

MARIA ALESSANDRA GALBIATI

O PROCESSO DE REVISÃO E REESCRITA EM *MELYMBROSIA*
E *THE VOYAGE OUT*, DE VIRGINIA WOOLF

MARIA ALESSANDRA GALBIATI

O PROCESSO DE REVISÃO E REESCRITA EM *MELYMBROSIA*
E *THE VOYAGE OUT*, DE VIRGINIA WOOLF

Dissertação apresentada ao Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de São José do Rio Preto, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Teoria da Literatura).

Orientador: Prof. Dr. Peter James Harris

Co-orientadora: Profa. Dra. Carla Alexandra Ferreira

São José do Rio Preto
2008

Galbiati, Maria Alessandra.

O processo de revisão e reescrita em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, de Virginia Woolf / Maria Alessandra Galbiati. - São José do Rio Preto : [s.n.], 2008.

191 f. ; 30 cm.

Orientador: Peter James Harris

Co-orientador: Carla Alexandra Ferreira

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura inglesa – História e crítica. 2. Ficção inglesa – Séc. XX. 3. Woolf, Virginia, 1882-1941 – *Melymbrosia* – *The Voyage Out* – Crítica e interpretação. 4. Romance moderno. 5. Revisão e reescrita. I. Harris, Peter James. II. Ferreira, Carla Alexandra. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. IV. Título.

CDU – 821.111.09

COMISSÃO JULGADORA

Titulares

Prof. Dr. Peter James Harris – Orientador
Prof. Dr. Thomas Bonnici (UEM)
Prof^a. Dr^a. Gisèle Manganelli Fernandes (UNESP/Ibilce)

Suplentes

Prof. Dr. Álvaro Luiz Hattner (UNESP/Ibilce)
Prof^a. Dr^a. Vera Helena Gomes Wielewicki (UEM)

AGRADECIMENTOS

A minha família, pela maneira particular que cada um me apoiou e incentivou a continuar meus estudos depois da graduação.

Ao meu amigo e companheiro Renato Lima Rodrigues da Silva, pela motivação e encorajamento, participando sempre de todos os momentos importantes ao longo deste período do mestrado.

Ao Prof. Peter James Harris, por me aceitar para orientação e acreditar no potencial de minha pesquisa.

À Profa. Carla Alexandra Ferreira, minha co-orientadora, pelas observações valiosas desde a elaboração do projeto até a concretização desta dissertação.

A todos os professores, que contribuíram para a minha formação acadêmica e humanística durante a graduação e pós-graduação. Em particular, Sanderléia Longhin-Thomazi e Fernanda Ortale, pelas longas conversas amigas; Fabiana Komesu, pelo empréstimo da edição esgotada de *A viagem*; Álvaro Hattner, por sua constante disposição em ajudar; Gisèle Manganelli Fernandes, pelo profissionalismo demonstrado tanto na qualificação quanto na defesa e Thomas Bonnici, pelos apontamentos interessantes.

A todos aqueles – dentre eles, amigos, familiares, colegas de pós-graduação – que, direta ou indiretamente, acompanharam esta fase inicial de minha carreira acadêmica.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo financiamento da bolsa de mestrado.

RESUMO

O presente trabalho focaliza o processo de composição de *The Voyage Out* (1915), o primeiro romance de Virginia Woolf. Este percurso demorado e conturbado caracteriza-se pelas várias interrupções geradas por crises emocionais e pelo trabalho intenso de revisão e reescrita da autora. Por conta disso, há muitos pré-textos (manuscritos, fragmentos inacabados, cópias datilografadas), chamados pela crítica de “rascunhos”. Um deles é *Melymbrosia*, o “romance-ensaio” terminado em julho de 1912, editado por Louise DeSalvo e publicado nos Estados Unidos apenas em 1982. Para atingirmos nosso objetivo, extraímos trechos, indicadores das preocupações político-sociais da escritora, de *Melymbrosia* e os comparamos com *The Voyage Out*. A partir da constatação de alterações formais e conteudísticas entre os livros, verifica-se a forte tendência da autora em modificar/atualizar seu texto em função dos acontecimentos históricos durante o período de escrita do romance. Com isso, observa-se também a forma distinta com que Virginia construiu suas personagens – coerentes com a realidade social de sua época – em relação com os outros elementos constitutivos da narrativa e, assim, identificam-se os comportamentos, valores e pensamento ideológico da sociedade britânica no início do século XX. Por isso, entende-se que o processo de revisão e reescrita de *The Voyage Out*, é, de fato, um movimento de “re-visão”, de “re-criação”, pois a presença do olhar crítico de Virginia e a sua percepção da realidade reavaliam o contexto sócio-histórico britânico, revelando-se elementos fundamentais no processo de composição de sua obra como um todo.

Palavras-chave: Virginia Woolf. *Melymbrosia*. *The Voyage Out*. Revisão e reescrita. Romance.

ABSTRACT

This dissertation focuses on the process of composition of Virginia Woolf's first novel, *The Voyage Out* (1915). This lengthy and problematic journey is characterized by several interruptions resulting from psychological crises and by the author's intense work of revising and rewriting. Because of this there are many pre-texts (manuscripts, unfinished fragments and typed copies), described as "drafts" by the critics. One of these is *Melymbrosia*, the "novel-essay" completed in July 1912, edited by Louise DeSalvo only published in the U.S.A. in 1982. In order to realize our objectives excerpts indicative of the writer's social and political concerns were taken from *Melymbrosia* and were compared with *The Voyage Out*. Based upon the formal and content modifications it was possible to confirm the author's strong tendency to alter/update her text according to the historical facts and events during the period of composition. In addition, it was also possible to observe the distinct way in which Virginia Woolf constructed her characters – consistent with the social reality of the historical moment – in relation to the other narrative elements, thus identifying behavior, values and ideological thought of British society in the early 20th century. The process of revision and rewriting of *The Voyage Out* may therefore be understood to be a movement of "re-vision", of "re-creation", since Virginia Woolf's critical vision and her perception of reality re-evaluate the British social and historical context, and become essential elements in the process of composition of her literary work as a whole.

Keywords: Virginia Woolf. *Melymbrosia*. *The Voyage Out*. Revision and rewriting. Novel.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: aproximação entre personagens e pessoas da vida de Virginia Woolf.....	99
Tabela 2: trajetória do processo de composição de <i>The Voyage Out</i>	129
Tabela 3: distribuição dos capítulos segundo os espaços principais.....	145
Tabela 4: disposição dos capítulos em <i>Melymbrosia</i> e <i>The Voyage Out</i>	159

SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo 1 – A história do processo de composição de <i>The Voyage Out</i>	28
Capítulo 2 – O primeiro romance de Virginia Stephen.....	45
Capítulo 3 – Virginia Woolf e <i>The Voyage Out</i> : a primeira viagem na arte da ficção.....	89
Capítulo 4 – <i>Melymbrosia</i> e <i>The Voyage Out</i> : uma leitura comparativa.....	129
Considerações finais.....	176
Bibliografia.....	183
Anexo.....	188

Introdução

O interesse pela obra de Virginia Woolf (1882-1941) vai além da ficcionalidade. Com o fácil acesso a publicações recentes de sua variada produção escrita (textos autobiográficos, biografias, cartas, diários, manuscritos, ensaios, romances), deparamo-nos com uma possibilidade de se obter uma nova visão de Virginia Woolf, enquanto cidadã e literata, observando seu pensamento crítico e sua concepção artístico-literária.

Pela proximidade de fatos de sua vida e sua escrita ficcional, sua obra torna-se mais atraente e, ao mesmo tempo, instigante; além disso, ela apresenta aspectos distintos dos demais modernistas de sua época, mostrando ousadia no experimentalismo formal e aprimoramento de técnicas narrativas, na inovação quanto ao uso da linguagem, na defesa de novas concepções sobre o enredo e criação de personagens, rompendo com a tradição literária inglesa existente até então.

Tudo isso faz Virginia Woolf ter um destaque na produção escrita no período entre as duas guerras mundiais, sendo reconhecida como uma das maiores romancistas e ensaístas da Literatura Inglesa. No entanto, sua obra ainda nos permite trilhar por caminhos desconhecidos ou pouco estudados. Se tomarmos como exemplo os romances de sua fase inicial, *The Voyage Out* (1915) e *Night and Day* (1919), notamos que são pouco considerados em estudos acadêmicos (talvez pelo fato de serem aparentemente “tradicional” na superfície), podendo revelar-se em boas oportunidades de investigação e análise.

Como sabemos, há alguns fatos da vida de Virginia Woolf que têm destaque por si só¹ e alguns críticos os tomam com relação a sua produção ficcional. No campo dos Estudos Literários, são predominantes os trabalhos desenvolvidos em torno de traços biográficos ou psicológicos da autora. Nesta direção, interpretações literárias baseadas em Biografia,

¹ Sentimento de perda pela morte dos pais e de Stella, meia-irmã; culpa pela morte de seu irmão Thoby; o casamento com Leonard Woolf; várias crises de depressão, colapsos nervosos e períodos de tratamento em casas de repouso. A culpa pela morte de Thoby justifica-se pelo fato de Virginia não ter procurado outro médico. Assim, com um diagnóstico errado de pneumonia e com uma cirurgia desnecessária, Thoby acabou morrendo de tifo.

Psicanálise ou Existencialismo pautam grande parte dos trabalhos, deixando um pouco de lado o aspecto poético de sua prosa, a capacidade de apreensão de fatos da vida cotidiana, sua consciência política e social e a busca por novas formas de expressão literária.

Por exemplo, a estudiosa Louise DeSalvo tenta demonstrar, ao analisar a trajetória de vida de Virginia Woolf, que as experiências vividas na infância são importantes e estão refletidas, de certa maneira, na composição de seus romances (e, de modo especial, em *The Voyage Out*). Virginia Stephen nasceu em um ambiente no qual incesto, abuso sexual e violência física e moral a jovens mulheres eram comuns:

*Virginia [...] was raised in a household in which incest, sexual violence, and abusive behavior were a common, rather than a singular occurrence, a family in which there is evidence that virtually all were involved in either incest or violence or both, a family in which each parent had lived through childhood trauma (DESALVO, 1989 apud CAMARGO, J., 1994, p. 24).*²

É nesse ambiente que Virginia cresceu e desenvolveu traumas que carregou durante sua vida. Há muitas especulações sobre as causas de suas depressões e crises psicológicas. O fato de ela ter sofrido abuso sexual por parte de seus meio-irmãos, Gerald e George Duckworth, em 1888 e 1904, torna-se algo extremamente relevante nesse contexto. Inclusive, no texto autobiográfico *22 Hyde Park Gate*,³ que ela leu para amigos na década de 1920, Virginia descreveu como fora molestada.

Muitos estudiosos e críticos de Virginia Woolf consideram-na uma sobrevivente dos abusos sexuais vividos na infância e, por meio de sua escrita, tentava entender como era o mundo ao seu redor: os traumas que atormentaram sua mente, estabelecendo uma relação ambígua e complicada com a realidade. Ela abordou assuntos que implicam ou podem

² Virginia [...] foi criada em um ambiente no qual incesto, violência sexual, e comportamento abusivo eram ocorrências mais comuns do que esporádicas, uma família na qual há evidência de que todos estavam virtualmente envolvidos ou em incesto ou em violência, ou em ambos, uma família na qual cada parente tinha passado por traumas de infância. (tradução nossa).

³ *22 Hyde Park Gate* era o endereço da casa de seus pais, onde Virginia e seus irmãos (Vanessa, Thoby, Adrian) moraram até a morte de Leslie Stephen, seu pai, em 1904.

implicar relacionamento humano: sobre vida, morte, imortalidade da alma, finalidade do mundo material, amor, casamento e tantos outros.

A partir da década de 1990, no Brasil, sob novas perspectivas teóricas, alguns estudos de pós-graduação privilegiam outros aspectos da escrita de Virginia Woolf, inclusive outros tipos textuais. Observando a necessidade de divulgação de ensaios importantes como “Modern Fiction” e “Character in Fiction”, Mariângela A. Paranaguá (1994) traduziu alguns ensaios woolfianos que mostram concepções estético-literárias relevantes para a carreira de romancista de Virginia Woolf, como a noção de personagem e romance moderno.

Jeferson L. Camargo (1994), por meio de alguns ensaios woolfianos, considerou a suposta postura feminista de Virginia Woolf em desacordo com a exclusão do sexo feminino das esferas do poder e sua relação tanto com o discurso histórico como também com os registros historiográficos oficiais, questionando o rótulo “feminista”. Na sua tese de doutorado, Camargo (1999) levou em consideração a formação de Virginia Woolf como leitora e como escritora, focalizando sua atividade de colunista para jornais e revistas, como *The Guardian* e *Times Literary Supplement*.

Relacionando a questão feminina e sua expressão social por meio do texto literário, Elisabete V. Câmara (2000) analisa a maneira pela qual os elementos feminino e social estão presentes em *The Voyage Out*, demonstrando que tanto a atuação feminista como a do Grupo de Bloomsbury foram restritas, além de sua posição ambígua em relação ao social e ao feminino.

Mônica H. de Camargo (2001) analisou as condições do feminismo de Virginia Woolf em relação ao momento sócio-econômico e cultural em que viveu, questionando o caráter ambíguo da escritora britânica na questão do feminismo, levando-se em consideração sua formação e o panorama histórico da época. Em sua tese de doutorado (2006), procurou estudar a relação de Virginia Woolf com as influências modernistas e a interpretação que a

escritora fazia dos processos artísticos e literários do início do século XX à luz de alguns de seus ensaios mais importantes.

Como podemos observar, os trabalhos mais recentes sobre a escrita de Virginia Woolf pautam-se por uma ótica histórica e social, destacando-se a importância cada vez maior de uma leitura mais atenta de seus ensaios críticos. Esses ensaios woolfianos mostram-se novos caminhos de estudo, revelando concepções importantes da autora, além da visão de sua sociedade e da produção literária de sua época. Além disso, também oferecem alguns indícios de sua estética e de seu estilo os quais Virginia Woolf iria desenvolver e aprimorar ao longo de sua carreira como romancista. Como nos aponta Paranaguá (1994, p. 4-5):

Sob a superfície dos ensaios críticos subjaz um desenho, um esboço, que revela uma romancista consciente do caminho que percorreu na produção de sua obra imaginativa. A verdade, a vida, a alma humana, a consciência e a sensibilidade do escritor, a relação entre o presente e o passado [...] são temas que perpassam seus ensaios desde o princípio.

Outra possibilidade de estudo que a produção escrita woolfiana nos oferece é os manuscritos. Virginia Woolf tinha o hábito de escrever e reescrever seus textos de modo intenso e, como consequência dessa prática, há a existência de vários textos ou fragmentos de texto. Ao longo de nossa dissertação, essa informação se torna essencial, como por exemplo, no primeiro capítulo, quando estivermos trabalhando com a história do processo de composição do romance, *The Voyage Out*, desde a possível origem da ideia em meados de 1905 até sua publicação em 26 de março de 1915. No meio das reescritas, temos a possibilidade de observar os estágios de maturação de ideias e as tentativas de estruturação, além dos fatos e eventos marcantes na vida de Virginia Woolf, que paralelamente aconteceram no desenvolvimento da criação.

Assim, seus ensaios críticos e manuscritos são ótimas fontes de informação, a fim de relacionarmos o contexto histórico da Inglaterra, a transição dos valores sociais e a necessidade de mudança de expressão artística no início do século XX.

Com uma criação de características vitorianas ainda presentes, porém não levadas à risca, sua visão de mundo foi sendo desenvolvida mediante contato com intelectuais renomados que freqüentavam a casa de seu pai Leslie Stephen. Embora não tenha tido a mesma educação formal que seus irmãos Thoby e Adrian tiveram em Cambridge, Virginia Woolf recebeu do seu pai uma extraordinária formação intelectual. Virginia Woolf teve acesso a uma das maiores bibliotecas particulares da Inglaterra, a de seu pai, famoso biógrafo, crítico e historiador. Nela, a jovem Virginia teve contato com as grandes obras dos pensadores do século XIX. Além disso, apesar de ter vindo de uma família pertencente à classe média alta e à aristocracia intelectual inglesa, com uma cultura quase exclusivamente literária, seu pai ofereceu-lhe uma educação liberal e uma liberdade rara de escolha na sua formação de escritora, em tempos vitorianos. Por isso, o caso de Virginia era uma exceção, já que a situação feminina em sua sociedade não era favorável, da mesma forma, às demais mulheres.

Vinda de um ambiente familiar que valorizava a erudição e o desenvolvimento artístico, os Stephens e um grupo de artistas e intelectuais (Lytton Strachey, Clive Bell, Saxon Sydney-Turner, Roger Fry,⁴ Maynard Keynes, Duncan Grant, Leonard Woolf), por volta de 1905, começaram a se encontrar semanalmente no novo endereço dos Stephens em Bloomsbury.⁵ Fundava-se, então, o círculo de Bloomsbury, que viria a se tornar o centro de interesse literário entre os intelectuais e artistas do seu tempo cuja característica marcante era o anticonformismo e a busca de uma necessidade autêntica de verdade e de liberdade intelectual.

Com a biblioteca de seu pai, a liberdade de seguir a carreira de escritora, o contato com intelectuais que freqüentavam sua casa, a participação no círculo de Bloomsbury e as

⁴ Roger Fry (1866-1934), pintor e crítico de arte, foi um dos primeiros a introduzir a pintura francesa pós-impressionista na Inglaterra antes da Primeira Guerra Mundial. Graças a ele, as pessoas começaram a se interessar significativamente pela arte moderna, devido aos problemas de estética suscitados por ela.

⁵ Para maiores informações a respeito do grupo de Bloomsbury, seus membros e sua influência nas artes no início do século XX, cf. Quentin Bell, *Bloomsbury*, Ediouro, 1993.

temporadas em Talland House (litoral da Cornualha),⁶ Virginia Woolf recebeu uma contribuição importante para sua intuição, imaginação criadora e visão de mundo.

Na casa de seus pais, havia inúmeras reuniões com intelectuais. Foi dessas reuniões, que Virginia desenvolveu sua percepção e visão de mundo. A jovem cresceu em um ambiente onde observou o domínio masculino em todos os setores da sociedade na qual ela estava inserida. Sendo contrária à desigualdade de condições para ambos os sexos, em *A Room of One's Own* (1929) e *Three Guineas* (1938), Virginia Woolf mostrava seu protesto contra a exclusão da mulher dos papéis políticos e sociais, contra a posição submissa da mulher (sendo o casamento e a maternidade as únicas “escolhas possíveis”), criticando o patriarcado. Assim, diante dessa não-concordância com a desigualdade de oportunidades e participação dos sexos, muitos trabalhos foram desenvolvidos na discussão sobre o “feminismo” de Virginia Woolf e suas origens.

Embora alguns estudos apontem o caráter duplo de seu suposto feminismo devido a sua origem social, Virginia Woolf foi uma mulher além de seu tempo. Ela era consciente dos problemas políticos e sociais que permeavam sua sociedade e não se afastou deles. Pelo contrário, as preocupações sócio-políticas de Woolf são nítidas e estão espalhadas ao longo de toda sua produção escrita: cartas, diários, cadernos de notas, ensaios críticos e romances.

Nossa proposta de leitura dos romances *Melymbrosia* e *The Voyage Out* justifica-se pela necessidade de uma interpretação política e social da obra de Virginia Woolf, a fim de observarmos, mais atentamente na composição de seu primeiro romance, a maneira pela qual o contexto sócio-histórico de sua época influenciou sua escrita, além de contribuirmos para um aprimoramento da nossa percepção acerca de posições críticas, anseios estéticos e angústias políticas da autora no início do século XX, que viriam a ser embutidos nas entrelinhas de toda a sua obra. De acordo com Monique Nathan (1989, p. 9), se a obra de

⁶ Condado rural localizado no sudoeste da Inglaterra. Virginia Woolf costumava freqüentar a Talland House em períodos específicos: ou quando a autora queria se afastar da agitação de Londres ou quando ela queria refletir. Durante a infância, passava as temporadas de verão.

Virginia Woolf for retirada do contexto histórico, perde a articulação concreta: “Parece intemporal, desencarnada, ela que carrega mais do que qualquer outra os estigmas da época.”.

Este trabalho leva em consideração o processo de composição do primeiro romance de Virginia Woolf. Para isso, fizemos a comparação entre *The Voyage Out* (OUP, 2001), edição que traz o texto original publicado em 1915 e o manuscrito *Melymbrosia* (Cleis Press, 2002), considerado pela crítica como um dos vários rascunhos, terminado por volta de 1912, editado por Louise DeSalvo. Sendo assim, podemos observar algumas das preocupações e angústias vividas por Virginia Woolf e sua relação com um mundo que estava em fase de profundas mudanças no início do século XX, durante a criação de seu primeiro romance.

Fortuna crítica

Embora saibamos que a fortuna crítica de Virginia Woolf seja vasta e abrangente, os estudos relacionados aos seus romances concentram-se, em sua maioria, a partir de *Jacob's Room*, seu terceiro romance, publicado em 1922.

Segundo a crítica, essa concentração se justifica por causa das inovações no seu método de composição dos romances. R. L. Chambers (1947) explica-nos que a escritora adotou essa “invenção de Joyce” (técnica do fluxo de consciência) e a adaptou conforme sua visão de mundo e suas necessidades artísticas a cada romance. Assim, seria mais útil apontar as variantes desse método que foram desenvolvidas ao longo de sua carreira como romancista.

James Naremore (1973) também fala sobre o desenvolvimento de uma técnica impessoal e, ao mesmo tempo, poética que estava de acordo com a visão da realidade de Woolf. O aprimoramento dessa técnica do fluxo de consciência produziu romances como *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931).

Além de sua famosa técnica narrativa, o caráter poético da prosa de Virginia Woolf e seu estilo são enfatizados. Segundo Chambers (1947), seu estilo é analisado em termos de

aproximação de técnicas usadas na poesia (ritmo, refrão, metáfora, uso de imagens) na construção de sua prosa.

Sendo reconhecida como uma escritora de prosa poética de extraordinário requinte, esta característica evidencia-se desde *The Voyage Out* e só fez por intensificar-se e depurar-se ao longo de toda sua obra romanesca. James Naremore (1973) e Allen McLaurin (1973) confirmam a beleza e elegância de seu estilo, além de suas técnicas narrativas. Sua prosa lírica é marcada por uma qualidade altamente rítmica, contendo balanço, repetição (paralelismo sintático) e aliteração. Em trecho retirado de James Naremore (1973, p. 14), essas características da prosa poética de Woolf são exaltadas:

With its attention to cadence and its liberal use of imagery, the greater part of the passage seems closer in spirit to the lyric poem than to the ordinary novel [...]. It is well known that [...] she was concerned to give her work more of that special intensity associated with lyric poetry. What needs to be stressed, however, is that her “poetry” [...] is qualitatively different from the writing of nearly all her great contemporaries. No matter how complex her style becomes, it remains a self-consciously lovely quality and a certain easy elegance that sets her apart from other important twentieth-century authors.⁷

Em termos de experimentalismo, Virginia Woolf foi uma das modernistas mais radicais, no que diz respeito ao abandono das noções tradicionais de enredo, personagem e formas narrativas. A própria autora tinha consciência das dificuldades frente às quais colocava seus leitores, além de observar o empenho da crítica em compreender o que ela vinha fazendo com o romance. Aliás, alguns críticos afirmam que Virginia sempre esteve à vontade dentro da corrente principal do romance inglês, pois sua ficção explora as sensibilidades no contexto das relações humanas.

⁷ Com atenção à cadência e o uso livre da imagética, a maior parte da passagem parece mais próxima ao espírito lírico do que ao romance comum [...]. Sabe-se que [...] ela estava preocupada em dar a sua obra mais daquela intensidade especial associada com a poesia lírica. O que precisa ser enfatizado, contudo, é que sua “poesia” [...] é qualitativamente diferente da escrita de quase todos seus grandes contemporâneos. Não importa quão complexo seu estilo se torne, ele permanece uma qualidade auto-conscientemente bela e uma certa elegância fácil que a distingue dos outros autores importantes do século XX. (tradução nossa).

Ao longo de sua obra romanesca, Virginia Woolf conseguiu algumas conquistas e realizações, que foram abordadas pelos críticos de sua obra. Dentre elas, citamos: desenvolvimento próprio da técnica do fluxo de consciência; dissolução dos limites tradicionais de enredo e personagem (em comparação à geração anterior dos “materialistas”, como Arnold Bennett e John Galsworthy); sua atenção a detalhes aparentemente insignificantes do mundo externo; pulverização da experiência em uma multiplicidade de partículas fragmentárias, sem ligação evidente umas com as outras e dissolução das fronteiras comuns entre mente e mundo.

A habilidade crítica de Woolf foi influenciada por nomes que participaram de sua formação, como G. E. Moore⁸ e Henry James, além dos princípios de liberdade e expressão artísticas, pregados pelo grupo de Bloomsbury. Segundo Mônica H. de Camargo (2001), a contribuição de Moore está nos preceitos de criatividade como ação e de seleção da obra de arte como um exercício de julgamento moral, e a influência de Henry James encontra-se na liberdade da criação, isto é, sem metodologia rígida ou regras a serem seguidas.

Ao longo de sua produção ficcional, Virginia Woolf buscou a estética da arte, a perspectiva do autor conjugada à experiência do leitor da obra e também a revitalização do romance, de acordo com seus princípios livres de criação artística enquanto expressão da apreensão da experiência humana na sua realidade. Essa experiência é apresentada por meio de personagens autônomas e devem estar em sintonia com os acontecimentos, já que a vida é um processo contínuo e em constante mudança. Por isso, Virginia Woolf nunca se filiou a nenhuma corrente teórica: ela buscou construir sua própria teoria, baseada na percepção da mente humana e seu papel na criação artística.

⁸ George Edward Moore (1873-1958) foi figura central para os primeiros membros do grupo de Bloomsbury, em grande parte devido às suas teorias sobre a amizade. A ideia da criação como percepção, tão recorrente na obra de Woolf, também é sinal da influência do filósofo, cuja obra aprofunda o problema da relação entre percepção e existência.

Independentemente de qualquer escola literária ou corrente teórica, podemos observar que o ponto de partida essencial para a crítica é a relação de Virginia Woolf com a sua concepção de realidade, com a experiência humana e sua maneira de compreender o mundo. Na coletânea de estudos críticos organizada por Jacqueline Latham (1970), podemos observar tanto nas palavras de estudiosos como David Daiches e A. D. Moody essa relação-base woolfiana entre o real e o ficcional:

The important thing is that this delicate rendering of the different shades of experience, this subtle presentation of the texture of consciousness as it is woven by the individual's response to life, is made real and moving in Virginia Woolf's art. (DAICHES, 1970, p. 12).⁹

Her end is both to achieve an ordered wholeness in the individual life, and to project that order into the decadence and disintegration of her world; in short, to recreate her society and its culture in the image of the complete human person. The full meaning of her preoccupation with the inner life of the individual is that she sees that life to be inseparable from the life of society and civilization, and to be, moreover, its vital centre – both that which creates them and that which they exist to serve. (MOODY apud LATHAM, 1970, preface).¹⁰

O estudo de Joan Bennett (1964), que aborda a visão de Virginia Woolf da vida humana e seu senso de valores, torna-se uma tentativa de analisar a forma de seus romances. Além disso, a estudiosa acrescenta que se trata de uma investida para descobrir, a partir dos próprios romances woolfianos, a “perspectiva”, como Woolf “ordena seu mundo” e como ela “vê e sente e compõe”.

Como podemos verificar, a fortuna crítica de Virginia Woolf é ampla, havendo ainda outros estudos pautados em aspectos biográficos e psicanalíticos, além de estudos feministas, como os de Michèle Barrett (1980). Em nosso trabalho, ao analisarmos o processo de

⁹ O importante é que esta delicada representação dos diferentes tons da experiência, esta apresentação sutil da textura da consciência à medida que é tecida pela resposta do indivíduo à vida, tornou-se real e emocionante na arte de Virginia Woolf. (tradução nossa).

¹⁰ Seu objetivo é tanto conseguir um todo organizado na vida individual como também projetar essa ordem na decadência e desintegração de seu mundo; em resumo, recriar sua sociedade e sua cultura na imagem da pessoa humana completa. O significado total de sua preocupação com a vida interna do indivíduo é que ela vê essa vida como inseparável da vida da sociedade e civilização e como seu centro vital – tanto o que as criam quanto o que elas existem para servir. (tradução nossa).

composição de *The Voyage Out*, faremos menção a alguns aspectos relevantes da vida da autora, quando estivermos tratando dos vários momentos de interrupção de sua escrita.

Ainda pouco considerados pela crítica, é pequeno o número de estudos relacionados aos dois primeiros romances de Virginia Woolf, *The Voyage Out* e *Night and Day*. Vistos como romances presos aos moldes “tradicionais”, eles não têm recebido a devida atenção, talvez pelo fato de serem os primeiros escritos de ficção, ainda “imaturos”. No caso específico de *The Voyage Out*, o que podemos notar é que apenas alguns críticos conseguiram enxergar, nele, a tentativa de experimentação formal e inovação técnica que a autora iria aprofundar posteriormente.

Allen McLaurin (1973), ao mostrar a associação entre Virginia Woolf com Roger Fry e seus ataques ao ilusionismo e materialismo, comenta sobre o caráter menos experimental desses romances sem classificá-los como “tradicionais” à moda da geração dos eduardianos (na qual os romances tinham uma narrativa linear, excesso de descrições repletas de detalhes – dando a impressão de realismo e suas personagens eram estáticas e “sem personalidade”):

It is true that they are manifestly less experimental than her later works, but it would be astonishing if they were completely in the Bennett or Galsworthy tradition. Perhaps we will gain something if we hold these novels up to the light, as Virginia Woolf claims was Fry's method. We will concentrate on what is experimental in them, what is fruitful and points the way to her later work. (p. 29).¹¹

Joan Bennett (1964) expõe-nos que, em seus dois primeiros romances, Virginia parece não ter se encontrado por inteiro neles; apenas a partir de *Jacob's Room*, ela torna-se mais ousada na sua experimentação formal. Em *The Voyage Out* e *Night and Day*, ela utiliza os princípios básicos do romance e os adapta a sua própria visão. As personagens são descritas e

¹¹ É verdade que eles [*The Voyage Out* e *Night and Day*] são evidentemente menos experimentais que suas obras posteriores, mas seria espantoso se eles fossem completamente da tradição de Bennett ou Galsworthy. Talvez ganhemos alguma coisa se analisarmos criteriosamente os romances como Virginia Woolf afirma ter sido o método crítico de Fry. Nós nos concentraremos naquilo que é experimental neles, naquilo que é frutífero e aponta o caminho para sua obra posterior. (tradução nossa).

gradualmente conhecidas pelas suas falas e ações; elas estão ligadas umas às outras por uma série de eventos que atingem o clímax.

No artigo “The Voyage Out: Thematic Tensions and Narrative Techniques”, de Joanne S. Frye (1980), a estudiosa afirma que:

In her first novel Woolf is working toward an appropriate form for the metaphysical concerns which dominate all her fiction. Although she has not yet found that form in The Voyage Out, its blending of metaphysical concerns into its structure lays the foundation for the formal originality of her later fiction. (p. 402).¹²

O aspecto formal foi alvo de críticas porque era ponto vulnerável do romance. Apesar de *The Voyage Out* identificar-se em alguns traços ainda tradicionais, sua temática é difusa e indefinida. Na medida em que existe um grande número de personagens, o enredo não bem definido, falta uma coerência interna em relação à escolha de um fio condutor da trama.¹³ Tomemos, como exemplo dessa posição crítica, o comentário de McLaurin (1973, p. 29) sobre o não-desenvolvimento do tema (para o estudioso, é a viagem psicológica de Rachel Vinrace, ou seja, sua passagem da infância à experiência adulta) e o conjunto de idéias desconexas do romance:

The theme is not developed; like many of the ideas in the novel it is loosely thrown in. This is more or less true of the novel as a whole, which contains many ideas and hints which point the way to Virginia Woolf's future development, but which here remain unconnected.¹⁴

Quando *The Voyage Out* foi publicado em 1915, amigos de Virginia Woolf e membros do grupo de Bloomsbury, E. M. Forster e Lytton Strachey, tinham opiniões divergentes a

¹² Em seu primeiro romance, Woolf está trabalhando em direção a uma forma apropriada para as preocupações metafísicas que dominam toda sua ficção. Embora ela não tenha ainda encontrado essa forma em *The Voyage Out*, a fusão das preocupações metafísicas na estrutura promove a base para a originalidade formal de sua ficção posterior. (tradução nossa).

¹³ Para obter mais informações a respeito da recepção crítica de *The Voyage Out*, ver a dissertação de mestrado de Elisabete V. Câmara (USP, 2000).

¹⁴ O tema não está desenvolvido; como muitas das idéias no romance, ele está frouxo. Isto é mais ou menos verdadeiro considerando-se o romance como um todo, que contém muitas idéias e sugestões que apontam o caminho para o futuro desenvolvimento de Virginia Woolf, mas que aqui permanecem desconectadas. (tradução nossa).

respeito do romance. Forster, em 1915, mostrou-se favorável ao romance, dizendo que ele possui uma unidade. Por sua vez, Strachey, em 1916, assumiu o mesmo posicionamento da maioria dos críticos na época, ao se referir à falta de uma temática central que percorresse o romance inteiro:

My one criticism is about the conception of it as a whole – which I am doubtful about. As I read I felt that it perhaps lacked the cohesion of a dominating idea – I don't mean in the spirit – but in the action (...). There seemed such an enormous quantity of things in it that I couldn't help wanting still more. At the end I felt as if it was really only the beginning of an enormous novel, which had been – almost accidentally – cut short by the death of Rachel. But perhaps that really was your conception. (CÂMARA, 2000, p. 12).¹⁵

Em resposta a Strachey, Virginia Woolf explica que ela queria mostrar que a vida é cheia de eventos que acontecem de maneira inesperada, variada e caótica (a experiência da morte que, momentaneamente, interrompe o fluxo da vida). Assim, a própria autora expressou ter dificuldades em padronizar e controlar o todo, bem como em manter certa coerência temática, não descartando a crítica de Strachey sobre a concepção de *The Voyage Out*:

I suspect your criticism about the failure of conception is quite right. I think I had a conception, but I don't think it made itself felt. What I wanted to do was to give the feeling of a vast tumult of life, as various and disorderly as possible, which should be cut short for a moment by the death, and go on again – and the whole was to have a sort of pattern, and be somehow controlled. The difficulty was to keep any sort of coherence, – also to give enough detail to make the characters interesting – which Forster says I didn't do. I really wanted three volumes (CÂMARA, 2000, p. 13).¹⁶

Em sua quase totalidade, as experiências modernistas preocupavam-se com a forma, na tentativa de dominar o caos, por meio de um processo intenso de ordenação. Ao se voltar

¹⁵ Minha única crítica é sobre a concepção dele como um todo – sobre a qual estou em dúvida. Enquanto eu lia, sentia que, talvez, faltasse a coesão de uma idéia dominante – eu não quero dizer em espírito – mas em ação (...). Parecia haver tal quantidade enorme de coisas nele que eu não pude deixar de querer ainda mais. No final, eu senti como se fosse apenas o início de um romance enorme, que tinha sido – quase acidentalmente – reduzido pela morte de Rachel. Mas, talvez, na verdade, aquela fosse sua concepção. (tradução nossa).

¹⁶ Acredito que sua crítica sobre a falha de concepção esteja correta. Eu acho que tinha uma concepção, mas não acho que a fiz expressar-se por si só. O que eu queria fazer era dar a sensação de um vasto tumulto de vida, tão variada e desordenada quanto possível, que deveria ser reduzida por um momento pela morte, e depois continuar novamente – e o todo tinha que ter um tipo de padrão, e ser controlado de alguma forma. A dificuldade era manter qualquer tipo de coerência – também era dar detalhes suficientes para tornar as personagens interessantes – o que não fiz, segundo Forster. Eu realmente queria três volumes. (tradução nossa).

para uma estruturação elaborada, para o passado e para as referências literárias, Jeferson Luiz Camargo (1994) expõe-nos que “o escritor moderno exprimia o desejo de atravessar o confuso mundo dos fenômenos a atingir uma forma e uma ordenação que julgava imprescindíveis na criação de uma nova arte” (p. 78-80).

Dessa maneira, tentar compreender o mundo no qual viveu foi sempre seu maior desejo, já que, em termos gerais, Virginia Woolf enxergava o mundo como algo totalmente fragmentado. Por isso, uma de suas maiores dificuldades, enquanto romancista, seria apresentar, de maneira ordenada, uma visão daquilo que ela via como caos humano.

A falta de uma unidade em torno a um tema, apontando a inconsistência formal do romance, permite que ele seja considerado como um *novel of manners* (ressaltando o forte apelo de crítica social aos comportamentos dos indivíduos da sociedade britânica) ou como um *Bildungsroman* (uma espécie de romance de formação, caso a trajetória da personagem principal Rachel Vinrace seja enfatizada). Segundo McLaurin (1973, p. 80), não se pode exigir muito do romance, pois os elementos interessantes são dados na forma de idéias ou opiniões, sustentadas pelas personagens, ao invés de estarem encarnados de maneira dramática ou estrutural, algo como um “*fluid pudding*”.

Por mais que a crítica tenha focalizado a fragilidade formal do romance e sua falta de uma unidade temática, a nosso ver, um dos pontos positivos de *The Voyage Out* é a possibilidade de se obter várias leituras, devido a sua variedade de subtemas ou tópicos abordados. Desse modo, podemos falar de uma inter-relação de vários elementos – formal, político, social, feminino, simbólico, metafísico, econômico, psicológico – que se fazem presentes tanto na forma como no conteúdo de *The Voyage Out*, interagindo com o contexto histórico vigente do final do século XIX e início do século XX e, de acordo com a consciência artística e o compromisso social de Virginia Woolf.

Como vimos, embora a maioria da crítica sobre Virginia Woolf e *The Voyage Out* aponte mais os problemas formais e temáticos e menos o caráter experimental do romance (formando a “base” para o aprimoramento de técnicas narrativas posteriormente), não podemos negar que o primeiro romance woolfiano permite uma série de abordagens, sob diferentes perspectivas teóricas, que só complementam e enriquecem uma leitura mais abrangente da obra.

Sabemos que a cada postura teórica vê-se a adoção de uma posição ideológica e essas teorias variadas acabam reforçando os interesses específicos de pessoas, em momentos determinados. Assim, os críticos deveriam assumir uma postura maleável, almejando, na medida do possível, a abrangência do social, sem ser superficial, e a especificidade das opções formais. Segundo Hattner (1998, p. 14),

Essa crítica deve também levar em consideração que aquilo que se diz puramente formal é também elemento componente do plurivalente adjetivo “social”. O social, por sua vez, filtra-se através do estético, do formal, brotando na obra literária. Assim, externo e interno, social e formal representam a dualidade dialética cuja resultante final é a literariedade.

Nesta direção, Antonio Candido (1980) explica-nos que, numa posição dialética entre texto e contexto, devemos entender que o social importa não como causa, nem como significado, mas sim como um elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura do texto literário, tornando-se, portanto, parte integrante.

Roberto Schwarz (1999, p. 31) é outro crítico que também compartilha da posição da idéia social de forma, conforme mostra o trecho abaixo:

Do ângulo dos estudos literários, o forte dessa noção [a idéia social de forma] está no compacto heterogêneo de relações histórico-sociais que a forma sempre articula, e que faz da historicidade, a ser decifrada pela crítica, a substância mesma das obras [...] Assim, sumariamente digamos que a forma travejada pela relação histórica e pelos seus dinamismos, intra e extraliteratura, parece bem mais próxima daquilo que os artistas de fato fazem e que vale a pena buscar em seus trabalhos.

Olhar semelhante possui o crítico Fredric Jameson, quando nos ensina que a forma do texto literário comunica-se sempre com o seu contexto sócio-cultural, pois a forma é um fenômeno histórico, principalmente por se levar em consideração que seu conteúdo é social e histórico em si mesmo. Para Jameson,

[...] o que é relativamente transparente e demonstrável no domínio cultural, a saber, que a mudança [literária] é essencialmente uma função do conteúdo procurando sua expressão adequada na forma [‘a lógica do conteúdo’], é precisamente o que não é claro no mundo reificado das realidades políticas, sociais e econômicas, no qual a noção de que a “matéria-prima” social ou econômica subjacente se desenvolve de acordo com uma lógica própria surge com um efeito explosivo e liberador (1985, p. 251).

Portanto, para se chegar à inteligibilidade do texto literário, devemos inseri-lo dentro do contexto de produção e recepção e, ao localizá-lo dentro de seu período sócio-histórico, devemos dar ênfase ao estudo da narrativa como forma de mediação da História e de acesso a ela.

Assim, observando o fato de que a autora britânica ainda não tinha rompido totalmente com os padrões formais tradicionais e sua busca por novas formas de expressão literária, consoantes com a estética modernista, e que abarcassem sua visão de mundo e a experiência humana, escolhemos *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, a fim de observarmos como ela construiu seu primeiro romance, estreando na carreira de romancista, a partir de sua concepção de literatura.

Levando-se em consideração que a Literatura nasce em um contexto social, como parte de uma cultura, em um meio ambiente, a nosso ver, é necessário compreender o complexo no qual o texto literário está inserido. Além disso, é relevante identificarmos as condições de produção e de recepção de *The Voyage Out*. Por isso, pensamos em Literatura como um complexo que envolve um escritor, o texto e um leitor e, com esses três elementos, estão embutidos os julgamentos de valor e as ideologias sociais.

Sabemos que Virginia Woolf foi uma mulher à frente de seu tempo, pois, ao longo de sua vida, não deixou de se preocupar com fatos políticos e sociais inseridos na sociedade britânica, tais como a condição feminina, o colonialismo e o imperialismo britânico, embora ela tivesse pertencido a uma família da elite intelectual da Inglaterra. Ao criticar esses tópicos severamente, pode-se observar seu engajamento social, mostrando-se ser uma mulher em sintonia com os acontecimentos de sua sociedade.

Por conta da necessidade de atualização constante de seu texto, o processo de composição de seu primeiro romance *The Voyage Out* passou por uma série de escritas e reescritas. Além de sabermos da busca de Virginia Woolf por uma nova forma de expressão literária, pela revitalização e inovação do romance, os períodos de depressão, seus colapsos nervosos e internações em casas de repouso também contribuíram para as várias interrupções no processo e para a demora na publicação.

Como consequência dessas reescritas, existem vários textos e fragmentos (que a crítica chama de rascunhos). Um deles é *Melymbrosia*, texto completo e terminado por volta de 1912, que Virginia Woolf não quis publicar, escondendo-o. A autora resolveu começar a escrever novamente e, em 1913, escolheu o texto, deu-lhe o título de *The Voyage Out* e o entregou para Duckworth & Company, a fim de publicá-lo. No entanto, após entregar o original para publicação, Virginia Woolf tentou o suicídio, por isso, o romance só foi publicado quase dois anos depois.

Com o levantamento de trechos de assuntos políticos e sociais, indicadores das preocupações e angústias da jovem Virginia, tratados *explicitamente* em *Melymbrosia*, no momento da comparação, verificamos que esses trechos tiveram um tratamento diferenciado em *The Voyage Out* – vários foram alterados, alguns excluídos e poucos mantidos. Sabemos que Virginia teve de fazer modificações em seu texto para que pudesse ser publicado, não apenas por causa da possível desqualificação e marginalização dos críticos, como também

pela necessidade constante de atualização política e social que seu texto deveria sofrer, e, desta maneira, a autora pudesse ser reconhecida como uma romancista promissora.

