército e da Marinha, poderiam seguir qualquer carreira que escolhessem; suas filhas, por mais que ele se importasse pouco o suficiente com a educação superior das mulheres, deveriam ter a mesma liberdade. (WOOLF, 1932, p. 588)

Nesse ensaio, Woolf põe em tensão a paternidade, uma vez que, ao menos em suas experiências, ela fora permeada por inconsistências significativas. A tirania patriarcal militaresca é atenuada neste relato da paternidade, o que não diminui o machismo estrutural e a tirania do sexo, portanto, também patriarcais, reproduzidos por seu pai (ao pensar dar a mesma liberdade para suas filhas sem que se importasse com a educação formal das mulheres, por exemplo). Passeando pela memória da casa familiar dos Stephen, Woolf nos indica como a própria figura paterna que ela teve por referência era marcada pela ambiguidade latente de uma casa privada progressista na decadência vitoriana. Enquanto lembrança, o pai combinava mutuamente o aspecto tirânico do lar e as alianças nele cultivadas — afinal, eram os livros do pai e as discussões com o pai que alimentavam a jovem e voraz leitora Virginia Stephen. De alguma forma, ao escrever publicamente sobre seu pai, Woolf cria um Leslie Stephen que parece relatar a si mesmo tanto como patriarca, quanto como reconhecedor das filhas enquanto pessoas com vontades próprias, ignorante (ou não) de que os meios para exercer essas vontades ainda eram opressivamente desiguais entre filhos e filhas. Se perdura, assim, o sentimento de que a escrita de Woolf subscreve uma esperança — a de substituir essa economia patriarcal, cuja mercadoria são as mulheres, por uma economia social sustentável, comum a todos, filhos e filhas, e assim atualizar o meio pelo qual se dá o encontro dos homens com outros homens e com mulheres —, perdura também a inferência de que os filhos terão sempre um legado patriarcal de ascendência sobre suas irmãs desiguais, mesmo nos meios mais progressistas de uma dada sociedade.

De fato, se voltarmos ao romance publicado cinco anos antes, *Ao Farol*, vemos que James Ramsay não consegue substituir a economia patriarcal contra a qual reage. Ao contrário, o filho do Sr Ramsay pensa suas próprias ações por meio do mesmo verbo (*cravar*) que atribuiu à coisa que descia sobre o pai. Parece que quando termina seu lampejo de consciência, tangente a uma linguagem que reconhece o outro em sua vulnerabilidade, sua dimensão humana, James incorpora em seu discurso aquilo que antes repreendera nas ações do pai. Algumas páginas adiante, essa oscilação de James entre uma aproximação e um distanciamento das já familiares “lealdades irreais” presentes na educação patriarcal é reforçada frente às exigências que ele impõe à irmã. Esse gesto escancara como James enquanto homem também se tornou aliado da *coisa* que vira descer sobre o pai, exterior à sua humanidade, porém entrelaçada à sua cognoscibilidade enquanto sujeito patriarcal. No momento em que se dá a situação a seguir, Cam Ramsay encontra-se no barco com seu irmão, seu pai e mais dois pescadores, todos homens.

Sim, pensou James sem piedade, vendo a cabeça da irmã contra a vela, agora ela cederá. Ficarei sozinho lutando contra o tirano. O pacto, caberia a ele levá-lo adiante. Cam nunca resistiria à tirania até a morte, pensou ele desgostosamente, observando o seu rosto, tristonho, sombrio, rendido. (...) *Cam se sentia agora, ali sentada entre as pessoas calmas, decididas, como que coberta por nuvens, e não sabia como responder ao pai sobre o cachorrinho; como resistir à sua súplica – perdoe-me, queira-me bem; enquanto James, o legislador, com as tábuas da eterna sabedoria abertas sobre os joelhos (a mão sobre a cana do leme tornara-se simbólica para ela), dizia: Resista-lhe. Combata-o.* Dizia-o de maneira tão acertada; tão justa. Pois eles deviam combater a tirania até a morte, pensou ela. De todas as qualidades humanas ela reverenciava a justiça acima de todas. O irmão era mais como um deus, o pai, mais como um suplicante. E a qual se renderia? pensou, sentada entre os dois, olhando para a praia cujos pontos cardeais lhe eram todos desconhecidos, e pensando que o gramado e o terraço e a casa tinham agora se desvanecido, e a paz reinava lá. (...) Mas, por mais que tentasse, não conseguia pensar em nada parecido para dizer, severa e fiel ao pacto, mas transmitindo ao pai, sem que James suspeitasse, uma mensagem reservada do