Compreendendo a Literatura como algo sempre em movimento, a partir da constatação de modificações de forma e conteúdo e seus efeitos, em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, investigamos como a visão de mundo de Virginia Woolf influenciou o movimento intenso de escrita e reescrita de seu primeiro romance, já que o contexto histórico, social e cultural modifica as perspectivas e representações que definem o ato de ler o mundo.

Devido ao movimento dinâmico e constante da História, Virginia Woolf acreditava que o escritor deveria estar tão atualizado quanto seus textos, visto que a História tem a capacidade de mover os escritores e, seus textos deveriam revelar isso. Uma interpretação política e social do texto literário justifica-se pelo fato de que a Literatura é capaz de absorver questões filosóficas, históricas, sociais e políticas. Observar, no processo de composição de *The Voyage Out*, como a narrativa faz a mediação entre indivíduo e sociedade, a maneira pela qual podemos relacionar a fragmentação da sociedade e a realidade histórica ajuda-nos a entender as várias relações existentes entre os seres humanos.

Perceber como a ideologia e a história estão coexistindo no romance e como essa forma de literatura incorporou o modo de vida burguesa é relevante para compreendermos, como aponta Roberts (2000, p. 81-82), em um estudo sobre Fredric Jameson, que: “a narrativa é o lugar na ficção que mais diretamente expressa a totalidade ‘inconsciente’ da vida real [isto é, as narrativas, independentemente de sua origem ou tipo], incorporam simbolicamente nossa realidade social”.

Organização dos capítulos

Após essas considerações iniciais, no sentido de apresentar a estruturação geral de nosso trabalho, os capítulos desta dissertação estão dispostos da seguinte forma:

No primeiro capítulo, trataremos da história do processo de composição do romance, *The Voyage Out*, desde a possível origem da idéia em meados de 1905, revisões e reescritas, até sua publicação em 26 de março de 1915. Durante o processo, levaremos em consideração alguns fatos e eventos marcantes da vida da jovem Virginia Stephen, que, de certa maneira, exerceram influência no desenvolvimento da composição literária. Além disso, poderemos observar, por meio das tentativas de estruturação formal, os estágios de maturação de idéias e sua tendência de alteração constante.

No segundo capítulo, apresentaremos e analisaremos o manuscrito *Melymbrosia*, destacando aspectos importantes de sua organização textual, citando alguns trechos que exemplificam tanto características formais quanto os tópicos políticos e sociais tratados abertamente por Woolf.

No terceiro capítulo, faremos uma abordagem semelhante com o romance *The Voyage Out*, apresentando o romance e levando-se em consideração o estágio final de composição, a entrega do original, a fase de provas e sua publicação.

No quarto capítulo, trataremos da comparação entre os dois textos, na qual apontaremos as semelhanças e diferenças de forma e conteúdo e seus possíveis efeitos nas obras, além de observarmos a necessidade de atualização por parte da autora de seus textos. Como a História tem seu movimento dinâmico e o cotidiano está em constante alteração, ao analisar as modificações, poderemos perceber seu grau de consciência política e social, observando como que se conjuga o elemento social na expressão literária, tendo como pano de fundo o contexto histórico-social da Inglaterra no início do século XX.

Portanto, a fim de ratificar nossa proposta de interpretação dos textos *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, focalizando a trajetória percorrida por Virginia Woolf para chegar ao texto final que culminaria na publicação de seu primeiro romance em 1915; tomamos a posição crítico-metodológica de Antonio Candido, ao dizer que só podemos entender uma obra

literária na sua integridade “fundindo texto e contexto numa interpretação dialeticamente íntegra” (1980, p. 4), em que tanto o ponto de vista que explicava a obra pelos fatores externos quanto a noção de que a estrutura é virtualmente independente, sejam compreendidos como dois momentos necessários do processo de interpretação. Por isso, insistimos em relacionar o processo intenso de reescrita com o movimento dinâmico da História e com a necessidade de constante atualização de Virginia Woolf tanto dos eventos na história narrada quanto da organização formal do texto de seu primeiro romance.

Capítulo 1 – A história do processo de composição de *The Voyage Out*

O processo de composição do primeiro romance de Virginia Woolf foi algo bastante complexo e demorado, sendo marcado por uma série de interrupções e recomeços. Iniciado por volta de 1907, *The Voyage Out* só conseguiu ser publicado a 26 de março de 1915, quando a autora estava com trinta e três anos de idade. Cerca de oito anos, Virginia escreveu, revisou e reescreveu compulsivamente. Por essa razão, há vários manuscritos e versões datilografadas que mostram a trajetória de criação artística, bem como as alterações, à medida que a experiência da escritora ia se desenvolvendo. Segundo James M. Haule (1996), com a possível exceção de *The Years* (1937), nenhum dos romances de Virginia Woolf demorou tanto na preparação ou foi mais difícil de terminar.

Antes de Virginia Stephen iniciar o projeto para escrever seu primeiro romance, a jovem escrevia resenhas e ensaios para jornais e revistas renomados. Em 1904, Virginia começou a enviar artigos para o suplemento feminino de *The Guardian* e, no ano seguinte, ela já estava escrevendo para o *Times Literary Supplement*. Além disso, nessa mesma época, ela lecionava História e Literatura Inglesa no Morley College, uma escola noturna para operários adultos de ambos os sexos.

Após a morte de seu pai, Leslie Stephen, Virginia e seus irmãos venderam a casa localizada em 22 *Hyde Gate Park*, em Kensington e se mudaram para 46 *Gordon Square*, em Bloomsbury. Por volta de 1905, um grupo de artistas e intelectuais começou a se encontrar semanalmente em Bloomsbury. Segundo Monique Nathan (1989, p. 7), “ali estava o centro da Londres pensante, liberal e cultivada de entre as duas guerras, a que durante mais de vinte anos o grupo de *Bloomsbury street* (sic) deu o tom”.

Na nova residência dos Stephens, nessas reuniões amigáveis, E. M. Forster, T. S. Eliot, Roger Fry, Duncan Grant, Lytton Strachey, J. Maynard Keynes, Leonard Woolf, Clive Bell, entre outros estudiosos e artistas discutiam sobre artes, política e sociedade. O

anticonformismo diante da crise política e social sob a qual a Grã-Bretanha estava passando era a regra desse grupo, uma espécie de reação contra um mundo onde as pessoas se entediavam, além de ser também uma necessidade autêntica de liberdade intelectual. Por isso, como nos aponta Nathan (1989, p. 8), pode-se dizer que “os traços mais característicos da personalidade literária de Virginia Woolf datam da época em que, sentada à parte, ela ouvia os homens mais brilhantes, mais inteligentes da Inglaterra discutirem os mais graves problemas do momento”.

O antigo ideal de verdade e liberdade de expressão cultivado em Cambridge foi conservado pelo grupo de Bloomsbury, cujos membros permaneceram tradicionalistas e individualistas. Nathan explica-nos que, ao harmonizar liberdade e boas maneiras, arte e moral, o grupo de Bloomsbury terminava com o conflito que perpassou todo o século XIX. Nesta direção, as idéias do filósofo G. E. Moore e seu *Principia Ethica* foram fortes influências no posicionamento dos adeptos do grupo. Citamos a passagem considerada como o manifesto de Bloomsbury:

As coisas mais importantes, e de longe, que conhecemos ou podemos conhecer são certos estados de consciência que podem ser descritos, a grosso modo, como o prazer das relações humanas e a satisfação dos objetos de beleza. [...] É somente com estas duas coisas [...] que as pessoas podem se justificar no exercício do dever público ou privado. [...] Elas são a razão de ser da virtude; são elas que constituem o fim último, razoável, das atividades humanas e o único critério de progresso social (NATHAN, 1989, p. 17-18).

Além de Moore, Roger Fry exerceu influência na estética de Woolf, vendo uma possível comparação, já em 1919, entre a escrita de Woolf e a arte visual.¹⁷ Mais do que isso, Fry associava “a um excelente conhecimento de pintura o sentido *moral* da arte: o artista não tinha [...] de se preocupar com a criação de um objeto agradável, mas captar por trás das aparências uma realidade espiritual alimentada pela experiência, que ele chamou de visão.”

¹⁷ Cf. Allen McLaurin (1973), mais precisamente, o capítulo 3 que trata sobre a questão da representação em *The Voyage Out e Night and Day*.

(NATHAN, 1989, p. 19). Assim, Fry e Woolf tiveram inúmeras longas conversas sobre o papel do artista, a unidade das artes e a natureza da emoção estética. Quando Roger Fry morreu, Virginia Woolf escreveu, a pedido dos amigos, o livro *Roger Fry: uma biografia* (1940).

A fim de expandir a rede de fortes presenças artísticas e intelectuais, sabemos que a formação e educação de Virginia Stephen tiveram um papel fundamental ao longo de toda a sua carreira, tanto como ensaísta quanto romancista. Em sua época, apenas os homens podiam freqüentar escolas e universidades, e as mulheres obtinham “instrução” em casa. O que se sabe é que Virginia nasceu em uma família excepcionalmente culta e bem relacionada com a elite intelectual e social da classe média alta inglesa. Sem dúvida, seu pai,¹⁸ um dos grandes intelectuais no século XIX, acompanhou de perto a educação de suas filhas, Virginia e Vanessa.

Além do confinamento dentro de casa, Nathan explica-nos que a saúde de Virginia sempre foi frágil, impedindo-a de freqüentar as aulas normais; por isso, sua educação foi praticamente recebida em casa. Pelo fato de a biblioteca paterna estar sempre aberta, Leslie foi uma espécie de tutor, levando Virginia a ler todos os grandes escritores do século XIX, inclusive Thomas Carlyle,¹⁹ figura dominante em sua adolescência. Não é de se admirar que Leslie Stephen direcionasse Virginia a ler Carlyle, visto que Leslie tinha verdadeira devoção e se considerava um homem de sorte por poder conversar com Carlyle.

Neste ponto, cabe apontar que, em 1905, no seu *review* de *The Letters of Jane Welsh Carlyle*, Woolf comparou o modo de escrever cartas de Jane com o de Thomas, a fim de marcar as diferenças determinantes que seus papéis sociais tiveram sobre a qualidade de suas

¹⁸ Sir Leslie Stephen, um dos representantes mais expressivos do racionalismo cultivado na Inglaterra no final do século XIX, autor de *Ensaio sobre o livre pensamento* e da *História do pensamento inglês no século XVIII*, foi também editor de um enorme dicionário biográfico e de várias revistas, dentre elas, a *Cornhill Magazine*.

¹⁹ Ao longo de sua carreira, Virginia Woolf considerou Thomas Carlyle como um “*lighthouse genius*”. Thomas Carlyle (1795-1881), historiador e ensaísta, cuja obra foi altamente influente durante a Era Vitoriana. Ele representou o gênio-escritor, o ícone literário do século XIX, tendo escrito obras como *The French Revolution: A History* (1837) e *Past and Present* (1843) e influenciado diretamente escritores como Charles Dickens, George Eliot e Thomas Hardy, tanto por seus textos quanto por sua figura vitoriana poderosa.

cartas, e, como conseqüência, suas respectivas narrativas de experiência passada. Citamos o trecho, retirado do artigo “The Character in the House: Virginia Woolf in Dialogue with History's Audience”, de Karin Westman (1998):

Carlyle was writing for his biographer, she supposed, when he sent her descriptions of scenery instead of some humbler but more necessary details.

Her own letters are emphatically genuine letters in the sense that she had always some definite object in writing them at a particular moment to a particular person. Thus, though she read widely, and was educated beyond the standard of her time, she seldom writes a word of literary criticism.

[...] But if there were such a branch of learning as the study of human nature, Mrs Carlyle would have been one of its most distinguished professors. While her husband sat upstairs in the sound-proof room deciphering the motives and characters in some long-forgotten drama, Mrs Carlyle was practising the same art over her tea cups. (p. 4).²⁰

Para Virginia Woolf, as cartas de Jane eram tão valiosas quanto as de Thomas, pois eram motivadas por preocupações materiais e direcionadas a um público específico, não a um biógrafo. Por isso, a honestidade de Jane, nascida da necessidade, evoca um registro mais “genuíno” da experiência cotidiana.²¹ Ao sugerir que as cartas de Jane e Thomas Carlyle constituem-se em projetos historiográficos similares, Woolf oferece à análise de Jane Welsh Carlyle um grau de respeito em que “*tea-table talk and women’s writing*” foram convencionalmente negadas, além de apontar a possível existência de um abismo entre a vida de Jane e a sua tentativa de escrever literatura.

A visão de Woolf sobre Carlyle provém da famosa sala à prova de som, construída no topo de sua casa, em Chelsea, e, de lá, tem-se a visão de um homem sozinho (símbolo do

²⁰ Carlyle estava escrevendo para seu biógrafo, ela [Jane] supôs, quando ele enviou suas descrições de cenário em vez de alguns detalhes mais humildes, porém necessários.

Suas próprias cartas são enfaticamente genuínas no sentido de que ela tinha sempre algum objetivo definido ao escrevê-las em um momento determinado para uma pessoa específica. Assim, embora lesse muito, e fosse educada para além do padrão de seu tempo, ela raramente escreve uma palavra de crítica literária.

[...] Mas se houvesse tal ramo de aprendizagem como o estudo da natureza humana, a Sra. Carlyle teria sido uma das mais distintas professoras. Enquanto seu marido sentava-se no andar de cima na sala acusticamente isolada decifrando os motivos e as personagens de algum drama já esquecido, a Sra. Carlyle estava praticando a mesma arte com suas xícaras de chá. (tradução nossa).

²¹ Aqui, também vale a pena apontar que, em seu caderno de notas de 1909, organizado por David Bradshaw e publicado em 2004, com o título *A Casa de Carlyle e outros esboços*, há um outro texto discutindo a relação conjugal, aparentemente harmoniosa e feliz, entre Jane e Thomas Carlyle, quando Virginia Woolf fazia o percurso do centro de Londres até a casa de Carlyle, em Chelsea, em fevereiro do mesmo ano.

gênio na torre), que, de repente, faz manifestos para o resto da humanidade. Carlyle era conhecido pelo seu comportamento irritadiço e por seus comentários político-sociais brilhantes.

Vários estudos apontam a influência de Thomas Carlyle e Leslie Stephen em outros escritos de Virginia – seja no seu estilo seja como fonte de indagações e afrontamentos. Já, em *The Voyage Out*, notamos um questionamento aberto com críticas diretas sobre as histórias de homens que formaram o conjunto de suas primeiras leituras (prescritas por seu pai). Essas histórias eram baseadas na hipótese de Carlyle de que o passado e o presente foram essencialmente moldados por heróis e pela devoção dedicada a eles.

Neste ponto, não podemos deixar de mencionar o romance *To the Lighthouse* (1927). Segundo Anita Tarr (2001), em seu artigo “Getting To the Lighthouse: Virginia Woolf and Thomas Carlyle”, o símbolo do farol, usado com frequência por Woolf, representaria Carlyle, que foi um gênio na torre, o homem no farol. Com sua consciência política, seu engajamento na questão da condição feminina e sua constante atualização das transformações que o mundo estava passando, havia a clara necessidade de os artistas se posicionarem, e ela fez isso.

Dessa opinião formada de Thomas Carlyle e do estudo das correspondências de Jane e Thomas, o exemplo mais claro de reflexão de Virginia Woolf sobre a condição social e financeira da mulher e “o símbolo do privilégio masculino” em sua sociedade é o ensaio polêmico, *A Room of One's Own*, publicado em 1929. Westman ratifica nossa afirmação:

The necessity of practicing her [Jane's] "study of human nature" "over tea cups" while her husband has the privileged privacy of "the sound-proof room" prefigures Woolf's discussion of women writers' lack of and consequent need for privacy in A Room of One's Own: "In the first place, to have a room of her own, let alone a quiet room or a soundproof room, was out of the question [...]. If a woman wrote, she would have had to write in the common sitting-room." (WESTMAN, 1998, p. 4-5).²²

²² A necessidade de praticar seu [a de Jane] “estudo da natureza humana” “sobre as xícaras de chá” enquanto seu marido tem a privacidade privilegiada da “sala acusticamente isolada” prefigura a discussão de Woolf da falta e consequente necessidade de privacidade de mulheres escritoras em *A Room of One's Own*. “Em primeiro lugar, para se ter um quarto todo seu, ficar sozinha numa sala quieta ou numa sala acusticamente isolada, estava fora de questão [...]. Se uma mulher escrevesse, ela teria que escrever na sala de estar comum.” (tradução nossa).

É importante enfatizar que seus questionamentos acerca do domínio masculino em todos os setores de sua sociedade e a relação desigual entre os sexos fazem-se presente e estão espalhados em toda a obra de Virginia, seja em seus ensaios seja em seus romances.

Sendo assim, sob a forte influência desses ideais (a educação fundamentada nos valores e costumes da era Vitoriana decadente, o grupo de Bloomsbury e as conversas com seu irmão Thoby),²³ em 1907, aos vinte e cinco anos, o primeiro romance woolfiano, originalmente intitulado *Melymbrosia*, pode ter começado. Questiona-se de onde teria vindo a inspiração para iniciar o projeto de escrever um romance. Louise DeSalvo (2001), na introdução de *Melymbrosia*, especula que poderia ter surgido após a morte de Leslie Stephen em fevereiro de 1904 – como uma forma de ocupar a mente e desligar-se do sofrimento pela morte do pai. Já a idéia de contar uma viagem marítima pode ter surgido em 1905, durante a viagem de navio que Virginia e seu irmão Adrian fizeram a Portugal.

Como se sabe, a composição desse romance foi um processo muito doloroso e levou anos para ser concluído, devido aos vários períodos de crises depressivas e internações em casas de repouso. Virginia era uma pessoa tímida, insegura e tinha receio de que seu romance de estréia fosse um fracasso total. Neste ponto, é importante ressaltarmos que, de fato, houve certa angústia e hesitação quanto ao sucesso na sua carreira enquanto romancista e literata, visto que seu primeiro trabalho de ficção *Memoirs of a Novelist* para a revista nacional *Cornhill* foi rejeitado em outubro de 1909. Assim, essa recusa foi entendida e absorvida por Woolf como um fracasso na trajetória do desenvolvimento dela como escritora.

No entanto, Virginia não desistiu. Ela era consciente das objeções que os críticos iriam fazer de seu romance, por causa de suas críticas culturais e sociais. Em 1909, Virginia escreveu para o amigo Lytton Strachey: “*A painstaking woman who wishes to treat life as she*

²³ Thoby pode ser considerado como a companhia intelectual de Virginia, pois, com ele, a autora discutia Shakespeare e os gregos, além de lhe oferecer acesso ao mundo fora da casa vitoriana, deixando-a sempre atualizada sobre as novas idéias que circulavam em Cambridge.

finds it and to give voice to some of the perplexities of her sex, in plain English, has no chance at all.”²⁴ Talvez fosse importante apontar que Strachey era “admirável ao discutir literatura em geral, mas não quando se tratava dos textos de Virginia Stephen. Nesse caso, era um rival sério demais”. (BELL, 1988, p. 173).

Ainda segundo Quentin Bell, seu pai Clive Bell, embora fosse um crítico respeitável, era menos simpático e menos importante. Com ele, Virginia podia se soltar (aliás, ele apoiou a decisão de Virginia de ser escritora), e por isso, nos primeiros estágios de composição, ele conseguiu dar-lhe alguns conselhos úteis, contribuindo, de fato, para a elaboração de *Melymbrosia*.

A pesquisadora Elizabeth Heine (1990), em um estudo sobre os primeiros manuscritos e versões datilografadas do primeiro romance de Woolf, fala na existência de uma primeira versão entre 1907 e 1908. Havia cerca de 100 páginas escritas. Foi no inverno de 1908-1909 que Virginia Woolf reescreveu seu primeiro “rascunho substancial” dos primeiros capítulos das “100 páginas” mencionadas em suas cartas de agosto de 1908, podendo contar com a ajuda fundamental de Clive Bell.

Na biografia escrita por Quentin Bell, duas das cartas de Clive Bell sobre sua leitura das primeiras versões dos primeiros capítulos de *Melymbrosia* foram impressas.²⁵ Nelas, podemos encontrar a mais completa descrição disponível do texto de agosto de 1908, e sua revisão no inverno seguinte. A primeira, datada por volta de outubro, pode ter sido escrita no fim de julho de 1908, Bell é muito encorajador e, ao mesmo tempo, severo em questões de estilo.

Durante os primeiros anos do processo de composição de *Melymbrosia*, Clive lia e comentava os capítulos prontos que Virginia enviava a ele. Nas correspondências e nos

²⁴ Uma mulher cuidadosa e rigorosa que deseja tratar a vida como ela a vê e dar voz para algumas das perplexidades de seu sexo, em bom inglês, não tem chance alguma. (DESALVO, 2001, p. xx, tradução nossa).

²⁵ Cf. Quentin Bell. *Virginia Woolf: uma biografia (1882-1941)*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988. Apêndice D: Clive Bell e a Elaboração de *The Voyage Out*, p. 256-262.

encontros, ele comentava sobre o andamento do trabalho, aconselhando a autora sobre estilo e substância material.

Entre 1908 e 1910, Virginia continuou a revisar e a reescrever. Nessa revisão, por exemplo, Heine explica-nos que a autora substituiu o nome de sua personagem principal, Cynthia por Rachel. Em fevereiro de 1909, Clive Bell fez várias críticas ao texto, principalmente em relação à posição agressiva aos homens e seu domínio em todos os setores da sociedade, aconselhando-a a amenizar e suavizar seus ataques francos. Clive chamou a atenção de Virginia sobre o modo como ela traçava os perfis de homens (rudes, arrogantes, vulgares, tirânicos) e mulheres (sensíveis, educadas, submissas), lamentando que a “atmosfera” e “magia” que tanto admirou na versão anterior (antes da suposta revisão iniciada em 1908) haviam se perdido. Citamos o trecho da carta:

[...] desenhar contrastes tão fortes & marcados entre mulheres sutis, sensíveis, cheias de tato, graciosas, delicadamente perceptivas, & perspicazes, & os homens obtusos, vulgares, cegos, exagerados, rudes, sem tato, enfáticos, indelicados, levianos, tirânicos e burros, não é apenas absurdo mas é uma arte bastante ruim, penso eu. (HEINE, 1990, p. 352).

A resposta de Virginia Woolf a essa carta de Bell mostra tanto estima quanto reserva, refletindo sua determinação em finalizar o livro e seu desejo de recuperar as idéias da trama original da história:

Minha intenção agora é seguir escrevendo e terminar o livro; e depois, se esse dia alguma vez chegar, pegar a primeira imaginação possível e recomeçar com grandes toques, mantendo muito do esboço original, e tentando aprofundar a atmosfera... Dando a sensação de água corrente, e não muito mais que isso. Guardei todas as páginas que cortei; assim a coisa pode ser reconstruída exatamente como era. (HEINE, 1990, p. 353).

Ela ouviu os conselhos de Clive sobre a perda de “atmosfera”, mas nos parece que Virginia não levou muito em consideração as críticas sobre as diferenças de perfil na composição de personagens masculinos e femininos, pois, ao lermos tanto *Melymbrosia*

quanto *The Voyage Out*, parece-nos que os contrastes entre os retratos masculinos e femininos continuam claros e suas críticas a inferiorização e marginalização da mulher são ainda percebidas. De qualquer forma, refletindo sobre os comentários de Clive, com a suavização de parte das críticas diretas aos comportamentos dos indivíduos de sua sociedade, a obra sofreria menos riscos de rejeição e ridicularização por parte dos leitores e críticos daquela época.

Aqui, poderíamos falar sobre uma contradição, visto que Virginia Stephen ouviu os conselhos de Clive Bell e fez algumas alterações em seu texto. Em outras palavras, ela “obedeceu” a um homem: algo que contradiz a postura feminina. No entanto, essa contradição é aparente porque acreditamos que a autora, durante as revisões e reescritas, buscou formas alternativas de continuar a fazer suas críticas sociais, mantendo seus princípios.

Ainda, segundo algumas informações da pesquisa de Heine na década de 1970, a revisão entre 1908 e 1910, que parece ter sofrido forte influência de Cambridge e das idéias de Moore no que diz respeito à natureza da realidade, não sobreviveu. Tudo indica que Virginia Stephen prosseguiu reescrevendo, “quase” concluindo-a nos primeiros meses de 1910. Com sua internação em Twickenham em julho de 1910, o trabalho foi interrompido. Porém, em abril de 1911, escrevendo a Clive Bell, ela tinha mencionado algo sobre o término do “capítulo 8” de *Melymbrosia*.

Assim sendo, até onde se pode notar, cada revisão subsequente de *The Voyage Out* superava as anteriores, já que reunia novos elementos da crescente experiência da autora e sua constante atualização nos seus textos.

Após Clive Bell ter criticado a postura agressiva de Virginia sobre os homens no início de 1909, é importante ressaltarmos que ninguém mais leu os manuscritos incompletos depois disso. Virginia teria revisado e reescrito seu texto até meados de julho de 1912, não mostrando o manuscrito completo de *Melymbrosia* para ninguém, nem para Bell e Vanessa.

Embora *Melymbrosia* seja um romance substancial, imensamente político e irônico, Virginia Stephen decidiu não publicá-lo. Não se sabe ao certo os motivos pelos quais Virginia não quis publicar *Melymbrosia*. Louise DeSalvo especula que a autora não estava satisfeita com o resultado final de seus esforços, podendo fazer melhor; talvez o romance estivesse muito próximo de sua própria experiência pessoal; talvez por causa da natureza do material; ou ainda, talvez as observações de Clive Bell a alertassem sobre a provável recepção negativa de seu romance por parte dos críticos.

A nosso ver, o excesso de timidez, sua imaturidade e a busca pelo perfeccionismo são fortes indícios para a decisão da não-publicação de *Melymbrosia*, como podemos notar pelas palavras de Quentin Bell (1988, p. 165):

Seu [Virginia Stephen] laconismo literário era em parte resultado da timidez, ainda ficava aterrorizada com o mundo, aterrorizada de se expor. Mas unia-se a isso outra emoção, mais nobre – um alto conceito de seriedade de sua própria profissão. Para produzir algo que atingisse seus critérios particulares, era necessário ler vorazmente, escrever e reescrever continuamente, e, sem dúvida, se não estava escrevendo na hora, agitar as idéias que expressava em sua mente.

Angelica Garnett, sobrinha de Virginia e irmã de Quentin Bell, ao concordar a respeito do caráter ainda imaturo do primeiro romance woolfiano, na introdução de *A Viagem*, apresenta-nos também a capacidade de observação de Virginia e seu ponto de vista intelectualmente desenvolvido e requintado. Eis suas palavras:

Pois este, devemos lembrar, é um primeiro romance, publicado em 1915. Virginia estava testando suas asas. As penas já estão ali, essas que a farão pairar alto sem esforço, mas no momento há um grande encanto nessa experiência nova, a aurora do seu protesto contra romantismo e realismo, afirmado por uma jovem mulher que, embora inexperiente, já é capaz de um ponto de vista intelectualmente maduro e sofisticado. (1989, p. 8).

De acordo com DeSalvo (2001, p. xxi-xxii), por mais que o primeiro romance de Virginia Woolf tenha sido “*accomplished and risk-taking*”, a autora britânica continuava a

expressar seus medos sobre publicá-lo, sobre expô-lo ao público e à crítica. No entanto, seus sentimentos não eram todos negativos, como podemos observar no seguinte trecho:

*She also believed that she would write innovative, controversial work. Though Virginia Stephen sometimes had doubts about this work, she nonetheless believed that she was in the process of re-forming the novel with the boldness of her vision which sometimes terrified her. She was telling the heretofore untold story about the relationships between women and men. She was describing sexual politics in an imperialist culture. She was examining the emotional aftershocks of incestuous abuse although, because of the times during which she was writing, she would have to disguise her meanings if her work was to see print.*²⁶

O método de composição de Virginia Woolf constava de cadernos de anotações nos quais ela escrevia seus esboços que seriam datilografados depois, revisando o processo. Há dois rascunhos datilografados quase completos sobreviventes na *Berg Collection* da Biblioteca Pública de Nova York, acompanhados por dois cadernos de notas totalmente manuscritos (hológrafo) e vários fragmentos manuscritos ou datilografados dos primeiros e dos últimos tempos do seu processo de criação.

Assim, segundo Heine, a data de 29 de março de 1912, registrada no caderno de notas mais antigo (além da coerência dos consecutivos sistemas de numeração e da óbvia continuidade física da datilografia dos capítulos pós-capítulo do piquenique), capacita-nos a identificar esse texto datilografado como a versão do romance completada pela autora em julho de 1912, logo antes de seu casamento com Leonard Woolf (10 de agosto). O outro caderno, de 21 de dezembro de 1912, contém rascunhos datilografados do último texto, identificando muito do trabalho de revisão maciça de seu romance, logo depois de o casal ter retornado da lua-de-mel, no começo de outubro de 1912 e que se prolongou até março de 1913.

²⁶ Ela também acreditava que poderia escrever algo inovador e controverso. Embora Virginia Stephen, às vezes, tivesse dúvidas sobre essa obra, ela, no entanto, acreditava que estava no processo de re-formar o romance com a audácia de sua visão que, às vezes, a aterrorizava. Ela estava contando, até o presente, a história não-contada sobre os relacionamentos entre mulheres e homens. Ela estava descrevendo a política sexual numa cultura imperialista. Ela estava examinando os impactos emocionais de abuso incestuoso, embora, devido à época durante a qual estava escrevendo, ela teria que disfarçar seus significados, se quisesse ver seu trabalho impresso. (tradução nossa).

Neste ponto, vale ressaltar que, embora seja surpreendente que esses dois cadernos de anotações de *The Voyage Out* tenham sobrevivido, auxiliando de alguma forma a observar (e especular) se alguma referência biográfica tenha afetado o romance durante seu longo desenvolvimento, datar os manuscritos e versões datilografadas de *Melymbrosia* não é fácil. Heine (1990, p. 361) explica-nos que, mesmo com a existência do caderno de dezembro, torna-se difícil datar, visto que “houve uma forte tendência a identificar todo o conteúdo do caderno de março com a primavera de 1912, impressão fortalecida pela própria escritora.”

Ainda conforme nos aponta Heine (1990), Virginia Woolf, sem saber, “desencaminhou seus biógrafos”, na época na qual anunciava seu noivado com Leonard Woolf, “declarando em suas cartas de junho de 1912, que seu romance estava ‘praticamente acabado’, ‘prosseguindo apesar de interrupções’, e em julho: ‘finalmente, morrer. Ah, como é triste quando se acaba! Acho que partes dele são bastante ou razoavelmente divertidas; e na medida em que ele é varrido de minha cabeça, outro começa, mas no próximo ano preciso ter um filho’.” (p. 361).

Como podemos perceber, essa versão de *The Voyage Out* estava concluída. No entanto, Virginia Stephen não quis publicá-la. Ao invés disso, ela começou a reescrever seu romance. Assim, o trabalho de 1912-1913 não pode ser visto como uma simples questão de aperfeiçoamento, e, sim, como um processo profundo: “uma re-visão, uma re-criação” (HEINE, 1990, p. 361).

Depois de seu casamento com Leonard Woolf, Virginia Woolf começou a escrever. Podemos dizer que a revisão entre 1912 e 1913 foi a maior e mais profunda revisão que seu texto sofreu, pois nesses meses, a autora trabalhou minuciosamente, acrescentando e rearranjando capítulos, além de alterar detalhes nas descrições de paisagens e nos comportamentos de personagens.

A revisão manuscrita final de *The Voyage Out* – que foi revisada, reescrita e datilografada em definitivo – deve ser entendida como um todo, como o produto final de um esforço concentrado de cinco meses que prosseguiu, capítulo a capítulo, sempre com a sensação de que o fim da história poderia ainda afetar o início, ou seja, havia algo de incompleto nela. Embora saibamos que, durante esse cuidadoso empreendimento, Virginia Woolf estivesse trabalhando em avanços e retrocessos, podemos notar uma idéia recorrente de padrão. Conforme nos explica Louise DeSalvo, a autora britânica escreveu mais dois “rascunhos” completos, depois de seu casamento com Leonard Woolf, terminando aquele que ela escolheu para publicação, agora, com o título de *The Voyage Out*.

O manuscrito completo de *The Voyage Out* foi levado a Duckworth a 9 de março de 1913, sendo aceito em abril e em maio estava nas provas. Por meio das cartas de Virginia Woolf e da autobiografia²⁷ de Leonard Woolf, podemos obter muita informação a respeito desse estágio final da publicação de *The Voyage Out*. Leonard explica-nos que o trabalho intenso e exaustivo (a revisão de 1912-1913) levou Virginia ao colapso nervoso e à tentativa de suicídio em setembro de 1913. Ela impediu que seu romance fosse publicado, pois o considerava ainda incompleto, e ficou nas provas até ser capaz de relê-lo, no final de 1914. Além disso, na véspera da publicação, Virginia entrou em um segundo estágio de seu prolongado colapso, mais violento, e só se recuperou em 1916.

Como podemos observar, a identificação e a data dos extensos esboços são importantes não apenas para investigar as intenções da autora, mas também para entender as influências biográficas, literárias e sociais que afetaram o processo de composição de seu primeiro romance, visto que o texto crescia e se modificava com a experiência vivida pela autora. Aliás, o fato de sabermos que Virginia Woolf queimou algumas de suas versões só vem a acrescentar a importância de se rastrear os passos desse projeto tão complexo.

²⁷ Leonard Woolf, *Beginning Again: an autobiography of the years 1911 to 1918*, Londres: Hogarth, 1968.

Sabemos que, em 1958 e 1962, um conjunto de manuscritos de *The Voyage Out* que estava com Leonard Woolf foi adquirido pela *Berg Collection* da Biblioteca Pública de Nova York. Quando chegaram, eles não tinham ordem alguma. Por isso, DeSalvo passou sete anos estudando os manuscritos até então existentes. Citamos o trecho no qual a própria pesquisadora descreve as atividades de pesquisa:

For over seven years, I studied the extant manuscripts, determined the number of drafts represented, established approximate dates of composition for each draft by reading the then unpublished letters and diaries which referred to the work in progress. As it turned out, two submerged nearly complete texts and fragments of several other drafts emerged from this textual work. (2001, p. xxv).²⁸

Desse conjunto, foram identificados nove rascunhos ou fragmentos de rascunhos, incluindo duas cópias datilografadas quase completas. O mais importante, com cerca de 390 páginas datilografadas (de um original com 414 páginas), foi publicado. Neste ponto, cabe enfatizar que o trabalho realizado por DeSalvo é algo bastante significativo porque podemos falar que se trata do primeiro romance completo de Virginia Woolf.

Em 1982, a Biblioteca Pública de Nova York publicou o texto datilografado que Virginia Woolf tinha completado em julho de 1912, transcrito e editado por Louise DeSalvo, com os fragmentos mais antigos. O livro foi intitulado de *Melymbrosia*, em homenagem ao primeiro título que Virginia Woolf tinha dado ao seu romance. Sendo assim, somente com a identificação, organização e edição dos manuscritos por DeSalvo na década de 1980, é que *Melymbrosia*, o texto que Virginia Woolf não quis publicar, tornou-se conhecido e disponível ao público leitor. Citamos um trecho no qual a pesquisadora fala de seu trabalho:

Virginia Stephen disassembled Melymbrosia when she began to work anew, cannibalizing her first novel for later drafts. It remained undiscovered and unread until, in the 1980s, I organized it from the many extant pages of all the novel's versions deposited in The Berg Collection of English and American Literature of The

²⁸ Por mais de sete anos, eu estudei os manuscritos existentes até então, determinei o número de rascunhos representado, estabeleci datas aproximadas de composição para cada rascunho, lendo as cartas e os diários não-publicados até então, que se referiam ao trabalho em progresso. Como resultado, dois textos submersos quase completos e fragmentos de vários outros esboços surgiram deste trabalho textual. (tradução nossa).

*New York Public Library after her death. They were in a remarkable state of disarray, and it took seven years for me to reassemble Melymbrosia and edit it into the readable volume printed here. (2001, p. xxiii).*²⁹

Após trabalhar por vários anos com os manuscritos, DeSalvo viu o imenso trabalho de revisão e recriação de Virginia Woolf na tentativa de fechar seu primeiro romance. Para a pesquisadora, parecia-lhe que Woolf usou algumas páginas específicas de uma versão anterior do romance como a base de uma outra versão posterior: a escritora pegou aquela versão anterior, a dissolveu, cortou suas páginas em pedaços, rearrumou-as, cancelando palavras, frases, linhas ou parágrafos em algumas páginas ou reescrevendo passagens em algumas páginas enquanto ela trabalhava.

A maior dificuldade para a pesquisadora era que os manuscritos no arquivo não estavam classificados como versões “anteriores” ou “posteriores” do romance da maneira que a própria Virginia Woolf os tinha escrito. Portanto, era necessário reconstruir os esboços “*as they once existed*” (2001, p. xxiv), antes que a versão reconhecida como *Melymbrosia* pudesse ser identificada.

Sobre as revisões de Virginia Woolf de *The Voyage Out*, Elizabeth Heine (1990) fornece-nos um estudo detalhado sobre as diferenças editoriais entre a primeira edição britânica (1915) e a primeira americana (1920). Escolhendo como texto-referência a primeira edição britânica, Heine mostra-nos o grande trabalho que ela, Louise DeSalvo e outros estudiosos tiveram ao analisar os manuscritos e versões datilografadas de *The Voyage Out*, inclusive *Melymbrosia*.

²⁹ Virginia Stephen desmontou *Melymbrosia* quando começou a trabalhar de novo, canibalizando seu primeiro romance para rascunhos posteriores. Ele permaneceu não-descoberto e não-lido até que, na década de 1980, eu o organizei através das muitas páginas ainda existentes de todas as versões do romance depositadas na *Berg Collection of English and American Literature* da Biblioteca Pública de Nova York, após a morte de Virginia. Elas estavam em um estado notável de desordem, e levou sete anos para eu reunir *Melymbrosia* e editá-lo neste volume legível impresso aqui. (tradução nossa).

Após a edição britânica de 1915,³⁰ sabemos também que Virginia Woolf modificou mais vezes o texto de seu primeiro romance para outras edições. Segundo Haule (1996), no inverno de 1919-1920, a autora recebeu uma proposta da Macmillan para publicar *The Voyage Out* em Nova York, mas o negócio não foi fechado devido às condições impostas pela Duckworth & Company. No entanto, na mesma época, outra proposta surgiu, dessa vez de George H. Doran. Virginia fez novas correções e alterações das cópias da edição de Duckworth (1915) e mandou-as para a Doran Company, sendo a primeira edição americana publicada a 20 de maio de 1920. Ao mesmo tempo, a autora trabalhava com alterações para a segunda edição britânica, que seria publicada agora pela Hogarth Press em 1920.

Virginia Woolf dedicou *The Voyage Out* a seu marido. “Para L. W.” aparece na página da dedicatória nas primeiras edições inglesa e americana. No entanto, por algum motivo específico, na *Hogarth Uniform Edition* (1929), isso foi omitido. Com exceção da primeira edição americana, tudo sugere que, no caso da primeira impressão de *The Voyage Out*, além dos romances publicados pela Hogarth Press, Virginia Woolf estava à vontade para fazer o seu próprio caminho de editoração, inclusive suas escolhas quanto à pontuação, ortografia e paragrafação. De acordo com Haule (1996), em nenhum outro momento da vida de Woolf, um texto acabado foi tantas vezes revisado e modificado, especialmente depois de tantos anos da primeira data de publicação.

Diante do exposto, *Melymbrosia* torna-se de grande ajuda para o estudo dos manuscritos, pois, segundo Heine, na revisão que resultou no futuro material datilografado, Virginia Woolf “canibalizou muito da primeira metade do primeiro texto, de modo que a coerência de suas páginas, agora cortadas e espalhadas entre as do texto datilografado posterior, é difícil de reconhecer de início” (1990, p. 340). Mas, com *Melymbrosia* impresso como terceira versão publicada de *The Voyage Out*, podemos identificar as diferenças entre o

³⁰ Em nota do editor inglês, foram impressos dois mil exemplares da primeira edição britânica de *The Voyage Out*. Além disso, não há mais registro do número de exemplares impressos, após a primeira edição americana em 1920.

romance que Virginia Stephen concluiu logo antes de seu casamento e o romance que Virginia Woolf permitiu que fosse publicado em 1915.

A história da composição do primeiro romance de Virginia é importante por razões artísticas, além de se configurar como uma situação única, pois, em nenhum outro momento de sua vida, a autora revisou substancialmente um romance publicado. Ainda mais, se levarmos em consideração o intervalo de vários anos desde a sua publicação inicial em 1915.

Haule (1996) complementa esse fato especial, afirmando que:

*She was a different writer in 1920 than she was in 1915. She published *Night and Day* and *Kew Gardens* in 1919. *Monday or Tuesday* would appear in 1921; *Jacob's Room* was begun in the spring of 1920 and published in 1922. By the time of her 1920 revision, her work was being published by the Hogarth Press, which she and Leonard owned and controlled. In short, she was now an accomplished author far from the style of *The Voyage Out* who had complete control over all aspects of the composition and publication of her work. (p. 1).³¹*

Assim sendo, traçando o percurso da complexa história de composição de *The Voyage Out*, podemos observar as preocupações editoriais, os vários estágios de revisão e reescrita e as inconsistências pessoais e literárias da jovem autora, elementos que direcionam ao efeito cumulativo de um estilo no qual podemos verificar as idiossincrasias de Virginia Woolf.

³¹ Ela era uma escritora diferente em 1920 do que era em 1915. Publicou *Night and Day* e *Kew Gardens* em 1919. *Monday or Tuesday* apareceria em 1921; *Jacob's Room* foi iniciado na primavera de 1920 e publicado em 1922. Na época da revisão de 1920, sua obra estava sendo publicada pela Hogarth Press, a qual ela e Leonard possuíam e controlavam. Em resumo, agora ela era uma autora muito mais preparada e hábil, bem diferente do estilo de *The Voyage Out*, que tinha controle completo sobre todos os aspectos da composição e publicação de sua obra. (tradução nossa).

Capítulo 2 – O primeiro romance de Virginia Stephen

Como vimos no Capítulo 1, o processo de composição do primeiro romance de Virginia Woolf foi longo, exaustivo e conturbado. A jovem Virginia Stephen começou a escrever por volta de 1907 e só conseguiu publicar *The Voyage Out* em março de 1915. Durante o desenvolvimento de seu projeto, a autora britânica passou anos escrevendo, revisando e reescrevendo intensamente. Por conta desse seu método de trabalho, existem vários fragmentos, manuscritos e cópias datilografadas, que mostram algumas das versões que seu texto passou desde 1908, ao longo dos períodos de revisão e reelaboração.

Na década de 1970, Louise DeSalvo e Elizabeth Heine estavam trabalhando com os manuscritos sobreviventes e cópias datilografadas do primeiro romance de Virginia Woolf da *Berg Collection* na Biblioteca Pública de Nova York. Ambas as pesquisadoras tinham descoberto uma versão quase completa de *The Voyage Out*, que poderia ser recompilada; porém, elas divergiam acerca da datação dos manuscritos.

Mesmo assim, em 1977, o *Bulletin of Research in the Humanities* aceitou o artigo de Heine “The Earlier Voyage Out: Virginia Woolf’s First Novel” e também a tese de doutorado de DeSalvo *From Melymbrosia to The Voyage Out: a Description and Interpretation of Virginia Woolf’s Revisions*. Em 1978, as duas pesquisadoras conseguiram reunir-se com o editor do *Bulletin* na *Berg Collection*. Nessa reunião, Heine conseguiu mostrar as datas que divergiam da datação de DeSalvo³² e, em 1979, na segunda edição sobre Virginia Woolf do *Bulletin*, foi anunciada ao público leitor e aos críticos a existência dessa versão anterior, reconstruída dos manuscritos.

DeSalvo (2001) e Heine (1990) argumentam que muitas das mudanças que Virginia Woolf fez em seu texto eram respostas a mudanças na sua própria vida. Vistos desse ângulo,

³² Heine (1990) explica-nos que, embora DeSalvo estivesse equivocada sobre a datação biográfica dos rascunhos, ela publicou em 1980, com interpretações interessantes e busca de alusões, o livro baseado em sua tese *Virginia Woolf’s First Voyage: A Novel in the Making*, mesmo sem ter tido tempo suficiente para fazer muito mais do que só indicar algumas dúvidas.

alguns fatos da vida de Woolf e a busca pela concepção da obra como um todo influenciaram o processo de composição de *Melymbrosia*, interrompendo-o e fazendo a escritora mudá-lo várias vezes.

A morte de sua mãe Julia Duckworth em 1895, de sua meia-irmã Stella em 1897, de seu pai em 1904 e de seu irmão querido Thoby em 1906 foram perdas importantes que causaram forte impacto na vida de Virginia, levando-a a dois graves colapsos nervosos. Dessa forma, durante a elaboração de *Melymbrosia*, ela teve crises de depressão e anorexia, tendo de passar temporadas em casas de repouso.

A experiência da morte, o sentimento de perda tão fortes e a relação difícil com seu irmão Adrian fizeram Virginia se apegar cada vez mais a Vanessa. Porém, com o casamento de sua irmã e Clive Bell em 1907, Virginia sentiu muito a falta da irmã, amiga e confidente. Essa evidente necessidade de suporte afetivo, apoio psicológico e até mesmo maternal por parte de Virginia justifica-se também pela ausência da mãe, pelo sentimento de culpa da morte de Thoby, além dos traumas vividos pelos abusos sexuais sofridos em 1888 e 1904 de Gerald e George Duckworth, seus meio-irmãos.

Há muitas especulações a respeito das depressões e dos colapsos nervosos de Virginia durante toda a sua vida. Sem dúvida, o indício de abuso sexual torna-se relevante, se levarmos em consideração a obra woolfiana como um todo, e particularmente o contexto de produção de seu primeiro romance. Opinião semelhante tem Angelica Garnett, ao dizer: “É mais do que provável que o romance seja um reflexo desses acontecimentos traumáticos e um esforço de colocá-los numa perspectiva literalmente suportável, junto com a experiência pessoal de Virginia de enfermidade aliada a colapso mental.” (*A viagem*, 1989, p. 10).

Na introdução de *Melymbrosia* (2001, p. x), DeSalvo explica-nos que os colapsos podem ser entendidos como evidências de um estresse pós-traumático. Segundo a pesquisadora, Virginia Woolf tinha vários sintomas referentes a esse distúrbio: “[...] periods

of overwhelming sorrow; mental anguish; negative feelings about her body; feelings of emotional coldness, emptiness, and detachment; sleep disturbances; inexplicable headaches; food disorders; fear, anxiety, and mistrust".³³ Outros estudos recentes conseguiram diagnosticar a doença de Virginia como desordem bipolar, doença que permeou seu trabalho, seus relacionamentos e sua vida, levando-a ao suicídio em 1941.

Ao longo de sua vida, Woolf teve drásticas mudanças de humor. Seus colapsos recorrentes afetaram sensivelmente suas atividades sociais e, de certa maneira, influenciaram suas habilidades literárias. Por isso, as experiências pessoais da jovem Virginia Stephen podem ser consideradas como seus impulsos iniciais na criação de seu primeiro romance. DeSalvo (2001) acrescenta ainda que essas experiências e esses traumas formam a base emocional de *Melymbrosia*, apontando, inclusive, que muitos dos sintomas sentidos por Virginia também se manifestam na personagem principal, Rachel Vinrace.

Segundo Quentin Bell (1988, p. 165), se considerarmos os acontecimentos ocorridos na vida de Virginia durante o período de composição de *Melymbrosia*, podemos observar que a escritora “embarcou com alguma imprudência e [...] pouco escrúpulo, em aventuras emocionais de um tipo bastante desesperado”, além de ser importante “lembrar que na maior parte do tempo ela vivia em um mundo seu – e [...] alguns de seus atos menos justificados se relacionavam com as necessidades desse mundo”. Deste modo, tendo descoberto, mais ou menos, a direção em que queria seguir, Virginia Stephen teria vivido muito próxima de seu trabalho. Ela se envolveu totalmente no processo de criação literária e parece-nos que a conclusão do texto de seu primeiro romance havia se tornado o objetivo único em sua vida.

Melymbrosia é uma narrativa de viagem contada em trinta capítulos. Por ser um texto recompilado do material sobrevivente da *Berg Collection*, identificado como a versão de julho de 1912, muitas páginas estavam faltando. Em nota ao leitor, Louise DeSalvo (na edição da

³³ [...] períodos de tristeza dominante; angústia mental; sentimentos negativos sobre seu corpo; sentimentos de frieza, vazio e indiferença; distúrbios do sono; dores de cabeça inexplicáveis; disfunções alimentares; medo, ansiedade e desconfiança. (tradução nossa).

Cleis Press, 2002) explica-nos que, para que o leitor tivesse um texto coerente, as páginas e seqüências que estavam faltando foram preenchidas com versões posteriores ao manuscrito reconstruído, sendo marcadas por colchetes. Assim, temos:

- Capítulos 1, 2, 13, 14, 19: primeira edição de *The Voyage Out* (1915);
- Capítulos 5, 6, 9, 11: versões datilografadas posteriores;
- Capítulo 22: rascunho escrito à mão.

Além disso, as transições editoriais foram marcadas com colchetes duplos e o uso idiossincrático de pontuação e paragrafação foi mantido. Embora esse uso seja peculiar e, às vezes, resulte em ambigüidade, é muito provável que Virginia estivesse experimentando elementos e arranjos. Aqui, destacamos: os diálogos longos, as descrições tanto do mundo exterior quanto do estado psicológico das personagens, frases incompletas e o uso excessivo das reticências.

Quanto ao uso da linguagem, o emprego de técnicas utilizadas na poesia – paralelismo sintático, aliterações e assonâncias, uso de imagens e metáforas bem elaboradas – faz sua prosa ter um caráter mais poético e requintado. Sobre a relação entre prosa e poesia, Paranaguá (1994) explica-nos que, para Woolf, prosa e poesia não são termos meramente formais, e, sim, duas abordagens da realidade. Daí, podemos ver o seu interesse pelos grandes escritores que conseguiram fundir prosa e poesia em suas obras e, isso explicaria a sua ênfase na perspectiva e na percepção de realidade em um dado momento literário.

Quando nos referimos à perspectiva em Virginia Woolf, devemos entendê-la como “aquela sensibilidade a seu próprio tempo que determina a sua consciência e se manifesta na forma e no conteúdo de sua arte”. Mais do que isso, devemos relacioná-la à percepção de sua realidade, visto que “a idéia de realidade abrange tanto o problema histórico quanto o estético e a perspectiva do escritor é tanto histórica como formal; sua obra, portanto, é o resultado de

influências históricas bem como a resolução de problemas formais” (PARANAGUÁ, 1994, p. 6).

As duas características predominantes no texto de *Melymbrosia* são franqueza e objetividade, em especial, no tratamento dos temas políticos e sociais. Identificamos essas características também nas falas e ações de Evelyn Murgatroyd, ao sugerir que, se as pessoas falassem, de forma aberta, aquilo que pensam (da mesma forma que ela), muitos aborrecimentos seriam evitados. Citamos um trecho:

“But you see one has to make up one’s mind” said Evelyn. “Or don’t you believe in marriage? Look here; this isn’t fair. I do all the telling, and you tell nothing. Perhaps you’re the same as your friend; perhaps you don’t like me?”

“I think I like you” said Hewet.

“How cautious you all are! I know when I like a person, at once. I knew I liked you directly I saw you. Oh, dear,” she ran on, “what a lot of bother would be saved if only people could say the thing they think straight out. I’m made like that. I can’t help it.” (capítulo 17, p. 206).³⁴

Às vezes, a linguagem parece ser tão crua que a coloquialidade acaba destacando-se por si só nas expressões utilizadas pelas personagens. Um detalhe que nos chamou a atenção é o uso do pronome pessoal “you” por parte do narrador em sentenças do tipo: *“Next morning it was impossible to overlook the fact. The storm, call it breeze if you would, was on them; and manners would not stand the strain.”* (p. 81, grifo nosso).³⁵ Entendemos isso como um registro que marca a informalidade na maneira de se expressar, além de suavizar o tom incisivo por parte do narrador em afirmações categóricas.

Em diálogos mais polêmicos ou tensos, o leitor observa agressividade e crítica feroz, como, por exemplo, ao se tratar de religião, da situação desfavorável da mulher e sua

³⁴ “Mas você compreende que alguém tem que se decidir”, disse Evelyn. “Ou você não acredita em casamento? Olha, isso não é justo. Eu falo tudo, e você nada. Talvez você seja igual ao seu amigo; talvez você não goste de mim?”

“Eu acho que gosto de você”, disse Hewet.

“Quão cautelosos vocês são! Eu sei quando gosto de uma pessoa imediatamente. Eu já sabia que gostava de você assim que te vi. Nossa”, ela continuou, “quanta chateação poderia ser evitada se as pessoas pudessem dizer diretamente o que pensam. Eu sou assim. Não posso evitar.” (tradução nossa).

Todas as citações feitas de *Melymbrosia* terão uma tradução nossa.

³⁵ “Na manhã seguinte, era impossível não ver o fato. A tempestade, chame-a brisa se quiser, estava sobre eles; e educação não iria agüentar a pressão.” (tradução nossa).

condição social (preconceito, marginalização, inferiorização e exclusão). Após três meses de estada na casa de campo em Santa Rosa, o comportamento de Ridley Ambrose não apresentou mudanças significativas, revelando, entre outras coisas, o desgaste do casamento depois de tantos anos de convivência. No trecho abaixo, notamos o mal-humor e a aspereza na fala dele:

*“A lovely night” said Ridley, indicating the dusky view beneath them.
 “D’you realise the season’s begun?” said Mrs Ambrose.
 “Damn the season!” said Ridley. (capítulo 11, p. 115).³⁶*

Eis um trecho de uma conversa tensa entre Helen, Ridley Ambrose e Willoughby Vinrace sobre posições divergentes acerca de se ter uma religião e acreditar em Deus. Destacamos o ateísmo de Helen e sua opinião inflexível:

*“I’m almost sure that the nurse has taught Margaret the Lord’s Prayer by this time!”
 “She’ll soon forget it” Ridley growled. “You attribute too much power to Christianity, my dear. I’ll sweep her little head clear in half an hour. Besides, the child is sensible.”
 “It’s the waste I hate” said Helen.
 “Oh a little religion hurts nobody” said Mr Vinrace, awkwardly trying to turn the conversation with a laugh.
 “Don’t you think so?” said Helen, fixing him with her large severe eyes.
 “I would rather my daughter told lies than believed in God; only they come to the same thing.”
 “If you think that,” shrugged Willoughby, “we can’t argue; and we don’t want to quarrel, do we Helen?”
 [...]
 “There is no reason for quarrelling because one disagrees” said Helen. “But when I think of a child of mine sitting up on its haunches and babbling nonsense to a God because an ignorant woman cajoles it, my blood boils!” (capítulo 3, p. 23-24).³⁷*

³⁶ “Uma noite agradável”, disse Ridley, indicando a visão do anoitecer abaixo deles.

“Você percebe que a estação começou?”, disse a Sra. Ambrose.

“Dane-se a estação!”, disse Ridley. (tradução nossa).

³⁷ “Eu tenho quase certeza que a babá já ensinou a Margaret o Pai Nosso!”

“Ela logo esquecerá”, Ridley resmungou. “Você atribui muito poder ao Cristianismo, minha querida. Eu limparei a cabecinha dela em meia hora. Além disso, a criança é sensata.”

“É o desperdício que eu detesto”, disse Helen.

“Oh um pouco de religião não machuca ninguém”, disse o Sr. Vinrace, desajeitadamente tentando mudar a conversa com uma risada.

“Você não acha?”, disse Helen, olhando-o fixamente com seus grandes olhos severos.

“Eu preferiria que minha filha contasse mentiras em vez de acreditar em Deus; embora ambos acabem sendo a mesma coisa.”

“Se você pensa assim”, deu de ombros Willoughby, “não podemos discutir; e não queremos brigar, Helen?”

“Não há motivo para brigar porque alguém discorda”, disse Helen. “Mas quando eu penso na minha criança sentada e balbuciando besteira para um Deus porque uma mulher ignorante a implora, meu sangue ferve!” (tradução nossa).

Com uma riqueza de detalhes nos diálogos e nas descrições de paisagens naturais, que revelam o pensamento crítico, a percepção da realidade e a incrível formação cultural de Virginia, o leitor também embarca nessa narrativa de viagem, acompanhando as ações das personagens e o desenvolvimento da história. Reconhecendo os comportamentos sociais vigentes na sociedade britânica no início do século XX, somos conduzidos à reflexão e reavaliação da História, bem como aos padrões da vida social, política e econômica dessa sociedade moderna e altamente industrializada.

O texto narra uma excursão de Londres a Santa Rosa, um vilarejo fictício na América do Sul, a bordo do Euphrosyne, um navio cargueiro. Rachel Vinrace viaja com Willoughby Vinrace (pai) e Ridley e Helen Ambrose (tios). No caminho, a viagem faz uma parada em Lisboa, para que Richard e Clarissa Dalloway embarquem. Durante os dias que os Dalloways estiveram no navio (pois eles desembarcam na costa da África), a primeira tempestade aconteceu e Rachel foi beijada pela primeira vez por Richard. Após algumas semanas, o navio ataca em Santa Rosa. Na casa de campo do irmão de Helen, Rachel, Ridley e Helen hospedam-se. Rachel fica sob a tutela de sua tia, já que Willoughby parte para cuidar de seus negócios. No hotel, Rachel conhece um grupo de turistas britânicos, Terence Hewet e seu amigo de Cambridge, St John Hirst. Com eles, Rachel acompanha os Flushings, um par de excêntricos admiradores de arte primitiva, numa viagem (a segunda do romance) a uma aldeia indígena. Lá, Rachel e Terence declaram seu amor um ao outro e ficam noivos. Pouco tempo depois de retornarem a Santa Rosa, Rachel entra num estado febril e morre, a segunda tempestade estoura e vai diminuindo até que desaparece; e ficamos com a cena incômoda das pessoas do hotel arrastando-se para suas camas e (logo) voltando para a Inglaterra.

Dependendo do modo de abordagem, podemos tanto dizer que o romance é um uso inovador da forma do *female bildungsroman* como também um *novel of manners*, marcado pela forte crítica social. A escolha de um desses caminhos de análise torna-se possível graças

à gama de motivos vinculados ao desenvolvimento da história e ao conflito dramático. Dessa forma, podemos verificar a maneira pela qual Virginia Stephen relaciona suas experiências pessoais concretas com a criação literária.

A relação entre ficção e realidade na obra de Virginia Woolf é complexa. Como sabemos, ela foi uma escritora de requinte e de sutileza, conseguindo conviver, até certo ponto, com os conflitos de sua mente e os fatos concretos de sua existência. Como aponta Jeferson Camargo (1994, p. 4), sendo uma autora que se tornou “modelo de idéias e ações para além dos limites da arte, apontando mesmo para uma revisão da vida moderna em sua totalidade”, os limites entre Virginia enquanto pessoa e Virginia enquanto artista tendem à transgressão e, por consequência, o interesse por sua obra vai além da ficcionalidade.

Há uma forte inter-relação entre aspectos biográficos e ficcionais dentro de seu primeiro romance, mostrando-se presente na escolha do tema principal, já que o fio condutor é a história da protagonista Rachel Vinrace. Tomamos como assunto central a viagem de uma jovem garota, que sai de uma infância superprotegida (inocência) rumo à consciência adulta (conhecimento de vida e de experiência). Tratando-se de uma viagem psicológica, tanto a sonhos e ao inconsciente quanto à exploração do mundo fora da cultura européia, o leitor pode entendê-la como uma viagem interior de autoconhecimento. Sendo assim, “o significado total da história não pode ser entendido se não estivermos conscientes de que o cenário e os eventos são, de algum jeito, cuidadosamente planejados para ilustrar uma tese geral sobre a vida” (NAREMORE, 1973, p. 8).

Por isso, não podemos deixar de mencionar o caráter simbólico do romance, que está infiltrado tanto na estrutura quanto no conteúdo da narrativa. Por exemplo, DeSalvo fala do uso do símbolo antigo da viagem em alto mar e a subversão de seu significado em *Melymbrosia*:

Virginia Stephen has used the ancient symbol of the sea journey for the soul's journey. But she has subverted its age-old meaning, for Rachel is utterly unfit emotionally and intellectually to make her way through life because of her childhood. And, symbolically, this is one reason why she dies. (2001, p. xviii).³⁸

Neste ponto, vale reforçar a visão de Virginia Woolf sobre a vida. Para a escritora, a vida era um processo fragmentado, uma coleção de momentos organizados em certa seqüência aleatória na qual as dualidades como o externo e o interno, a realidade e a personalidade, a mente e o mundo eram entendidas como as duas faces de uma moeda. A partir de sua maneira de enxergar o mundo, segundo Mônica de Camargo (2001), Virginia “estabelece o papel do autor como alguém que deve estar preparado para absorver quaisquer impressões, sublimar sentidos, ler nas reações das pessoas sua essência e, finalmente, sintetizar e conjugar todas essas variáveis a favor de uma existência mais rica.” (p. 15).

Trazendo subtemas como amor, tempo e morte, Virginia Stephen busca com *Melymbrosia* uma sensibilidade no romance no qual “a profunda análise da personalidade e da identidade são precisamente tentativas de comunicar a visão particular de realidade. E, a essa visão, segue-se o caráter trágico da vida, o mistério da existência, as perguntas que não têm respostas.” (PARANAGUÁ, 1994, p. 10). Com tudo isso, sem dúvida, um dos elementos mais importantes na obra de Woolf é a personagem. A autora tinha uma posição divergente da concepção tradicional que dominava o romance de escritores eduardianos como H. G. Wells, Arnold Bennett e John Galsworthy. De acordo com a autora, em artigos famosos como “Modern Fiction” (1925), “Mr. Bennett and Mrs. Brown” (1923) e mais amplamente em “Character in Fiction” (1924), uma personagem deve ser viva, ter personalidade e estar em concordância com a incoerência da vida. Em outras palavras, uma personagem deve refletir as pessoas como elas são: seus sentimentos e desejos, defeitos e qualidades.

³⁸ Virginia Stephen usou o símbolo antigo da viagem por mar para a viagem da alma. Mas ela subverteu seu significado antigo, pois Rachel está completamente inapta, emocional e intelectualmente, para fazer seu caminho na vida, devido a sua infância. E, simbolicamente, esta é uma razão pela qual ela morre. (tradução nossa).

Outro detalhe importante é que o leitor pode observar um grande número de personagens em seus romances. Em *Melymbrosia*, há tantas personagens quanto conflitos, o que mostra a habilidade da autora em unir uma gama de subtemas e o grau de complexidade no tratamento das relações humanas e sociais.

As personagens fundamentais no romance são: Rachel Vinrace, Helen Ambrose, Terence Hewet (escritor), St John Hirst (intelectual de Cambridge e amigo de Hewet), os Dalloways (Richard, ex-membro do Parlamento Britânico e Clarissa, esposa dedicada), Willoughby Vinrace, Ridley Ambrose (tio de Rachel, editor de clássicos gregos), William Pepper (historiador, amigo de Willoughby) e todos os hóspedes do hotel em Santa Rosa (os Elliots; os Thornburys; os Flushings; Susan Warrington e sua tia idosa, Mrs Paley; Mr Arthur Venning e seu criado, Alfred Perrott; Evelyn Murgatroyd; Miss Allen).

No que se refere ao grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático, as personagens principais são: Rachel, Helen e Hewet. Todas as demais podem ser classificadas como secundárias; porém, se pensarmos na constituição do romance como um todo, essas personagens não estão no mesmo nível de expressividade. Em outras palavras, os acontecimentos no *Euphrosyne* e no hotel em Santa Rosa acabam por diferenciar a participação de Richard Dalloway e St John Hirst, visto que elas assumiram uma função fundamental na constituição e evolução da intriga.

As tias de Rachel (Bessie e Clara), Theresa (mãe de Rachel), Harry (irmão de Helen) e Raymond Oliver (um dos pretendentes de Evelyn) são personagens que foram apenas citadas ao longo do texto. Mrs Chailey (camareira dos Vinraces há mais de 30 anos), Mr Grice (comissário de bordo) e Captain Cobbett (capitão do navio) tiveram uma participação pontual na história. Os hóspedes do hotel apareceram basicamente nas refeições e durante o piquenique organizado por Hewet e Hirst. Foi nesses momentos que Rachel teve contato com a visão de mundo deles, suas profissões e seus afazeres diários, participando nas conversas e

discussões de assuntos como: casamento, artes, literatura e a tão complicada relação entre homens e mulheres.

Há poucas referências sobre a mãe de Rachel. O leitor descobre que Theresa morreu quando Rachel era criança e, desde então, fora criada pelas tias em Richmond e na grande ausência de seu pai, já que é homem de negócios e viaja muito. As referências aparecem em momentos de comparação entre Theresa e Rachel. Isto é, no comportamento que era esperado de Rachel por sua sociedade: boa anfitriã, prestativa e responsável pela arrumação das cabines e refeições no navio, assim como sua mãe fazia.

No que se refere ao grau de densidade psicológica, notamos o predomínio absoluto de personagens planas-tipo, ou seja, elas são caracterizadas a partir da classe social a qual pertencem e, suas ações só vêm a contribuir na confirmação dos valores que a sociedade britânica lhes atribui. Nesta direção, com exceção da aristocracia, identificamos, no mínimo, uma personagem representando grande parte de classes e grupos sociais, exercendo atividades intelectuais ou domésticas. Embora não haja nenhum artista em seu primeiro romance, Alice e Wilfrid Flushing são dois admiradores e colecionadores de arte. Deste modo, podemos apontar os seguintes grupos e algumas personagens que os representam:

- Grupo dos empreendedores/homens de negócios: Willoughby Vinrace;
- Grupo dos políticos: Richard Dalloway;
- Grupo das feministas: Evelyn Murgatroyd;
- Grupo dos intelectuais/escritores/professores: Ridley Ambrose, William Pepper, St John Hirst, Hughling Elliot, Terence Hewet, Miss Allen;
- Grupo das esposas/mães/donas de casa: Helen Ambrose, Clarissa Dalloway, Mrs Thornbury, Alice Flushing, Hilda Elliot;
- Grupo dos trabalhadores/empregados: Mrs Chailey, Mr Grice, Captain Cobbett, Maria, Signor Rodriguez, Alfred Perrott.

Dentre todas as personagens de *Melymbrosia*, a que merece um tratamento diferenciado é Rachel Vinrace. A nosso ver, ela não deixa de ser uma personagem plana, porém, por causa dos acontecimentos da história, podemos dizer que é a única que demonstra certa transformação – no início, sendo retratada como “um espelho fiel do século XIX, educada numa casa de família tradicional, ela crescia entre o jardim, o piano e a mesa de chá.” (NATHAN, 1989, p. 22) e, após seu primeiro beijo, o contato com os hóspedes do hotel e seu noivado com Hewet, percebemos uma maior sociabilização e iniciativa de buscar conhecimento. Por exemplo, quando Hewet fala que Rachel é uma pessoa que realmente quer conhecer as coisas, ela diz: “*Yes*” she said. “*Everything. Everything. Not only human beings – Besides people I love the world.*”³⁹ Portanto, a classificamos como sendo uma personagem plana com tendência a redonda, visto que é nítida a mudança de comportamento de Rachel na medida em que sua experiência de vida vai aumentando.

Ao estabelecer Rachel como personagem central de seu romance e sua viagem interior como fio condutor da história, o leitor pode identificar o movimento de compreensão e análise do seu mundo e das pessoas ao seu redor. Esse movimento, como nos aponta Paranaguá (1994) no estudo sobre os ensaios de Montaigne feitos por Woolf, não se separa do movimento simultâneo de se autoconhecer e de se comunicar. Além disso, “essa necessidade de comunicar que vai alimentar a busca de si mesmo num movimento constante em direção à independência, que é a consciência de si mesmo, e à liberdade, que é a essência do ser.” (p. 9). Dessa forma, ao passo que novos eventos vão enriquecendo a experiência de Rachel, podemos observar a habilidade da autora em criar os inúmeros longos diálogos, gerando vários núcleos de conflito e explicitando os motivos que levam à capacidade do homem em relacionar-se com os demais.

³⁹ “Sim”, ela disse. “Tudo. Tudo. Não somente seres humanos – Além das pessoas, eu amo o mundo.” (capítulo 24, p. 284, tradução nossa).

Em *Melymbrosia*, não há espaços entre travessões, caracterizando mais uma idiossincrasia da experimentação de Virginia Stephen quanto ao uso dos sinais de pontuação. No entanto, por opção, decidimos seguir o padrão atual.

O nó da narrativa que dá o pontapé inicial para o desencadeamento de uma série de reações na trajetória da jovem é o seu primeiro beijo, seu primeiro contato mais íntimo com um homem. No capítulo 7, durante a passagem do casal Dalloway no barco, depois da primeira tempestade da história, Richard beija Rachel de modo inesperado. Essa tempestade representa a agitação da vida (o instante de caos e instabilidade quando algo novo surge), pois acontece depois de Rachel ter se aproximado dos Dalloways, gostado deles e conversado agradavelmente com ambos (até então, conversar não era algo natural). Esse contato acabou por expandir a mente de Rachel, chegando ao ponto de beijar Richard. Eis a cena do beijo:

“How strange to be a woman! A young and beautiful woman” he continued sentimentiously, “has the whole world at her feet. That’s true, Miss Vinrace. You have an inestimable power – for good or for evil. What couldn’t you do –” he broke off.

“What?” asked Rachel.

“You have beauty” he said. The ship lurched. Rachel fell slightly forward. Richard took her in his arms and kissed her. He held her tight, and kissed her passionately. She felt the hardness of his body and the roughness of his cheek. She fell back in her chair, with a tremendous beating of the heart. It sent black waves across her eyes. He clasped his forehead in his hands.

“You tempt me” he said. It was his voice that was terrifying. He seemed choked in fight. They were both trembling. Rachel stood up and went. Her head was cold; and her knees shaking. The physical pain of the emotion was so great that she could only keep herself moving above the great leaps of her heart. She leant upon the rail of the ship, and gradually ceased to feel, for a chill crept over her. The heart slackened. Far out between the waves little black and white sea birds were riding. (p. 88-89).⁴⁰

O beijo é um momento importante na história. É um grande acontecimento na vida de Rachel e marca uma fase de descoberta, implicando novas experiências, sensações e reflexões na sua interação com as demais pessoas. Tanto é verdade que, no final desse capítulo, durante

⁴⁰ “Como é estranho ser mulher! Uma mulher jovem e bonita”, ele continuou sentenciosamente, “tem o mundo inteiro aos seus pés. É a verdade, Senhorita Vinrace. Você tem um poder inestimável – para o bem ou para o mal. O que você não poderia fazer –” ele parou.

“O quê?”, perguntou Rachel.

“Você tem beleza”, ele disse. O navio balançou. Rachel pendeu para a frente levemente. Richard a tomou em seus braços e a beijou. Ele a segurou e a beijou com paixão. Ela sentiu a firmeza do corpo dele e a aspereza de seu rosto. Ela recuou na cadeira, com o coração batendo forte. O coração mandou ondas negras através de seus olhos. Ele pôs as mãos na própria testa.

“Você me leva à tentação”, ele disse. Sua voz era assustadora. Ele parecia engasgado na luta. Ambos estavam tremendo. Rachel levantou-se e saiu. Sua cabeça estava gelada; e seus joelhos tremendo. A dor física da emoção era tão grande que ela apenas podia manter-se acima dos batimentos rápidos do seu coração. Ela curvou-se sobre a amurada do navio, e gradualmente parou de sentir, um arrepio começou a aparecer. O coração desacelerou. À distância entre as ondas pequenos pássaros pretos e brancos estavam flutuando. (tradução nossa).

o jantar, Willoughby e Helen comentam sobre o comportamento diferente de Richard, além da palidez excessiva de Rachel ter chamado a sua atenção. O narrador comprova o estado emocional conturbado da jovem, fechando o capítulo com a descrição de seu pesadelo.

A nosso ver, o clímax de *Melymbrosia* acontece no momento em que Rachel Vinrace e Terence Hewet declaram seu amor um pelo outro. Eis o trecho em que o casal faz planos:

“You’ve a free soul!” he exclaimed. “That’s what I love you for. To you time will make no difference, or marriage or anything else. We’re both free. That’s why our life together will be the most magnificent thing in the world!”
“Our life together!” she echoed. “Where shall we live, Terence.”
“In London” he said. “In the middle of everything. Together Rachel, we can do anything. There’ll be so many people – so many things.” (capítulo 24, p. 288).⁴¹

Nesse ponto, é interessante observar como a autora entende o sentimento do amor. Como aponta Bernadete Pasold (1987, p. 823), para Woolf, “amar é estar consciente do outro, é viver no outro, o que não exclui respeito pela privacidade do outro. Ela vê o amor como uma forma de aproximar as pessoas, desde que haja respeito pela privacidade do ser amado e reciprocidade; o amor pode dar sentido à vida”. No entanto, também podemos apontar os aspectos negativos desse sentimento. Rachel sofre muito, ao descobrir o sentimento do amor e da felicidade. Após a descoberta de um “novo mundo”, cada momento ao lado de Hewet é um misto de alegria e angústia, de prazer e dor e, assim, Woolf mostra-nos que o amor pode também significar uma carga e uma ameaça à individualidade. Aliás, nos seus romances *Mrs Dalloway* e *To the Lighthouse*, observamos o amor como um disfarce para o desejo de dominar o outro.

Citamos um trecho de um diálogo entre Rachel e Hewet no qual destacamos a metáfora utilizada pela jovem para expressar o conflito de seus sentimentos:

⁴¹ “Você é uma alma livre!”, ele exclamou. “É por isso que eu te amo. Para você o tempo não fará diferença, ou o casamento, ou qualquer outra coisa. Somos livres. É por isso que nossa vida juntos será a coisa mais magnífica do mundo!”

“Nossa vida juntos!”, ela repetiu. “Onde moraremos, Terence.”

“Em Londres”, ele disse. “No meio de tudo. Juntos Rachel, podemos fazer qualquer coisa. Haverá tantas pessoas – tantas coisas.” (tradução nossa).

*“You’re sad? Rachel?” said Terence lagging behind.
She lit up with joy he had noticed it.
“Yes because it makes us seem small” she said.
“But what I have in my heart is as great as anything in the world” she added.
All the time that they walked to the river this feeling grew and grew. Something
seemed urging her to tell him, as if her heart were thrusting its way out of her body.
Inarticulately the sentences broke forth.
“Why do they ask so much of us Terence? It’s a pain to love as I do.”
He pressed her tight.
Again she was silent. **“Loving you is like having iron thrust through one”** she
moaned.
Careless of risk they seized each other, and sobbed, embracing. (capítulo 26, p. 306,
grifo nosso).⁴²*

O espaço é outro elemento estrutural que merece destaque. Os espaços principais, devido a sua importância para o desenvolvimento do conflito dramático são: a cidade de Londres, o navio Euphrosyne, Santa Rosa, o hotel e a Villa San Gervasio também localizados no vilarejo. Os espaços secundários são inúmeros e estão espalhados ao longo da trama. Embora não tenham uma função ativa na história, eles acabam se tornando relevantes, porque fazem referência a lugares ligados a momentos da vida de Virginia Stephen. Por exemplo, no capítulo 1, que tem a descrição das ruas de Londres por onde Helen e Ridley Ambrose estão passando rumo ao navio, são citados “Waterloo Bridge”, “Westminster”, “Piccadilly” e “London County Council”. No capítulo 6, o narrador cita “Kensington”, ao comentar sobre a habilidade de Rachel em tocar piano e sobre metade das jovens garotas terem nascido para outros motivos: casar, cuidar da casa e dos filhos, andar a cavalo, entre outros. Vale lembrar que Kensington é o bairro onde Virginia e seus irmãos moraram até 1904. Nos capítulos 6 e 19, Rachel cita “Richmond”, ao comentar com Clarissa Dalloway e Hewet (respectivamente)

⁴² “Você está triste? Rachel?”, perguntou Terence movendo-se devagar.

Ela ficou feliz porque ele tinha notado.

“Sim porque faz parecermos pequenos”, ela disse.

“Mas o que eu tenho no meu coração é tão grande como qualquer coisa nesse mundo”, ela acrescentou.

Todo o tempo que eles caminharam para o rio esse sentimento só cresceu. Alguma coisa parecia pressioná-la para contá-lo, como se seu coração estivesse empurrando para sair do corpo. Inarticuladamente as frases irromperam.

“Por que eles exigem tanto de nós, Terence? É uma dor amar como eu amo.”

Ele a segurou forte.

Novamente ela estava em silêncio. “Amar você é como ter ferro me atravessando”, ela lamentou.

Desatentos do risco eles agarraram-se, e falando entre soluços de choro, abraçaram-se. (tradução nossa).

sobre a vida monótona e pacata que vive com suas tias. Em 1914, Virginia, após ter ficado sob cuidados de enfermeiras e de Leonard Woolf desde setembro de 1913 por causa da tentativa de suicídio, mudou-se para Richmond, sendo que, em 1915, o casal Woolf comprou a Hogarth House. Esses são apenas alguns dentre tantos outros exemplos de referências espaciais secundárias.

É importante frisarmos que, nos três momentos do romance – Londres e a partida do *Euphrosyne*, os primeiros meses dentro do navio e o desembarque em Santa Rosa, o cenário está marcado pela presença permanente da natureza: mar, rios e campos. No primeiro romance de Virginia, devemos considerar o significado simbólico da paisagem e, em especial, a importância do elemento “água” na construção do espaço.

Em *The Voyage Out*, a escritora britânica utiliza-se da figura e do significado do mar relacionados à existência humana, à escuridão e à morte. Na viagem marítima de Londres a Santa Rosa, essa forte ligação entre o mar e o aspecto sombrio da morte está envolvida numa atmosfera fúnebre desde o início da viagem no barco *Euphrosyne*. No capítulo 2, Rachel escuta a voz de um homem dizer: “*On a dark night one would fall down these stairs head foremost,*” e uma mulher acrescenta, “*And be killed.*” (p. 7).⁴³ O barco, ao partir, “*gave a loud melancholy moan.*” (p. 9);⁴⁴ e “*slowly the intoxication of the movement died down, and the wind became rough and chilly.*” (p. 11).⁴⁵ Quando estivermos abordando *The Voyage Out*, tentaremos expandir o papel simbólico da paisagem e do mar, que contribui na construção do significado do romance como um todo.

A combinação entre a viagem de Londres a Santa Rosa e a trajetória da personagem Rachel Vinrace está em total comunhão com os espaços mostrados ao longo do romance: Londres, a viagem no *Euphrosyne* e Santa Rosa. Dessa maneira, a construção de *Melymbrosia* gira em torno dessa combinação entre personagem e espaço, além de observarmos que, na

⁴³ “Numa noite escura a gente poderia cair dessas escadas e bater a cabeça,” [...], “E morrer.” (tradução nossa).

⁴⁴ “deu um gemido alto e melancólico” (tradução nossa).

⁴⁵ “vagarosamente a inebriação do movimento passou, e o vento tornou-se forte e gélido.” (tradução nossa).

medida em que há o deslocamento espacial, há a narração dos momentos que marcam a passagem da inocência à experiência de Rachel Vinrace, ou seja, a sua transformação interior.

O que notamos é que há duas viagens sendo narradas: a viagem da Inglaterra à América do Sul, no navio cargueiro Euphrosyne – a saída do mundo civilizado para o “novo mundo” e a trajetória da personagem central Rachel – que sai de uma infância superprotegida e vida restrita em Richmond rumo à experiência, à sociabilização, ao encontro com novas pessoas, novos lugares e novas situações que exigem sua capacidade de interação.

Essa trajetória de mudança no comportamento de Rachel torna-se mais evidente, após o desembarque na cidadezinha de Santa Rosa. Lá, temos a casa de campo Villa San Gervasio e o hotel. A casa de campo é onde Rachel e seus tios estão hospedados, representando a individualidade. O hotel é o local onde a jovem encontrará os vários hóspedes, dentre eles, Hewet, seu futuro noivo e representa a sociedade, o mundo das relações sociais. Assim, a casa e o hotel em Santa Rosa representam o conflito entre “eu interior” e “mundo exterior”.

Embora Rachel tenha mergulhado em seu interior naturalmente e esse conhecimento (descobrir o amor, a felicidade e relacionar-se com demais pessoas, por exemplo) é visto como algo normal na vida de uma mulher de vinte e quatro anos, essa experiência não é levada até o fim, pois ela morre jovem. Dessa maneira, após Rachel voltar da expedição a uma tribo indígena, acompanhada de Helen, Hirst, Hewet e os Flushings, o desfecho da história constitui-se no estado febril seguido da morte repentina, gerando toda atmosfera tensa, angustiante e misteriosa, que se arrasta até o término do livro, apontando a morte como um incidente da vida. De fato, no último capítulo, após a segunda tempestade, vemos os hóspedes do hotel bordando, lendo, conversando, jogando xadrez, o que mostra a vida seguindo seu fluxo normal, apesar da morte enigmática de Rachel.

O narrador e o foco narrativo são importantes porque esse romance já demonstra quais escolhas acerca de técnicas narrativas Virginia Woolf iria fazer no auge de sua produção

romanesca: com exceção de seus dois primeiros romances, a autora utilizou-se predominantemente da onisciência seletiva múltipla. *Melymbrosia* foi escrito numa época de transição na concepção do romance – de realista do século XIX para psicológico no início do século XX – e, por conseqüência, o modo de narrar mudou. Com temas mais pessoais e individuais e o desenvolvimento de uma técnica narrativa que entrasse nos pensamentos das personagens, os autores começaram a utilizar vários pontos de vista, lidando com vários cenários, personagens e mudanças rápidas de cenas ao mesmo tempo.

Melymbrosia é narrado na terceira pessoa do singular, mostrando ao leitor que o narrador demonstra ter conhecimento de toda a história. Analisando sua posição ao longo da história narrada e verificando que seu ângulo de visão é global, poderíamos tentar classificar o foco narrativo como onisciência neutra plena, conforme aponta Carvalho (1982), pois vemos a descrição de fatos externos, assim como o que as personagens pensam, sentem ou pretendem, sem uma intervenção direta. Embora saibamos que esse narrador tenha um conhecimento total, a história nos é revelada aos poucos, dando-nos a impressão de que ele está descobrindo os fatos ao mesmo tempo em que o leitor. Desta forma, vemos, no final do capítulo 1, após Helen e Ridley terem chegado ao Euphrosyne, o narrador terminar esse capítulo com a frase: “*It was a moment for presentiments.*” (p. 6).⁴⁶ Ademais, cabe ressaltarmos que o narrador apresenta-nos as personagens, de maneira gradual, ou seja, do mesmo modo que o ser humano não conhece totalmente o outro, as várias facetas humanas são reveladas ao leitor aos poucos. Essa dificuldade de classificação do narrador e da focalização em Virginia Woolf é justificada pela mudança na forma de representação no texto literário ocorrida entre o período pré-modernista e o modernista.

Embora o narrador não participe diretamente da história, observamos a manifestação da autora Virginia Stephen (crítica de sua realidade social), em especial, por meio das

⁴⁶ “Era momento para presentimentos.” (tradução nossa).

personagens Rachel Vinrace, Helen Ambrose e, por vezes, Terence Hewet. Rachel é uma jovem inglesa educada segundo os padrões ainda remanescentes do século XIX; Helen representa a esposa de um intelectual e mãe de duas crianças; Hewet é um escritor e, desse modo, as concepções sobre escrita e literatura são transmitidas por ele. Essas três personagens seriam como porta-vozes da consciência histórica e dos conceitos artísticos de Virginia Stephen. Isso se torna ainda mais evidente por verificarmos que há momentos em que a voz do narrador confunde-se com as vozes dessas personagens principais. Eis um exemplo:

Undoubtedly, Helen was prompted to go on saying ‘sentimental’ by the fact that she was comparing her husband with Theresa’s husband. Between friends who marry at the same time, there must always be these profound comparisons. That is the staple of their talk – What has life done for me? – for you? For me, (I believe in my secret heart) it has done rather better than for you. “Still, I don’t know what Willoughby feels,” Helen was bound to own; nor did the word ‘sentimental’ cover every thing. No one could call Ridley sentimental. But, he was poor and they did not see a great deal of life. One may take it for granted that scholarship is better than business; but at times it seemed as though Theresa had chosen the more adventurous career. They were building a new factory when Ridley was bringing out the third volume of Pindar. Then Theresa died, and the comparisons were at an end, which was one form of sorrow. There was no other woman one could tell things to. Rachel –? What an absent minded, dreamy looking creature she was, pouring milk from a height, as though to see what kind of drops it made! “At twenty four we weren’t as chill as that,” Helen mused. “It will be ten years before she feels a thing. Theresa was always after something. She was darker, bolder, softer, more animated. This girl might be a boy.” One could be hard upon the child because one had loved the mother. The points in Rachel’s favour were her lack of chatter, and her charming face, which would have been attractive if, &c &c; but Helen meant to know her. (p. 19-20).⁴⁷

⁴⁷ Sem dúvida, Helen estava encorajada a continuar dizendo ‘sentimental’ pelo fato de que estava comparando seu marido com o de Theresa. Entre amigos que se casam na mesma época, sempre há de ter essas comparações profundas. Aquilo era a base da conversa – O que a vida fez por mim? – por você? Para mim, (eu acredito no meu coração secreto) a vida fez muito mais por mim do que para você. “Mesmo assim, não sei o que Willoughby sente”, Helen sentia-se obrigada a confessar; nem a palavra ‘sentimental’ cobria tudo. Ninguém poderia chamar Ridley de sentimental. Mas ele era pobre e eles não tinham muita perspectiva de vida. Podemos ter como certo que a erudição seja melhor que os negócios; mas às vezes parecia como se Theresa tivesse escolhido a carreira mais aventureira. Eles estavam construindo uma nova fábrica quando Ridley estava produzindo o terceiro volume de Píndaro. Depois Theresa morreu, e as comparações terminaram, que era uma forma de luto. Não havia outra mulher para quem contar. Rachel –? Que criatura distraída e sonhadora, despejava leite de uma altura, só para ver que tipo de gota formava! “Na idade de vinte e quatro, não éramos tão frios assim”, Helen refletiu. “Vai levar dez anos para que ela sinta algo. Theresa sempre esteve atrás de algo. Era mais arrojada, tolerante, animada. Essa menina poderia ser um menino.” A gente poderia ser duro com a criança porque a gente amou a mãe. Os pontos a favor de Rachel eram sua falta de conversa mole, e seu rosto encantador, que teria sido atraente se, etc etc; mas Helen achou que a conhecia. (tradução nossa).