amor que sentia por ele. (...) pois, pensava ela, observando James que, impassivelmente, mantinha os olhos na vela, ou fitava de vez em quando, por um segundo, o horizonte, *você não está sujeito a isso, a essa pressão e essa divisão do sentimento, a essa extraordinária tentação.* (...) Mas o que continuava intolerável, (...) era aquela sua crassa cegueira e tirania que tinham envenenado a sua infância e provocado amargas tempestades, de maneira que mesmo agora ela acordava no meio da noite tremendo de raiva e se lembrava de alguma ordem dele; de alguma insolência. “Faça isso”, “Faça aquilo”; sua dominação: seu ‘Submeta-se a mim’.(WOOLF, 2013, p. 145-146)

Nessa longa passagem, acompanhamos a consciência de Cam e sua dificuldade de negar ao pai sua súplica sem contestar as “leis divinas” determinadas por seu irmão. Textualmente, a última das orações marcadas em itálico implica sua condição identitária como mulher naquela família dicotomizada entre a submissão a um homem e a piedade do outro. Seu discurso raramente foge à esfera do pensamento, e geralmente suas ideias são pautadas por aquilo que essa estrutura patriarcal lhe ensinou sob a alcunha de justiça. Em silêncio, ela está unida a James por um pacto cujos termos nunca foram verbalizados explicitamente.

A partir de uma experiência em comum (a opressão patriarcal do pai), Cam se sente submetida à James enquanto ele é o nomeador das “leis divinas” de sua relação. Se “James, o legislador” determina o que é a justiça, esse pacto parece obedecer à hierarquia patriarcal, em que a mulher se submete à divindade James e barra seu desejo a partir dessa lei fálica. Este age, aqui, à semelhança do pai memorado no final do excerto por Cam, já que as ordens do Sr. Ramsay para Cam quando de sua infância (*‘Faça isso’; ‘Faça aquilo’; ‘Submeta-se a mim’*) não diferem formalmente das ordens silenciosas de James Ramsay para que Cam resista. Ou seja, mesmo que formulada como uma guerra contra a tirania, é ainda a guerra o paradigma de James, o que não dá lugar para qualquer forma de agência sobre si mesma para Cam. É dessa forma que, independente da atualização que James opera em seu próprio entendimento do pai, o mesmo indivíduo é incapaz de reconhecer a vida humana na irmã. O amor que ela sente pelo pai não pode ser exteriorizado, mal pode ele ter vida no interior da consciência de Cam. Assim, uma vida em outra linguagem que não da violência e da imposição fica vedada a Cam e, por consequência, à família Ramsay.

Frente à violência dessas interpelações produzidas a partir de figuras masculinas, torna-se relevante recuperar Woolf enquanto escritora cujos ensaios, particularmente *Um teto todo seu e Três guinéus*, exploram o entendimento de que “as mulheres têm servido há séculos como espelhos, com poderes mágicos e deliciosos de refletir a figura do homem com o dobro do tamanho natural” (WOOLF, 1929, p. 54). O final do romance nos leva a crer que, do Sr. Ramsay para James, o legado patriarcal move adiante. Apesar da figuração de certa consciência crítica, a aversão de James ocorre apenas quando as normas da masculinidade não lhe convém. James acaba contribuindo, então, para o impasse que estanca a fruição da “vida da felicidade natural” no seio de sua família. Ao negar à irmã, em um gesto eticamente irresponsável, a possibilidade de abrir o relato que ela faz de si, James corrobora com a linguagem masculina que se utiliza das mulheres enquanto objeto de troca. Essa violência se recusa a reconhecer na fala da mulher uma possibilidade de atualização de si enquanto sujeito e torna-se, assim, a essência do legado patriarcal passado de pai para filho, de geração para geração, dos homens para eles mesmos. Acontece que James só se permitiu perguntar “Quem és tu?” quando seu interlocutor era outro homem, algo que a escritora Virginia Woolf nunca se permitiu fazer.

Quem és tu, pai? Uma conclusão em direção à eudemonia

Nos registros de Woolf dedicados às suas memórias de infância, é resguardado um afeto muito grande à casa de verão da família Stephen em Cornwall, St. Ives. Será às voltas

com lembranças dessa casa que, durante a escrita do romance *Ao Farol*, a escritora produzirá os contornos do passado por meio de uma ficcionalização investigativa. Em “Um esboço do passado” (1939-1940), ensaio autobiográfico inacabado e coletado postumamente por Jeanne Schulkind em *Momentos de ser* (1976), Woolf conta como

(...) da mesma forma que friccionei uma grande parcela da força da memória de minha mãe em *Ao Farol*, lá também friccionei muito da memória dele. Porém, ele também me obcecou por anos. Até colocá-lo para fora, encontrava meus lábios se movendo; eu discutia com ele; esbravejava contra ele; dizendo para mim mesma tudo aquilo que nunca havia lhe dito. O quão fundo elas se enterraram dentro de mim, as coisas impossíveis de se dizer em voz alta. (WOOLF, 1976, p. 108)

Como já estabelecido neste artigo, é notável que as memórias de Woolf revelem quanto sua relação com seu pai pautou parte do romance, *Ao Farol*. A personalidade de Sir Leslie Stephen, sua relação com as outras personagens em sua narrativa familiar (sua mãe, suas irmãs e seus irmãos), assim como sua presença invasiva, demarcadora de uma masculinidade opressora, mas que por vezes deixava ver sua vulnerabilidade, se tornam questões na ficção filosófica de Virginia Woolf. No entanto, uma página adiante, no mesmo ensaio autobiográfico, a escritora registra o quanto

É entediante para mim escrever sobre ele, tentar descrevê-lo, em parte por ser tudo tão familiar; em parte pois seu tipo (...) é como uma gravura em aço, sem cores, ou calor ou corporalidade; mas contendo uma infinidade de contornos precisos. (...) Consigo, porém, adicionar algo à gravura em aço do meu pai - um temperamento violento. (WOOLF, 1976, p. 109)

Depreende-se dessa descrição íntima de seu pai que, para Woolf, essa figura gélida e plana (“gravura em aço”) só ganha profundidade por meio de seu “temperamento violento”. Dessa maneira, de *Ao Farol* a “Um esboço do passado”, Woolf faz um exercício de rememoração do qual extrai as tonalidades características do legado patriarcal. A violência, física ou psicológica, figura como um fator determinante da composição identitária do pai, que é levada adiante em performances insistentes e repetitivas do masculino. Em *Ao Farol*, isso se dá nos encontros do Sr. Ramsay com diversos outros em sua própria família, permitindo que Woolf desvele os binários que operam no seio da casa privada. Em “Um esboço do passado”, isso se dá na rememoração de seu próprio lugar enquanto filha de um outro iminente vitoriano. Nesse curto circuito entre vida e obra, o gênero intensivo da escrita de Woolf parece investigar rotas de fuga desse sujeito normativo, aventando, nesse movimento, uma subjetividade centrífuga ou “nomádica”, como formula a filósofa Rosi Braidotti (2011). A filósofa contemporânea pensa a escrita woolfiana como paradigmática dessa subjetividade molecular em um devir-outro; uma escrita que procura por possibilidades de atualizações de identidades sempre temporárias, fugidias; um contínuo “processo de transformação” (2011, p. 33; 150-169). Em eterna procura por meio da escrita, Woolf recria a si mesma enquanto sujeito cognoscível, intensificando seu gênero literário enquanto desfaz performances de gênero, pensa Rosi Braidotti (2011, p. 150). É assim que lemos Woolf.