Como podemos verificar, conseguimos perceber o nível abrangente de onisciência do narrador, pois além de conseguir descrever tudo o que está se passando ao seu redor, ele sabe como as relações entre as personagens são; e, sabe o que cada uma delas sente e até mesmo o que cada uma pensa. Por isso, com essa maneira indireta de expressão, há certa mistura entre a voz do narrador e as vozes de suas personagens fundamentais. Analisando a estrutura global de *Melymbrosia* e focalizando a interação entre narrador-personagens e entre personagens, estabelecemos dois tipos de inter-relação:

- Explícita: entre as personagens com suas falas e ações, revelando os níveis de hierarquia e convenções sociais. Há o predomínio do discurso direto e o uso de cena nos diálogos.
- Implícita: entre aquilo que é só pensado, meditado e sentido, não sendo expresso por palavras. Aqui, o narrador utiliza-se mais do discurso indireto e, em vários momentos, de sumário.

Preocupada com a concepção da obra, Virginia baseou-se “em um método mais profundo e sugestivo de expressar não somente o que é dito como também aquilo que não é” (CAMARGO, J., 1999, p. 16). Em nossa leitura de *Melymbrosia*, percebemos uma tensão dialética entre as várias dicotomias presentes tanto na vida da autora como na criação literária de seus romances. O que é fato e imaginação e os limites entre mente e mundo são tensões constantes em toda a sua obra, sendo expressas por suas técnicas narrativas e em concordância com seu ponto de vista. Sendo assim, na confluência entre aquilo que é dito e o que não é, podemos ter uma noção mais aprofundada de como Virginia Stephen estabelece as relações humanas e seus níveis de interação, demonstrando o total controle da narração na sua voz.

Em alguns trechos, observamos um detalhe interessante. A marcação de frases por aspas duplas, dando-nos a entender ser a fala direta de uma personagem; porém, vemos que, na verdade, o narrador está reportando algo que está se passando na mente da personagem

naquele exato momento. Um exemplo está na página 21, quando Rachel está olhando para William Pepper e pensando: “*What’s that old thing smiling for?*” Rachel *mused*. “*I suppose he’s chewed something forty seven times.*” (grifo nosso).⁴⁸

Algo que também acontece ao longo da narração é a sensação de falas soltas, frases jogadas na página do livro. A essa sensação, junta-se certo grau de ambigüidade que também contribui para a confusão de vozes do narrador e de suas personagens. No capítulo 6, temos Richard, Clarissa e Rachel conversando sobre animais de estimação, citamos um trecho desse diálogo, destacando a “frase solta”, aparentemente “desconexa”, que poderia ser interpretada ou como um comentário irônico do narrador ou Rachel perguntando a si mesma:

*“What happened to him [Skye terrier]?” Rachel asked.
 “That’s a very sad story” said Richard, lowering his voice, and peeling an apple. “He followed my wife in the car one day, and got run over by a brute of a cyclist.”
 “Was he killed?” asked Rachel.
 But Clarissa had heard.
 “Don’t talk of it” she cried. “It’s a thing I can’t bear to think of to this day.”
Surely those were tears in her eyes?
 “That’s the painful thing about pets” said Mr Dalloway; “they die. The first sorrow I can remember was for the death of a dormouse. I regret to say that I sat upon it. Still, that didn’t make one any the less sorry. Here lies the duck that Samuel Johnson sat on, eh? I was big for my age.” (p. 63-64, grifo nosso).⁴⁹*

Após o desembarque dos Dalloways, Rachel e Helen estão conversando sobre o casal. Percebe-se um tom de raiva pelo casal (e, a nosso ver, inveja) na fala de Helen; sua explicação foi abrangente e ela só estava enxergando o lado negativo (falso) dessas pessoas. Por sua vez, Rachel estava tentando falar a sua tia sobre a possibilidade dos Dalloways em mostrarem

⁴⁸ “Por que aquela coisa velha está sorrindo?”, Rachel pensou. “Suponho que ele já deva ter mastigado algo quarenta e sete vezes.” (tradução nossa).

⁴⁹ “O que aconteceu com ele [Skye terrier]?”, Rachel perguntou.
 “É uma história muito triste”, disse Richard, abaixando o volume da voz, e descascando uma maçã. “Ele seguiu minha esposa no carro um dia e foi atropelado por um ciclista bruto.”
 “Ele morreu?”, perguntou Rachel.
 Mas Clarissa ouviu.
 “Não fale dele”, ela gritou. “É uma coisa na qual não agüento pensar até hoje.”
 Por certo havia lágrimas em seus olhos?
 “Essa é a coisa mais dolorosa sobre animais de estimação”, disse Sr. Dalloway; “eles morrem. A primeira tristeza que me lembro foi a morte de um hamster. Lamento dizer que me sentei em cima dele. Mesmo assim, isso não me fez sentir menos mal. Aqui jaz o pato em cima do qual Samuel Johnson se sentou? Eu era grande para a minha idade.” (tradução nossa).

alguma coisa realmente nova em sua vida. Recortamos um trecho desse diálogo, destacando a frase “desconexa”, agora marcada com aspas duplas, e seu caráter ambíguo: é um pensamento de Helen ou um comentário perfeito do narrador?

“That’s one of their vilest habits” Helen continued. “They want to make people like themselves. They’re always talking to one. They try to impose their own views. No one’s any business to do that.”

“Did she try?” said Rachel. “Didn’t she only show me something new? He did that too. He told me about girls in Manchester. If they exist how can we ignore them? His life too – the way he was brought up – the canaries and the lemur – how he argued – if I’d seen more of him, I should have heard how he fell in love.”

“All that you can get from books with much less trouble.”

Rachel thought of the pair now driving over cobbled streets and washing their faces in a shabby little hotel on shore. Did Richard think of her? Did Clarissa guess? (p. 99-100, grifo nosso).⁵⁰

Em relação ao tempo da história narrada, podemos dizer que houve o predomínio do tempo cronológico porque identificamos desde o início da viagem de Londres a Santa Rosa (tarde de outubro, em pleno outono) até o seu término, bem como cada estágio da transformação interior de Rachel. O predomínio do uso do tempo cronológico pode ainda indicar a permanência do romance na tradição literária, embora haja indícios de tempo psicológico, revelando o caminho de ruptura e inovação em potencial. Sendo assim, ao longo dos capítulos, observamos as marcas temporais deixadas pelo narrador para apontar a passagem dos dias, das semanas, dos meses e das estações do ano. Eis alguns exemplos:

“The first day of a voyage is an excellent time for making good resolutions, Rachel” her father said. (capítulo 3, p. 18).⁵¹

⁵⁰ “É um dos seus hábitos mais desprezíveis”, Helen continuou. “Querem que as pessoas sejam como eles. Estão sempre conversando conosco. Tentam impor suas próprias visões. Ninguém deveria fazer isso.”

“Ela tentou?”, disse Rachel. “Não é apenas que ela me mostrou algo novo? Ele também fez isso. Me contou sobre garotas em Manchester. Se eles existem, como podemos ignorá-los? A vida dele também – a maneira como foi criado – os canários e o lêmure – como argumentou – se eu tivesse visto mais dele, teria ouvido como ele se apaixonou.”

“Tudo que você pode conseguir de livros com menos esforço.”

Rachel pensou no casal agora andando nos paralelepípedos e lavando seus rostos em um hotel pequeno decadente no litoral. Richard pensava nela? Clarissa desconfiou? (tradução nossa).

⁵¹ “O primeiro dia de uma viagem é um tempo excelente para tomar boas decisões, Rachel”, disse seu pai. (tradução nossa).

“Not even on a beautiful autumn morning like this?” (capítulo 3, p. 22).⁵²

“After three perfect days it was natural to feel for the Euphrosyne as for some vast, consoling woman.” (capítulo 4, p. 35).⁵³

“The unilluminating conversation took place on the 6th day of the voyage, in the mouth of the Tagus, where the Euphrosyne was anchored; [...]” (capítulo 5, p. 44).⁵⁴

“Three months passed. Mrs Ambrose had a friend, [...]” (capítulo 11, p. 114).⁵⁵

Em relação ao tempo da enunciação ou da narração, podemos dizer que é linear, visto que não notamos a inversão de fatos. Eles seguem a ordem cronológica. Além disso, já comentamos a respeito da duração do discurso narrativo, isto é, quanto ao uso de cena e sumário. Neste ponto, é relevante apontarmos que, em *Melymbrosia*, as analepses são escassas: aparecem nas referências à vida de Rachel Vinrace em Richmond (no capítulo 4, por exemplo) ou à Theresa (capítulo 2, 3, por exemplo) quando Helen Ambrose lembra-se dela. Cabe destacarmos que as associações na memória valem-se da imaginação e dos sentidos que as provocam, especialmente a visão. De acordo com Pasold (1987), “o uso da memória como um componente importante da associação de idéias por parte de Virginia Woolf se harmoniza com sua crença na importância do passado tornado continuamente presente através da memória” (p. 826). É como se esses momentos do passado estivessem acontecendo no momento presente; se o leitor não atentar a esses intervalos da narrativa, eles podem passar por insignificantes, sem causar contribuição no romance como um todo.

Diante do exposto, verificamos que fatos e eventos concretos da vida de Virginia Stephen influenciaram o processo de composição de *Melymbrosia*. No entanto, não podemos reduzir seu primeiro projeto ficcional como sendo apenas expressão de sua experiência

⁵² “Nem mesmo em uma manhã de outono bonita como essa?” (tradução nossa).

⁵³ “Depois de três dias perfeitos era natural sentir o Euphrosyne como se fosse uma mulher imensa, consoladora.” (tradução nossa).

⁵⁴ “A conversa não iluminadora aconteceu no sexto dia da viagem, na foz do Tejo, onde o Euphrosyne estava ancorado.” (tradução nossa).

⁵⁵ “Três meses passaram. A Sra. Ambrose tinha um amigo, [...]” (tradução nossa).

particular. Ao longo de nossa argumentação, estamos tentando mostrar que *Melymbrosia* deve ser visto também como expressão de uma consciência política e social, situada no contexto histórico de crise e problemas da Inglaterra no início do século XX, e, por isso, não podemos deixar de enfatizar o caráter político e social dessa obra.

Pensando na noção de que a Literatura nasce de uma concepção ideológica do mundo, podemos estabelecer a relação entre os seres humanos dentro de uma estrutura social como política.⁵⁶ A relação do escritor com os demais indivíduos está igualmente assentada em ideologias e, essa relação é estabelecida dentro de um conjunto de normas, condutas, regras e estruturas sociais. Sendo um membro da sociedade, o escritor pode ser estudado como um ser social, já que ele também se posiciona sobre questões de importância social e política, tomando parte dos assuntos de sua época histórica. Sua ideologia social pode ser expressa em afirmações e atividades extraliterárias.

Ao entendermos que Literatura depende da maneira pela qual alguém resolve ler e aquilo que se denomina como literário é historicamente específico, estamos lidando com juízos de valor, instituições sociais e relações de poder determinados em momentos históricos distintos. Em outras palavras, nosso julgamento de valor é parte do que entendemos por ideologia e, desse modo, usamos a concepção de ideologia de Terry Eagleton nesse trabalho:

Por “ideologia”, quero dizer, aproximadamente a maneira pela qual aquilo que dizemos e no que acreditamos se relaciona com a estrutura do poder e com as relações poder da sociedade em que vivemos. [...] Não entendo por “ideologia” apenas as crenças que têm raízes profundas, e são muitas vezes inconscientes, considero-a, mais particularmente, como sendo os modos de sentir, avaliar, perceber e acreditar, que se relacionam de alguma forma com a manutenção e reprodução do poder social. (1983, p. 16).

Isso tudo pode ser justificado por Virginia Woolf também entender “o homem como um indivíduo em relacionamento com outros indivíduos, colocado em sociedade” (PASOLD,

⁵⁶ Utilizamos *político* no mesmo sentido proposto por Terry Eagleton, isto é, “a maneira pela qual organizamos conjuntamente nossa vida social, e as relações de poder que isso implica.” (1983, p. 209-210).

1987, p. 821). Sendo assim, na leitura de seu mundo, a maior preocupação da autora consistia no homem em convívio com as outras pessoas, focalizando todos os assuntos que implicam ou podem implicar relacionamento humano, interação entre as pessoas. Por meio de suas personagens, indireta e, às vezes, diretamente, apresenta sua crítica social, por mostrar os comportamentos e as atitudes de uma sociedade cujos valores estavam em transição – o que nos faz notar seu grau de conhecimento, sua interpretação da História, além de seus princípios estético-literários.

Melymbrosia foi desenvolvido entre 1907 e 1912 em um período de transformações sociais. Essas mudanças, geradas pelo desejo de inovação das diferentes áreas do conhecimento (inclusive nas artes e na literatura), atingiram os vários setores da sociedade, afetando as relações humanas e puderam ser observadas desde os avanços tecnológicos até o aparecimento de teorias, tais como: a da evolução do homem por Darwin e a da psicanálise por Freud, e, por consequência, trouxeram uma nova visão de mundo. Por isso, o primeiro romance de Virginia não pode ser retirado desse contexto, já que carrega as marcas e cicatrizes de sua época e, nele, observamos essas referências com comentários francos e diretos, impressionando o leitor por ver uma escritora tão bem informada sobre os assuntos mais relevantes de seu tempo.

A objetividade e a precisão no tratamento desses tópicos político-sociais fazem o leitor perceber não apenas seu engajamento social, como também as escolhas, muitas vezes indiretas e implícitas, da autora no ato de criação. Embora tenha pertencido a uma família de classe média alta, de tradição artístico-literária e tendo uma educação com fundamentos vitorianos, Virginia, apesar das aparências, não se esquivou das discussões sobre as modificações pelas quais sua nação estava passando e se posicionou sempre que pôde, tanto nos seus ensaios e romances, assim como nas ações de sua vida cotidiana.

Virginia Woolf só conseguiu ter seu primeiro trabalho de ficção publicado aos 33 anos. No entanto, em *A Casa de Carlyle e outros esboços* (2004), o organizador David Bradshaw, ao reunir sete pequenos textos do caderno de anotações (diário) de 1909, mostramos que esses relatos nasceram da própria experiência da jovem escritora e, dessa maneira, podemos ter acesso aos seus pensamentos sobre a sociedade na qual circulava, além de seus contatos e atividades, fornecendo novos caminhos de análise para interesses como o patriarcado, o feminismo e o casamento.

Em um ano particularmente difícil, Virginia ainda tinha que suportar as convenções sociais impostas ao seu sexo; aos 27 anos, permanecia solteira, sem filhos e ainda não havia conseguido publicar ficção. Citamos um trecho de Bradshaw sobre esse diário:

Este diário de 1909 revela um pouco de cada uma dessas qualidades, [profissionalismo, perfeccionismo, vigor, coragem e empenho] [...] e representa um acréscimo substancial ao cânone de Woolf, não somente porque fornece mais evidências sobre o seu estado de espírito durante um ano de “muitos vexames e desapontamentos”. É valioso também porque amplia nosso conhecimento a respeito dos movimentos, contatos e atividades sociais de Woolf em 1909, e porque todos os sete esboços referem-se a importantes figuras ou a questões-chave em seu trabalho e em sua vida, ou a aspectos de sua escrita que seus críticos escolheram focalizar, seja para atribuir-lhe mérito, seja para depreciá-la. (p. 27).

Com esse trecho, podemos perceber a importância desses textos no desenvolvimento da escrita de seu primeiro romance – ela já estava trabalhando há mais de dois anos nele –, pois um diário como esse revela ao leitor algumas das maiores qualidades de Virginia enquanto escritora (sinceridade, lirismo, idiossincrasias, observações penetrantes, reflexões absorventes) e alguns de seus traços menos conhecidos (anti-semitismo, esnobismo, intransigência, causticidade, imponência e mal-humor).

Virginia estava em sintonia com seu mundo e a sua percepção da realidade está espalhada ao longo de toda a sua obra, o que gerou formas novas e aprimorou cada vez mais sua técnica narrativa. Sua experimentação formal justifica-se pelo fato da escritora entender o romance como forma orgânica, complexa e auto-suficiente, rejeitando a noção tradicional de

forma como estrutura visual através da qual o conteúdo é organizado. Ela apresentou sua concepção argumentando que o “próprio livro”, expressão utilizada por Lubbock, “não é forma que se vê, mas emoção que se sente” (PARANAGUÁ, 1994, p. 11).

Vivendo em uma sociedade predominantemente hierárquica e patriarcal, na qual os valores vitorianos (embora questionados e decadentes) ainda estavam presentes, a escritora sempre destacou, por meio de seus textos, a relação complexa entre os seres humanos, pois, para ela, “*every encounter between women and men occurs within the context of shifting and conflicting social and political forces*” (DESALVO, 2001, p. xx).⁵⁷ Citamos um trecho que exemplifica bem a relação conflituosa entre homens e mulheres: “*After all*” said Rachel, “*what’s the use of men talking to women? We’re so different. We hate and fear each other. If you could strip off my skin now you would see all my nerves gone white with fear of you.*” (capítulo 19, p. 221).⁵⁸

As críticas quanto à posição social da mulher são diretas e propagam-se na escrita woolfiana, mais especialmente em *Melymbrosia*, *Night and Day*, *A Room of One’s Own* e *Three Guineas*. A exclusão do sexo feminino dos papéis políticos e sociais e o modo como as mulheres eram tratadas incomodavam Virginia. Citamos um trecho no qual observamos a convicção imutável no pensamento de Richard Dalloway sobre essa exclusão da participação feminina, já que somente os homens possuem “instinto político”:

“*Well then, no woman has what I may call the political instinct. You have very great virtue. I am the first, I hope, to admit that; but I have never met a woman who even saw what is meant by statesmanship. I am going to make you still more angry. I hope that I never shall meet such a woman. Now, Miss Vinrace, are we enemies for life?*” (capítulo 6, p. 77).⁵⁹

⁵⁷ “cada encontro entre mulheres e homens acontece dentro do contexto de forças sociais e políticas inconstantes e conflitantes.” (tradução nossa).

⁵⁸ “Afinal de contas”, disse Rachel, “de que adianta os homens conversarem com as mulheres? Somos tão diferentes. Nós odiamos e tememos um ao outro. Se você pudesse remover minha pele agora, você veria todos meus nervos esbranquiçados de medo de você.” (tradução nossa).

⁵⁹ “Bem então, nenhuma mulher tem o que chamo de instinto político. Você tem grande virtude. Sou o primeiro, espero, a admitir isso; mas nunca encontrei uma mulher que entendesse o significado de estadismo. Eu vou deixá-la ainda mais nervosa. Espero nunca encontrar tal mulher. Agora, Senhorita Vinrace, somos inimigos para sempre?” (tradução nossa).

A autora direcionou suas críticas à escravidão doméstica, sendo contrária à posição submissa da mulher, cabendo a ela o casamento e a maternidade como únicas escolhas possíveis. Clarissa Dalloway é um exemplo de personagem feminina que representa uma esposa completamente dedicada a seu marido e quer ser mãe, pensando nas possibilidades que seu filho, no futuro, pode ter a serviço do império. De forma geral, ela se sente importante ao lado dele, e ao mesmo tempo, protegida e dependente. Eis um trecho do diálogo:

“We must have a son Dick” she said.

[...]

“Good Lord, what opportunities there are now for young men!”

[...]

“To be a leader of men” Richard soliloquized. “It’s a fine career. My God – what a career!”

[...]

“Dick, you’re better than I am” said Clarissa. “You see round, where I only see there” she pressed a point on the back of his hand.

[...]

“I often wonder,” Clarissa mused in bed, over the little white volume of Pascal which went with her everywhere, “whether it is really good for a woman to live with a man who is morally superior, as Richard is mine. It makes one so dependent. I suppose I feel for him what my mother and women of her generation felt for Christ. It just shows that one can’t do without something.” (capítulo 5, p. 58-60).⁶⁰

Além disso, há críticas sobre a sociedade britânica não oferecer meios justos e suficientes para mulheres ganharem seu próprio sustento. Trazemos um trecho de uma conversa sobre a condição de Miss Allen. Para Mrs Thornbury e Mrs Elliot, Miss Allen era uma pobre coitada, pois não havia se casado e ainda tinha que trabalhar para se sustentar. Miss Allen trabalha com clássicos da Literatura Inglesa, como Wordsworth, lecionando:

⁶⁰ “Nós temos que ter um filho, Dick”, ela disse.

“Meu Deus, quantas oportunidades há agora para rapazes!”

“Ser um líder de homens”, Richard falou consigo mesmo. “É uma bela carreira. Meu Deus – que carreira!”

“Dick, você é melhor que eu”, disse Clarissa. “Você enxerga ao seu redor, onde eu só vejo lá”, ela pressionou um ponto nas costas da mão dele.

“Eu muitas vezes me pergunto”, Clarissa refletiu na cama, sobre seu pequeno volume branco de Pascal que a acompanhava em todo lugar, “se é realmente bom para uma mulher viver com um homem que é moralmente superior, como Richard é meu. Faz alguém ser tão dependente. Acho que sinto por ele o que minha mãe e mulheres de sua geração sentiram por Cristo. Mostra apenas que alguém não pode ficar sem algo.” (tradução nossa).

“Work?” asked Mr Thornbury.
 “Work” replied Miss Allen.
 “What a fine creature she is!” murmured Mrs Thornbury, as the square figure in its manly coat, withdrew.
 “And I’m sure she has a hard life” sighed Mrs Elliot.
 “Oh it is a hard life” said Mrs Thornbury. “Unmarried women – earning their livings – it’s the hardest life of all.”
 “Yet she seems pretty cheerful” said Mrs Elliot.
 “It must be very interesting” said Mrs Thornbury. “I envy her her knowledge.”
 “But that isn’t what women want” said Mrs Elliot. (capítulo 13, p. 137).⁶¹

Embora saibamos que a educação formal era apenas privilégio aos homens, notamos que todas as personagens femininas (exceto as que representam a classe trabalhadora) fazem questão de estarem atualizadas de todos os eventos que estão acontecendo em Londres, inclusive, há várias cenas em que elas estão lendo o *Times*; em outras, ao mesmo tempo que lêem romances ou livros de poesia, participam das rodas de conversa durante as refeições e hora do chá. Wilfrid Flushing comenta sobre o fato de sua esposa, Alice, entender mais de arte do que qualquer outro homem, embora ela nunca tenha freqüentado aulas:

“While I talk,” he explained to the others, “she goes straight for the real thing. It’s an extraordinary fact, but Alice who’s never had an hour’s teaching in her life, hates books loathes show, can’t be got inside a concert room, knows more about art – what art really is I meant – than any learned man I’ve ever met.” (capítulo 25, p. 295).⁶²

Vale apontar, contudo, que essa participação ativa das mulheres acontece no hotel em Santa Rosa, que representa o meio social do romance, pois no *Euphrosyne*, as mulheres

⁶¹ “Trabalho?”, perguntou Sr. Thornbury.

“Trabalho”, respondeu Senhorita Allen.

“Que bela criatura ela é!”, murmurou Sra. Thornbury, enquanto a figura quadrada no seu casaco masculino retirou-se.

“E eu tenho certeza que ela tem uma vida difícil”, suspirou Sra. Elliot.

“Oh é uma vida difícil”, disse Sra. Thornbury. “Solteira – ganhando seu sustento – é a vida mais difícil de todas.”

“Contudo ela parece razoavelmente alegre”, disse Sra. Elliot.

“Deve ser muito interessante”, disse Sra. Thornbury. “Eu invejo seu conhecimento.”

“Mas isso não é o que as mulheres querem”, disse Sra. Elliot. (tradução nossa).

⁶² “Enquanto eu converso,” ele explicou aos outros, “ela vai direto à coisa real. É um fato extraordinário, mas Alice, que nunca teve uma hora de instrução em sua vida, odeia livros, detesta show, não fica dentro de um concerto, sabe mais sobre arte – o que arte realmente queria dizer – do que qualquer homem culto que eu já conheci.” (tradução nossa).

(Rachel, Helen, Clarissa e Mrs Chailey) movimentavam-se pouco, limitando-se às poucas atividades, geralmente absortas em seus pensamentos.

Na caracterização das personagens e de seus papéis sociais, Rachel Vinrace mostra-se muito próxima do perfil da jovem mulher, ainda educada conforme costumes do século XIX: com a morte da mãe, Rachel fora criada pelas tias, sua educação era baseada nos princípios vitorianos; não teve acesso a escolas e universidades, aprendeu que seu futuro era casar-se, ter filhos, ser uma esposa dedicada ao marido e que suas tarefas diárias resumiam-se ao bordado, a tocar algum instrumento musical e a cuidar da casa e dos filhos. No entanto, Rachel não correspondia a esse perfil, cabendo a Helen instruí-la, fazê-la ser sociável e agir como era esperado de sua parte.

As personagens masculinas têm uma participação ativa na política (Richard Dalloway); no conhecimento enciclopédico (William Pepper); na intelectualidade (St John Hirst, Ridley Ambrose); na literatura (Terence Hewet) e na capacidade de gerenciar e expandir negócios (Willoughby Vinrace). Por sua vez, leitura, bordado e bate-papo são as atividades tipicamente femininas, sendo que quase todas as personagens femininas valorizam a maternidade, criação de crianças e o casamento e, assim, notamos a descrição das funções de cada sexo dentro dessa sociedade. O pensamento e a conduta são regidos pelas convenções sociais, hierarquia e patriarcado, podendo-se observar a preocupação de Virginia em tornar suas personagens coerentes no contexto no qual estão inseridas no romance.

As críticas não eram apenas ao sistema patriarcal e às convenções nas relações entre homens e mulheres na sociedade na qual ela cresceu e viveu, mas também sobre assuntos históricos, como, por exemplo, o colonialismo e suas origens. O relato da viagem de Londres (metrópole, civilização) para Santa Rosa (novo mundo, colônia, exotismo) é uma metáfora que funciona como um mecanismo de releitura da época da expansão territorial e econômica

da Inglaterra. Citamos um trecho no qual observamos a descrição do narrador da paisagem “nova e selvagem” por onde o Euphrosyne está passando:

[...] three hundred years ago five Elizabethan barques had anchored where the Euphrosyne now floated. Half drawn up upon the beach lay an equal number of Spanish galleons, unmanned, for the country lay still behind a veil. Slipping across the water, the English sailors bore away bars of silver, bales of linen, timbers of cedar wood, golden crucifixes knobbed with emeralds. [...] The hardy English men, tawny with sea voyaging, hairy for lack of razors, with muscles like wire, fangs greedy for flesh and fingers itching for gold, dispatched the wounded, drove the dying into the sea, and soon reduced the natives to a state of superstitious wonderment. Here a settlement was made; women were imported, children grew. All seemed to favour the expansion of the British Empire. [...] Somewhere about the middle of the seventeenth century a single sloop watched its season and slipped out by night, bearing within it all that was left of the great British colony, a few men, a few women, and perhaps a dozen dusky children. English history then denies all knowledge of the place. [...] Santa Rosa is not much larger than it was three hundred years ago. Its population is a happy compromise. Portugese fathers wed Indian mothers, and their children intermarry with the Spanish. In arts and industries the place is still where it was in Elizabethan days. (capítulo 10, p. 106-107).⁶³

Dentre todos os assuntos políticos e sociais abordados por Virginia Stephen em *Melymbrosia*, podemos observar certa ênfase em questões que envolvem o império. Dessa forma, nos diálogos com os Dalloways e com alguns hóspedes do hotel, encontramos tópicos como: o problema em reconciliar humanismo com a construção do império, a necessidade de terem muitos filhos para a manutenção da marinha e o efeito da taxa baixa de natalidade sobre as forças armadas. Eis alguns trechos:

It was impossible to combine the image of a lean black widow, gazing out of her window, and longing for someone to explain about the soul, with the image of a vast

⁶³ [...] há trezentos anos, cinco barcos elisabetanos ancoraram onde o Euphrosyne agora boiava. Semi-encalhados na praia, havia um número igual de galeões espanhóis, não tripulados, já que a terra ainda estava sendo explorada e habitada. Deslizando suavemente na água, os marinheiros ingleses removeram barras de prata, fardos de linho, toras de cedro, crucifixos dourados incrustados com esmeraldas. [...] Os fortes homens ingleses, bronzeados com a viagem, barbudos, com músculos fortes, presas famintas por carne e com dedos coçando por ouro, despacharam os feridos, jogaram aqueles à beira da morte no mar, e logo reduziram os nativos a um estado de encantamento supersticioso. Aqui um assentamento foi feito; mulheres foram importadas, crianças cresceram. Tudo parecia a favor da expansão do império britânico. [...] Nos meados do século dezessete, uma única chalupa aguardou seu momento e surrupiou à noite, carregando dentro dela tudo que restou da grande colônia britânica: alguns homens, algumas mulheres e talvez uma dúzia de crianças morenas. Aí, a história inglesa nega todo o conhecimento do lugar. [...] Santa Rosa não é muito maior do que era há trezentos anos. Sua população é um feliz meio-termo. Pais portugueses casam-se com mães indígenas, e seus filhos casam-se com os espanhóis. Nas artes e técnicas, o lugar não saiu da mesma situação que ocupava em tempos elisabetanos. (tradução nossa).

machine, such as one sees at South Kensington, thumping, thumping, thumping. (capítulo 6, p. 76).⁶⁴

“I believe that there are more of us than ever now. Sir Harley Lethbridge was telling me only the other day how difficult it is to find boys for the navy – partly because of their teeth, it is true. And I have heard young women talk quite openly of –”

“Dreadful dreadful” said Mrs Elliot. “The crown, as one may call it, of a woman’s life. I, who know what it is to be childless –” she sighed and ceased.

“But we must not be hard” said Mrs Thornbury. “The conditions are so much changed since I was a young woman.”

“Surely maternity does not change” said Mrs Elliot. (capítulo 13, p. 137-138).⁶⁵

“I calculate” said St John, “that if every man in the British Isles has six male children by the year 1920 and sends them all into the navy we shall be able to keep our fleet in the Mediterranean; if less than six, the fleet disappears; if the fleet disappears, the Empire disappears; if the Empire disappears, I shall no longer be able to pursue my studies in the university of Cambridge.” (capítulo 28, p. 314).⁶⁶

De fato, não podemos deixar de mencionar o papel e o poder da Marinha Real Britânica. O aumento e aprimoramento do poderio naval foram de suma importância para a manutenção do pioneirismo da Inglaterra e do controle sobre suas colônias.

A Frota Britânica do Mediterrâneo (*Mediterranean Fleet*) foi um dos comandos de maior prestígio da marinha: historicamente, defendeu a ligação vital entre as Ilhas Britânicas e a maior parte do império britânico no hemisfério ocidental. Na última década do século XIX, era a maior esquadra da Marinha Real, com dez navios de batalha de primeira-classe e um grande número de embarcações menores. Em *Melymbrosia*, durante a passagem do casal

⁶⁴ Era impossível combinar a imagem de uma viúva negra magra, olhando pela sua janela, e esperando alguém explicar sobre a alma, com a imagem de uma máquina imensa, tal como alguém vê em South Kensington, batendo, batendo, batendo. (tradução nossa).

⁶⁵ “Eu acredito que há mais de nós agora do que nunca. Sir Harley Lethbridge me contou outro dia como é difícil encontrar garotos para a marinha – em parte por causa de seus dentes, é verdade. E eu ouvi moças falarem abertamente em –”

“Terrível, terrível”, disse Sra. Elliot. “A coroa, pode-se chamá-la, da vida de uma mulher. Eu, que sei o que é não ter filhos –”, ela suspirou e parou.

“Mas nós não devemos ser rígidos”, disse Sra. Thornbury. “As condições são muito diferentes desde quando eu era uma jovem mulher.”

“Sem dúvida, a maternidade não muda”, disse Sra. Elliot. (tradução nossa).

⁶⁶ “Eu calculo”, disse St John, “que se cada homem nas Ilhas Britânicas tiver seis filhos até o ano de 1920 e mandá-los todos à marinha seremos capazes de manter nossa frota no Mediterrâneo; se forem menos que seis, a frota desaparece; se ela desaparece, o império desaparece; se ele desaparece, não serei mais capaz de continuar meus estudos na universidade de Cambridge.” (tradução nossa).

Dalloway a bordo do *Euphrosyne*, temos referência à importante Frota do Mediterrâneo, que existiu até 1967. Citamos o trecho:

“Warships Dick! Over there! Look!”
Clarissa skimmed towards them gesticulating.
She had sighted two sinister grey vessels; low in the water, and bald as bone.
Consciousness returned to Richard instantly.
“By George!” he said, and stood shielding his eyes.
“Ours, Dick?” said Clarissa.
“The Mediterranean Fleet” he answered.
The Euphrosyne was slowly dipping her flag. Richard raised his hat. Convulsively
Clarissa squeezed Rachel’s hand.
“Aren’t you glad to be English!” she said.
The warships drew past, casting a curious effect of discipline and sadness upon the
waters. At lunch the talk was all of valour and death, and the magnificent qualities of
British admirals. Clarissa quoted, Willoughby quoted. Life on a man of war was
splendid; death, doing one’s duty was heroic. (capítulo 6, p. 79).⁶⁷

Ao falarmos sobre as funções da marinha dentro do império, torna-se inevitável apontarmos o papel fundamental da engenharia britânica no desenvolvimento de novos navios de guerra, ou seja, os poderosos *Dreadnoughts*.⁶⁸

Um *dreadnought* é um tipo de navio de guerra, de elevada tonelagem, blindado e com bastante armamento. Os nomes "battleship" ou "dreadnought" surgiram no século XX, mas têm origem no *couraçado* denominado "ironclad" no século anterior. Um detalhe interessante é que o *HMS Dreadnought* foi um navio de guerra da Marinha Real Britânica, lançado ao mar em 1906. Segundo Halevy (1991), com a criação dos *dreadnoughts*, a velocidade da

⁶⁷ “Navios de Guerra, Dick! Lá! Olha!”

Clarissa deslizou em direção a eles gesticulando.

Ela tinha visto duas embarcações cinzas sinistras; baixos na água, e severamente funcionais. Consciência retornou a Richard imediatamente.

“Meu Deus!”, ele disse, e ficou protegendo seus olhos.

“Nossos, Dick?”, perguntou Clarissa.

“A Frota do Mediterrâneo”, ele respondeu.

O *Euphrosyne* estava saudando com a sua bandeira lentamente. Richard tirou seu chapéu. Convulsivamente Clarissa apertou a mão de Rachel.

“Você não se sente orgulhosa de ser inglês!”, ela disse.

Os navios de guerra passaram, lançando um efeito curioso de disciplina e tristeza sobre as águas. No almoço, toda a conversa era sobre valor e morte, e as qualidades magníficas dos almirantes britânicos. Clarissa citou, Willoughby citou. A vida num navio de guerra era esplêndida; a morte de alguém, exercendo o dever, era heróica. (tradução nossa).

⁶⁸ Para mais informações a respeito da supremacia da marinha britânica, a Frota do Mediterrâneo e a construção pioneira dos *dreadnoughts* que fazem parte da política de assuntos externos, cf. Elie Halevy, especialmente o capítulo Fisher and Navy Reorganisation, 1991, p. 284-294.

construção naval aumentou e, conseqüentemente, o poder de guerra dos navios. Esse lançamento constituiu-se num marco na história mundial, impondo doravante um padrão não só aos couraçados como também para a guerra naval no início do século.

Ainda em relação aos Dreadnoughts, houve um episódio envolvendo Virginia Stephen. Em fevereiro de 1910, Virginia, Adrian, Duncan Grant, Anthony Buxton, Guy Ridley e Horace Cole estavam devidamente disfarçados e elaboraram um plano audacioso, que ficou conhecido como a “farsa do Dreadnought”.

Horace Cole estava trajado como oficial do Ministério do Exterior. Virginia e os outros estavam usando turbantes, correntes de ouro que chegavam até a cintura e cafetãs bordados, além de bigodes e barbas. O plano consistia em fazer os oficiais da Marinha Britânica acreditarem que o imperador da Abissínia e seu cortejo desejavam visitar seu navio. Com isso, o objetivo final era “enganar a Marinha Britânica, anular sua segurança e participar de um passeio no navio-capitânia da esquadra, o mais moderno, fantástico e secreto navio de guerra então em uso, o *Dreadnought*.” (BELL, 1988, p. 200). Eles foram acolhidos com grande pompa no navio e a farsa só foi revelada mais tarde, com a ajuda de Horace Cole ao contar a brincadeira aos jornais, gerando grande perturbação das autoridades e da imprensa que se mostraram escandalizadas; o caso teria assumido maiores proporções se não soubesse a quem atribuir um desrespeito dessa natureza.⁶⁹ Trazemos o trecho de *Melymbrosia* no qual a autora britânica faz referência aos famosos *Dreadnoughts*:

She set them thinking of the things they wanted; Mrs Thornbury dismissed her own case – she had everything she wanted; but the Empire? “Ten, not twenty Dreadnoughts” she decided, and went on in her imagination to pass a law for the benefit of the whole world, on the strength of her twenty Dreadnoughts. (capítulo 30, p. 346).⁷⁰

⁶⁹ Para maiores detalhes da traquinagem de Virginia e seus amigos, cf. Quentin Bell (1988, p. 200-205, Apêndice E) e Monique Nathan (1989, p. 10).

⁷⁰ “Ela os colocou pensando nas coisas que queriam; a Sra. Thornbury descartou seu próprio caso – ela tinha tudo o que queria, mas e o império? “Dez, não vinte Dreadnoughts”, ela decidiu, e, na sua imaginação, continuou a promulgar uma lei para beneficiar o mundo todo na força dos seus vinte Dreadnoughts.” (tradução nossa).

Pelo fato de a Inglaterra ter sido o primeiro país a industrializar-se, ocasionando sua expansão e seu conseqüente imperialismo econômico em várias partes do mundo, em 1850, o país passava por um período de riqueza e acúmulo de bens materiais.⁷¹ Naturalmente, a partir de transformações econômicas e políticas, “a idéia do imperialismo britânico originou um sentimento de superioridade do povo inglês perante o resto do mundo, uma vez que tinha em seu poder o monopólio comercial” (CÂMARA, 2000, p. 78). Apresentamos um trecho que mostra a prosperidade e superioridade no pensamento dos britânicos:

“I can remember – what an age ago it seems! – setting the basis of a future state with the present secretary for India. We thought ourselves very wise. I’m not sure we weren’t. We were happy, Miss Vinrace, and we were young – gifts which make for wisdom.” (capítulo 6, p. 74).⁷²

A maneira pela qual o império britânico estava se expandindo e impondo as novas relações político-econômicas, além desse sentimento de superioridade dos ingleses são criticados ironicamente por Virginia Stephen em *Melymbrosia*. Mesmo tendo nascido em 1882 e iniciado seu romance aos vinte e cinco anos, observamos a perfeita concordância da escritora com o espírito de sua época na crítica construída. Eis um exemplo:

“I can’t stop thinking of England” said his wife, leaning her head against his waistcoat. “Being on this ship seems to make it so much more vivid – what it really means to be English. One thinks of all we’ve done, and our navies, and the people in India and Africa, and how we’ve gone on century after century, sending out boys from little country villages – and of men like you Dick, and it makes one feel as if one couldn’t bear not to be English!” (capítulo 5, p. 59).⁷³

⁷¹ De acordo com Matthew (1984), a teoria darwinista de 1859 deu sua perfeita contribuição para essa atmosfera de prosperidade porque, por meio dela, o conceito de evolução e, conseqüentemente, de “progresso” foi disseminado por todos os aspectos da vida e do pensamento vitorianos.

⁷² “Eu me lembro – parece que faz tanto tempo! – de estabelecer a base de um futuro estado com o atual secretário da Índia. Achávamos que éramos muito sábios. Talvez até fôssemos. Nós éramos felizes, Senhorita Vinrace, e éramos jovens – dons que levam à sabedoria.” (tradução nossa).

⁷³ “Eu não consigo parar de pensar na Inglaterra”, disse sua esposa, inclinando sua cabeça no colete dele. “Estar neste navio parece fazer mais vívido – o que realmente significa ser inglês. Pensamos em tudo que fizemos, e nossos navios, e as pessoas na Índia e África, e como passamos de século e século, enviando garotos de pequenas vilas – e homens como você Dick, e faz a gente se sentir como se a gente não pudesse suportar em não ser inglês!” (tradução nossa).

Por esse trecho, percebemos que Clarissa Dalloway quer dizer que ser inglês significa controlar e colonizar os outros – o que não é nenhum motivo de alegria e orgulho.

Como podemos observar, há um retorno ao passado, à era da expansão colonial, à época na qual o mundo ainda estava sendo descoberto pelos europeus. Com esse resgate pelo texto literário e pela preocupação com os registros historiográficos oficiais, a romancista pôde ir além dos fatos e acontecimentos, procurando dar sua própria versão, pois, como afirma Hayden White (1999), ao se escrever um discurso histórico próprio, já se caracteriza como uma interpretação dos fatos históricos, por meio da narrativa.

Nathan (1989) afirma que a obra de Virginia Woolf carrega vários dos estigmas de sua época. Sendo assim, faz-se relevante observarmos amplamente como era o contexto sócio-histórico da Inglaterra no qual *Melymbrosia* foi produzido. Em outras palavras, verificamos como a autora observa e analisa, respondendo em termos de assunto e método a sua visão particular de realidade dentro do texto literário.

O panorama no qual a Inglaterra encontrava-se estava permeado de transformações sociais e crises econômicas. Segundo Matthew (1984), a segunda metade do século XIX moveu-se rapidamente da autoconfiança da Great Exhibition de 1851, com seu pensamento progressista e liberal, para as agitações *final de século*, com suas tensões sociais, neuroses imperialistas e sensação de vulnerabilidade nacional.

A última fase da Era Vitoriana (1870-1901) foi marcada pela urbanização e crise na agricultura, o que fez diminuir sua importância na economia britânica e desencadear o êxodo rural. Além disso, o aumento da força de trabalho por causa da mão-de-obra imigrante e rural propiciou a organização dos trabalhadores, motivada pelo movimento sindicalista, e o surgimento do socialismo.⁷⁴ A morte da Rainha Vitória em 1901⁷⁵ e o fim da Guerra dos

⁷⁴ Sobre o movimento sindical, cf. Elie Halevy, o capítulo *The Syndicalist Revolt*, 1991, p. 417-428.

⁷⁵ Alguns estudiosos dizem que, embora a Rainha Vitória tenha morrido em 1901, se costuma falar que o século vitoriano permaneceu até 1914. Ao estourar a Primeira Guerra Mundial, os valores vitorianos foram minados, as estruturas da sociedade britânica abaladas e os valores tradicionais da velha Inglaterra colocados à prova.

Bôeres em 1902⁷⁶ agravaram o quadro, já que as colônias começaram a se rebelar e o controle britânico sob outros países começou a desaparecer.