Afinal, a escritora Virginia Woolf parece estar a todo o tempo interpelando suas personagens com a interrogação *Quem és tu?*, sem nunca sair de mãos vazias dessas conversas. Ainda no romance *Ao Farol*, acompanhamos, em paralelo à jornada de James Ramsay até o farol, o caminho percorrido por Lily Briscoe, engajada em concluir sua pintura da visão que tivera quando olhava para a Sra. Ramsay. Pintá-la, no entanto, significa para Lily a expressão de um outro sentimento e de um outro conhecimento:

Amar, como diziam as pessoas, poderia fazer dela e da Sra. Ramsay uma só coisa? pois não era conhecimento mas unidade que ela desejava, não inscrições em tabuletas, nada que pudesse ser escrito em qualquer língua conhecida dos homens, mas a intimidade mesma, que é conhecimento, pensara ela, reclinando a cabeça nos joelhos da Sra. Ramsay. (WOOLF, 2013, p. 47)

Essas tabuletas às quais Lily se refere não parecem estar aquém das já referidas “tábuas da eterna sabedoria” às quais “James, o legislador” tinha acesso, mas certamente estão além de sua belicosidade constitutiva. A “intimidade mesma, que é conhecimento” soa como um convite à abertura de si para o outro; um convite a permitir que o outro contribua para a constituição da nossa visão de mundo com a perspectiva insubstituível que cada um de nós tem a oferecer. O quadro de Lily se sabe apenas uma das perspectivas possíveis diante do objeto que é pintado, com o qual estabelece acima de tudo uma relação de amor, de procura.

Lily interpela Sra. Ramsay com o questionamento *Quem és tu?* O que encontra ao interpolar essa outra de si mesma é algo que temporariamente transforma ambas: *eudemonia*. Se é comumente traduzido do grego como “felicidade”, Madelyn Detloff propõe que, na escrita woolfiana, *eudemonia* constitui “a atividade ou florescimento que Woolf advoga e cultiva em sua obra. O termo grego menos conhecido tem a vantagem de distinguir a felicidade (afeto) do florescimento (enquanto processo performativo)” (DETLOFF, 2016, p. 14). A tarefa de Lily ao concluir o romance é justamente esta: *fazer* felicidade, *performar* e *organizar* por meio da arte um retorno diferente do feminino, retorno esse que instalaria um futuro (ainda deferido) no qual a divisão entre Sr. e Sra. Ramsay, ou ainda entre James e Cam, não será estruturante nem do mundo privado nem do público. Esse futuro andrógino, da linguagem desimpedida, da subjetividade nômade em comunhão com o mundo ao seu redor, seria articulado por Woolf em seus ensaios. Mas antes, como afirma Detloff (2016), Lily Briscoe já figura como essa abertura para o fluxo e a fruição dessa *eudemonia*. Parece, portanto, que, em *Ao Farol*, Woolf nos mostra a *práxis* de uma *eudemonia* andrógina, para além dos binômios que estruturam sua narrativa. Ao mesmo tempo, Woolf sugere que o trabalho de reconfiguração da masculinidade será tarefa fundamental para concretizar a comunhão dessas duas sentenças — masculina e feminina — em androginia, em sujeitos nômades, em *eudemonia*.

Nas entrelinhas desta conclusão, encontra-se o pedido que Woolf faz diretamente aos seus leitores no ensaio “Pensamentos de paz durante um ataque aéreo” (1940): “devemos criar felicidade” (WOOLF, 1940, p. 127). Detloff, quando pensa “o valor de Virginia Woolf”, compartilha sua visão sobre esse pedido:

‘Criar’, em geral, e ‘criar felicidade’, em particular, são atividades éticas, não apenas porque elas oferecem alternativas para a atividade de destruição, em geral, e de destruição de populações, habitações, regiões, em particular, mas também porque ‘criar’ é uma maneira de construir comunidades, relacionamentos e *habitats*. (DETLOFF, 2016, p. 22)

Incluir a criação de felicidade na ordem do possível significa cultivar a *práxis* de um mundo radicalmente distinto do nosso, o que faz de Woolf uma escritora-pensadora-ficcionista urgente para os nossos tempos. Afinal, a *eudemonia* que Woolf nos lega como tarefa nos convida a viver na plenitude de uma vida não-binária, para além de encenações sociais falsas, falsificadoras e angustiantes. *Eudemonia* é criar-se e querer-se feliz nas conexões humanas, na imanência do outro, pois é pelo trabalho de fazer felicidade que a casa familiar e a vida privada poderiam extrapolar para a via pública em uma economia sustentável da partilha. Partindo da porta cujo fecho destranca de dentro para fora, a felicidade se dá viva, resistente, desafiadora,

pois se a escrita de Virginia Woolf aponta para os limites de sua sociedade, ela também desenha suas fugas.