Com a Revolução Industrial, a economia agrária passou a ser predominantemente industrial e, em 1911, cerca de 70% da população vivia em cidades. A partir disso, a aristocracia agrária tornou-se empobrecida devido ao grande movimento capitalista, enquanto a classe média contava com um número cada vez maior de funcionários e empregados ascendendo, pouco a pouco, ao poder. O partido trabalhista cresceu: trabalhadores de grandes indústrias tornavam-se cada vez mais interessados em socialismo e se juntavam aos sindicatos. Diante do mal-estar que se agravava e das greves que se multiplicavam, os sindicatos se agitavam, tentando parar o desemprego crescente no início do século XX.⁷⁷

É nesse contexto de crise generalizada que a sociedade inglesa começou a questionar os costumes e valores vitorianos, visto que as transformações políticas e sociais levaram à não-aceitação passiva do autoritarismo característico do reinado da Rainha Vitória. Assim, os imponentes valores vitorianos que durante décadas eram os alicerces da vida social, familiar e religiosa estavam enfraquecidos. As artes, bem como a literatura, estavam passando por uma série de movimentos culturais reformadores e escritores como Oscar Wilde, D. H. Lawrence e James Joyce contribuíram para a libertação da literatura inglesa daquilo que a sufocava.

O conceito de família atribuía à mulher vitoriana um papel passivo e submisso, pois ela podia apenas ser esposa e mãe, ou seja, *the angel in the house*.⁷⁸ Essa famosa expressão,

⁷⁶ Luta entre o Reino Unido e a população bôer, descendente de colonizadores holandeses e fundadores das repúblicas independentes de Transvaal e Orange, no nordeste da África do Sul. O conflito, que durou de 1899 a 1902, iniciou-se com a tentativa da Coroa britânica de anexar as duas repúblicas, ricas em jazidas de diamante, ouro e ferro. Os bôeres (ou africânderes), que ocupavam a região desde 1830, lutavam para preservar a independência. Os ingleses viam nesse nacionalismo um perigo à dominação do Reino Unido no sul da África. Segundo Matthew (1984, p. 509-511), a guerra dos bôeres teve gastos excessivos que esvaziaram todas as reservas e colocou à prova a inteligência de guerra britânica, até então, bem sucedida.

⁷⁷ Para maiores informações sobre o crescimento populacional das cidades, a diminuição das áreas rurais e o movimento trabalhista, cf. H. C. G. Matthew, 1984, p. 474-487 e Elie Halevy, o capítulo Social Questions: The Birth of the Labour Party, 1991, p. 69-122.

⁷⁸ Segundo Câmara (2000, p. 81), essa expressão originou-se de um poema homônimo de Coventry Palmore (1823-1896), publicado em 1854, em homenagem a sua esposa, Emily Palmore (1824-1862), e descreve a corte e o casamento de um jovem casal. Ele é a expressão completa de idealização da mulher, pois o anjo é apresentado inocente e exercendo poderes sutilmente.

vinda de um poema de Coventry Palmore de 1854, acabou marcando a visão da mulher, sendo colocada em um plano inferior ao homem, restringindo-a à vida familiar. Essa visão limitada da posição da mulher na sociedade acabou gerando reações de algumas mulheres que discordavam de sua situação. Tanto a reação dessas mulheres como a criação de grupos em defesa da mulher deram início ao movimento feminista no final do século XIX. Dessa forma, as mulheres começaram sua luta aos seus direitos, tais como: à educação, à dissolução do casamento, à posse de propriedades, ao trabalho e ao voto.⁷⁹

Pat Thane, no capítulo “Late Victorian Women” (1991), questiona o rótulo *angel in the house*. Ela acredita que essa expressão parece designar mais um estereótipo da mulher de classe média alta do que daquela de classes socialmente inferiores. Essa imagem passiva da mulher vitoriana entra em conflito com o forte senso de responsabilidade social e propósito de mudança com os quais vitorianos de todas as classes e de ambos os sexos estavam envolvidos. De fato, para Thane, a imagem da mulher vitoriana, como mãe, dona de casa dependente, esposa sexualmente reprimida e vítima da sociedade patriarcal, não condiz com o contexto de mudanças no comportamento feminino do final do século XIX na sua totalidade.

O político Richard Dalloway, conversando com Rachel Vinrace, expressa sua opinião a favor da continuidade da situação social da mulher, apesar de desfavorável. Numa época em que o Movimento Sufragista lutava pelo direito ao voto das mulheres, Dalloway mostrava-se enfaticamente contra: “[...] *and as for the whole agitation, well! may I be in my grave before a woman has the right to vote in England! That’s all I say.*” (capítulo 5, p. 49-50).⁸⁰

Vale apontar, no entanto, que nem todas as mulheres acreditavam nas reivindicações do movimento feminista: ainda havia mulheres que pareciam satisfeitas e conformadas com sua situação social. Um exemplo disso é Clarissa Dalloway, ao concordar totalmente com a

⁷⁹ Sobre as motivações, a importância e as conquistas do movimento feminista, cf. o capítulo *The Feminist Revolt*, de Elie Halevy (1991, p. 429-456). Um fato pode ser relevante na interação entre o contexto sócio-histórico e a composição literária de *Melambrosia*: Virginia foi voluntária no Movimento Sufragista em 1910.

⁸⁰ “[...] e quanto à agitação toda, bem! que eu esteja morto antes que uma mulher tenha direito de votar na Inglaterra! É tudo que tenho a dizer.” (tradução nossa).

posição contrária de seu marido quanto à luta feminina pelo direito ao voto: *“The solemnity of her husband’s assertion made Clarissa grave. “It’s unthinkable” she said. “Don’t tell me you’re a suffragist?” she turned to Ridley.”* (p. 50).⁸¹

Há vários momentos em *Melymbrosia* que podemos notar, pelo relato do narrador e pelos diálogos entre as personagens, a marginalização e inferiorização da mulher perante a sociedade, no que diz respeito à busca por uma profissão; ao direito à educação formal; à fruição estética e, inclusive, à capacidade de pensar, compreender e discutir qualquer tipo de assunto. Veja um trecho da conversa entre Helen Ambrose e William Pepper:

“Yes,” said Helen, finding that she had read the same passage twice, and was preparing to begin a third ascent, “It’s really too hot to think.”

“Your book requires thinking?” enquired the slightly sarcastic voice of William Pepper, who had drawn his deck chair close to hers.

“Philosophy” said Helen shortly. “Why do they bind books in black?” She displayed the volume. “How ugly university arms are! Lord, how glad I am that Ridley was never a Professor! Think of Cambridge on a day like this!”

“It might be pleasant, underneath the trees” mused Mr Pepper. I wonder if the foliage has done well this autumn. It is time for the cactus to be in blossom. I always make a point of seeing that.”

“Oh yes, under the trees, if one’s an undergraduate” said Helen. “I was thinking of intelligent conversation. Dons. Weekends-a-h-h-h!” She yawned. (capítulo 4, p. 42).⁸²

Focalizando o mesmo tema, outro exemplo de conflito é a relação incompatível entre Rachel e St John Hirst. Nos diálogos, conversa-se muito sobre artes e literatura, além de Hirst apontar tanto a falta de algumas leituras “fundamentais” na vida de Rachel quanto a sua incapacidade de compreender aquilo que se lê. Em um diálogo sobre Gibbon, tornam-se

⁸¹ “A solenidade da afirmação de seu marido tornou Clarissa séria. “É impossível imaginar”, ela disse. “Não me diga que você um sufragista?”, ela perguntou a Ridley.” (tradução nossa).

⁸² “Sim”, disse Helen, descobrindo que ela tinha lido duas vezes o mesmo trecho, e estava preparando para começar uma terceira subida. “Está realmente muito quente para pensar.”

“Seu livro requer pensamento?”, questionou a voz levemente sarcástica de William Pepper, que havia aproximado sua cadeira de convés perto da dela.

“Filosofia”, disse Helen resumidamente. “Por que eles encadernam livros em preto?” Ela mostrou o volume. Como são feios os brasões universitários! Deus, como estou feliz por Ridley nunca ter sido um Professor universitário! Pense em Cambridge num dia como esse!”

“Deve estar agradável, debaixo das árvores”, imaginou Sr. Pepper. Eu me pergunto se a folhagem está bonita neste outono. É tempo dos cactos estarem desabrochando. Eu sempre faço questão de ver isso.”

“Ah sim, debaixo das árvores, se a gente for um graduando”, disse Helen. “Eu estava pensando em conversa inteligente. Professores universitários. Finais de semana-a-h-h-h!” Ela bocejou. (tradução nossa).

explícitas as críticas de Virginia em relação à postura arrogante e ao sentimento de superioridade intelectual masculina induzidos por posições ideológicas encontradas em lugares importantes para a sociedade britânica, tais como Westminster e Cambridge. Eis o trecho em que podemos observar esse comportamento de Hirst:

“About books now,” said Hirst. “What have you read. Just Shakespeare and the Bible?”
“Why can’t he talk simply.” Rachel again reflected.
“I don’t read much” she said aloud.
“D’you mean you’ve reached the age of twenty four without reading Gibbon?”
“Yes” she answered.
“Then you must begin tomorrow. What I want to know is – can one talk to you? I should have thought you might be intelligent.”
“It’s the Decline and Fall isn’t it?” said Rachel.
“But what’s the use of your reading it if you can’t understand it?” said Hirst fixing her with his severe honest eyes. “I should think it quite possible that you have a mind, but it is doubtful if you can think honestly because of your sex you see.”
“Well after all,” sighed Rachel, “we can only wait and see.” (capítulo 15, p. 175-176).⁸³

Por esse trecho, podemos observar a dificuldade de comunicação entre ambas as personagens. Além disso, há um desprezo pelo fato de Rachel não ter lido Gibbon até aos 24 anos de idade – algo inconcebível para Hirst. Aliás, há a dúvida se Rachel iria “apreciar” o texto do historiador. A nosso ver, essa conduta esnobe e arrogante de Hirst só confirma a ideologia social vigente da época.

Rachel, na sua dificuldade de expressar suas opiniões e falta de formação, sente-se humilhada com a chegada do casal Dalloway, pois, segundo Rachel, Clarissa era uma mulher que podia falar sobre tudo. Assim, *“while the rest had talked, she had sat, in her humiliation,*

⁸³ “Sobre livros agora”, disse Hirst. “O que você leu. Só Shakespeare e a Bíblia?”

“Por que ele não consegue conversar de maneira simples”, Rachel refletiu novamente.

“Eu não leio muito”, ela disse em voz alta.

“Você quer dizer que chegou à idade de vinte e quatro anos sem ler Gibbon?”

“Sim”, ela respondeu.

“Então você deve começar amanhã. O que eu quero saber é – alguém pode conversar com você? Eu imagino que você pudesse ser inteligente.”

“É o Declínio e Queda?”, disse Rachel.

“Mas de que adianta você lê-lo se não pode entendê-lo?”, disse Hirst olhando-a fixamente com seus olhos severos e honestos. “Eu imagino que é bem possível que você tenha uma mente, mas duvido se pode pensar honestamente por causa do seu sexo, entende?”

“Bem afinal de contas,” suspirou Rachel, “nós podemos apenas esperar para ver.” (tradução nossa).

trying to grasp the world” (capítulo 5, p. 53).⁸⁴ Neste ponto, podemos fazer uma comparação com a jovem Virginia Stephen, pois, ela ficava apenas ouvindo as reuniões com as várias personalidades na casa de seus pais e, dessa maneira, a sua visão de mundo foi sendo desenvolvida.

A situação da mulher só começou a mudar efetivamente a partir da Primeira Guerra Mundial. Segundo Nathan (1989), as mulheres representaram nessa guerra um papel importante porque elas agüentaram durante quatro anos a crise política e social da Inglaterra. Em 1918, obtiveram o direito ao voto e com o fim da guerra, não estavam dispostas a abandonar suas recém-conquistas. Além disso, o autor ainda expõe-nos o problema das *surplus women*, que não podiam alimentar esperança de casamento, devido ao fato de que muito jovens tinham morrido durante a guerra. O número de mulheres crescia nas universidades e fábricas, “elas se interessavam pela vida pública, liam com paixão os oitenta e quatro capítulos do *Guia da mulher inteligente* (sic) que Bernard Shaw dedicou àquelas que se interrogavam sobre os problemas do socialismo.” (p. 5). Mrs Thornbury conversando com Rachel e Hewet comenta sobre a mudança dos tempos e o futuro das mulheres na sociedade:

“I confess I envy you young people” she said. “So much seems possible now that was not possible when I was a girl. So many barriers seem to have been removed which were not necessary, though one thought them necessary. And the future! – what wouldn’t I give to see what the next fifty years will bring! Great things I believe – very great things.” [...] “And I believe,” she said, turning to Rachel, “that it’s the women who are going to do it. All round me I see young women, women with children, with household cares of every sort, going out and doing things that we should not have thought it possible to do. And they remain women;” she concluded; “they give a great deal to their children.” (capítulo 28, p. 314-315).⁸⁵

⁸⁴ “enquanto os outros conversavam, ela sentou-se, na sua humilhação, tentando entender o mundo.” (tradução nossa).

⁸⁵ “Eu confesso que invejo vocês, jovens”, ela disse. “Tantas coisas parecem ser possíveis agora. Parece que tantas barreiras desnecessárias foram removidas, embora a gente as achasse necessárias. E o futuro! – o que eu não daria para ver o que os próximos cinquenta anos trarão! Grandes coisas eu acredito – realmente grandes coisas.” [...] “E eu acredito”, ela disse, voltando-se para Rachel, “que são as mulheres quem vão conduzir tudo. Ao meu redor eu vejo jovens mulheres, mulheres com crianças, com afazeres domésticos de todo tipo, saindo e fazendo coisas que nós não pensávamos que fossem possíveis. E elas permanecem mulheres;” ela concluiu; “elas se doam muito a suas crianças.” (tradução nossa).

Na literatura, ao longo do século XIX, as irmãs Brontë, George Eliot e a Sra. Gaskell, entre outras, continuaram a protestar, a sua maneira, contra um “antifeminismo estreito e ridículo”. Elas foram substituídas até 1914 por um grupo de escritoras que, sem descanso, militaram em prol da emancipação. Contudo, é importante ressaltarmos que cada escritora manifestou-se sobre a situação social da mulher, dentro das condições específicas de produção literária e em concordância com a visão de cada século. Citamos o trecho no qual Nathan nos diz que essas mulheres continuaram a escrever romances:

[...] mas não se isolavam mais na pintura da burguesia de província, na descrição da vida agreste ou dos castos extravios do coração e do espírito. Confissão, testemunho, documento humano abordando os temas íntimos da vida sexual e psicológica – aí está matéria do romance feminino dos anos 20, assinado por May Sinclair, Rosamond Lehmann, Dorothy Richardson, Clemence Dane, Katherine Mansfield e Virginia Woolf. (1989, p. 6).

Em *Melymbrosia*, há inúmeras referências a escritores, a maioria deles, homens. Aliás, Terence Hewet é um romancista e, por meio dele, algumas das opiniões de Virginia enquanto escritora são expressas. A literatura de cunho feminino não podia ficar excluída: nos vários diálogos sobre artes e literatura, os nomes de Jane Austen, Safo e o título do único romance de Emily Brontë, *Wuthering Heights* (1847) apareceram, por exemplo. Após Clarissa ter ouvido Rachel tocar Bach no piano e terem conversado sobre essa paixão pela música clássica, ambas iniciam uma conversa sobre suas preferências na literatura. Eis o trecho:

“What a dear little room!” she said, “Oh Cowper’s Letters!⁸⁶ I’ve never read them. Are they nice?”

“Rather dull” said Rachel.

“He wrote awfully well didn’t he?” said Clarissa, “– if one likes that kind of thing – finished his sentences and all that. *Wuthering Heights*! Ah – that’s more in my line. I really couldn’t exist without the Brontës! Don’t you love them? Still, on the whole, I’d rather live without them than with out Jane Austen.”

“I don’t like Jane Austen” said Rachel.

“You monster!” Clarissa exclaimed. “I can only just forgive you. Tell me why.”

“She’s so – so – well like a tight plait” said Rachel floundering.

⁸⁶ William Cowper (1731-1800) foi um poeta muito querido e uma figura trágica que sofreu de ataques suicidas ao longo de sua vida. Virginia Woolf estava lendo suas cartas em 1908-1909. (*The Voyage Out*, 2001, nota 35, p. 438).

“Ah – I see what you mean. But I don’t agree. And you won’t when you’re older. At your age I only liked Shelley. I can remember sobbing over him in the garden.” (capítulo 6, p. 67).⁸⁷

Após termos mostrado o contexto sócio-histórico no qual a Inglaterra está inserida, observamos os vários assuntos que fizeram parte do processo de criação de *Melymbrosia*. Além da ironia nos comentários críticos, o leitor pode sentir o clima de insatisfação, de anticonformismo e de questionamento da jovem autora perante todos os problemas e crises – pessoais, artísticos ou sociais – representados na sua primeira experiência ficcional.

Ao listarmos todos esses tópicos, analisando o período de produção de *Melymbrosia* e o contexto histórico britânico no início do século XX, observamos as transformações políticas e sociais pelas quais a sociedade britânica estava passando e apresentamos o caráter político e a crítica social de *Melymbrosia*. Numa sociedade em que os valores são convencionais, os comportamentos são regidos por convenções sociais hipócritas e a mulher não tem participação nos papéis públicos, o leitor pode observar, pelo relato do narrador e pelas ações das personagens, a maneira pela qual os indivíduos dessa sociedade predominantemente patriarcal se comportavam.

Focalizamos não somente mais detalhes do processo de elaboração de *Melymbrosia*, como também a organização textual, verificando como os elementos político-sociais manifestam-se na construção do texto ficcional. Assim sendo, a formação intelectual e maneira de ver o mundo de Virginia contribuíram diretamente para interpretar o que estava

⁸⁷ “Que quartinho mais adorável!”, ela disse, “Oh, As Cartas de Cowper! Eu nunca as li. São interessantes?”

“Um tanto sem graça”, disse Rachel.

“Ele escrevia muito bem, não?”, disse Clarissa, “– se a gente gostar desse tipo de coisa – aquele jeito de terminar as frases e tudo aquilo. O Morro dos Ventos Uivantes! Ah – isso é mais meu estilo. Eu simplesmente não existiria sem as Brontës! Você não as ama? Ainda, no geral, prefiro viver sem elas do que sem Jane Austen.”

“Eu não gosto de Jane Austen”, disse Rachel.

“Monstro!”, Clarissa exclamou. “Eu mal consigo te perdoar. Diga-me porquê.”

“Ela é tão – tão – bem como uma trança apertada”, atrapalhou-se Rachel ao falar.

“Ah – eu entendo o que você quer dizer. Mas não concordo. E você não concordará quando for mais velha. Na sua idade eu só gostava de Shelley. Eu me lembro de chorar enquanto o lia no jardim.” (tradução nossa).

acontecendo na sua sociedade, mostrando alguns de seus anseios estéticos e suas angústias políticas, que viriam a ser embutidos nas entrelinhas de toda a sua obra.

Ao longo de *Melymbrosia*, procuramos averiguar como a realidade social de Virginia Stephen transforma-se em componente da estrutura literária. Analisando essa estrutura, observamos a função que a forte crítica social exerce: há uma tensão constante entre forma e conteúdo, na qual o leitor tem acesso à interpretação e atualização que Virginia tem dos fatos e acontecimentos de sua época, revelando ao leitor, seu pensamento crítico, sua consciência social e estética.

Por fim, entendendo que *Melymbrosia* é um produto cultural, visto como um recorte de um momento de uma realidade histórico-social mais complexa, observamos a capacidade e habilidade da jovem Virginia Stephen em transformar e re-significar essa realidade, expondo as implicações sociais latentes na composição de seu primeiro romance.

Capítulo 3 – Virginia Woolf e *The Voyage Out*: a primeira viagem na arte da ficção

No capítulo anterior, apresentamos *Melymbrosia* como sendo o manuscrito completo finalizado em julho de 1912, segundo a datação dos cadernos de anotações de Virginia Stephen. Ao terminá-lo, a autora, com insegurança, sensação de incompletude e receio de ser duramente criticada, decidiu não publicá-lo, escondendo-o de todos.

Entre períodos de indisposição e agitação, Virginia aceitou o pedido de casamento de Leonard Woolf e casaram-se a 10 de agosto de 1912. Após seu casamento, Virginia Woolf começou a sua importante revisão final que durou até meados de março de 1913, acrescentando alguns capítulos e mudando outros. Assim, todas as evidências indicam-nos que o texto entregue a Gerald Duckworth em 9 de março de 1913 intitulado *The Voyage Out* foi escrito nesse período. O primeiro romance de Virginia Woolf foi aceito para publicação a 12 de abril de 1913 e, em seguida, iniciou-se a fase de provas.

De acordo com Bell (1988), o período que compreende o estágio final de composição de *Melymbrosia* até a data de publicação de *The Voyage Out* foi extremamente conturbado para Virginia Woolf, pois ela esteve muito doente, visitando vários médicos. Ao tentar suicídio a 9 de setembro de 1913, a autora ficou sob cuidados constantes de enfermeiras e do marido Leonard Woolf. Por causa dessa fase tão problemática em sua vida, a publicação foi adiada por dois anos e, desta forma, *The Voyage Out* foi publicado apenas em 26 de março de 1915 na Inglaterra, embora a autora tivesse ficado doente na véspera.

Em nosso trabalho, estamos utilizando a edição da Oxford University Press de 2001, com introdução de Lorna Sage, que reproduz o mesmo texto da primeira edição inglesa. Contudo, em nota, Sage explica-nos que essa edição faz pequenos ajustes em relação à hifenização e divisão de palavras; há a substituição do sufixo ‘ize’ por ‘ise’, a supressão do ponto abreviativo depois de ‘Mr’ e ‘Mrs’ e o uso de aspas simples ao invés de aspas duplas, a fim de seguir o uso padrão atual.

O papel da linguagem na obra de Virginia Woolf é particularmente importante. Vários críticos comentam sobre os traços poéticos no seu modo de utilizar a linguagem na representação do real. Embora *The Voyage Out* ainda tenha um caráter tradicional, podemos já observar, nele, as marcas temáticas e estilísticas que encontraríamos nos romances posteriores, mais experimentais, da fase madura de criação literária de Woolf.

Rachel Vinrace, personagem central de *The Voyage Out* em torno da qual as ações no romance desenvolvem-se, questionando, de maneira insaciável, as funções da linguagem faz Woolf introduzir o tema que se tornará persistente em todos os seus romances: o problema de como as palavras podem incluir e comunicar a experiência humana. Deste modo, o leitor depara-se com “*a mode of discourse which compels the reader’s active participation, guiding him to the point where he can make his own intuitive leap, to apprehend a reality that will not submit to denotative prose*” (BISHOP, 1981, p. 343).⁸⁸

Angelica Garnett diz-nos que um dos maiores prazeres que o público leitor tem é a oportunidade de ver o que se passava dentro da mente de Virginia. Olhando a obra woolfiana como um todo, notamos que sua mente era brilhante, seus interesses eram variados, suas emoções e reflexões profundas, defendendo suas convicções com entusiasmo e paixão. Além disso, temos a impressão que a autora não abordará nada em que não acredite, visto que *The Voyage Out* “é um romance muito preocupado com um senso de discriminação de valores, sua própria mente e visão são em grande parte o verdadeiro tema deste livro: não as poderíamos evitar ainda que quiséssemos. Elas são o ar que durante essa extraordinária viagem temos o privilégio de respirar.” (*A viagem*, 1989, p. 9).

Suas intenções artísticas só foram anunciadas com a publicação de “Modern Fiction” e “Kew Gardens”. No entanto, em 1908, em carta a Clive Bell escrita no começo do processo de criação de *Melymbrosia*, Virginia já declarava:

⁸⁸ “um modo de discurso que força a participação ativa do leitor, guiando-o ao ponto onde ele pode fazer seu próprio salto intuitivo, para apreender uma realidade que não se submete à prosa denotativa” (tradução nossa).

*I think a great deal of my future, and settle what book I am to write – how I shall reform the novel and capture multitudes of things at present fugitive, enclose the whole, and shape infinite strange shapes. I take a good look at woods in the sunset, and fix men who are breaking stones with an intense gaze, meant to sever them from the past and the future – all these excitements last out my walk, but tomorrow I know, I shall be sitting down to the inanimate old phrases. (NICOLSON, 1975, p. 356 apud BISHOP, 1981, p. 344).*⁸⁹

Os planos de reforma da jovem escritora a afastariam dos conceitos tradicionais de enredo e personagem, e seu interesse passaria a repousar no caráter radical dos seres humanos e das coisas, tanto animados quanto inanimados, do mundo exterior. Podemos perceber, por meio dos textos de Woolf, uma flutuação constante em consideração à linguagem: “*it strikes her by turns as an almost magical force, as a mere necessary evil, and as a betrayer of life*”.⁹⁰ Essas atitudes díspares fazem parte de *The Voyage Out*, e o romance, segundo Bishop (1981, p. 344), é “*both a groping exploration on Woolf’s part of the connection between reality and language, and a dramatic portrayal of a corresponding exploration in the growth of the central character*”.⁹¹

Esse cabo de força entre linguagem e realidade permeará todo o romance, marcando a trajetória da personagem principal Rachel Vinrace e, provavelmente, exerceu forte influência no trabalho de revisão de *The Voyage Out*. As revisões, alterações, adições e supressões demonstram uma grande ansiedade e determinação obsessiva de continuar a todo custo. Sob essa pressão, o primeiro romance de Virginia Woolf conserva uma atmosfera subjetiva, sendo bastante tensa com coisas que não são ditas em contraste com aquilo que é dito.

Com vinte e sete capítulos e carregado de significação simbólica, o enredo de *The Voyage Out* é construído e desenvolvido em dois planos: no nível literal, narra a viagem de

⁸⁹ Eu penso muito no meu futuro, e estabeleço qual livro vou escrever – como eu vou re-formar o romance e capturar um grande número de coisas no presente fugaz, cercar o todo, e moldar infinitas formas estranhas. Eu olho para bosques no pôr do sol, e fixo meu intenso olhar nos homens que estão quebrando pedras, com o intuito de separá-los do passado e do futuro – todas estas excitações perduram durante minha caminhada, mas amanhã eu sei, estarei sentada perante as velhas frases inanimadas. (tradução nossa).

⁹⁰ “Ocorre-lhe sucessivamente como uma força quase mágica, como um mero mal necessário, e como um traidor da vida.” (tradução nossa).

⁹¹ “tanto uma tentativa de exploração por parte de Woolf da conexão entre a realidade e a linguagem, como também um retrato dramático de uma exploração correspondente no crescimento da personagem central” (tradução nossa).

um grupo de ingleses a bordo do navio cargueiro Euphrosyne, saindo de Londres rumo a Santa Marina, um vilarejo fictício na América do Sul. No nível conotativo, narra a viagem de uma jovem de vinte e quatro anos inexperiente e inocente, que fora criada da mesma maneira que a maioria das garotas inglesas no final do século XIX, rumo à experiência, ao conhecimento e à consciência de seu lugar no mundo.

É importante destacar que a noção tradicional de enredo já parece estar passando por mudanças, pois temos a sensação de que “nada acontece” na história. Os eventos que formam a trama são bem simples: tendo como pano de fundo a viagem marítima da Inglaterra à América do Sul no navio cargueiro de seu pai, uma garota começa a ter contato com outras pessoas e outros lugares fora do seu mundo restrito ao lado das tias em Richmond. Durante a viagem, ela se encontra e se encanta com o casal Dalloway: Richard, um político inglês influente, e Clarissa, uma mulher interessante e inteligente, esposa dedicada ao marido. No meio da primeira tempestade do romance, Richard beija a jovem de repente e temos aí o primeiro contato mais íntimo de Rachel com um homem. Ao chegar a Santa Marina, Rachel conhece um rapaz chamado Terence Hewet, escritor. O amor mútuo é visto subjetivamente, de acordo com a perspectiva de Virginia Woolf: sem romantismo e na maior parte das vezes cômico. Esse amor é colocado diante de situações compostas por um bando de turistas jovens e velhos também ingleses hospedados no hotel local. Após Rachel e Hewet terem declarado seu amor um ao outro, configurando o clímax da narrativa, eles acabam tornando-se noivos e, tudo indicava que essa relação seria diferente do habitual, pois estava destinada a ser mais honesta e verdadeira. No entanto, ao retornarem da excursão a uma aldeia indígena, Rachel adoece e tem uma morte misteriosa, acabando com o noivado do jovem casal apaixonado. Depois disso, no momento em que os hóspedes do hotel estão realizando suas atividades corriqueiras, a segunda tempestade acontece, mostrando-nos que a vida continua sem maiores alterações, independentemente das tragédias.

O romance traça a viagem exterior de Rachel Vinrace, sua iniciação ao amor, sua passagem da vida à morte e, ao mesmo tempo, uma viagem interna: *“that leads both inward and outward, Rachel awakens to the world at large and to her own consciousness. She discovers that life can seem very precarious and the world entirely desolate, only to decide later that the world is a most hospitable place and life something calm and certain”* (BISHOP, 1981, p. 344).⁹² Rachel (e, também, a escritora) acha difícil colocar a percepção em palavras, inclusive, expressar aquilo que pensa. Esse problema surge tanto da natureza incerta da realidade quanto da própria linguagem.

Por tratar-se de um romance simbólico em sua essência, a multiplicidade de leituras surge naturalmente, ainda mais por podermos observar a proximidade entre acontecimentos vividos por Virginia Woolf e sua escrita ficcional. O significado simbólico faz-se presente desde sua idéia principal, a combinação de personagens, eventos e lugares, a interação entre narrador e história, o tratamento com a linguagem e até mesmo seu título.

O título do romance possibilita-nos algumas interpretações. A palavra *voyage* (viagem) tem sentido simbólico inerente. Se pensarmos no contexto de produção como um todo, a idéia transmitida pelo título pode referir-se à:

- viagem de navio a Portugal; então, o título e a idéia da viagem marítima teriam sido “descobertos” durante essa viagem com Adrian, seu irmão mais novo, em 1905;
- passagem da inocência à experiência (viagem rumo ao autoconhecimento);
- primeira viagem na arte da ficção (entrada no mundo dos maiores romancistas do século XX).

James Naremore (1973) relaciona alguns dos possíveis temas abordados por Woolf com o título. Para ele, *“Clearly, the title of the book suggests Rachel’s voyage out of the social and sexual restrictions of her life in England, her voyage out of herself, and ultimately*

⁹² “que leva tanto para dentro quanto para fora, Rachel acorda para o mundo em geral e para sua própria consciência. Ela descobre que a vida pode parecer muito precária e o mundo inteiramente desolado, só para decidir depois que o mundo é um lugar muito hospitaleiro e que a vida é algo calmo e certo.” (tradução nossa).

her voyage out of life. On the literal level, these themes are represented by Rachel's trip out from England on her father's ship, Euphrosyne".⁹³ No entanto, sendo a história construída em torno da trajetória da personagem central, há uma ênfase igualmente grande não apenas nessa viagem *out*, mas também na viagem *in*, ou seja, "[...] *that of the two lovers, symbolically represented by their journey up a river deep into the heart of the Latin American countryside, together with Virginia Woolf's own voyage into the subjective lives of her characters*" (p. 7).⁹⁴

A criação de personagens é um dos processos mais relevantes para tentarmos compreender a obra woolfiana, visto que entender o mundo no qual Virginia viveu era um dos maiores anseios da autora. Sua relação consigo mesma e sua posição no mundo sempre foram retratadas nos seus romances, pois sua preocupação principal era a relação entre os seres humanos.

As personagens principais do primeiro romance woolfiano são: Rachel Vinrace, Helen Ambrose (tia de Rachel) e Terence Hewet (escritor e noivo de Rachel). As personagens secundárias são numerosas, abrangendo classes sociais distintas e atividades humanas diferenciadas. Nesse grupo, podemos citar: Willoughby Vinrace (homem de negócios e pai de Rachel), Ridley Ambrose (editor de clássicos gregos e tio de Rachel), St John Hirst (intelectual, estudou em Cambridge), William Pepper (historiador e amigo dos Vinraces), Richard Dalloway (político, ex-membro do Parlamento Britânico), Clarissa Dalloway (esposa devotada), Alfred Perrott (criado de Arthur Venning), Yarmouth (criada dos Flushings), Mrs Emma Chailey (camareira dos Vinraces há 30 anos), Mr Grice (comissário de bordo), Mr Bax (padre), os empregados no navio, na casa de campo (Maria) e no hotel (Signor Rodriguez,

⁹³ "Certamente, o título do livro sugere a viagem de Rachel para fora das restrições sociais e sexuais de sua vida na Inglaterra, sua viagem para fora de si mesma, e por fim sua viagem para fora de sua vida. No nível literal, esses temas são representados pela viagem de Rachel saída de Londres no navio de seu pai, Euphrosyne." (tradução nossa).

⁹⁴ "[...] aquela dos dois amantes, simbolicamente representada pela sua excursão rio acima para dentro do coração do interior latino americano, junto com a própria viagem de Virginia Woolf dentro das vidas subjetivas de suas personagens." (tradução nossa).

gerente), os médicos de Rachel e todos os hóspedes do hotel (Miss Allan, Susan Warrington, Evelyn Murgatroyd, Arthur Venning, Mrs Paley, os Thornburys, os Elliots, os Flushings) em Santa Marina.

Há também inúmeras outras personagens que são apenas citadas ao longo do romance e não têm função expressiva na trama. São, por exemplo, as tias que criaram Rachel em Richmond, os possíveis candidatos a noivo de Evelyn, vários nomes de pessoas conhecidas de Ridley Ambrose e William Pepper, envolvidos com literatura e ciência e, por fim, a presença sutil de Theresa, a mãe de Rachel. De acordo com a história, Theresa morreu quando Rachel era criança, por isso, ficou sob os cuidados de tias. Em *The Voyage Out*, são raros os momentos de referência, porém, o leitor pode identificá-los quando Helen Ambrose lembra do casamento de sua irmã com Willoughby ou quando as pessoas comparam Rachel a Theresa, em relação às atitudes discordantes da jovem com os padrões sociais esperados. Por outro lado, Virginia Woolf traz nomes de personalidades importantes, seja nas artes, na literatura, na filosofia, na ciência, na política, seja na história da Grã-Bretanha. Todas essas alusões demonstram a ampla formação intelectual e atualização da autora conforme os acontecimentos que ela estava presenciando, levando-a a alterar diálogos e inserir episódios em seu primeiro romance. Assim, podemos citar:

1) *Professor Henry Sidgwick* (1838-1900) – professor de Filosofia Moral em Cambridge. Essa citação pode se referir à influência de G. E. Moore na geração de estudantes em Cambridge, que inclui Thoby Stephen, Lytton Strachey e Leonard Woolf. Vale lembrar que as idéias de Moore ecoavam nas reuniões em Bloomsbury, das quais Virginia também participava. É provável que o livro que Helen estava lendo seja *Principia Ethica*:

‘We can’t make you take us seriously, Mrs Ambrose,’ he [Richard] protested. ‘May I ask how you’ve spent your time? Reading – philosophy?’ (He saw the black book.) ‘Metaphysics and fishing!’ he exclaimed. ‘If I had to live again I believe I should devote myself to one or the other.’ He began turning the pages.

“‘Good, then, is indefinable,’” he read out. ‘How jolly to think that’s going on still! ‘So far as I know there is only one ethical writer, Professor Henry Sidgwick,’ who has clearly recognized and stated this fact.” (capítulo V, p. 77-78).⁹⁵

2) *John Bright* (1811-1882) e *Benjamin Disraeli* (1804-1881) – Quando Virginia Woolf estava compondo seu primeiro romance, as coalizões governamentais estavam no auge, mas não na época de Bright e Disraeli. Bright foi representante dos interesses da indústria de manufaturados e Disraeli foi membro do Parlamento em 1837 e três vezes, *Chancellor of the Exchequer* e duas vezes, Primeiro-Ministro durante o reinado da Rainha Vitória: “*Wonderful masculine stories followed about Bright and Disraeli and coalition governments, wonderful stories which made the people at the dinner-table seem featureless and small.*” (capítulo V, p. 81).⁹⁶

3) *Queen of Holland* – O episódio do confinamento da rainha da Holanda em abril de 1909 foi inserido em um diálogo entre Mrs Elliot e Miss Allan, no capítulo IX.

‘In the old days,’ said Mrs Elliot, ‘a great many people were. I always pity the poor women so! We’ve got a lot to complain of!’ She shook her head. Her eyes wandered about the table, and she remarked irrelevantly, ‘The poor little Queen of Holland! Newspaper reporters practically, one may say, at her bedroom door!’
*‘Were you talking of the Queen of Holland?’ said the pleasant voice of Miss Allan, who was searching for the thick pages of The Times among a litter of thin foreign sheets. (p. 123).*⁹⁷

⁹⁵ – Não podemos fazer a senhora nos levar a sério, Mrs. Ambrose – protestou ele. – Posso lhe perguntar como passa seu tempo? Lendo... filosofia? – (Ele viu o livro preto.) – Metafísica e pescaria! – exclamou. – Se eu tivesse de viver de novo, acho que me devotaria a uma coisa ou outra. – Começou a folhear as páginas. – “O bem, então, é indefinível” – leu em voz alta. – Que alegria pensar que isso continua! “Até onde eu sei, há um só escritor ético, o professor Henry Sidgwick, que reconheceu claramente e afirmou esse fato.” (p. 72-73).

Para todos os trechos citados de *The Voyage Out* (OUP, 2001), utilizamos a tradução *A viagem*, de Lya Luft (São Paulo, Siciliano, 1993). Além disso, no texto de *The Voyage Out*, não há espaços entre travessões, podendo indicar mais uma particularidade de Woolf quanto ao uso dos sinais de pontuação. No entanto, decidimos seguir o padrão atual.

⁹⁶ “Seguiram-se maravilhosas histórias masculinas sobre Bright e Disraeli e governos de coalizão, histórias maravilhosas que faziam as pessoas à mesa de jantar parecerem insignificantes, sem nada de especial.” (p. 75).

Para mais informações sobre Disraeli, ler *Disraeli and Gladstone*, p. 217-234 e sobre Bright, *John Bright and the Creed in Reform*, p. 293-320, de G. M. Young (1999).

⁹⁷ – Antigamente – disse Mrs. Elliot – muita gente nascia. Sempre tive tanta pena dessas pobres mulheres! Temos muitos motivos para nos queixar! – Ela balançou a cabeça. Seus olhos vagaram sobre a mesa, e ela comentou sem nenhuma razão aparente: – Coitada da rainhazinha da Holanda! Repórteres de jornal, por assim dizer, praticamente na porta de seu quarto de dormir!

– Estava falando na rainha da Holanda? – disse a voz agradável de Miss Allan, que procurava as grossas páginas do *Times* entre um monte de jornais estrangeiros. (p. 107).

4) *Herbert Henry Asquith* (1852-1928) e *Joseph Austen Chamberlain* (1863-1937) – O mandado de Asquith foi notável por causa das grandes mudanças sociais, dentre elas, o Seguro Nacional (*National Insurance*) e as pensões. Antes de seu período no cargo como Primeiro-Ministro Liberal do Reino Unido entre 1908 e 1916, ele foi *Chancellor of the Exchequer* (1905-1908) e *Home Secretary* (1892-1895). Por sua vez, Chamberlain foi estadista britânico, político e ganhador do Prêmio Nobel da Paz. Em 1915, foi *Secretary of State for India*; por duas vezes foi *Chancellor of the Exchequer* (1903 e 1918). Chamberlain teve a dura tarefa de restaurar as finanças da Grã-Bretanha depois de quatro anos com gastos na Primeira Guerra Mundial. É curioso apontarmos que George Duckworth (meio-irmão de Virginia) foi seu secretário particular.

Rumours of London all in a ferment over a General Election had reached them even out here. 'It seems incredible,' she went on, 'that people should care whether Asquith is in or Austen Chamberlain out, and while you scream yourselves hoarse about politics you let the only people who are trying for something good starve or simply laugh at them. When have you ever encouraged a living artist? Or bought his best work? Why are you all so ugly and so servile? Here the servants are human beings. They talk to one as if they were equals. As far as I can tell there are no aristocrats.' (capítulo VIII, p. 104).⁹⁸

5) *Lloyd George* (1863-1945) – Importante estadista britânico que guiou a Grã-Bretanha e seu império entre 1916 e 1922. Com uma carreira política ativa desde 1905, foi responsável pela introdução de pensões para idosos, seguro-desemprego e suporte financeiro estadual para enfermos. Essas medidas foram chamadas de Reformas Liberais. Além disso, sucedeu Asquith como Primeiro-Ministro Liberal de uma coalizão governamental em 1916 e,

⁹⁸ Boatos sobre Londres fervendo com as Eleições Gerais tinham chegado até eles, mesmo aqui tão longe. “Parece incrível” continuou ela “que as pessoas se interessem em saber se Asquith entra ou Austen Chamberlain sai, e enquanto gritam até ficarem roucas falando de política, deixam morrer de fome ou ridicularizam as pessoas que tentam fazer alguma coisa boa. Quando foi que vocês encorajaram um artista vivo? Ou compraram sua melhor obra? Por que são todos tão feios e tão servis? Aqui os criados são seres humanos. Falam conosco como se fossem iguais. Até onde posso ver, não há aristocratas.” (p. 93).

Para maiores informações sobre a importância de Chamberlain no governo britânico, ler os capítulos Chamberlain and the Programme of Tariff Reform, p. 123-176 e Joseph Chamberlain: A Reassessment, p. 235-254, de G. M. Young (1999).

entre 1916 e 1918, foi secretário para assuntos de guerra. No trecho abaixo, *Bill* refere-se a uma tentativa abortiva de introduzir o Sufrágio Feminino na Grã-Bretanha. É interessante apontarmos que mulheres acima de 30 anos adquiriam direito ao voto em 1918; mulheres acima de 21 apenas em 1928:

Political prospects not good, I think privately, but do not like to damp Ellen's enthusiasm. Lloyd George has taken the Bill up, but so have many before now, and we are where we are; but trust to find myself mistaken. Anyhow, we have our work cut out for us... (capítulo XIV, p. 200).⁹⁹

6) *Arthur James Balfour* (1848–1930) – Balfour foi um político britânico conservador. Em 1887, tornou-se Secretário-Chefe da Irlanda. No período como Primeiro-Ministro (1902-1906), seu partido e governo dividiram-se a respeito da reforma tributária. Em 1911, ele recomendou a separação da Irlanda. Mais tarde, como *Foreign Secretary*, foi autor da *Balfour Declaration* de 1917, que apoiava o estabelecimento de uma terra natal aos judeus na Palestina.

'There were no gardeners,' Mrs Flushing chuckled. 'Nobody but me and an old woman without any teeth. You know the poor in Ireland lose their teeth after they're twenty. But you wouldn't expect a politician to understand that – Arthur Balfour wouldn't understand that.' (capítulo XV, p. 223-224).¹⁰⁰

No que diz respeito ao grau de densidade psicológica, podemos dizer que há o predomínio absoluto de personagens planas-tipo porque são identificadas pela origem social e pelas atividades intelectuais e domésticas, refletindo atitudes e comportamentos respectivos de suas classes sociais. Com exceção dos empregados e funcionários, todas as demais personagens são de classe média alta, de elite cultural e intelectual inglesa.

⁹⁹ As perspectivas políticas *não* são boas, eu acho, mas não gosto de abafar o entusiasmo de Ellen. Lloyd George defendeu o projeto de lei, mas tantos fizeram isso antes dele, e vejam onde estamos; espero estar enganada. Seja como for, temos nosso trabalho planejado.... (p. 166).

Sobre Lloyd George, ler os capítulos *Lloyd George at the Exchequer*, p. 318-346 e *Lloyd George and the National Insurance Act*, p. 380-394, de G. M. Young (1999).

¹⁰⁰ – Não havia jardineiros – disse Mrs. Flushing com uma risadinha. – Ninguém senão eu e uma velha desdentada. Vocês sabem que na Irlanda os pobres perdem seus dentes depois dos 20 anos. Mas não se pode esperar que um político entenda isso... Arthur Balfour não entenderia. (p. 182-183).

Sobre Balfour e sua *foreign policy*, ler *The Reversal of the Ententes*, de Elie Halevy (1999, p. 207-236).

De acordo com as cartas de Woolf, Lorna Sage (2001) explica-nos que se torna fácil verificar que muitas de suas personagens são inspiradas em atitudes e traços de personalidade de pessoas reais, isto é, pessoas que conviveram direta ou indiretamente com a escritora ao longo de sua vida. Em *The Voyage Out*, não podia ser diferente, por se tratar de seu primeiro romance e também por levarmos em consideração algumas coincidências entre os eventos biográficos e as várias revisões e reescritas do processo de composição de 1907 a 1915. Essa aproximação entre personagens e pessoas do convívio de Woolf pode ser expressa assim:

PERSONAGEM	PESSOA REAL
Helen Ambrose	Julia Duckworth (mãe) e Vanessa (irmã)
Ridley Ambrose	Sir Leslie Stephen (pai)
St John Hirst	Lytton Strachey (crítico literário)
Terence Hewet	Clive Bell (cunhado) e Leonard Woolf (marido)
Rachel Vinrace	Virginia Stephen (“retrato da artista”)

Tabela 1: aproximação entre personagens e pessoas da vida de Virginia Woolf

Helen Ambrose será responsável por cuidar de Rachel enquanto Willoughby Vinrace parte para uma longa viagem a negócios. Helen tornar-se-á uma espécie de tutora e segunda mãe para a jovem garota, dando-lhe bons modos a fim de ser socialmente agradável. O leitor pode perceber, ao longo do romance, uma aproximação entre as duas personagens, já que Rachel encontrará em Helen apoio psicológico e até mesmo maternal. Helen terá a função de preencher as lacunas na educação e formação de Rachel vindas da criação pelas tias em Richmond e pelo seu isolamento do mundo externo. Deste modo, podemos relacionar Helen Ambrose com Julia Duckworth e Vanessa Bell, duas mulheres importantes na vida de Virginia. Após a morte de sua mãe em 1895, Virginia apoiou-se em sua irmã.

Ridley Ambrose é uma personagem que representa um pouco da tradição, do clássico e da predominância da formação acadêmica masculina. Sendo o tio de Rachel, ele tentará indicar algumas leituras para a jovem. Ridley é editor de clássicos gregos e quase sempre está isolado das pessoas: ou ele encontra-se nos seus aposentos no navio ou em seu escritório na

casa de campo em Santa Marina. Por causa do seu contato com o clássico, com os gregos e com os milhares de livros que possui, podemos relacioná-lo a Leslie Stephen, o pai de Virginia, especialmente, devido às várias alusões a autores e seus livros famosos, fazendo referência à grande biblioteca de Leslie onde Virginia teve acesso aos maiores pensadores do século XIX.

St John Hirst representa a classe das pessoas formadas nos grandes centros culturais e intelectuais como Cambridge. É uma personagem que apresenta soberba e arrogância em relação às demais. Hirst não tem uma relação amigável e agradável com Rachel, além de não demonstrar muita simpatia pelos outros, mostrando certa indefinição quanto a sua própria sexualidade, pois, na maioria das vezes, não se sente confortável com mulheres. Hirst representa uma pessoa que demonstra preconceito pelo sexo feminino por não acreditar na capacidade de pensar e na habilidade de compreender aquilo que se lê, sentindo-se intelectual e moralmente superior. Nesta direção, podemos relacioná-lo a Lytton Strachey. Ele foi membro do Bloomsbury Group, amigo de Leonard Woolf e crítico literário. Quando o assunto era literatura, Strachey era uma espécie de rival, sendo muito rígido nas suas críticas, inclusive sobre *The Voyage Out*. Além disso, embora Strachey fosse homossexual, pediu Virginia em casamento em 1909, pedido inesperado e recusado pela autora.

Terence Hewet é uma das personagens principais do romance e tem uma função crucial no desenvolvimento da trajetória de Rachel. Hewet também estudou em Cambridge, mas não chega a ser hipócrita e arrogante como seu amigo, Hirst. Terence é escritor e planeja escrever dois romances. Ele encanta-se por Rachel, apaixona-se pela jovem garota e se torna noivo dela. Embora os dois jovens tenham muitas divergências, ambos buscam a sinceridade nos sentimentos e nas relações humanas. Desde o momento em que os dois se conhecem, percebemos um apoio incondicional a Rachel, em particular, nos momentos de dúvida, de angústia e de sofrimento. No capítulo no qual é narrado o adoecimento e a morte de Rachel,

vemos Hewet muito preocupado e angustiado, duvidando do diagnóstico e buscando outro médico, a fim de obter o parecer correto. Podemos relacionar Terence Hewet a Clive Bell e Leonard Woolf: ambos foram os homens com quem Virginia teve um relacionamento e ambos acompanharam de perto tanto os períodos de colapsos nervosos quanto os projetos de seus romances.

Rachel Vinrace é a personagem central de *The Voyage Out* e podemos dizer que foi inspirada em alguns traços da própria autora britânica. Naremore (1973) descreve essa personagem:

*Rachel Vinrace, the central character, is at the beginning a profoundly inexperienced, naïve girl of twenty-four, who has been educated 'as the majority of well-to-do girls in the last part of the nineteenth century were educated.' She has a superficial knowledge of several languages, but almost no comprehension of the world outside her cloistered school. Her mother is dead; her father and aunts have been overly protective; and though her gift for music and her interest in novels like Wuthering Heights indicate her sensuality, she is quite ignorant of sex. (p. 7).*¹⁰¹

O leitor pode identificar, em Rachel Vinrace, algumas similaridades da pessoa e da vida de Virginia Woolf, conforme Lorna Sage aponta-nos num trecho de uma carta de Virginia em 1901:

*The only thing in this world is music – music and books and one or two pictures. I am going to found a colony where there shall be no marrying – unless you happen to fall in love with a symphony of Beethoven... This world of human beings grows too complicated, my only wonder is we don't fill more mad-houses: the insane view of life has much to be said for it – perhaps it's the sane one after all...*¹⁰²

¹⁰¹ Rachel Vinrace, a personagem central, é no começo uma garota de vinte e quatro anos inocente e profundamente inexperiente, que foi educada 'como a maioria das garotas ricas na última parte do século dezenove foram educadas.' Ela tem um conhecimento superficial de várias línguas, mas quase nenhuma compreensão do mundo fora da sua escola reclusa. Sua mãe é falecida; seu pai e suas tias têm sido muito protetores; e embora seu dom para música e seu interesse por romances como *O Morro dos Ventos Uivantes* indiquem sua sexualidade; ela é bem ignorante a respeito de sexo. (tradução nossa).

¹⁰² A única coisa neste mundo é música – música e livros e um ou dois quadros. Fundarei uma colônia onde não haverá casamento – a menos que aconteça de se apaixonar por uma sinfonia de Beethoven... Este mundo de seres humanos está se tornando complicado demais, meu único espanto é que não enchemos mais manicômios: tem muito a favor da visão insana da vida – talvez seja a visão sensata apesar de tudo... (tradução nossa).

No entanto, percebe-se que Rachel não é exatamente o “retrato da artista”, pois há mais diferenças entre a personagem e a escritora do que semelhanças. Pode ser que a autora britânica tenha usado ela mesma como modelo, mas a distância entre ela e sua personagem central torna-se evidente com o desenvolvimento da história: Rachel torna-se cada vez mais inarticulada, com dificuldade para se expressar bem ao falar, e cada vez mais musical.

Ao pensarmos numa possível classificação, Rachel é a única personagem que demonstra um desenvolvimento. Nas trocas de cenário, percebemos uma tentativa de transformação interior de Rachel, de agir dentro dos padrões sociais, relacionando-se com outras pessoas, permitindo-se amar e casar-se, mas há a interrupção dessa transformação. Rachel Vinrace morre no momento mais feliz de sua vida: após descobrir o amor e a felicidade, estar noiva de Terence Hewet e despertar para o mundo ao seu redor. Aqui, poderíamos relacionar Rachel Vinrace com Virginia Woolf, pois a autora, além de seus traumas de infância, tinha dificuldades em relacionar-se com demais pessoas, sendo incapaz de lidar com questões como: o amor entre homem e mulher, o casamento, as condutas de cada sexo estabelecidas pelos papéis sociais e o limite entre o real e o imaginário.

Lendo um livro que retrata uma sociedade em que os valores são conservadores, os comportamentos são hipócritas e a mulher não tem participação em assuntos políticos, o leitor observa junto com Rachel Vinrace a forma como as relações humanas são construídas e influenciadas pelas relações de poder de uma sociedade predominantemente patriarcal, que estava sofrendo profundas transformações desde as últimas décadas do século XIX.

De acordo com Lorna Sage, uma das estratégias do romance é apresentar Rachel como uma *tabula rasa* – “*a mental virgin on whom others are tempted to impress their tastes. This character is a ‘vessel’ in more senses than one. People want to form her and ‘bring her out’.*”¹⁰³ Isso pode ser identificado nas atitudes das outras personagens que querem ensinar

¹⁰³ “uma virgem mental sobre a qual outras pessoas são tentadas a gravar seus gostos. Essa personagem é um ‘vaso’ em mais de um sentido. As pessoas querem formá-la e ‘expô-la’.” (tradução nossa).

Rachel, em especial: Helen, Hewet, Hirst, Ridley, Mr Pepper e Richard. Por outro lado, a pesquisadora aponta-nos que Woolf “*is interested in trying to get at what is formless and undecided in Rachel. Which is another way of saying that Woolf is searching for her own style, trying to write her way past the accumulated meanings that literary tradition had loaded on to young women.*” (2001, p. xx).¹⁰⁴

Em *The Voyage Out*, a experiência subjetiva das personagens é altamente focalizada. O leitor tem uma visão externa e interna das personagens e o tratamento da consciência é dependente do uso de recursos como citações indiretas e metáforas, a fim de descrever um estado emocional ou mesmo o pensamento. Cabe apontarmos que há uma espécie de mistura entre a voz do narrador e a das personagens principais, em particular, as de Rachel, Helen e, por vezes, de Terence. É fato que Virginia Woolf utilizou-se de suas personagens fundamentais como porta-vozes de suas idéias e concepções artísticas, sociais e políticas.

Nos vários momentos em que Rachel parece estar hipnotizada ou num estado de sonho, percebemos que esses momentos estão ligados à apreensão da realidade e, por sua vez, estão associados quase sempre à idéia de morte. Assim sendo, o progresso da personagem central molda-se em torno dos “*moments of being*”, isto é, “*instants of almost visionary insight – in which her understanding of life is sharply, and somewhat disconcertingly, enhanced*” (BISHOP, 1981, p. 344).¹⁰⁵ O crescimento da experiência de vida das personagens ligada a esses momentos do ser tornar-se-á freqüente nos romances posteriores de Woolf. Citamos um trecho desse estado hipnótico ou onírico de Rachel:

Inextricably mixed in dreamy confusion, her mind seemed to enter into communion, to be delightfully expanded and combined with the spirit of the whitish boards on deck, with the spirit of the sea, with the spirit of Beethoven Op. II2, even with the spirit of poor William Cowper there at Olney. Like a ball of thistledown it kissed the sea, rose,

¹⁰⁴ “está interessada em tentar chegar aquilo que é sem forma e não decidido em Rachel. O que é uma outra maneira de dizer que Woolf está procurando seu próprio estilo, tentando forjar um caminho, através da escrita, ultrapassando os significados acumulados que a tradição literária sobrecarregou às jovens mulheres.” (tradução nossa).

¹⁰⁵ “momentos do ser”, isto é, “instantes de percepção quase visionária – nos quais seu entendimento da vida é realçado de forma nítida e um tanto desconcertante.” (tradução nossa).

kissed it again, and thus rising and kissing passed finally out of sight. The rising and falling of the ball of thistledown was represented by the sudden droop forward of her own head, and when it passed out of sight she was asleep. (capítulo II, p. 35).¹⁰⁶

Neste ponto, vale a pena destacar a noção do sono e, por conseqüência, do sonho, como uma experiência recorrente e prosaica, podendo ser compreendida como uma mini-morte e, como explica Joanne S. Frye (1980), “*Like death, sleep is seen as a point of fulcrum for the affirmation of self (individuality) and the dissolution of self (cosmic unity).*” (p. 407).¹⁰⁷

O aspecto espacial exerce uma função essencial no romance, pois há uma inter-relação entre mudança de cenário, de perspectiva e a transformação interna da personagem central. A idéia de deslocamento atrelada às viagens feitas por Rachel Vinrace e a conseqüente mudança de espaço permitem ao narrador onisciente caracterizar a personagem de forma objetiva e subjetiva. Assim, torna-se relevante analisarmos o caminho de mudanças de Rachel de acordo com o cenário apresentado pelo narrador. Os espaços principais são: Londres, Euphrosyne e Santa Marina. No vilarejo exótico de Santa Marina, há a casa de campo Villa San Gervasio, onde Helen, Ridley e Rachel hospedam-se, e o hotel, ambos representando o “eu interior” e o “mundo exterior”, respectivamente.

É importante também observarmos a distribuição dos capítulos segundo os espaços principais. Sem dúvida, há um predomínio dos capítulos abordando os eventos em Santa Marina, pois é no “novo mundo” que acontecimentos contribuem, de fato, para a mudança de comportamento de Rachel. Dessa forma, temos:

- capítulo I: Londres e a partida do Euphrosyne;

¹⁰⁶ Inexplicavelmente imersa numa confusão onírica, sua mente parecia entrar em comunhão, que se expandia deliciosamente, com o espírito dos quadros esbranquiçados no convés, com o espírito do mar, com o espírito do Opus 111 (sic) de Beethoven, e até com o espírito do pobre William Cowper lá em Olney. Como uma bola de penugem de cardo, sua mente beijava o mar, erguia-se, beijava-o de novo, e assim, erguendo-se e beijando, finalmente perdia-se de vista. O subir e descer da bola de penugem era representado por uma súbita inclinação de sua própria cabeça para diante, e quando se perdeu de vista ela adormeceu. (p. 39).

¹⁰⁷ “Como a morte, o sono é visto como um ponto de fulcro para a afirmação do eu (individualidade) e a dissolução do eu (unidade cósmica).” (tradução nossa).

- capítulos II a VI: a viagem no navio;
- capítulo VII: transição – ancoragem do navio e chegada à casa em Santa Marina;
- capítulos VIII a XXVII: Santa Marina, casa de campo, hotel, aldeia indígena.

Os espaços secundários são inúmeros. Esses lugares referem-se à Inglaterra, a alguma fase ou algum evento na vida de Virginia Woolf. Por exemplo, no capítulo I, situado em Londres, que narra a saída de Helen e Ridley Ambrose rumo ao navio Euphrosyne, temos: “Waterloo Bridge”, “Westminster”, “West End”, “Tower Bridge”, “Piccadilly Circus” e “Rotherhithe”: são referências a lugares (pontes, distritos, centros) existentes em Londres, na Inglaterra. No capítulo II, são citados: “Richmond Park” e “Cornish rocks”. Sabemos que Virginia Woolf morou em Richmond, comprando a Hogarth Press em 1917. “Cornish rocks” pode referir-se a Cornualha, onde Virginia, quando criança, corria pela praia e passava férias todos os anos com sua família. Posteriormente, passou longas temporadas na casa de campo descansando. No capítulo XII, Mrs Thornbury estava tentando lembrar-se de um baile no qual ela estava dançando em Dorsetshire. A nomenclatura do condado de Dorset, que se situa a sudoeste da Inglaterra na costa da Mancha. Além da beleza natural de sua costa, o condado tem uma longa história de povoamento e notável arqueologia, sendo o cenário dos romances de Thomas Hardy, autor também referenciado em *The Voyage Out*, que nasceu próximo à cidade de Dorchester.

Não podemos deixar de mencionar a presença imanente da natureza na composição das paisagens em *The Voyage Out*, visto que é impossível dissociarmos o romance de Woolf de sua moldura de mar, rios e campos. Nathan (1989) afirma que Virginia Woolf encontrava-se com seu elemento natural nas suas idas à Escócia, Cornualha ou a Sussex: “São as longas extensões planas deslizando para o mar e os campos, e as longas estradas retas onde se pode caminhar durante quilômetros sem encontrar vivalma, e as altas torres das igrejas, e as casas

estranhamente escondidas nos vales, e os pássaros, e o crepúsculo, e a chuva contra as vidraças...” (p. 26).

Nos capítulos referentes a Santa Marina, podemos observar as várias descrições do narrador de paisagens naturais, incluindo fauna e flora, o céu e o clima. Santa Marina, a cidadezinha litorânea onde o Euphrosyne está ancorado e onde Helen, Ridley, Rachel, Mr Pepper e Mrs Chailey desembarcam, assemelha-se a qualquer cidade à beira-mar onde se poderia encontrar algumas famílias britânicas abastadas e bem relacionadas. Citamos um trecho das primeiras impressões de Santa Marina por parte dos viajantes:

Behind this [white crescent of sand] was a deep green valley, with distinct hills on either side. On the slope of the right-hand hill white houses with brown roofs were settled, like nesting sea-birds, and at intervals cypresses striped the hill with black bars. Mountains whose sides were flushed with red, but whose crowns were bald, rose as a pinnacle, half-concealing another pinnacle behind it. The hour being still early, the whole view was exquisitely light and airy; the blues and greens of sky and tree were intense but not sultry. As they drew nearer and could distinguish details, the effect of the earth with its minute objects and colours and different forms of life was overwhelming after four weeks of the sea, and kept them silent. (capítulo VII, p. 95).¹⁰⁸

Santa Marina representa também o exótico, a não-civilização, ou seja, o mundo novo a ser explorado pelo grupo de ingleses recém-chegados. Há um contraste entre Inglaterra e Santa Marina; os turistas ingleses e os habitantes locais, o que nos permite correlacionar a chegada do Euphrosyne a Santa Marina com os exploradores elisabetanos nas expedições no novo mundo. Podemos apontar as referências ao período de colonização e de expansão territorial britânicas e as conseqüentes críticas de Woolf, inclusive em relação à construção do império e do pensamento de dominação sob os povos. William Pepper, ao chegar ao pequeno

¹⁰⁸ Atrás, ficava um fundo vale verde, com nítidas colinas de cada lado. Na encosta da colina, do lado direito, aninhavam-se casas brancas com telhados castanhos, como aves marinhas em seus ninhos, e a intervalos a colina era cruzada por ciprestes como grades pretas. Montanhas com encostas coradas de vermelho, mas topos calvos, erguiam-se como um pináculo escondendo como pináculo atrás. Ainda era muito cedo, por isso toda a vista era singularmente leve e graciosa; os azuis e verdes do céu e das árvores eram intensos mas não opressivos. Quando se aproximaram mais e puderam distinguir detalhes, o efeito da terra com seus diminutos objetos e cores e diferentes formas de vida foi arrebatador depois de quatro semanas no mar, e os deixou calados. (p. 86).

porto, lembrou-se da ocupação e exploração dos recursos naturais e minerais por parte dos europeus (ingleses, espanhóis e portugueses) há trezentos anos.

Sobre os habitantes locais em contraste com os colonizadores, verificamos a visão estereotipada dos nativos, a troca cultural injusta, a produção de manufaturados, dependência de máquinas vindas da metrópole e a formação da população de Santa Marina por conta da mistura de etnias:

From the interior came Indians with subtle poisons, naked bodies, and painted idols; from the sea came vengeful Spaniards and rapacious Portuguese; exposed to all these enemies (though the climate proved wonderfully kind and the earth abundant) the English dwindled away and all but disappeared. [...] Owing to one cause and another civilization shifted its centre to a spot some four or five hundred miles to the south, [...]. Although they get their ploughs from Manchester, they make their coats from their own sheep, their silk from their own worms, and their furniture from their own cedar trees, [...] (p. 96-97).¹⁰⁹

É importante enfatizarmos que, para Virginia Woolf, “a paisagem é mais do que um simples cenário, é um meio natural, uma reserva de símbolos” (NATHAN, 1989, p. 27). O significado simbólico da natureza, e, em especial, do elemento água, permeou toda a sua obra romanesca, já exercendo papel fundamental em *The Voyage Out*.

Nathan (1989) explica-nos que o mar foi a primeira paisagem de infância de Virginia Stephen e que o barco era seu veículo favorito. Ao utilizar uma estrutura aparentemente tradicional, podemos perceber a expressão da experiência concreta da jovem autora na viagem de barco que sua jovem personagem faz de Londres a Santa Marina.

De acordo com Sage, Virginia Woolf nomeou seu primeiro romance com um título para um dos subtextos arquetípicos de primeiros romances. “*The novel of beginning on the world is a rite of passage, an odyssey of sorts. It is where you ‘find your bearings’ as a*

¹⁰⁹ Do interior vieram índios com venenos sutis, corpos nus e ídolos pintados; do mar vieram espanhóis vingativos e portugueses ávidos; expostos a todos esses inimigos (embora o clima fosse maravilhosamente bondoso e a terra abundante), os ingleses retiraram-se e quase desapareceram. [...] Devido a uma causa ou outra, a civilização deslocou seu centro para um local a 700 a 800 quilômetros ao sul, [...]. Embora obtenham seus arados de Manchester, fazem seus casacos com lã de suas próprias ovelhas, seda de seus próprios vermes, e móveis de seus próprios cedros, [...] (p. 87).

writer.”¹¹⁰ Sabemos que a única viagem marítima realizada por Virginia foi a Portugal em 1905, acompanhada por seu irmão Adrian, “*but the metaphor of taking ship and watching the solid land drift away was the compelling thing. She wanted to shrink England and get English life into a new perspective. The novel is full of passages that glory in the queasy shifts of viewpoint you can engineer by first going to sea.*” (2001, p. xii).¹¹¹

Assim como Londres não é apenas um cenário, o mar na obra de Virginia Woolf não é apenas um sítio, já que a água é “a substância de seu romance, de sua linguagem e como que o germe de seu destino. O elemento líquido fascinava sua imaginação, inspirava a palavra.” (NATHAN, 1989, p. 44). Em 1908, em uma carta a Clive Bell, Virginia escreveu euforicamente: ‘*Ah, it is the sea that does it! perpetual movement, and a border of mystery, solving the limits of fields, and silencing their prose.*’¹¹²

O simbolismo do elemento água que aparece no romance woolfiano está também presente em boa parte da literatura americana e inglesa produzida no começo do século XX. Em *The Voyage Out*, observamos o recurso das imagens utilizado pela autora: sua atração pelo elemento líquido atribui a sua escrita uma das várias características incomuns, já que, segundo Naremore (1973), temos a impressão de estarmos imersos num líquido em movimento constante e, conforme Nathan, “O mar é uma extensão impessoal e serena de contemplação. As ondas se sucedem e morrem como nossas existências separadas; elas se perdem no oceano como a vida do homem se perde na duração cósmica.” (1989, p. 39-40).

Em *The Voyage Out*, devemos analisar a água não como um elemento decorativo, mas sim como essencial, contribuindo para a construção do significado simbólico do romance: Virginia Woolf escolheu as *águas violentas*. “Fluxo e refluxo, rebentar de vagas no molhe

¹¹⁰ “O romance de começo no mundo é um rito de passagem, um tipo de odisséia. É onde você ‘encontra sua direção’ como um escritor.” (tradução nossa).

¹¹¹ “mas a metáfora de pegar um navio e ver a terra sólida ir à deriva era a coisa fascinante. Ela queria encolher a Inglaterra e colocar a vida inglesa sob uma nova perspectiva. O romance está repleto de trechos que enaltecem as mudanças de ponto de vista enjoativas que se pode sentir ao viajar por mar pela primeira vez.” (tradução nossa).

¹¹² ‘Ah, é o mar que o realiza! movimento eterno, e uma fronteira de mistério, resolvendo os limites dos campos, e silenciando sua prosa.’ (tradução nossa).

eram para ela a imagem do contraponto entre tempo e eternidade, entre vida e morte, sofrimento e alegria, movimento e imobilidade” (NATHAN, 1989, p. 40). O universo úmido é todo uma vasta metáfora que decide a escolha das imagens e dos ritmos. Assim, associamos o sentido simbólico da água com o fluxo da vida, a existência humana, podendo ser interpretada como um convite à morte, pois, quando Rachel Vinrace embarcou no navio cargueiro de seu pai rumo a Santa Marina, na América do Sul, ela estava embarcando para um curso do qual não haveria volta.

Ao longo de nossa exposição, estamos tentando demonstrar o forte caráter simbólico de *The Voyage Out*, visto que, em sua quase totalidade, as ações e os eventos foram manipulados para serem simbólicos. Desta forma, as duas viagens que acontecem no romance (isto é, *the voyage out*: de Londres à América do Sul e *the voyage in*: de Santa Marina a um campo nativo indígena) contribuem para a exploração da trajetória da personagem central e para a tensão implícita na estrutura do romance, pois segundo Frye (1980), *The Voyage Out* começa como um *novel of manners* (“*light and ironic, distanced yet personal*”)¹¹³ e termina com um forte peso metafísico (“*heavy and serious, committed yet impersonal*”)¹¹⁴:

*As the streets that lead from the Strand to the Embankment are very narrow, it is better not to walk down them arm-in-arm. If you persist, lawyers' clerks will have to make flying leaps into the mud; young lady typists will have to fidget behind you. In the streets of London where beauty goes unregarded, eccentricity must pay the penalty, and it is better not to be very tall, to wear a long blue cloak, or to beat the air with your left hand. (capítulo I, p. 3).*¹¹⁵

All that evening the clouds gathered, until they closed entirely over the blue of the sky. They seemed to narrow the space between earth and heaven, so that there was no room for the air to move in freely; and the waves, too, lay flat, and yet rigid, as if they were restrained. The leaves on the bushes and trees in the garden hung closely

¹¹³ “leve e irônico, distante mas pessoal” (tradução nossa).

¹¹⁴ “pesado e sério, comprometido mas impessoal” (tradução nossa).

¹¹⁵ Como as ruas que levam do Strand ao Embankment são muito estreitas, é melhor não caminhar de braço dado. Se você insistir, empregados de escritórios de advocacia terão de saltar na lama; jovens datilógrafas terão de trotar nervosamente atrás de você. Nas ruas de Londres onde a beleza não é percebida, a excentricidade tem de pagar o pato, e é melhor não ser muito alto, usar um casaco azul comprido ou abanar o ar com a mão esquerda. (p. 15).

*together, and the feeling of pressure and restraint was increased by the short chirping sounds which came from birds and insects. (capítulo XXVII, p. 429).*¹¹⁶

Embora a escritora não tenha encontrado uma forma que resolvesse essa tensão, seu primeiro romance consegue fundir as preocupações metafísicas na estrutura do romance, mostrando a originalidade formal que sua obra romanesca posterior iria apresentar. Frye (1980) ainda explica-nos que a estrutura aparente de *The Voyage Out* nos é apresentada desde o primeiro parágrafo, quando o narrador acompanha a caminhada de Helen e Ridley Ambrose pelas ruas de Londres em direção ao navio, descrevendo a agitação das pessoas nas ruas e a mecanização da cidade, originada pelo processo de industrialização. Além disso, o romance é superficialmente tradicional: em parte, é um *novel of manners* e, em parte, é um uso diferenciado do *Bildungsroman*, sendo sua narrativa direta, ao traçar as duas viagens no romance.¹¹⁷ James Hafley analisa essas duas viagens em relação ao desenvolvimento de Rachel, apontando a contribuição delas na composição do romance. Eis sua explicação:

*The first of these voyages, occupying the first six chapters of the novel, serves at once to set the stage and to suggest Rachel's voyage to an understanding of life and experience; the second, occurring shortly after the climax of the novel – shortly after Rachel and Terence fall in love – coincides with Rachel's voyage to an understanding of herself. (1970, p. 45).*¹¹⁸

A tragédia do romance encontra-se justamente no fato de Rachel ser incapaz de unir seu próprio mundo com o mundo ao seu redor e morrer. Temos um forte conflito no romance

¹¹⁶ Toda aquela noite as nuvens acumularam até se fecharem inteiramente sobre o azul do céu. Pareciam estreitar o espaço entre terra e céu, de modo que não havia espaço como o ar circular livremente; as ondas também estavam achatadas e rígidas como se estivessem sendo contidas. As folhas nos arbustos e árvores no jardim estavam bem juntas, e a sensação de pressão e contenção era aumentada pelos breves sons de gorjeios que vinham de insetos e aves. (p. 330).

¹¹⁷ O termo *Bildungsroman* é masculino e, nele, está embutido um sentido destrutivo (“empire-building”), usado para mostrar a trajetória de um homem que parte da inocência à experiência. Woolf, com *The Voyage Out*, mostra a possibilidade de um *Bildungsroman* feminino, contrapondo-o ao masculino, já que acompanha a saída de uma jovem do seu mundo enclausurado, suas descobertas e o progressivo aumento de sua experiência de vida, construindo um sentido construtivo (“community-building”).

¹¹⁸ A primeira dessas viagens, ocupando os seis primeiros capítulos do romance, serve ao mesmo tempo para estabelecer o cenário e sugerir a viagem de Rachel para um entendimento da vida e da experiência; a segunda, ocorrendo logo depois do clímax do romance – logo após Rachel e Terence apaixonaram-se – coincide com a viagem de Rachel a um entendimento de si mesma. (tradução nossa).

porque, quando Rachel chega a um entendimento do mundo social, ela fica confusa sobre ser um indivíduo nesse mundo. Na coletânea de ensaios críticos sobre *The Voyage Out* organizada por Latham (1970, p. 45), Hafley argumenta que “*It is this dispute between the individual and society with which the novel is primarily concerned. Thus the Villa San Gervasio, where Rachel lives with Helen and Ridley Ambrose, represents the individual’s world, and the hotel below it represents the social world.*”¹¹⁹

Neste ponto, destacamos que Virginia Woolf entendia a morte como um incidente da vida. A autora apresentava suas personagens pensando em sua própria morte ou mostrando suas reações por parte dos que ficam vivos. Em *The Voyage Out*, após a morte de Rachel, vemos a indignação de Evelyn Murgatroyd, o sentimento de culpa de Mrs Flushing (por ter convidado a jovem à excursão ao campo indígena) e a tristeza de Mrs Thornbury (de não entender o porquê de uma jovem cheia de planos morrer).

A morte de Rachel é, de certo modo, um desfecho inesperado da história. Por isso, a nosso ver, a maneira de interpretar esse evento depende da abordagem do romance, da perspectiva sob a qual a personagem central é analisada, do contexto de criação e da vida de Virginia Woolf. Além disso, a decisão de uma escritora de matar a protagonista no seu primeiro romance é algo, no mínimo, inusitado, já demonstrando o caminho de ruptura e inovação que Woolf viria a trilhar: era preciso matar *the angel in the house*.

Para Frye (1980, p. 407), ao morrer, Rachel experimenta a polaridade temática central do romance em extremo, visto que ela procura por sentido na vida e na morte:

[...] she strains toward maintaining clear and decisive individuality and she wills herself toward submersion in the peaceful unity of death. Because this struggle between the will toward and the fear of both life and death is the most apt representation of Woolf’s lifelong thematic concern, Rachel’s dying is the most

¹¹⁹ “É essa disputa entre o indivíduo e a sociedade com que o romance está primeiramente preocupado. Assim Villa San Gervasio, onde Rachel mora com Helen e Ridley Ambrose, representa o mundo individual, e o hotel representa o mundo social.” (tradução nossa).

*powerful chapter of the novel. In it we suffer little sense of personal tragedy, but we experience profoundly the powerful ambiguity of Woolf's thematic concerns.*¹²⁰

Ademais, devido à evolução do enredo de *The Voyage Out* mover-se do crescimento do relacionamento amoroso de Rachel até a sua morte, podemos chegar a concluir que a morte, nos termos do romance, é a realização do amor entre Hewet e Rachel:

*It is clear that love and death are closely related not only by plot evolution but also by an intertwining of imagery and theme. But their relationship is not casual; rather, both Rachel's love and her death are seen in the same terms – both are microcosms of the total thematic pattern of the novel. (FRYE, 1980, p. 409).*¹²¹

Para Mary Beth Walker (1998), Rachel é uma personagem fora do tempo e fora de lugar no seu mundo. Por causa da sua inabilidade em se encaixar, a morte é a única solução, já que qualquer outro final não sustentaria a integridade literária do romance:

*Rachel as an out of time, out of place heroine does not fit into her surroundings emotionally, physically, or intellectually. She is not like the other characters, she feels apart from them and they sense this, she does not communicate well with them, and she has intense aversions to what her contemporaries consider the normal life for a young woman. She is not avant garde, but neither is she a character of a previous time. Her early development is suppressed (Lee 677), her education is incomplete and based on irrelevancies, and she doesn't have a clear vision of a future that is meaningful. Woolf very systematically places Rachel opposite characters that are in time and in place, and in the end Woolf has no choice but to write Rachel's death because Rachel never finds the time or place where she fits in. (p. 1).*¹²²

¹²⁰ [...] ela esforça-se no sentido de manter uma individualidade limpa e decisiva e ela obriga-se no sentido de uma submersão na unidade pacífica da morte. Uma vez que essa luta entre a vontade e o medo da vida e da morte é a representação mais apropriada da eterna preocupação temática de Woolf, a morte de Rachel é o capítulo mais poderoso do romance. Nele, temos uma noção limitada de tragédia pessoal, mas experienciamos profundamente a ambigüidade poderosa das preocupações temáticas de Woolf. (tradução nossa).

¹²¹ Está claro que amor e morte estão intimamente relacionados não só pela evolução do enredo, mas também por um entrelaçamento de imagens e tema. Mas sua relação não é casual; ao contrário, o amor e a morte de Rachel são vistos nos mesmos termos – ambos são microcosmos do padrão temático do romance. (tradução nossa).

¹²² Rachel como uma heroína fora do tempo e fora de lugar não se encaixa em seu meio emocionalmente, fisicamente ou intelectualmente. Ela não é como as outras personagens: se sente afastada delas e elas sentem isso, não se comunica bem com elas e tem intensas aversões para aquilo que seus contemporâneos consideram a vida normal para uma jovem mulher. Ela não é vanguardista e nem uma personagem de uma época anterior. Seu desenvolvimento inicial é reprimido (Lee 677), sua educação é incompleta e está baseada em coisas irrelevantes, e ela não tem uma visão clara de um futuro que tenha sentido. Woolf sistematicamente coloca Rachel de frente com personagens que estão no tempo e no espaço, e no fim Woolf não tem escolha a não ser escrever a morte de Rachel porque Rachel nunca encontra o tempo e o lugar onde ela se encaixa. (tradução nossa).

Para entendermos Rachel como uma personagem incompatível no tempo e no espaço, a estudiosa sugere-nos observar o contexto biográfico de Woolf e o processo de composição de *The Voyage Out*. Esse caráter é enfatizado no relacionamento com as outras personagens, nos cenários do romance (os eventos no Euphrosyne; o baile no hotel; a caminhada de Terence e Rachel durante a excursão à floresta) e nas constantes alusões literárias e históricas.

Rachel não se encaixa em seu mundo, e Woolf não oferece uma oportunidade de encontrar um tempo ou lugar para que Rachel realmente se encontre. Conforme a explicação de Walker, o destino da jovem personagem configura-se assim: “*Rachel’s voyage takes her away from time and place, and by the end of the novel, she becomes **literally** out of time and place, and she dies. Hers is a voyage out of time and out of place to death.*” (1998, p. 13).¹²³

Para Bishop (1981), por conta da morte de Rachel, uma cena paradigmática da obra como um todo surge, a autora consegue render a experiência para além do alcance usual da linguagem. Quando Rachel morre, Terence permanece na alegria serena de sua união perfeita:

An immense feeling of peace came over Terence, so that he had no wish to move or to speak. The terrible torture and unreality of the last days were over, and he had come out now into perfect certainty and peace. [...] Once he held his breath and listened acutely; she was still breathing; he went on thinking for some time; they seemed to be thinking together; he seemed to be Rachel as well as himself; and then he listened again; no, she had ceased to breathe. So much the better – this was death. It was nothing; it was to cease to breathe. It was happiness, it was perfect happiness. They had now what they had always wanted to have, the union which had been impossible while they lived. Unconscious whether he thought the words or spoke them aloud, he said, “No two people have ever been so happy as we have been. No one has ever loved as we have loved.”

It seemed to him that their complete union and happiness filled the room with rings eddying more and more widely. He had no wish in the world left unfulfilled. They possessed what could never be taken from them. (capítulo XXV, p. 412).¹²⁴

¹²³ “A viagem de Rachel a leva para longe do tempo e de lugar, e no final do romance, torna-se **literalmente** fora do tempo e de lugar, e morre. Sua viagem é para fora do tempo e de lugar rumo à morte.” (tradução nossa).

¹²⁴ Uma imensa sensação de paz dominou Terence, de modo que não queria mexer-se nem falar. A terrível tortura e irrealidade dos últimos dias tinham passado, e ele agora estava numa perfeita paz e certeza. [...] Uma vez susteve a respiração e escutou atentamente; ela ainda respirava. Ele continuou algum tempo pensando; pareciam estar pensando juntos; ele parecia ser Rachel e ele próprio; depois escutou de novo; não, ela deixara de respirar. Tanto melhor – aquilo era a morte. Não era nada; era deixar de respirar. Era felicidade, era felicidade perfeita. Agora tinham o que sempre quiseram ter, a união que fora impossível enquanto estavam vivos. Inconsciente de estar pensando ou pronunciando alto as palavras, ele disse:

– Nunca houve duas pessoas tão felizes como nós fomos. Ninguém amou como nós amamos.

Ainda, segundo Bishop (1981), o amor de Terence e Rachel não mais sofrerá alterações, pois ele transcende os conflitos e o desejo que ela tanto condenava, para alcançar a paz perfeita. No entanto, encontramos a conjunção irônica de pureza e esterilidade: “*this union, now far above all breathing human passion, exists only in the eternal separation of the lovers*”.¹²⁵ A natureza da existência não pode ser compreendida nem pela lógica nem pelo modo intuitivo da percepção. Assim, observando o trecho anterior e a fala de Hewet mais atentamente (*No two people have ever been so happy as we have been. No one has ever loved as we have loved.*), podemos identificar que estamos lidando com experiências humanas contraditórias e com sentimentos conflitantes, reforçando a idéia de quão inadequada é a linguagem para expressar um complexo de emoções intensas ou para capturar e expressar um caráter individual.

Já apontamos o tema principal de *The Voyage Out* como sendo a viagem interior de autoconhecimento de Rachel Vinrace. Vimos também a referência nostálgica aberta a um passado quando o mundo ainda estava sendo descoberto e o forte simbolismo que o elemento água representa. Entretanto, o primeiro romance de Virginia ainda consegue abordar uma série de outros subtemas que estão ligados ao tema principal.

A preocupação principal de Virginia Woolf sempre foi o ser humano em relacionamento com as outras pessoas. Ao mesmo tempo em que suas personagens tentam manter sua própria individualidade, encaram a impossibilidade de comunicação real. Sem dúvida, o relacionamento humano é um dos temas mais importantes de seus romances. Pasold (1987, p. 819) explica que a base das idéias de Virginia Woolf encontra-se na crença na fluidez da personalidade humana, nos vários seres que compõem o homem. “Uma vez que o homem é dividido, não é uma entidade fixa, é impossível conhecê-lo profundamente. Por isso

Pareceu-lhe que sua completa união e felicidade enchiam o quarto com círculos que se ampliavam cada vez mais. Ele não tinha nenhum desejo não realizado no mundo. Ambos possuíam o que não lhes poderia ser tirado. (p. 317-318).

¹²⁵ “essa união, agora longe, acima de toda paixão humana viva existe somente na eterna separação dos amantes.” (p. 356, tradução nossa).

o ser humano é inatingível e solitário.”. Talvez a apresentação gradual e indireta das personagens ao leitor seja devido ao nosso conhecimento imperfeito sobre as pessoas, estando embutida a noção de personalidade multifacetada.

Entendendo que cada encontro entre homens e mulheres era uma combinação de forças políticas e sociais inconstantes e conflitantes, podemos verificar a abordagem de temas que implicam ou podem implicar relacionamento humano, tais como: casamento, família, maternidade, amor, educação, comunicação, a Inglaterra e os ingleses, a mulher e sua condição. É, por meio da interação entre as pessoas, que Virginia Woolf apresenta sua crítica social, de forma indireta e, dependendo do assunto, diretamente.

Como já mencionamos, a autora britânica utiliza-se da cidade de Londres em seus romances, apresentando inúmeras personagens e, assim, temos que Virginia é uma escritora versátil com características tanto urbanas quanto rurais e marítimas. Como consequência de seus anseios e preocupações, podemos observar assuntos que estavam sendo discutidos no início do século XX, incluindo alguns que eram específicos da Inglaterra e da sociedade britânica na qual ela fazia parte – o que nos mostra sua consciência social, seu posicionamento político e, por consequência, a atualização de seus textos conforme os acontecimentos da História.

O papel político e social entre homens e mulheres é um dos tópicos mais interessantes trazidos por Woolf. Ela critica o modo como os homens dominam todos os setores da sociedade e como as mulheres são tratadas nessa sociedade. Sabemos que a educação formal e a representação política e social estavam destinadas aos homens, além das mulheres possuírem meios restritos para conseguirem seu sustento financeiro. Referências ao movimento sufragista feminino e sua militância estão espalhadas ao longo do romance, sendo ideologicamente representados pela personagem Evelyn Murgatroyd. Um fato curioso é que a

própria Virginia foi voluntária do movimento em 1910, defendendo o direito do voto feminino e maior reconhecimento e participação do sexo feminino nos papéis públicos.

As personagens femininas são em maior número em *The Voyage Out* e, de modo geral, seus papéis sociais estão presos às convenções e ideologias ainda remanescentes do século XIX. Assim, com exceção da personagem Miss Allan, a única mulher, de classe média, solteira, que trabalha para manter sua independência financeira, as demais são esposas devotadas aos maridos, protegidas pelo casamento, ou mães dedicadas aos filhos. Suas atividades diárias resumem-se a bordar, ler o *Times*, conversar e participar das refeições, em especial, da hora do chá. Quando não são casadas, procuram pela segurança e estabilidade do matrimônio: é o caso de Susan Warrington e Evelyn Murgatroyd.

Por sua vez, as personagens masculinas não são numerosas e têm uma participação ativa: na política, Richard Dalloway (ex-membro do Parlamento); no conhecimento de mundo, William Pepper; na intelectualidade, St John Hirst (graduado em Cambridge); na literatura, Terence Hewet (escritor), Ridley Ambrose (editor de clássicos gregos); no gerenciamento e expansão de negócios, Willoughby Vinrace. Enfim, notamos a descrição das funções, profissões e atividades de cada sexo dentro dessa sociedade, hierárquica e patriarcal, sendo seu pensamento e sua conduta regidos pela ideologia das relações de poder. Como podemos observar, Virginia Woolf, por meio da ficção, destacou seu cuidado em tornar suas personagens coerentes e reais, considerando o contexto sócio-cultural do qual fazem parte.