Em uma entrada de diário datada de 28 de novembro de 1928, data na qual seu pai, Leslie Stephen, teria completado 96 anos, Woolf anota:

Aniversário do meu pai. Ele teria 96, 96, sim, hoje; e poderia ter tido 96 anos, como outras pessoas que conhecemos; mas misericordiosamente não teve. Sua vida teria completamente terminado com a minha. O que teria acontecido? Sem escrita, sem livros - inconcebível. Eu pensava nele e na mãe diariamente; mas escrever *Ao Farol* os enterrou na minha mente. E agora ele volta às vezes, mas de forma diferente. (WOOLF, 1980, p. 208)

Para fazer felicidade, o tirano precisou ser enterrado na mente de Woolf, ficcionalizado nos livros que ele mesmo teria barrado, para que enfim seu retorno se desse de forma diferente. A morte do tirano real, seu pai, permitiu que Woolf relatasse a si mesma no encontro com ele: “quem és tu, pai?” Logo se considere a paternidade como conceito identitário, cabe ponderar quanto ao papel formativo que uma concepção hegemônica ou normativa da identidade masculina parece ter tido na vida desse sujeito (BUTLER, 1990). Essa masculinidade é compreendida, aqui, não segundo uma identidade fixa e estável que constitui naturalmente os meninos, mas como um acúmulo cultural e psíquico que orienta os meninos a almejar ser “Homem” desde os primórdios da história. Seguindo o pensamento da filósofa Judith Butler, a identidade de gênero constitui “um fenômeno incerto e contextualizado, [uma vez que] gênero não denota um ser substancial, mas um ponto de relativa convergência entre um conjunto de relações historicamente e culturalmente específicas” (BUTLER, 1990, p. 14). Em sua escrita, Woolf vislumbra um futuro diante do qual pergunta: “É possível mudar as características dos sexos? Em que medida o movimento das mulheres é um experimento notável nessa transformação? Não deveria nossa próxima tarefa ser a emancipação do homem?” (WOOLF, 2019, p. 132). Para que essa emancipação possa se concretizar, é relevante procurar entender como opera a perpetuação dessas identidades normativas de gênero, isto é, quais são os mecanismos que possibilitam a manutenção do legado patriarcal.

Se a crítica woolfiana analisou profundamente os efeitos da opressão patriarcal sobre o corpo da Sra. Ramsay em *Ao Farol*, bem como a resposta feminista articulada nas pinceladas finais de Lily Briscoe, resta ainda que perguntemos – especialmente nós, homens do século XXI – quem é esse outro de nós mesmos: o tirano, figura ainda tão viva em nossos corpos e mentes.

Referências

AUERBACH, Erich. A meia marrom. In: AUERBACH, E. *Mimesis*. Tradução Equipe Perspectiva. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 471-498.

BELL, Vanessa. Notes on Virginia's childhood. In: ROSENBAUM, S. P. (ed.). *A Bloomsbury group reader*. Oxford: Blackwell, 1993. p. 331-335.

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

BUTLER, Judith. *Gender trouble*. New York: Routledge, 1990.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter*. New York: Routledge, 1993.

- BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Tradução Rogério Bettoni. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- BUTLER, Judith. *Vida precária: os poderes do luto e da violência*. Tradução Andreas Lieber. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.
- DETLOFF, Madelyn. *The value of Virginia Woolf*. New York: Cambridge University, 2016.
- GILBERT, Geoff. *Before Modernism was: modern history and the constituency of writing*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- GOLDFARB, Russel M. *Sexual repression in Victorian literature*. Lewisburg: Bucknell University, 1970.
- GOLDMAN, Jane. *Modernism, 1910-1945: image to apocalypse*. New York: Palgrave Macmillan, 2004.
- hooks, bell. *The will to change: men, masculinity and love*. New York: Washington Square, 2004.
- LEE, Hermione. Virginia Woolf's essays. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University, 2010. p. 89-106.
- LORDE, Audre. *The uses of the erotic: the erotic as power*. Tucson: Kore, 2000. [1978]
- MOI, Toril. *Sexual/textual politics*. New York: Routledge, 2002.
- PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.
- PINHO, Davi. A escrita política de Virginia Woolf, ou “a vida da felicidade natural”. In: JORDÃO, Adriana; HENRIQUES, Ana Lúcia (orgs.). *Literaturas de língua inglesa: leituras interdisciplinares*, v. 4. Rio de Janeiro: Letra Capital, 2019. p. 41-53.
- WHITWORTH, Michael. Virginia Woolf, Modernism and Modernity. In: SELLERS, Susan (ed.). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University, 2010. p. 107-123.
- WOOLF, Virginia. *Ao farol*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. [1927]
- WOOLF, Virginia. A sketch of the past. In: WOOLF, V. *Moments of being*. Edição Jeanne Schulkind. Londres: Harcourt, 1976. p. 61-159.
- WOOLF, Virginia. A vida da felicidade natural [carta para Shena Dorothy Simon]. In: WOOLF, V. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 131-133.
- WOOLF, Virginia. Ficção moderna. In: WOOLF, V. *O valor do riso e outros ensaios*. Tradução Leonardo Fróes. São Paulo: Cosac Naify, 2014. p. 103-116. [1925]
- WOOLF, Virginia. Leslie Stephen, The philosopher at home: a daughter's memories. In: WOOLF, V. *The essays of Virginia Woolf*, v. 5. Edição Stuart N. Clarke. Londres: The Hogarth, 2009. p. 585-593. [1932]

WOOLF, Virginia. Pensamentos sobre a paz durante um ataque aéreo. In: WOOLF, V. *As mulheres devem chorar... ou se unir contra a guerra: patriarcado e militarismo*. Tradução Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica, 2019. p. 123-129. [1940]

WOOLF, Virginia. *The diary of Virginia Woolf*. v. 3. Edição Anne Olivier Bell. Londres: Penguin, 1980.

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

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Tradução Bia Nunes de Souza, Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014. [1929]

WHO ARE YOU, FATHER? THE PATRIARCHAL LEGACY IN *TO THE LIGHTHOUSE*

ABSTRACT: This paper analyzes figurations of the father in Virginia Woolf's novel *To the Lighthouse* (1927). In order to do so, we contextualize Woolf's novel within her own simultaneously theoretical and fictional vocabulary, for Woolf's writing undoes what Toril Moi (1985) described as the falsifying metaphysical nature of gender. If the course of history has naturalized the primacy of the masculine, Virginia Woolf moves towards an androgynous form of *eudemonia*, as Madelyn Detloff (2016) posits, so as to deconstruct such a primacy. Under this understanding, and through the question we found by bridging Woolf (1929; 1938) and Judith Butler (2015) — *Who are you, father?* —, we map the family bonds forged by the Ramsays, understanding Woolf's novel as a critical remembrance of her own past within a patriarchal family.

Keywords: Virginia Woolf; *To the Lighthouse*; Masculinity; Fatherhood; Patriarchal Legacy.

Data de submissão: 28/09/2020.

Data de aceite: 16/11/2020.

ⁱ No capítulo “Virginia Woolf and the flight into androgyny”, em *A Literature of Their Own* (1977), Elaine Showalter defende que a refutação da raiva e o argumento da mente andrógina em *Um teto todo seu* constituiriam uma fuga assexuada e pusilânime de Woolf, que teria medo de reprimendas por parte da *intelligentsia* masculina na qual estava inserida, na opinião de Showalter.

ⁱⁱ Todas as traduções não referenciadas na bibliografia são de nossa responsabilidade.

ⁱⁱⁱ Cf. o ensaio “A escrita política de Virginia Woolf, ou ‘a vida da felicidade natural’” (2019), de Davi Pinho.

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

^v Todas as ênfases em itálico nos excertos do romance, *Ao Farol*, são de nossa autoria.

^{vi} Ver *Uses of the Erotic: The Erotic as Power*, de Audre Lorde (2001).

^{vii} Ver *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*, de Davi Pinho (2015).