Em relação as suas personagens e a intelectualidade, a autora critica tanto o intelectual que desenvolveu uma única faculdade como também “a ausência de percepção e a vulgaridade do homem comum que não desenvolveu nenhuma de suas faculdades mais elevadas” (PASOLD, 1987, p. 820).

O casamento é um tema importante em Virginia Woolf. Por um lado, algumas de suas personagens, especialmente para a mulher, entendem o casamento como uma prisão, “como o

assassinato do próprio ego e da privacidade do indivíduo”. Por outro lado, outras sugerem que “um casamento feliz é possível desde que o golfo existente entre marido e mulher seja respeitado de forma que cada cônjuge preserve a própria dignidade” (PASOLD, 1987, p. 824). Em *The Voyage Out*, essa idéia é reforçada pelos casamentos de Richard e Clarissa Dalloway e de Helen e Ridley Ambrose, pelo menos.

A experiência humana é parte da essência dos romances de Woolf. Por meio de suas técnicas narrativas, o leitor tem a oportunidade de conhecer os sentimentos, as sensações e emoções de suas personagens e pensar na sua própria vida pessoal. Joan Bennett (1964) comenta sobre essa focalização nas experiências humanas em *The Voyage Out* e também *Night and Day*, o segundo romance woolfiano, publicado em 1919:

Each book is a love story. Yet it is clear that it is not the width and variety of the human comedy, nor the idiosyncrasies of human character, that most interest her. Rather it is the deep and simple human experiences, love, happiness, beauty, loneliness, death. Again and again in these two books what the reader feels is not so much ‘this man or woman would have felt like that in those circumstances,’ but rather ‘Yes, that is how it feels to be in love; to be happy; to be desolate’. (p. 3).¹²⁶

Para Virginia Woolf, o amor é irracional, aparece de maneira natural e não está necessariamente ligado a sexo. É positivo no sentido de aproximar as pessoas, de dar sentido à vida, quando há respeito pela privacidade do ser amado e reciprocidade. É negativo quando se torna uma ameaça à individualidade, uma dissimulação para o desejo de dominar o outro. Rachel Vinrace descobre o sentimento do amor e da felicidade, ao conhecer Terence Hewet em Santa Marina. Esse sentimento está carregado de dor e sofrimento, ao mesmo tempo em que os momentos que estão juntos são alegres e prazerosos. Angelica Garnett expõe-nos que:

¹²⁶ Cada livro é uma história de amor. No entanto é claro que nem a amplitude e variedade da comédia humana, nem as idiosincrasias da personalidade humana, que mais interessam a ela. Mais precisamente são as experiências humanas simples e profundas, amor, felicidade, solidão, morte. Repetidamente nesses dois livros o que o leitor sente não é tanto ‘este homem ou mulher teria sentido daquele jeito naquelas circunstâncias,’ mas ‘Sim, aquilo é como se sentir apaixonado; feliz; desolado.’ (tradução nossa).

A veracidade e a total ausência de sentimentalismo com que esse amor é mostrado não são apenas características da própria Virginia, mas integram suas crenças como artista. Foi preciso coragem e tenacidade para nadar contra a forte corrente de romantismo que ainda prevalecia na época, e através do livro todo ela é leal ao que reconhecemos como sua estrela-guia, caminho do qual, uma vez tomado, ela nunca se apartará. (1989, p. 12).

Além de todos os tópicos já apontados, há também várias discussões sobre artes e literatura. Ao longo do texto, o leitor pode observar as inúmeras referências a autores e obras consagradas, bem como as ricas discussões das personagens durante as refeições, principalmente, na hora do chá. Segundo Pasold, Virginia Woolf “ênfatiza a importância da Arte uma vez que ela permanece, e também apresenta suas idéias sobre a crítica e a erudição.”. Além disso, a escritora britânica apresenta alguns de seus objetivos ao escrever: ela “queria descobrir o que estava atrás das coisas de modo a criar imagens, combinar sentimentos que surgiriam como luzes e provocariam êxtase” (1987, p. 823).

Virginia Woolf tem Terence Hewet como seu porta-voz, a fim de expressar algumas das idéias referentes à arte e literatura e a inadequação das palavras na comunicação. Ademais, a autora focaliza vários aspectos do silêncio: “pode ser superior à fala, pode surgir da confusão e luta, pode ser repouante, e também pode ser ameaçador, levando-nos a encarar a realidade” (PASOLD, 1987, p. 823). No capítulo XVI, vemos uma conversa entre Rachel e Hewet no qual Hewet fala que gostaria de escrever um romance sobre o silêncio, além de comentar sobre a relação entre autor, concepção da obra e público. Citamos o trecho no qual algumas das opiniões acerca de literatura estão expressas por meio da personagem:

‘I want to write a novel about Silence,’ he said; ‘the things people don’t say. But the difficulty is immense.’ He sighed. ‘However, you don’t care,’ he continued. He looked at her almost severely. ‘Nobody cares. All you read a novel for is to see what sort of person the writer is, and, if you know him, which of his friends he’s put in. As for the novel itself, the whole conception, the way one’s seen the thing, felt about it, made it stand in relation to other things, not one in a million cares for that. And yet I sometimes wonder whether there’s anything else in the whole world worth doing. These other people,’ he indicated the hotel, ‘are always wanting something they can’t get. But there’s an extraordinary satisfaction in writing, even in the attempt to write.

What you said just now is true: one doesn't want to be things; one wants merely to be allowed to see them.' (p. 249).¹²⁷

The Voyage Out mostra-se como um romance de uma autora apaixonada pela leitura. Inclusive, para Hewet escrever o seu romance, ele deveria “*read a novel which someone else had written, a process which he found essential to the composition of his own.*” (capítulo XXII, p. 344).¹²⁸ Sabemos do acesso à grande biblioteca particular de seu pai, todas as leituras recomendadas por Leslie Stephen, além de obras de historiadores, filósofos e pensadores em geral do século XIX, a fim de enriquecer e desenvolver a capacidade de leitura da jovem Virginia. De acordo com Lorna Sage (2001), Virginia leu muita coisa variada: as irmãs Brontës, Elizabeth Gaskell, Jane Austen, Fanny Burney, Samuel Richardson e obras com heroínas problemáticas, tais como *Tess of the D'Urbervilles*, de Hardy ou *Diana of the Crossways*, de Meredith.

Nesta direção, o primeiro romance woolfiano só poderia estar repleto de referências a todos os tipos de livros e autores: Jane Austen; as irmãs Brontës; Balzac; Ibsen; Gibbon; Burke; Milton; Shelley; Safo e Píndaro. Aliás, ainda segundo Sage (2001), o capítulo do piquenique e o do baile “imploram” para serem comparados às cenas da vida extremamente educada e da alta classe social em *Emma*, de Jane Austen.

Ridley Ambrose está editando Píndaro, e a referência aos gregos é tão forte que o leitor faz a associação imediata entre a personagem e tudo o que diz respeito à cultura grega, podendo dar-nos a impressão de perpetuação do aprendizado masculino. Helen sabe que seu

¹²⁷ – Eu quero escrever um romance sobre o silêncio – disse ele –, as coisas que as pessoas não dizem. Mas a dificuldade é imensa. – Ele suspirou. – Porém a senhorita não se importa – continuou ele. Olhava-a quase com severidade. – Ninguém se importa. Só se lê um romance para ver que tipo de pessoa é o escritor e, se é conhecido, para ver quais de seus amigos ele colocou no livro. Quanto ao romance em si, toda a concepção, a maneira como se vê a coisa, como se sente, como se relaciona com outras coisas, nem uma pessoa num milhão se interessa por isso. Mas às vezes fico imaginando se há alguma coisa nesse mundo inteiro que valha tanto a pena ser feita. Essas outras pessoas – ele apontou o hotel – estão sempre querendo algo que não conseguem ter. Mas há uma extraordinária satisfação em escrever, mesmo em tentar escrever. O que a senhorita acaba de dizer é verdade: não queremos ser coisas; queremos apenas poder vê-las. (p. 201).

¹²⁸ “lia um romance que outra pessoa escrevera, processo que achava essencial para a composição do seu próprio livro.” (p. 270).

marido tem poucos admiradores de seu trabalho e que a fama é efêmera, por isso, ela fica apenas olhando para ele enquanto se distrai com o seu bordado.

Rachel é uma apaixonada por música e uma excelente pianista. Entretanto, os jovens homens ficam oferecendo listas de leitura para ela, como Richard Dalloway (Edmund Burke (1729-1797), *Reflections on the Revolution in France*, *The Speech on the American Revolution*), St John Hirst (Edward Gibbon (1737-1794), *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire*) e Terence Hewet (não indica algum autor em específico, mas é enfático ao dizer que Rachel deve ler poesia, sendo que as duas referências a George Meredith estão associadas a Hewet). Por fim, ao longo de *The Voyage Out*, além das referências a personalidades na filosofia, na política e na Inglaterra, o leitor pode ainda identificar as alusões a pessoas e obras nas artes, na cultura clássica, na literatura e na História.

Buscando por um estilo que fundisse sua percepção da realidade no uso específico da linguagem, Virginia Woolf, desde seu primeiro romance, iniciou um caminho experimental de técnicas e formas, o que a destacaria entre os maiores modernistas do início do século XX.

A tentativa de rompimento com a tradição literária inglesa já havia sido lançada em *The Voyage Out* e *Night and Day*, sendo publicamente apresentada a partir de *Jacob's Room* em 1922, ano notável na literatura, em que James Joyce publicou *Ulysses* e T. S. Eliot, *The Waste Land*. Embora a autora britânica tivesse uma posição diferente das noções tradicionais de enredo e de personagem, seu primeiro romance ainda mantinha alguns vínculos na tradição. Tudo que Virginia Woolf lançou em *The Voyage Out* pode ser analisado como experimentos que tornariam parte do seu estilo peculiar de escrever romances.

Na análise de uma narrativa, uma dificuldade recorrente é saber identificar quem narra os eventos que se passam na história, sendo bastante comum a confusão entre o narrador e a figura do autor da história. O problema agrava-se, quando lidamos com o tipo de narrador e

sua focalização, em outras palavras, “a perspectiva ou o ponto de vista sob o qual ocorrem a transmissão e a recepção da mensagem contida na obra” (D’ONOFRIO, 1995, p. 59).

O narrador de *The Voyage Out* utiliza-se da terceira pessoa do singular para essa narrativa de viagem. Dotado de uma onisciência plena, ele conhece toda a história, embora não participe de forma direta, mantendo certo distanciamento.

O foco narrativo adotado pelo narrador de Virginia Woolf parece-nos ser o narrador onisciente neutro. D’Onofrio (1995) explica-nos que esse tipo confunde-se com o que Wayne Booth chama de “autor implícito”, “é dotado de poder da onipresença: ele sabe o que se passa no céu e na terra, no presente e no passado, no íntimo de cada personagem”. Esse tipo é chamado por Jean Pouillon de “visão por detrás”: o narrador posiciona-se atrás e acima das personagens, “sabendo mais do que elas pelo simples motivo de que sabe tudo a narração de acontecimentos e a descrição de ambientes procedem de um modo neutro, impessoal, sem que o narrador tome partido ou defenda algum ponto de vista” (p. 60).

É de conhecimento geral que as idéias, os sentimentos e a concepção do mundo do narrador não coincidem necessariamente com o ponto de vista do autor. No entanto, por mais que saibamos que o narrador seja uma personagem específica no qual o autor se metamorfoseia, um ser ficcional autônomo, independente do ser real do autor que o criou, a distinção entre esses dois seres, às vezes, é tênue e ambígua.

Por isso, questionamos sobre a imparcialidade desse narrador onisciente em *The Voyage Out*. Como já apontamos, a voz do narrador confunde-se, às vezes, com as vozes de algumas personagens como: Rachel Vinrace, Helen Ambrose, Terence Hewet, sendo porta-vozes das idéias sobre a vida, a morte, o casamento, o relacionamento humano, as relações sociais, as artes, a literatura, entre outras, revelando o olhar crítico e a concepção de mundo da autora. A cada atitude de uma personagem está embutido um julgamento de valor, apresentando, desta maneira, o posicionamento ideológico de todo um grupo social, de toda

uma época histórica, da qual a autora também faz parte. Por isso, embora não seja intruso, a neutralidade do narrador onisciente de *The Voyage Out* é aparente, pois, ao estudarmos a construção das personagens e os vários temas entrelaçados, identificamos indícios de critérios de valor.

A nosso ver, ainda não podemos classificar essa confusão de vozes como fluxo de consciência, pois, ainda de maneira indireta, há a presença de um narrador que nos apresenta pensamentos, sentimentos e emoções das personagens e, por vezes, expressa-se através da opinião de outras personagens. Assim, somos conduzidos pelos comentários e descrições desse narrador ao longo de toda a trama.

Entendendo a narrativa da mesma maneira que nos aponta Salvatore D'Onofrio (1995, p. 53), isto é, “todo discurso que nos apresenta uma história imaginária como se fosse real, constituída por uma pluralidade de personagens, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados”, faz-se importante destacarmos que, em *The Voyage Out*, o conflito dramático desenvolvido na trama – a tensão entre vida e morte, a defesa da individualidade e a dificuldade nas relações sociais – leva-nos a pensar no significado da vida para Virginia Woolf.

Já, em *The Voyage Out*, notamos conflitos e tensões ao falar sobre a vida, assim, as pessoas que Virginia Woolf cria experimentam a vida como caótica, fragmentária e sem ilusão, e tão freqüente, a alegria intensa de viver. Portanto, ao construir suas personagens, Virginia analisa o ser humano sempre em contato com outros, revelando seus próprios valores. A partir de um olhar atento em seus romances, muito podemos descobrir sobre seu modo de ver coisas: o que era importante, valorizado, apreciado ou desacreditado pela autora.

Nesta reflexão, não podemos deixar de mencionar a relevância do tempo como elemento constitutivo na composição dos romances de Woolf. John Grahman (1970) expõe-nos que, em “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, Virginia Woolf diz que o negócio do romancista é a

exploração da personagem. O objetivo final de tal exploração está dentro da natureza da personalidade humana, e tão dentro do significado da vida.

Pasold (1987) explica-nos que, em Virginia Woolf, existe a discrepância entre o tempo cronológico e o tempo interior. Além da importância do presente e do momento, a relevância do passado e da memória como fator de auto-identidade também são enfatizadas. Além disso, podemos observar como a escritora mostra e analisa o ser humano em todos os estágios de vida – infância, juventude, maturidade e velhice. Em *The Voyage Out*, a partir da descrição externa das personagens (inclusive com a indicação da idade delas), temos as crianças do casal Ambrose, Rachel, Hewet, Hirst, Helen, Ridley, Mrs Paley como alguns exemplos de personagens representantes de cada um desses estágios.

Algo que deve ser ressaltado é a predominância do tempo cronológico linear na narrativa. A história é construída com começo, meio e fim, ou seja, conseguimos reconhecer o desenvolvimento da excursão desde a saída de Londres até o desembarque em Santa Marina e ver os eventos organizados linearmente, mantendo as relações de causa-e-conseqüência naturais entre um episódio e seus desdobramentos. Por exemplo, o leitor consegue identificar o início da viagem (meio sombria) com a sensação incômoda de Rachel em receber seus tios no Euphrosyne. Além disso, a combinação entre a primeira tempestade, o beijo de Richard e o horror de seu pesadelo configuram o nó da narrativa, já antecipando o final trágico do romance e contribuindo para a construção de um ambiente tenso, misterioso e, por vezes, angustiante que perdurará até o desfecho – a morte de Rachel, a contradição nos sentimentos de Hewet e a reação das demais personagens do hotel diante da tragédia.

De mais a mais, o leitor também pode identificar as marcas temporais objetivas espalhadas nos capítulos: o início e o término das viagens, a passagem das estações do ano, a hora das refeições, a determinação dos dias e das noites, isto é, as referências em relação à sucessão temporal dos acontecimentos da história. Eis alguns exemplos:

O início da história, contando a caminhada do casal Ambrose rumo ao Euphrosyne: *“One afternoon in the beginning of October when the traffic was becoming brisk a tall man strode along the edge of the pavement with a lady on his arm.”* (capítulo I, p. 3).¹²⁹

Helen Ambrose refletindo sobre o tédio que passaria durante a viagem a bordo: *“Mrs Ambrose, [...], now reflected that she certainly did not look forward to the intimacy of **three or four weeks on board ship** which was threatened.”* (capítulo I, p. 16).¹³⁰

A primeira manhã de viagem e o café da manhã com Rachel, Helen, Ridley, Willoughby e William Pepper: *“Uncomfortable as the night, with its rocking movement, and salt smells, may have been, and in one case undoubtedly was, for Mr Pepper had insufficient clothes upon his bed, the breakfast **next morning** wore a kind of beauty.”* (capítulo II, p. 20).¹³¹

Após chegarem à casa de campo Villa San Gervasio, o leitor pode observar o resumo dos últimos meses passados e a mudança das estações do ano: *“The next few months passed away, as many years can pass away, without definite events, and yet, if suddenly disturbed, it would be seen that such months or years had a character unlike other. **The three months which had passed had brought them to the beginning of March.** [...], and the change of season from winter to spring had made very little difference, [...].”* (capítulo VIII, p. 103).¹³²

Em preparação do baile comemorativo ao noivado de Susan e Arthur: *“The dinner was shorter and less formal than usual, even the waiters seeming to be affected with the*

¹²⁹ “Certa tarde no começo de outubro, quando o tráfego se tornava agitado, um homem alto veio a passos largos pela beira da calçada com uma dama pelo braço.” (p. 15).

¹³⁰ “Mrs. Ambrose, [...], agora refletiu que certamente não esperava com ansiedade pela intimidade de três ou quatro semanas a bordo do navio.” (p. 25).

¹³¹ “Por mais desconfortável que a noite pudesse ter sido, com seu movimento balouçante e seus cheiros de maresia, e para um deles sem dúvida o foi porque Mr. Pepper tinha pouca roupa sobre sua cama, o café da manhã seguinte teve uma espécie de beleza.” (p. 28)

¹³² “Os poucos meses seguintes passaram, como muitos anos podem passar, sem acontecimentos definidos, mas, se subitamente perturbados, seria visível que esses meses e anos tinham um caráter diferente de outros. Os três meses que passaram conduziram-nos ao começo de março. [...], e a mudança de estação do inverno para primavera trouxera muito pouca diferença.” (p. 92).

general excitement. Ten minutes before the clock struck nine the committee made a tour through the ballroom.” (capítulo XII, p. 168).¹³³

Rachel procura seu tio Ridley para lhe pedir um livro de Gibbon, na manhã seguinte ao baile: *“On the morning after the dance, however, Rachel came into her uncle’s room and hailed him twice, ‘Uncle Ridley’, before he paid her any attention.*” (capítulo XIII, p. 192).¹³⁴

Sabemos que o aprimoramento do fluxo de consciência em Virginia Woolf começa a delinear-se em *Jacob’s Room*. A partir de *Mrs Dalloway*, temos a combinação perfeita entre a exploração do mundo da mente e a presença reinante do tempo psicológico. No entanto, em *The Voyage Out*, podemos dizer que também há momentos de experiência subjetiva das personagens, quando o narrador apresenta o que se passa na mente delas. Assim, vemos “o modo como elas experimentam sensações e emoções no contato com os fatos objetivos e, também, com suas memórias, fantasias, expectativas” (FRANCO Jr., 2003, p. 45):

Helen looked at her [Rachel]. Her face was weak rather than decided, saved from insipidity by the large enquiring eyes; denied beauty, now that she was sheltered indoors, by the lack of colour and definite outline. Moreover, a hesitation in speaking, or rather a tendency to use the wrong words, made her seem more than normally incompetent for her years. Mrs Ambrose, who had been speaking much at random, now reflected that she certainly did not look forward to the intimacy of three or four weeks on board ship which was threatened. Women of her own age usually boring her, she supposed that girls would be worse. She glanced at Rachel again. Yes! how clear it was that she would be vacillating, emotional, and when you said something to her it would make no more lasting impression than the stroke of a stick upon water. There was nothing to take hold of in girls – nothing hard, permanent, satisfactory. Did Willoughby say three weeks, or did he say four? She tried to remember. (capítulo I, p. 16).¹³⁵

¹³³ “O jantar foi mais breve e menos formal do que de costume; até os garçons pareciam afetados pela excitação geral. Dez minutos antes de o relógio bater nove horas, o comitê fez uma turnê pelo salão de baile.” (p. 142).

¹³⁴ “Na manhã seguinte ao baile, entretanto, Rachel entrou no aposento do tio e o chamou duas vezes, “Tio Ridley”, antes que ele lhe desse atenção.” (p. 159).

¹³⁵ Helen contemplou-a. Seu rosto era antes fraco do que decidido, e só não era insípido por causa dos grandes olhos interrogativos; tendo-lhe sido negada a beleza, agora que estava abrigada dentro de casa, pela falta de cor e contornos definidos. Mais que isso, uma hesitação ao falar, ou uma tendência a usar as palavras erradas, faziam com que parecesse mais incompetente do que o normal para sua idade. Mrs. Ambrose, que andara falando coisas casuais, agora refletiu que certamente não esperava com ansiedade pela intimidade de três ou quatro semanas a bordo do navio. Mulheres de sua idade habitualmente a entediavam. E ela supunha que uma mocinha seria ainda pior. Lançou mais um olhar a Rachel. Sim! Como estava claro que ela seria vacilantes, emotiva, e quando lhe dissessem alguma coisa não faria impressão mais duradoura do que o golpe de um bastão na água. Não havia nada que se arraigasse em mocinhas – nada sólido, permanente, satisfatório. Willoughby disse três semanas ou quatro? Ela tentou lembrar. (p. 24-25).

Na sua busca de atingir seu objetivo (inserido na natureza da personalidade humana e, portanto, no significado da vida), Virginia preocupou-se constantemente com os problemas relacionados ao tempo na narrativa, tais como os fenômenos de memória, mudança e morte, o que a direcionou a se questionar sobre assuntos antigos e difíceis. Dessa forma, seus esforços em respondê-los resultaram em dois pontos de vista centrais da vida. John Graham apresenta-nos esses modos de ver de Virginia Woolf, dizendo-nos que, em *The Voyage Out, Night and Day, Jacob's Room*:

[...] the questions are asked in a fairly obvious way, and focus on the apparent dichotomy between two kinds of time, two worlds: on the one hand, the world of linear time, of past, present, and future, in which we are subject to unremittent and uncontrollable flux; and on the other hand, the world of mind time, an inner world of thought and imagination, in which the chaotic flow of experience derived from our life in linear time is reduced to order and unity, and in which we are therefore liberated. In all of her novels, Mrs Woolf is troubled by the apparent dualistic conflict between these two worlds, in which the data of one frequently contradict the data of the other; but she is never willing to accept this dualism as absolute. In seeking to overcome it, two solutions are possible: either both worlds are parts of one large reality, and are therefore integrally related to each other; or one of these worlds is unreal, and only in exploring the other shall we find a valid absolute. (1970, p. 28).¹³⁶

Graham (1970) ainda explica-nos que, nos primeiros três romances woolfianos, o problema é colocado e não resolvido, já que existe o predomínio do tempo linear e “*In this immense machine, human life is irrelevant; and against its tyranny the inner world of mind time opposes at best an escape into illusion.*” (p. 28-29).¹³⁷

Uma das maiores angústias woolfianas foi estabelecer a distinção entre “eu interior” e “mundo exterior”. De um lado, os recessos do ser nos quais a identidade pessoal perde-se e

¹³⁶ [...] as perguntas são feitas de uma maneira razoavelmente óbvia, e focalizam a aparente dicotomia entre dois tipos de tempo, dois mundos: de um lado, o mundo do tempo linear, do passado, presente, e futuro, no qual somos expostos ao fluxo insistente e incontrolável; e por outro lado, o mundo do tempo da mente, um mundo interno de pensamento e imaginação, no qual o fluxo caótico da experiência derivada de nossa vida no tempo linear é reduzido a ordem e unidade, e no qual somos libertados, portanto. Em todos os seus romances, a Sra. Woolf está incomodada pelo conflito dualístico aparente entre esses dois mundos, no qual os dados de um frequentemente contradizem as informações do outro; mas ela nunca está disposta a aceitar esse dualismo como absoluto. Procurando vencê-lo, duas soluções são possíveis: ou ambos os mundos são partes de uma grande realidade, e, portanto, estão integralmente relacionados um ao outro; ou um desses mundos é irreal, e somente em explorar o outro encontraremos um absoluto válido. (tradução nossa).

¹³⁷ “Nesta máquina imensa, a vida humana é irrelevante; e contra sua tirania o mundo interno do tempo da mente opõe-se quando muito a uma fuga para a ilusão.” (tradução nossa).

vastas possibilidades de comunhão abrem-se; de outro, o mundo social das relações cotidianas, um universo regido pelo tempo cronológico e pelas regras e convenções sociais, “levando o indivíduo à afirmação de sua identidade e ao apego à diferença. Esses dois tipos de existência são eminentemente antagônicos.” (CAMARGO, J., 1994, p. 69).

Pelo exposto, dizemos que Virginia Woolf era uma mulher que se destacava em seu meio, pois ela é um exemplo de consciência literária e posicionamento político. Apesar das aparências por causa de sua origem social, a autora era bem informada sobre tudo que estava acontecendo ao seu redor. Além de suas concepções literárias, no diário de 1909 e, de maneira mais implícita, em *The Voyage Out*, observamos sua crítica social referente ao domínio masculino em todos os setores da sociedade britânica e à exclusão e marginalização do sexo feminino dos papéis políticos e sociais; e seus comentários irônicos frente ao colonialismo e imperialismo britânicos.

A visão de mundo woolfiana baseada nas experiências concretas pessoais exerce uma forte influência na composição de seus romances, especialmente de *The Voyage Out*. Sobressaindo a perspectiva simbólica, todos os eventos constitutivos da viagem de barco de Londres a Santa Marina, em comparação com a trajetória da personagem central Rachel Vinrace, representam a mudança da vida de acordo com os acontecimentos; revelam o posicionamento ideológico da autora diante da agitação do dia-a-dia, dos fatos sociais, políticos, econômicos e religiosos.

Seu engajamento social, embutido na composição de seus romances, mostra seu conhecimento dos temas mais relevantes discutidos no seu tempo, revelando a sintonia da autora com o contexto histórico no qual ela estava inserida. Em outras palavras, para Virginia Woolf, o autor deveria manter-se atualizado da mesma maneira que seus textos, na medida em que a vida é inconstante e a História, dinâmica, ambas suscetíveis a alterações incessantes.

Como nos aponta Joan Bennett (1964), a tensão no sentimento de Virginia Woolf sobre a vida já se faz presente em *The Voyage Out*. Esse romance move-se entre os pólos de vida e morte. A personagem principal questiona-se, e busca pelo significado da vida, por uma ordem e beleza na vida comparável com aquilo que ela encontra na música. No entanto, “nenhuma solução é oferecida; não se chega a nenhuma conclusão sobre o valor ou o horror da vida, sobre a paz ou temor da morte, é que meramente ambas as experiências são vividamente representadas nos seus livros” (p. 66).

A partir da reflexão acerca de questões estruturais e temáticas, vimos que, na composição de *The Voyage Out*, além da forte expressão simbólica do romance, predominam as tensões entre indivíduo e sociedade, entre realidade e ficção, entre vida e morte. Isso tudo revela-nos a capacidade da literatura de absorver questões referentes ao cotidiano e, em contrapartida, promover questionamentos acerca das implicações sociais latentes contidos nos textos literários, já que a literatura nasce em um contexto social, como parte de uma cultura, num meio ambiente, além de ajudar-nos na compreensão da interação entre os seres humanos.

De posse de todas as informações contextuais apresentadas e da análise realizada em ambos os textos, compararemos *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, identificando semelhanças e diferenças e verificando como a visão de mundo de Virginia Woolf associada ao contexto sócio-histórico britânico do início do século XX contribuíram para o processo de revisão e composição de seu primeiro romance.

Capítulo 4 – *Melymbrosia* e *The Voyage Out*: uma leitura comparativa

No segundo e terceiro capítulos, apresentamos nossa leitura analítica dos romances *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, respectivamente. Neles, ao enfatizarmos o intenso trabalho de revisão e reescrita, procuramos apontar aspectos formais e temáticos, destacando os múltiplos interesses da autora, a abrangência e diversidade dos assuntos abordados, além de levarmos em consideração todo o contexto de produção do primeiro romance woolfiano.

Como já expusemos, a composição de *The Voyage Out* foi um processo demorado e problemático. Para melhor visualização, apresentamos uma seqüência de datas e fatos que ilustram toda a trajetória percorrida por Virginia Woolf na elaboração de seu primeiro romance: desde a possível origem da idéia de escrever ficção, as revisões e reescritas, o estágio final do trabalho de recriação até a publicação da primeira edição inglesa em 1915.

DATA	ETAPA
1904 – após a morte de Leslie Stephen	idéia de escrever ficção
1905 – viagem a Portugal com Adrian	idéia do tema da viagem marítima
1907 – outubro/novembro	início da escrita
1908 – 18-31 de agosto	As 100 primeiras páginas escritas
1908 – 1910	primeiras revisões e versões (ajuda e crítica de Clive Bell)
1911 – abril	8 capítulos de <i>Melymbrosia</i> completos
1912 – julho	conclusão de <i>Melymbrosia</i> (texto escondido e não publicado)
1912 – 10 de agosto	casamento com Leonard Woolf
1912 – (outubro) – 1913 – (março)	revisão profunda (e, conseqüentemente, nova fase de escrita, de onde surgiu o texto, agora intitulado <i>The Voyage Out</i>)
1913 – 9 de março	original de <i>The Voyage Out</i> entregue a Gerald Duckworth
1913 – 12 de abril	<i>The Voyage Out</i> é aceito para publicação e iniciou-se a fase de provas
1913 – 9 de setembro	Tentativa de suicídio
1915 – 26 de março	publicação de <i>The Voyage Out</i>

Tabela 2: trajetória do processo de composição de *The Voyage Out*

A partir da investigação do processo de criação, propomos a comparação entre *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, a fim de observarmos mais atentamente as diferenças e

semelhanças de forma e conteúdo e seus efeitos em ambos os textos. Levando-se em consideração o contexto sócio-histórico da Inglaterra no início do século XX, verificamos a necessidade da constante atualização por parte da autora de seus textos e a busca pela revitalização e inovação do romance, que impulsionaram as contínuas revisões e reescritas de *The Voyage Out*.

Virginia Woolf tomou consciência dos assuntos mais relevantes de seu tempo. Com uma mente brilhante, conseguiu transferir seus principais anseios e preocupações para seus textos. Sua constante aquisição de novas informações reflete-se no processo de composição de *The Voyage Out*: percebemos seu propósito de manter a escrita atualizada na medida em que eventos ocorrem, já que, para Woolf, a História era dinâmica e repleta de alterações, assim como a vida.

Durante o período de transformação da sociedade, os artistas sentiram a carência de se criar outras formas de expressão. Hermione Lee mostra-nos essa necessidade de se buscar por novas formas de representação em concordância com as mudanças no contexto sócio-histórico da Inglaterra no início do século XX:

*The need for the creation of a new reality not through ‘photographic representation’ but through ‘necessitated form’, is a need created by the conditions of existence. When she [Virginia Woolf] talks of a change taking place in December 1910 she is talking about a change in life rather than in art [...]. (LEE, 1977 apud CAMARGO, M., 2001, p. 102).*¹³⁸

Essa mudança de vida reflete também em uma mudança nas relações humanas. No ensaio “Character in Fiction”, Virginia Woolf as relaciona com fatos históricos e políticos na Inglaterra acontecidos em 1910:

¹³⁸ A necessidade de criação de uma realidade nova não através da ‘representação fotográfica’ mas através da ‘forma precisada’, é uma necessidade criada pelas condições de existência. Quando ela [Virginia Woolf] fala de uma mudança acontecendo em dezembro de 1910, está falando mais sobre uma mudança na vida do que na arte [...]. (tradução nossa).

All human relations have shifted – those between masters and servants, husbands and wives, parents and children. And when human relations change there is at the same time a change in religion, conduct, politics and literature. Let us agree to place one of these changes about the year 1910. (1924, p. 422).¹³⁹

A escolha do ano não nos parece aleatória. Eduardo VII, sucessor da Rainha Vitória desde 1901, morreu a 6 de maio, sendo sucedido por George V. Por isso, Virginia Woolf refere-se a Wells (1866-1946), Bennett (1867-1931) e Galsworthy (1867-1933) como a geração dos escritores eduardianos, e Forster (1879-1970), Lawrence (1885-1930), Strachey (1880-1932) e Joyce (1882-1941) como a geração dos georgianos. Além disso, a Primeira Exposição Pós-Impressionista aconteceu em 8 de novembro de 1910, cujos efeitos gradativos foram sendo registrados e refletidos ao longo de sua obra.

Devido a essa nova perspectiva, a noção de personagem também mudou: a autora preocupou-se em apresentar as personagens, exteriormente e interiormente, utilizando-se tanto de objetividade quanto de subjetividade para construí-las. Daí, surgiu a crítica à representação fotográfica de romances de escritores eduardianos por meio de ensaios como “Modern Fiction” e “Mr. Bennett and Mrs. Brown”. Assim, da polêmica entre Woolf e Bennett, citamos o trecho tão conhecido sobre a caracterização de personagens:

Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible? (WOOLF, 1925).¹⁴⁰

Essa geração de escritores eduardianos enxergava as personagens como seres imutáveis, não demonstrando o caráter multifacetado da personalidade humana e servindo de

¹³⁹ Todas as relações humanas mudaram – entre senhores e empregados, maridos e esposas, pais e filhos. E quando as relações humanas mudam, há, ao mesmo tempo, uma mudança na religião, conduta, política e literatura. Vamos concordar em localizar uma dessas mudanças por volta do ano de 1910. (tradução nossa).

¹⁴⁰ A vida não é uma série de lâmpadas simetricamente colocadas; a vida é uma auréola luminosa, um envelope semitransparente que nos envolve do começo ao fim da consciência. Não é tarefa do romancista exprimir esse espírito diferente, desconhecido e não-circunscrito, qualquer que seja a aberração ou complexidade que ele possa manifestar, com a menor dose possível do que é estranho e externo? (tradução nossa).

ilustração para conceitos pré-estabelecidos. Nesta direção, Woolf chama a atenção para a necessidade de atualização constante tanto do autor quanto do crítico, encarando a vida em conjunto com as mudanças nas relações humanas, visto que, de alguma forma, essas mudanças acabam por alterar o curso das instituições e dos princípios. Portanto, Virginia Woolf, ao prestigiar a vida no sentido de um processo contínuo, defende que os romances nos quais a narrativa é uniforme e as personagens não se alteram em função dos acontecimentos não são representativos da realidade. Em outras palavras, uma narrativa, que não contempla as mudanças do fluxo da vida e, por conseqüência, da História, torna-se artificial.

Logo que o leitor entra em contato com *The Voyage Out*, percebe que essa necessidade de atualização do texto, conforme eventos políticos, sociais, históricos acontecem, configura-se numa nova interpretação da História, das estruturas e instituições sociais, além das interações entre os indivíduos de sua sociedade. Assim, podemos falar que cada momento de revisão significou uma nova interpretação da realidade, de acordo com sua percepção e perspectiva, e, como resultado, surgia um novo texto. Com tópicos tão variados e distintos trazidos à discussão, podemos observar a busca por uma forma que conseguisse fundir suas preocupações diversificadas numa estrutura que desse conta de abarcar tudo. Seu compromisso social, sua apreensão da realidade e sua consciência literária foram elementos fundamentais na criação de seu estilo único, o qual se caracterizou pela revitalização do romance com todas as mudanças de concepção no início do século XX – abordagem psicológica, desenvolvimento de novas técnicas narrativas, mudança na noção de enredo e de personagem.

O primeiro romance de Virginia Woolf está inserido num contexto marcado por uma série de transformações históricas, políticas, sociais e culturais. Levando-se em consideração o período de composição do romance, os problemas pessoais da autora e a mudança na concepção do romance, buscamos compreender a interação entre o contexto social e a

estrutura do texto literário. Desse modo, com o surgimento de tantos acontecimentos históricos e sociais vivenciados por Woolf e sua própria maneira de interpretá-los, seu processo de recriação pode ser justificado pela necessidade de se buscar novas formas, adequadas e atualizadas, para expressar os novos conteúdos. Por isso, torna-se válido investigar esse processo de reescrita, pois, além de sabermos que ele é, em si mesmo, um ato social e histórico, o ato de reescrever pressupõe uma nova leitura e conseqüentemente, uma nova interpretação da sociedade e da História. Assim sendo, adotamos a premissa de que o conteúdo possui uma lógica e, por ser histórico em si mesmo, requisita formas adequadas. Esse processo é chamado por Fredric Jameson de lógica do conteúdo, conforme explicado em *Marxismo e Forma* (1985).

Desde a publicação de *Melymbrosia* em 1982, texto considerado pela crítica como um rascunho anterior à versão final que viria a ser seu primeiro romance *The Voyage Out*, podemos notar as modificações que o “texto-rascunho” sofreu, embora saibamos que cada texto deve ser analisado de acordo com as suas especificidades e características. Essa relação entre *Melymbrosia* (rascunho) e *The Voyage Out* (texto final), enfatizada pela crítica, pode ser justificada devido às semelhanças entre os textos, caracterizando a ausência de grandes mudanças no enredo.

Em ambos os textos, o enredo é desenvolvido durante uma viagem da Inglaterra à América do Sul num navio cargueiro. A personagem central do romance (Rachel Vinrace), uma jovem britânica inexperiente de 24 anos, viaja com seu pai (Willoughby Vinrace), um importante homem de negócios, seu tio (Ridley Ambrose), estudioso de clássicos gregos e que durante a viagem está editando Píndaro, e sua tia (Helen Ambrose), cujas características marcantes são a beleza, a simpatia e a dedicação aos filhos. No caminho, a viagem pára em Lisboa onde o casal Dalloway (Richard e Clarissa) embarca. Richard é político e Clarissa,

esposa devotada ao marido, sente-se segura pelo casamento. Durante o curto período a bordo dos Dalloways, acontecem a primeira tempestade e o primeiro beijo de Rachel.

Após algumas semanas, o Euphrosyne chega ao vilarejo fictício de Santa Marina (em *Melymbrosia*, o vilarejo chama-se Santa Rosa). Willoughby segue sua viagem a negócios. Rachel, Ridley e Helen ficam na casa de campo Villa San Gervasio e conhecem um grupo de turistas também britânicos no hotel local. Dentre eles, Rachel conhece seu futuro noivo (Terence Hewet), escritor e seu amigo, intelectual formado em Cambridge (St John Hirst). Com eles e Helen, Rachel acompanha os Flushings (Wilfrid e Alice), um par de excêntricos admiradores e colecionadores de arte primitiva, numa excursão a uma tribo indígena.

Depois de Terence e Rachel terem declarado seu amor um ao outro durante a excursão, a jovem morreu devido a um estado febril inesperado. Como consequência, Helen e Hewet desaparecem da história. Por fim, a maioria dos hóspedes do hotel aparece realizando suas atividades corriqueiras enquanto a segunda tempestade acontece, mostrando-nos que a vida segue seu fluxo normal, apesar das tragédias.

Os conselhos de Clive Bell no início da composição de *Melymbrosia* foram importantes (segundo constam cartas escritas entre 1907 e 1909) para Virginia refletir sobre a composição de seu romance de maneira geral – suavização dos ataques e críticas sociais; construção de personagens; seu estilo; sua dificuldade em situar realidade dentro da ficção; o tratamento sombrio sobre o amor e o casamento, por exemplo. Toda essa preocupação é justificada pelo fato de que publicar um livro como *Melymbrosia* era assumir um risco muito grande, uma tragédia que prejudicaria sua carreira como romancista.¹⁴¹ Dizemos isso porque buscar por espaço no meio literário em sua época era difícil, já que a presença do homem em todos os setores da sociedade, inclusive na literatura, era algo ainda predominante, e suas críticas, não apenas à sociedade como também a assuntos polêmicos (homossexualismo,

¹⁴¹ A exposição assustava Virginia. Em carta a Vanessa, ela disse que “tinha medo de alguém ver e criticar seu manuscrito, tanto que ela o escondeu numa sala onde ninguém poderia encontrá-lo.” (DESALVO, 2001, p. xxi, tradução nossa).

religião, educação de mulheres, direitos iguais entre os sexos), eram abertas e severas. Acreditamos que essa mudança de posicionamento crítico tenha sido fundamental para o direcionamento das modificações realizadas no último estágio de revisão, deixando muito para ser lido nas entrelinhas.

De um modo geral, sobre o uso da linguagem, observamos que Virginia se expressa mais francamente em *Melymbrosia*. Suas angústias são mais claras, suas posições político-sociais explícitas e suas críticas à sociedade britânica são afiadas e diretas. Já, em *The Voyage Out*, notamos uma abordagem um tanto diferente: Virginia Woolf trabalha o significado de maneira mais ambígua: as críticas ao imperialismo britânico são suavizadas, e suas preocupações em relação à posição da mulher em sua sociedade tornam-se menos diretas. Esse processo de revisão e reescrita, a nosso ver, trata-se de um movimento de recriação: *The Voyage Out* é um texto reelaborado no qual notamos a adição de capítulos, apagamento de referências explícitas sobre assuntos polêmicos, refinamento no uso da linguagem culta, além de um caráter mais poético devido ao uso de metáforas, repetições, aliterações e assonâncias. Tudo isso, associado à escolha dos espaços e do acompanhamento da trajetória percorrida por Rachel Vinrace, faz *The Voyage Out* ter um peso metafísico maior e ser carregado de significados simbólicos.

DeSalvo (2001) também comenta sobre as diferenças de abordagem entre ambos os textos: *Melymbrosia* pode ser visto, de muitas maneiras, como uma versão mais arrojada do que *The Voyage Out*. Olhando como um todo, a tendência de Virginia Stephen ao passar dos anos era de enfraquecer a clareza e agressividade de *Melymbrosia*, a fim de tornar o significando mais ambíguo e tornar Rachel mais inocente e sonhadora, menos enfurecida com o mundo. Além disso, DeSalvo complementa dizendo que:

*In Melymbrosia, the issues of the aftermath of sexual abuse, same-sex love (created overtly in Rachel's and Helen's relationship), and the critique of imperialism, are more overt and piercing than in the later version. In The Voyage Out, the meanings are muted; it is a more mythic, and a less socio-political work of art.*¹⁴²

De fato, podemos perceber uma mudança de destaque de *Melymbrosia* para *The Voyage Out*. No primeiro, pelo uso de uma linguagem direta e sem rodeios, observamos as duras críticas ora ditas ora pensadas pelas personagens: há o predomínio de um tom agressivo nas discussões sobre criar filhos, sobre o crescimento do império britânico e sobre a não-mudança da situação social feminina. Em *The Voyage Out*, sobressai-se o caráter simbólico da linguagem: a própria sugestão do título, a escolha do tema principal, dos aspectos formais e dos elementos constitutivos da narrativa, mediados pela perspectiva da autora acerca do mundo no qual ela vivia.

O tema principal do primeiro romance de Virginia Woolf é a viagem interior de autoconhecimento e o fio condutor é a focalização da trajetória percorrida pela personagem central durante a viagem de Londres a Santa Marina a bordo do *Euphrosyne*. Independentemente da orientação teórico-analítica, a característica marcante desse romance é a tensão entre linguagem e realidade e, é a partir dela, que os demais conflitos temáticos e formais instauram-se.

A experiência da epifania está atrelada à viagem interior de autoconhecimento, que, por sua vez, faz parte da passagem da inocência à experiência de Rachel. Na sua tentativa de compreensão das relações humanas, Virginia Woolf acreditava que o ser humano é:

[...] um poço profundo cuja base ninguém pode atingir, nem mesmo a própria pessoa por ser composta de várias personalidades; assim, o momento epifânico de suas personagens é inesperado e momentâneo, é apenas um momento em que a personagem tem a percepção súbita de uma de suas facetas (PASOLD, 1987, p. 825-826).

¹⁴² Em *Melymbrosia*, os tópicos sobre a consequência de abuso sexual, o amor entre pessoas de mesmo sexo (criado abertamente no relacionamento entre Rachel e Helen), e a crítica sobre o imperialismo são mais abertos e enfáticos do que na versão posterior. Em *The Voyage Out*, os sentidos são abafados; é uma obra de arte mais mítica do que sócio-política. (p. xxiii, tradução nossa).

Em *The Voyage Out*, essa experiência acontece naturalmente na vida da jovem protagonista. Por ser uma seqüência explícita (e não apenas um momento inesperado), faltam-lhe a obscuridade e a privacidade da epifania conhecida como tal.

Como a maioria das ações gira em torno dos eventos relacionados à Rachel, acompanhamos, junto com protagonista, a descoberta do mundo e das pessoas ao seu redor. Muito do que Virginia Woolf acreditava reflete nos pensamentos e atitudes de Rachel, Helen e Hewet, por isso, elas se revelam como seus porta-vozes. Assim, conforme os conflitos vão se instaurando no dia-a-dia da vida de Rachel, surgem as tensões entre individualidade e sociedade, “eu interior” e “mundo social”, e vida e morte. Apesar de sabermos da tensão constante entre preocupações metafísicas e crítica social dentro do romance, percebemos uma tendência à busca pelo significado da vida, entendendo a morte como seu incidente idiossincrático em *The Voyage Out*.

Para descrever os “altos e baixos” da vida, Virginia Woolf desenvolve um tipo de metáfora capaz de revelar a sua visão da experiência humana. Em *The Voyage Out*, os contrastes básicos permitem refletir sobre a superficialidade e essência da vida. Ao contrapor Londres e a vila fictícia de Santa Rosa/Santa Marina, retiramos o significado primeiro dessa metáfora: a personalidade humana é dividida e não podemos conhecer um ao outro completamente. Nas palavras de Naremore (1973, p. 31), o homem, “*having both a civilized exterior of manners and routine, of tea cakes and prime ministers, and a profound, obscured inner life of passion and feeling*”, torna-se inatingível.¹⁴³

Desse modo, no romance, temos uma luz que é metade “do mundo” e metade “obscura”. Por um lado, vê-se um mundo de modos, política e razão, onde o masculino domina e onde o poder é exercido por poucos. Por outro lado, um mundo de sentimento

¹⁴³ “tendo tanto um exterior civilizado de boas maneiras e rotina, de chás e primeiros-ministros, e uma profunda, vida interna e obscura de paixão e sentimento.” (tradução nossa).

primitivo, onde o impulso mais feminino em direção ao ser é mais forte e onde indivíduos, geralmente isolados, desejam estar unidos e subordinados por uma lei natural.

Pensando nessa cisão do ser humano, E. M. Forster (1969) também concorda com a idéia de que o homem seja um ser multifacetado. Por um lado, tudo aquilo que é observável (suas ações e parte de sua existência espiritual), por meio de seus comportamentos) cai no domínio da História. Por outro, os sonhos, as paixões, alegrias, tristezas e meditações estão contidas no lado romântico do homem. Esses sentimentos e desejos, não visíveis aos outros, estão escondidos em algum lugar profundo e obscuro. Assim, expressar esse lado implícito da natureza humana é uma das principais funções do romance, pois é, através do método de composição do escritor e da linguagem escrita, que esse lado implícito aparece, algo que não acontece na vida cotidiana.

Ao associarmos o processo de composição de *The Voyage Out* à grande quantidade e abrangência dos subtemas atrelados ao tema principal, podemos interpretar o primeiro romance woolfiano como uma referência a sua única viagem de navio em 1905; como a passagem de uma jovem mulher da inocência à experiência, à descoberta do mundo e de si mesma; ou ainda, como sua estréia na arte da ficção. Além disso, pode ser entendido como um retorno nostálgico ao passado, na época das grandes navegações, à procura de expansão territorial. A viagem para a América do Sul torna-se um pretexto para imaginar os colonizadores elisabetanos no “novo mundo”. Com isso, a autora abre a discussão sobre a construção e expansão do império britânico, criticando ironicamente a forma de colonização, imposição cultural, política e econômica sob as colônias.

Sharon Stockton (1995), no seu artigo “Virginia Woolf and The Renaissance: The Promise of Capital and the Violence of Materialism”, explica-nos que a literatura do início do século XX criticava, de modo implícito, o mundo do capitalismo financeiro/consumista que estava surgindo e as fronteiras sociais rompidas. Havia uma aparente necessidade de “retorno”

a uma espécie de ordem e hierarquia transcendente, em particular, no pós-Primeira Guerra. De acordo com a estudiosa ainda, para Virginia Woolf, o caminho para esse possível retorno teria base numa *historical relocation*, isto é, a projeção da materialidade do século XX numa era mitologicamente anterior, por exemplo – a Renascença Inglesa – na qual se pode questionar os princípios vigentes do, então, novo século. Em *The Voyage Out*, pelo recurso da memória, o narrador pôde voltar ao passado, por meio da viagem de Londres a Santa Rosa/Santa Marina, com o intuito de dar um novo significado a ele, propondo uma interpretação sob um ponto de vista diferente.

No artigo “Garden and Wilderness: Virginia Woolf Reads the Elizabethans” (1992), Elizabeth W. Pomeroy mostra-nos que escritores da era elisabetana foram a primeira paixão literária de Virginia Woolf. Na fase da adolescência, a jovem lia, por exemplo, Hakluyt’s *Collection of the Early Voyages, Travels, and Discoveries of the English Nation* (1599-1600). Essas aventuras de exploração e descoberta mexiam com sua imaginação e serviram como fonte de inspiração para seu estilo. Os frutos dessas leituras foram diretos e indiretos: em ensaios, tais como “The Faery Queen”, “The Countess of Pembroke’s Arcadia” e “Hakluyt’s Voyages”, há estudos sobre tópicos elisabetanos que apresentam sua habilidade crítica e destacam suas particularidades, revelando seu desenvolvimento como escritora. Seus romances *Orlando* (1928) e *Between the Acts* (1941) tratam explicitamente de temas elisabetanos, traçando uma continuidade da cultura literária que os modelaram. Sendo leitora e escritora ao mesmo tempo, os escritores elisabetanos foram por muitas vezes um estímulo para sua própria escrita. Neles, ela admirava as qualidades que fizeram a diferença na sua própria ficção: “*the lyric vein, the far-reaching power of suggestion, the often diffuse but finally strong illumination of human experience, pierced occasionally by the extraordinary clarity of an image*” (POMEROY, 1992, p. 508).¹⁴⁴

¹⁴⁴ “a veia lírica, o poder de sugestão abrangente, a iluminação da experiência humana freqüentemente difusa, mas finalmente forte, aguçada ocasionalmente pela extraordinária clareza de uma imagem” (tradução nossa).

Terence Hewet, durante a excursão à vila indígena, ao contemplar a floresta com sua fauna e flora exuberantes, faz alusão aos elisabetanos e seu estilo, sendo um dos vários exemplos ao longo de *The Voyage Out*:

Since the time of Elizabeth very few people had seen the river, and nothing had been done to change its appearance from what it was to the eyes of the Elizabethan voyagers. The time of Elizabeth was only distant from the present time by a moment of space compared with the ages which had passed since the water had run between those banks, and the green thickets swarmed there, and the small trees had grown to huge wrinkled trees in solitude. (capítulo XX, p. 308).¹⁴⁵

Além das referências à época da Renascença, Virginia Woolf parece-nos recuar ainda mais no tempo, fazendo alusões à Antiguidade Clássica de Roma e Grécia, por exemplo. A insistência por parte de St John Hirst, intelectual formado em Cambridge, para que Rachel lesse Gibbon é um indício dessa valorização do início do desenvolvimento e expansão das civilizações ocidentais, além de toda a herança deixada pelos romanos e gregos ao ocidente. William Pepper, amigo do pai de Rachel, cujo conhecimento é enciclopédico, exalta a habilidade dos romanos em construir estradas em comparação com a baixa qualidade do pavimento das ruas de Londres. Ridley Ambrose, tio de Rachel, é um especialista em língua e cultura grega. Durante a viagem, ele está editando Píndaro e se ofereceu a ensinar o alfabeto grego a Clarissa Dalloway.

Com todas essas referências ao passado histórico e ao clássico, podemos estabelecer a reflexão por parte da autora em relação à modernidade vs. tradição, além da sugestão de superioridade intelectual masculina devido à educação formal e ao conhecimento serem privilégios masculinos tradicionalmente. Evelyn Murgatroyd, personagem indecisa sobre qual proposta de casamento escolher para sua vida, mostra-se diferente das demais jovens e

¹⁴⁵ Desde o tempo de Elizabeth, muito pouca gente vira o rio, e nada fora feito para mudar sua aparência diferenciando-o daquilo que fora visto pelos viajantes elisabetanos. O tempo de Elizabeth distava do momento presente apenas por um lapso, comparado com os séculos que haviam passado desde que as águas corriam entre aquelas margens, e as verdes matas abundavam, e as árvores pequenas cresciam formando imensas árvores retorcidas e solitárias. (*A viagem*, p. 243).

senhoras do romance por causa de sua franqueza e impulsividade no modo de expressar-se, tendo uma postura definida a respeito da vida moderna:

‘Oh how I detest modern life’ she flung off. ‘It must have been so much easier for the Elizabethans! I thought the other day on that mountain how I’d have liked to be one of those colonists, to cut down trees and make laws and all that, instead of fooling around with all these people who think one’s just a pretty young lady. Though I’m not. I really might do something.’ (The Voyage Out, p. 216).¹⁴⁶

De acordo com White (1999), só temos acesso à História e Literatura por meio da linguagem, e nossa experiência histórica está indissociável do nosso discurso sobre ela. Acreditamos que a formação de Virginia e o contato com intelectuais e diversas teorias sobre artes, política, literatura e sociedade fizeram com que, ao buscar seu estilo de composição, a autora se utilizasse do discurso literário a fim de promover sua própria interpretação dos fatos históricos de sua sociedade.

Para Woolf, conforme explica-nos Karin Westman (1998), ficção e História são igualmente bem-sucedidas apenas quando o leitor pode re-experimentar a subjetividade encarnada das impressões individuais, assim como o contexto material dessas impressões. Além disso, *“the success of the dialogic narrative Woolf increasingly favors for the writing of history – a dialogic narrative which will in turn become her method for the writing of fiction – hinges on the audience’s active relationship to the discursive representation of embodied experience”*.¹⁴⁷

Notamos o posicionamento de Virginia Woolf em relação aos valores ideológicos embutidos no pensamento político da sociedade britânica, vinculado à construção ou manutenção do império. O sentimento de superioridade, gerado pelo orgulho de se ter a frota

¹⁴⁶ Ah, como detesto a vida moderna! – disparou ela. – Deve ter sido tão mais fácil para os elisabetanos! – outro dia na montanha pensei como gostaria de ter sido um desses colonizadores, derrubando árvores, fazendo leis e tudo isso, em vez de ficar me fazendo de boba com essa gente que só pensa que eu sou apenas uma moça bonitinha. Embora eu não seja. Eu realmente poderia *realizar* alguma coisa. (*A viagem*, p. 177).

¹⁴⁷ “o sucesso da narrativa dialógica que Woolf apóia na escrita da história – uma narrativa dialógica que se tornará seu método para escrever ficção – depende do relacionamento ativo do público com a representação discursiva da experiência encarnada.” (tradução nossa).

naval mais equipada e armada do mundo naquele momento histórico e pela “quase obrigação” das mulheres gerarem filhos para a manutenção dos exércitos, é criticado ironicamente em todas as vezes que aparece: por exemplo, na partida do Euphrosyne, temos o posicionamento do narrador, ao dizer: “*They had left England sitting on its mud*” (capítulo II, p. 23).¹⁴⁸ Na progressão da viagem, o leitor pode observar o contraste entre Londres e Santa Marina, caracterizando o sistema de exploração econômica entre metrópole e colônia e revelando a relação forçada e imposição cultural entre colonizador e colonizado.

É importante observarmos também que a viagem parte de um país industrializado e “civilizado” rumo a um lugar onde o exotismo e o subdesenvolvimento de infra-estrutura política, econômica e social são suas características marcantes. Ao longo da narrativa, há uma mudança de perspectiva para alguns turistas, inclusive para Rachel. Assim, citamos dois trechos (capítulo II, p. 29) nos quais a oposição terra vs. mar aparece e o narrador apresenta a perspectiva de como os britânicos vêem o mar, os navios e os marinheiros e vice-versa:

*They took it for granted that the sea was calm; and there was no need, as there is in many houses when the creeper taps on the bedroom windows, for the couples to murmur before they kiss, ‘Think of the ships tonight,’ or ‘Thank Heaven, I’m not the man in the lighthouse!’ For all they imagined, the ships when they vanished on the sky-line dissolved, like snow in water. The grown-up view, indeed, was not much clearer than the view of the little creatures in bathing drawers who were trotting in to the foam all along the coasts of England, and scooping up buckets full of water. They saw white sails or tufts of smoke pass across the horizon, and if you had said that these were waterspouts, or the petals of white sea flowers, they would have agreed.*¹⁴⁹

¹⁴⁸ “Tinham deixado Londres (sic) instalada na sua lama.” (*A viagem*, p. 31).

¹⁴⁹ Achavam natural que o mar estivesse calmo; e não havia necessidade, como acontece em muitas casas quando a trepadeira bate nas janelas do quarto de dormir, de que os casais murmurassem antes de se beijar. “Pense nos navios esta noite” ou “Graças a Deus, não sou o faroleiro!” Pois imaginavam que ao desaparecer no horizonte os navios se desmanchassem como neve na água. A visão dos adultos na verdade não era muito mais clara do que a das pequenas criaturas em calções de banho avançando na espuma ao longo das costas da Inglaterra, tirando água em baldes. Viam alvas velas ou tufos de fumaça passarem pelo horizonte, e se dissessem que eram trombas d’água ou pétalas de brancas flores do mar, teriam concordado. (*A viagem*, p. 35).

The people in ships, however, took an equally singular view of England. Not only did it appear to them to be an island, and a very small island, but it was a shrinking island in which people were imprisoned. One figured them first swarming about like aimless ants, and almost pressing each other over the edge; and then, as the ship withdrew, one figured them making a vain clamour, which, being unheard, either ceased, or rose into a brawl.¹⁵⁰

A oposição terra vs. mar também se apresenta como uma outra oportunidade para observarmos o posicionamento crítico da autora em relação ao Império. Trazemos um trecho no qual o narrador comenta indiretamente sobre o movimento expansionista marítimo da Inglaterra. Além disso, podemos relacionar o caminho de exploração rumo ao novo mundo com as mudanças na vida de Rachel, ao descobrir o amor e a felicidade:

Finally, when the ship was out of sight of land, it became plain that the people of England were completely mute. The disease attacked other parts of the earth; Europe shrank, Asia shrank, Africa and America shrank, until it seemed doubtful whether the ship would ever run against any of those wrinkled little rocks again. But, on the other hand, an immense dignity had descended upon her; she was an inhabitant of the great world, which had so few inhabitants, traveling all day across an empty universe, with veils drawn before her and behind. She was more lonely than the caravan crossing the desert; she was infinitely more mysterious, moving by her own power and sustained by her own resources. The sea might give her death or some unexampled joy, and none would know of it. She was a bride going forth to her husband, a virgin unknown of men; in her vigour and purity she might be likened to all beautiful things, for as a ship she had a life of her own. (capítulo II, p. 29-30).¹⁵¹

Sendo o primeiro romance de Virginia Woolf uma narrativa de viagem, analisar o aspecto espacial na construção do texto torna-se relevante, pois, além da mudança de cenário estar relacionada à mudança de perspectiva da personagem central, exerce uma função

¹⁵⁰ Mas as pessoas nos navios tinham uma visão igualmente singular da Inglaterra. Não apenas ela lhes parecia uma ilha, e muito pequena, mas uma ilha que encolhia, na qual havia pessoas aprisionadas. Primeiro a gente as imaginava correndo por ali como formigas sem objetivo, quase empurrando umas às outras sobre a margem; e depois, quando o navio se afastava, a gente as imaginava fazendo um alarido vão, que, por não ser ouvido, cessava ou se transformava numa gritaria. (*A viagem*, p. 35).

¹⁵¹ Finalmente, quando não se via mais o navio da terra, ficava claro que as pessoas da Inglaterra eram totalmente mudas. A enfermidade atacava outras partes da Terra; a Europa encolhia, a Ásia encolhia, a África encolhia, a América encolhia, até parecer duvidoso que um navio jamais voltasse a topiar com qualquer uma dessas pequenas rochas enrugadas. Mas por outro lado, uma imensa dignidade baixara sobre o navio: ele era habitante do grande mundo, que tem tão poucos moradores, viajando o dia todo pelo universo vazio, com véus baixados adiante e atrás. Era mais solitário do que uma caravana atravessando o deserto; era infinitamente mais misterioso movendo-se por seu próprio poder e sustentado por suas próprias fontes. O mar poderia lhe dar morte ou alguma alegria sem igual, e ninguém saberia de nada. O navio era uma noiva avançando para seu marido, uma virgem desconhecida dos homens; no seu vigor e pureza podia ser comparado a todas as coisas belas, pois como navio tinha uma vida própria. (*A viagem*, p. 35).

simbólica. O deslocamento do navio cargueiro de Londres a Santa Marina acontece paralelamente com a transformação interior de Rachel. Assim, na medida em que a viagem do grupo de ingleses a bordo do Euphrosyne desloca-se da Europa à América do Sul, a viagem psicológica de Rachel da inocência rumo à experiência de vida desenvolve-se.

Ao partir de Londres, o navio deixa para trás a cidade com suas fábricas, comércio, ruas agitadas, o domínio econômico e o poderio naval. Santa Marina é um lugar “esquecido pela civilização”, sem nenhum processo de industrialização, permanecendo na mesma situação referente à época em que foi descoberta pelos colonizadores europeus. Em Santa Marina, os espaços principais são o hotel e a casa de campo Villa San Gervasio. Instalados na casa, Rachel ficará sob a tutela do casal Ambrose enquanto Willoughby continua sua viagem a negócios (o pai de Rachel não reaparece na história). No hotel local, um grupo de turistas ingleses está hospedado, dentre eles, o futuro noivo de Rachel, o escritor Terence Hewet.

Tanto a casa de campo quanto o hotel local tornam-se lugares importantes no desenvolvimento do enredo porque, ao representarem o estado interior e o mundo externo, reforçam os conflitos, as dificuldades e descobertas de Rachel. Além disso, sendo a característica marcante de *The Voyage Out* a tensão entre linguagem e realidade, a dificuldade de retratar fielmente a realidade, conforme Virginia Woolf a percebe, e a incapacidade da linguagem em transmiti-la são constantes.

Devido à importância de Santa Marina, a maior parte dos eventos, decisivos na trajetória da personagem central, concentra-se na casa de campo e no hotel local. Portanto, observar a relação entre o número de capítulos e sua distribuição de acordo com os espaços principais – Londres, Euphrosyne e Santa Rosa (*Melymbrosia*)/Santa Marina (*The Voyage Out*) torna-se interessante. A tabela abaixo apresenta a distribuição dos capítulos segundo a importância de cada espaço principal.

Espaços Principais	<i>Melymbrosia</i>	<i>The Voyage Out</i>	Total do livro	
Londres	1	1	6,68%	3,72%
Euphrosyne	2-9	2-6	26,66%	18,51%
Santa Rosa/Santa Marina	11-30	8-27	66,66%	77,77%

Tabela 3: distribuição dos capítulos segundo os espaços principais

Consideramos os capítulos 10 (*Melymbrosia*) e 7 (*The Voyage Out*) como capítulos de transição, pois neles acontece mudança de cenário, isto é, o desembarque de Rachel, seus tios, Mr Pepper e Mrs Chailey e a chegada à casa de campo Villa San Gervasio. Pelos dados da tabela, observamos que a grande maioria dos capítulos concentra-se em Santa Rosa/Santa Marina, tanto na Villa San Gervasio quanto no hotel local, já que são os lugares nos quais muitos eventos ocorrem, contribuindo significativamente para o crescimento de experiência de vida de Rachel e a conseqüente mudança de comportamento no seu processo de transformação interior.

Além do espaço, um dos principais elementos constitutivos do primeiro romance woolfiano é a personagem, e é sobre ela que o leitor dispensa maior atenção, devido à ilusão de semelhança que a personagem cria com a noção de pessoa. Segundo Candido (1992), a personagem representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transparência, entre outros.

Por sua vez, Forster (1969), ao tecer comentários sobre a concepção de personagem, enfatiza a relação entre o escritor e sua afinidade com sua criação, a personagem:

Sendo o próprio romancista um ser humano, há uma afinidade entre ele e seu assunto. [...] O romancista, ao contrário dos seus colegas [pintores, escultores, poetas, músicos] arranja uma porção de *massas verbais*, descrevendo a grosso modo a si mesmo [...], dá-lhes nomes e sexos, determina-lhes gestos plausíveis e as faz falar por meio de aspas e talvez comportarem-se consistentemente. Essas massas verbais são suas personagens. Elas não chegam assim frias à sua mente, podendo ser criadas em delirante excitação. Sua natureza, no entanto, está condicionada pelo que o romancista imagina sobre outras pessoas e sobre si mesmo, e, além disso, é modificada por outros aspectos de seu trabalho. (p. 34, grifo nosso).

Nesta direção, no romance, podemos observar certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada por meio da personagem, que se torna concretização deste. De acordo com Candido (1992), a personagem é o elemento mais atuante e mais comunicativo, porém só adquire pleno significado no contexto e que, portanto, no final das contas, a construção estrutural é o maior responsável pela força e eficácia de um romance.

O modo de entender e criar personagens variou consideravelmente na virada de século, e na obra de Woolf, foi muito mais além.¹⁵² A impressão era de que a personagem não passava de uma simples convenção. Era uma espécie de acordo entre escritor e leitor, embora pudesse ser mudado e evoluído, a fim de não se tornar uma fórmula vazia. Por isso, as antigas convenções deveriam ser abandonadas, em especial, quando se reconhece que elas são meras convenções separadas da “realidade”.

Para Woolf, uma personagem é real quando sua personalidade altera-se conforme a evolução dos fatos, do conhecimento adquirido e das experiências vividas. Em “Mr. Bennett and Mrs. Brown”, ela define o que entende por personagem como alguém que “[...] *has the power to make you think not merely of itself, but of all sorts of things through its eyes – of religion, of love, of war, of peace, of family life, of balls in country towns, of sunsets, moonrises, the immortality of the soul*”.¹⁵³ A verossimilhança é enfatizada em seus romances, introduzindo a idéia de que, embora o leitor jamais tenha conhecido alguém como Rachel Vinrace, Clarissa Dalloway ou Mrs Ramsay, os momentos vividos por elas são possíveis na vida cotidiana.

Tanto em *Melymbrosia* quanto em *The Voyage Out*, há um número grande de personagens, representando grande parte de classes e grupos sociais e exercendo variadas

¹⁵² Essa mudança de concepção pode ser especialmente observada se compararmos a geração dos escritores “materialistas”, tais como Wells, Bennett e Galsworthy com a geração de Virginia e seus contemporâneos modernistas, como Forster, Strachey, Lawrence e Joyce.

¹⁵³ “[...] tem o poder de nos fazer pensar não só nele, mas em todas as coisas que nossos olhos podem ver através dele – religião, amor, guerra, paz, vida em família, bailes no campo, pores de sol, o aparecimento da lua, a imortalidade da alma.” (*apud* CAMARGO, M., 2001, p. 19, tradução nossa).

atividades humanas, sejam domésticas sejam intelectuais. Não há representantes para a aristocracia e nem artistas. Assim, verificamos o predomínio absoluto de personagens planas-tipo, pois caracterizam o comportamento e a condição social de suas respectivas classes. É interessante afirmarmos que, entre *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, verificamos algumas pequenas diferenças quanto à escrita de nomes de personagens (Miss Allen e Miss Allan), à substituição de nomes (Dr Allessandro e Dr Paelletier por Rodriguez e Dr Lesage, Raymond Oliver por Sinclair, Bessie e Clara por Lucy e Eleanor), ao (des)aparecimento de personagens de um romance para outro: por exemplo, Miss Willett, que toca órgão na igreja, desaparece no texto de 1915 e, ao dar nomes, a enfermeira que ajudou Rachel quando estava doente tem nome apenas em *The Voyage Out*, Nurse McInnis. Essas constatações, porém, não caracterizam grandes alterações na criação de personagens ou no estágio final de *The Voyage Out*.

As personagens principais para o desenvolvimento do enredo são: Rachel, Helen e Hewet. No entanto, outras personagens têm um papel fundamental para a evolução dos fatos na trajetória de transformação de Rachel, tais como: Richard Dalloway, St John Hirst, Ridley Ambrose, William Pepper, Willoughby Vinrace, Clarissa Dalloway e todos os hóspedes do hotel em Santa Rosa/Santa Marina – os Elliots, os Thornburys, os Flushings, Susan Warrington, Evelyn Murgatroyd, Mrs Paley, Arthur Venning e Miss Allen.

Há também algumas personagens que têm uma participação pequena ou pontual, sendo consideradas de importância secundária, como: Captain Cobbett (capitão do *Euphrosyne*), Mrs Chailey (camareira dos Vinraces), Maria (empregada de origem espanhola na Villa San Gervasio), Mr Grice (comissário de bordo), Mr Bax (padre), Signor Rodriguez (gerente do hotel), Yarmouth (empregada dos Flushings) e Alfred Perrott (criado de Arthur). Por fim, há alguns casos em que nomes são apenas citados ou referidos ao longo da história,

por exemplo, Theresa (mãe de Rachel), as tias de Rachel, os possíveis candidatos de Evelyn, os marinheiros do Euphrosyne, entre outros.

Uma informação relevante na caracterização das personagens é que, durante os primeiros estágios de revisão e reescrita, os conselhos de Clive Bell foram fundamentais para Woolf, pois ele fez críticas às representações de homens e mulheres. No entanto, parece-nos que Virginia não ouviu totalmente os conselhos de Bell. Se observarmos as personagens masculinas (St John Hirst, William Pepper, Ridley Ambrose), há uma tendência negativa: são egoístas, esnobes, prepotentes, preconceituosos e tirânicos. Ao contrário, as personagens femininas são dotadas de traços mais positivos: são dóceis, simpáticas, amáveis e prestativas (Helen Ambrose, Clarissa Dalloway, Mrs Thornbury).

Também vale enfatizar que alguns críticos (DeSalvo e Sage) consideram que muitas das personagens criadas por Virginia Woolf foram baseadas em pessoas reais, aquelas que conviveram direta ou indiretamente com a autora britânica. Por exemplo, DeSalvo considera as experiências concretas vividas pela jovem escritora seus impulsos iniciais na criação, formando a base emocional de *The Voyage Out* e apontando Rachel Vinrace como uma personagem inspirada na própria autora, sendo que muitos dos sintomas sentidos por Virginia também se manifestam na heroína. Além de Rachel, outras correlações podem ser feitas: Sage diz-nos que Helen e Ridley Ambrose (tios de Rachel) lembram Julia e Leslie Stephen (seus pais), especialmente quando há referências a autores e seus livros famosos. St John Hirst seria um retrato de Lytton Strachey (homossexual, formado em Cambridge e membro do grupo de Bloomsbury, pediu Virginia em casamento em 1909). Terence Hewet (escritor e noivo de Rachel) seria baseado em Clive Bell (marido de sua irmã Vanessa) e em Leonard Woolf (marido de Virginia).

Virginia Woolf, na tentativa de entender sua posição no mundo, cria suas personagens interessando-se pelas suas personalidades e atitudes, e, em particular, por aquilo que elas não

dizem. É uma autora que narra os fatos, de acordo com sua percepção e apreensão da realidade como processo. Suas personagens não são estáticas: elas crescem para o leitor, tanto no campo concreto quanto no subjetivo.

Neste ponto, é relevante reforçarmos o papel do narrador na apresentação das personagens e dos eventos que compõem a história. *Melymbrosia* e *The Voyage Out* são narrados na terceira pessoa do singular e a focalização predominante é a onisciência plena, pois o leitor acompanha toda a viagem de Londres a Santa Rosa/Santa Marina a bordo do *Euphrosyne* e tem acesso tanto a caracterização externa quanto interna das personagens – aquilo que pensam e sentem nos é apresentado pelo narrador de forma indireta. Ademais, como já afirmamos, a voz do narrador, às vezes, confunde-se com a de Rachel, Helen e Hewet; e já, no primeiro romance woolfiano, percebemos o limite frágil entre mente e mundo, que seria amplamente explorado a partir do aprimoramento da técnica do fluxo de consciência.

Percebemos que a imparcialidade do narrador não é total. Na apresentação das personagens, de seus diálogos e pensamentos – de forma gradual e indireta –, observamos certo posicionamento ideológico através da mediação entre o dito e o pensado ou sentido. Assim, ao longo da história, temos uma tensão constante entre uma camada explícita (constatada pelas falas das personagens e do narrador) e uma implícita (um mundo interno de reflexões, pensamentos, sentimentos e emoções) apresentada pelo narrador. Esse recurso de apresentação acaba por refletir a forma imperfeita de nosso conhecimento sobre as demais pessoas, da mesma maneira que acontece no nosso dia-a-dia.

Entre *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, não notamos mudanças radicais na interação entre as personagens. Em certos casos, há um pouco mais de agressividade, ironia, descaso ou compaixão. Além disso, entre Hirst e Hewet, há uma obscuridade adicional, um desconhecimento de fatos da vida de ambos, algo que não se apresenta em *Melymbrosia*.

Entretanto, de todas as personagens, a única cuja caracterização sofreu uma leve mudança foi Rachel Vinrace. Podemos perceber que, em *Melymbrosia*, a jovem tinha um sentimento mais agressivo em relação ao mundo; ela arriscava-se um pouco mais, tomando iniciativa de fazer e conhecer coisas diferentes. Já, em *The Voyage Out*, embora a caracterização geral seja a mesma, há uma diferença nas atitudes de Rachel: temos a impressão de que a jovem é ainda mais inocente e inexperiente, mais tímida e sonhadora, menos revoltada com as pessoas e com o mundo. Essa impressão pode ser justificada pelo fato de que todas as personagens querem exercer alguma influência sob Rachel: querem ensiná-la a todo custo, fazê-la pensar e moldá-la segundo os padrões sociais vigentes.

Ao adotar um outro caminho formal na caracterização de Rachel, Woolf parece querer destacar a “crueldade” do mundo, a forte opressão exercida pelas demais pessoas que se relacionavam com ela e sua fraca formação social. A nosso ver, essa mudança nas atitudes de Rachel baseada na ênfase da inocência e inexperiência pode configurar-se num modo velado de criticar o meio social no qual Rachel se encontrava em *The Voyage Out*, revelando a maneira de formação e criação da mulher ainda remanescentes do pensamento ideológico do século XIX. Em outras palavras, trata-se de um recurso diferente por meio do qual podemos observar o posicionamento crítico de Virginia Woolf em relação aos padrões sociais vigentes na sociedade britânica de sua época.

É importante destacarmos que, enquanto artista, Woolf procurou criar formas que dessem um sentido à vida. Sempre buscou um método de traduzir o que era, para ela, a experiência – a sua realidade existencial. Por isso, faz sentido que, ao longo de sua carreira como romancista, principalmente na fase de maturidade, haja uma notável diversidade estrutural. Essa busca reflete-se nas suas personagens, que estão quase todas engajadas nesse tipo de busca. O significado da atividade humana, no universo ficcional de Woolf, é o que

suas personagens buscam por meios diversos sempre. Assim, podemos observar que se trata de uma tentativa de extrair alguma compreensão do caos das relações humanas.

Rachel é uma jovem de 24 anos, inocente e inexperiente, cuja mãe morreu quando ela era criança. Com pouca atenção de seu pai, foi criada e educada pelas tias (irmãs de seu pai), segundo padrões baseados na ideologia do século XIX, vivendo uma vida restrita e monótona em Richmond. Citamos um trecho no qual podemos ler os comentários do narrador sobre a educação e criação de Rachel e sua paixão por música, revelando a sua visão de mundo antes da viagem com seu pai:

The way she had been educated, joined to a fine natural indolence, was of course partly the reason of it, for she had been educated as the majority of well-to-do girls in the last part of the nineteenth century were educated. Kindly doctors and gentle old professors had taught her the rudiments of about ten different branches of knowledge, [...]. But there was no subject in the world which she knew accurately. Her mind was in the state of an intelligent man's in the beginning of the reign of Queen Elizabeth; she would believe practically anything she was told, invent reasons for anything she said. The shape of the earth, the history of the world, how trains worked, or money was invested, what laws were in force, which people wanted what, and why they wanted it, the most elementary idea of a system in modern life – none of this had been imparted to her by any of her professors or mistresses. But this system of education had one great advantage. It did not teach anything, but it put no obstacle in the way of any real talent that the pupil might chance to have. Rachel, being musical, was allowed to learn nothing but music; she became a fanatic about music. (p. 31-32).¹⁵⁴

Rachel canalizou todas as suas energias para a música ao invés de ciência ou literatura, por exemplo. Julgando seus professores inadequados e insuficientes, ela praticamente aprendeu sozinha. Era nítido seu talento para música e tocava piano de forma brilhante: era a

¹⁵⁴ A forma pela qual fora educada, aliada a uma refinada indolência natural, eram causa parcial disso [não fazer absolutamente nada], pois fora educada como a maioria das moças ricas na última parte do século XIX. Doutores amáveis e velhos professores gentis ensinaram-lhe os rudimentos sobre cerca de dez diferentes ramos de conhecimento, [...]. Mas não havia tema no mundo que ela conhecesse bem. Sua mente era como a de um homem inteligente no começo do reinado da Rainha Elizabeth; ela acreditava praticamente em tudo que lhe contassem, inventava razões para qualquer coisa que diziam. A forma da terra, a história do mundo, como funcionavam os trens ou como se investia dinheiro, que leis vigoravam, que pessoas queriam o quê, e por que o queriam, a mais elementar idéia de um sistema de vida moderna – nada disso lhe fora imposto por nenhum de seus professores ou preceptoras. Mas esse sistema de educação tinha uma grande vantagem. Não ensinava nada, mas não punha obstáculo a qualquer dos reais talentos que a aluna eventualmente tivesse. Rachel, sendo musical, só podia aprender música; tornou-se fanática por música. (*A viagem*, p. 36-37).

única coisa que Rachel sabia fazer e gostava de fazer. Sua preferência por peças de Bach e Beethoven mostra seu gosto pela música clássica.

Diante dessa criação, as circunstâncias eram relativamente comuns. Rachel foi criada com excessivo cuidado e seu “conhecimento de mundo” era adquirido por meio de livros antigos. Isso faz-nos pensar que a vida da jovem foi constituída, de acordo com os limites físicos de sua casa, não tendo acesso ao mundo exterior, a qualquer atividade social e isolando-se de pessoas. Assim sendo, podemos afirmar que a censura, a superproteção, sua paixão alienante por música e seu conhecimento adquirido por meio de livros caracterizaram uma vida enclausurada e uma visão de mundo restrita, fazendo Rachel se comportar de maneira inocente.

Aprendia que seu futuro era casar-se e ter filhos, além de ser uma esposa dedicada ao marido; suas tarefas diárias restringiam-se ao bordado, à leitura, a tocar algum instrumento musical, a cuidar da casa e dos filhos. No entanto, ao embarcar nessa excursão, a jovem deixa para trás Richmond e seu cotidiano limitado rumo a um mundo novo: em outras palavras, a jovem iniciará a passagem de sua infância inocente em direção à experiência, ao conhecimento de mundo e contato social.

Ao acompanharmos a trajetória de Rachel, vemos a tentativa de agir segundo os padrões sociais. Por meio do contato com as pessoas no navio, com os hóspedes do hotel e com a paisagem natural exótica, Rachel começa a ter uma vida social, iniciando um caminho de descobertas sucessivas: a jovem descobre o amor, a felicidade e o mundo ao seu redor. Contudo, há a interrupção dessa transformação: dentro do seu relacionamento difícil com as demais pessoas e da sua dificuldade de comunicação, a única solução seria a morte. Assim sendo, ao entrar em um estranho estado febril, Rachel morre dias depois, no momento mais feliz de sua vida, quando declara seu amor a Hewet e ambos assumem o noivado.

É nesse contato social que percebemos, junto com Rachel, as estruturas vigentes da sociedade britânica em um período de acontecimentos que marcaram definitivamente a História durante o século XX. Ao aproximar-se de outras pessoas (inclusive de homens), Rachel pôde observar o abismo existente entre homens e mulheres; a dificuldade de comunicação entre as pessoas; além das estruturas sociais de classe, hierarquia, patriarcado que regem as relações humanas. Dentro desse complexo, um dos temas mais recorrentes na obra de Woolf é a relação entre os sexos, já presente em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*.

No artigo “Refractions of Desire: The Early Fiction of Virginia and Leonard Woolf”, Mark Hussey (1992) reflete sobre os primeiros romances de Virginia (*Melymbrosia*, *The Voyage Out* e *Night and Day*) e Leonard (*The Village in the Jungle* e *The Wise Virgins*), apontando a existência de uma estrutura complexa de comentários de um a outro e, também, sobre assuntos como afetividade, noivado, casamento e paixão, nos quais ambos os autores estão envolvidos entre os anos de 1906 a 1919. Nessa problemática, há uma tendência desses primeiros romances refletirem a história do casal Woolf, na tentativa de fazer generalizações sobre as convenções que governam as relações entre homens e mulheres de uma classe social específica nas primeiras duas décadas do século XX.

Entre as conquistas mais importantes de Virginia em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, destacamos seu posicionamento no que diz respeito à constituição das relações sociais, sua análise crítica do patriarcado e da política dos papéis sociais masculinos e femininos dentro da cultura imperialista britânica.

Sabemos que as esferas do poder foram tradicionalmente dominadas por homens e que as mulheres foram excluídas delas. No primeiro romance woolfiano, esse domínio masculino presente na política (Richard Dalloway), na economia e nos negócios (Willoughby Vinrace), na intelectualidade (St John Hirst, William Pepper, Ridley Ambrose), nos papéis públicos sociais e na História pode ser identificado nos pensamentos, ações e falas das personagens.

Isso também pode ser percebido na descrição das profissões das personagens masculinas e nas “alternativas” que sobram para as personagens femininas (maternidade e casamento), incluindo atividades domésticas (leitura de romances, bordado, conversas ao redor da mesa).

Embora a maior parte das mulheres do primeiro romance woolfiano exerça apenas tarefas socialmente femininas, apontamos algumas por conta de suas particularidades: Helen Ambrose destaca-se por sua beleza e experiência de vida. Alice Flushing é uma colecionadora de arte primitiva e entende mais de arte do que qualquer crítico, apesar de não ter tido educação formal. Susan Warrington é uma jovem solteira que busca por uma relação estável, pela segurança do casamento e, assim, fica noiva de Arthur Venning. Evelyn Murgatroyd sobressai-se pelo posicionamento emancipador feminista de liberdade e independência, embora também se preocupe com o fato de estar solteira em sua sociedade. No entanto, com tantas propostas de casamento, sempre fica indecisa na hora de tomar uma decisão. Miss Allen (ou Allan) é a única personagem, senhora e solteira, que possui uma profissão: ela pesquisa, escreve e ministra aulas sobre clássicos da Literatura Inglesa.

Em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, observamos que, embora tenha havido algumas alterações no comportamento das mulheres britânicas no início do século XX, as estruturas e ideologias sociais do século anterior ainda regem as relações sociais entre homens e mulheres – fazendo perpetuar certas condutas e regras de hierarquia e patriarcado. Citamos um trecho em que Hewet comenta sobre uma das mudanças na vida das mulheres: “[...] *it’s the beginning of the twentieth century, and until a few years ago no woman had ever come out by herself and said things at all. There it was going on in the background, for all those thousands of years, this curious silent unrepresented life.*” (*The Voyage Out*, capítulo XVI, p. 245).¹⁵⁵

¹⁵⁵ [...] estamos no começo do século XX, e até poucos anos atrás nenhuma mulher jamais se manifestava por si mesma nem dizia coisa alguma. E essa estranha vida não-representada continuava acontecendo ao fundo, há milhares de anos. (*A viagem*, p. 198).

Contudo, essa “liberdade de expressão” da mulher é contestada, por exemplo, quando Ridley e Mr Pepper conversam sobre pessoas conhecidas que, na opinião deles, estavam tentando inutilmente escrever livros, enquanto Rachel e Helen ficam de “fora”, inclusive desaparecendo da maior parte do capítulo II; ou quando Willoughby desaprova a conversa de duas mulheres sozinhas, até não permitindo que Helen e Theresa, sua falecida esposa, ficassem à vontade para conversar. Eis o trecho:

Now Willoughby Vinrace had a great objection to women talking in private with women, and had never left his wife alone with Helen without indicating the hour at which they ought to part. His reason was that nothing was ever done as the result of such talks, and that things were said that had better remain unsaid. Action alone justifying talk, it followed that women should be silent, for they seldom do anything. They may talk with cooks, nurses and plumbers, but not with friends. (Melymbrosia, capítulo IX, p. 101).¹⁵⁶

Ao analisar e descrever um sistema de troca de mulheres nas relações heterossexuais numa sociedade patriarcal, as trajetórias de desejo, apontadas nos enredos dos primeiros romances de Virginia e Leonard, revelam uma consciência por parte do casal Woolf – embora de diferentes perspectivas – das estruturas sociais que regulam as vidas emocionais de suas personagens e perpetuam definições rígidas e hierárquicas dos *gender roles*, conforme afirma Hussey (1992).

A crítica social feita por Virginia Woolf está disseminada na construção das relações sociais. Por isso, faz-se necessário observarmos como as personagens foram elaboradas, pois, por meio delas, podemos observar os comportamentos e as atitudes dos indivíduos de sua sociedade, numa época em que a nação britânica estava à beira de profundas transformações sociais, ainda revelando muito do pensamento ideológico imperialista, além de verificarmos a

¹⁵⁶ Agora Willoughby Vinrace tinha uma grande objeção a mulheres conversarem em particular com outras mulheres, e nunca tinha deixado sua esposa sozinha com Helen sem indicar a hora que elas deveriam se despedir. Seu motivo era que não havia nenhum resultado de tais conversas, e coisas que eram ditas, era melhor que tivessem permanecido não-ditas. Apenas a ação justifica a conversa, conseqüentemente as mulheres deveriam ficar em silêncio porque elas raramente fazem alguma coisa. Elas podem conversar com cozinheiras, governantas e encanadores, mas não com amigas. (tradução nossa).

maneira pela qual sua habilidade crítica e interpretação da História estão infiltradas na composição de seu primeiro romance como um todo.

Embora Woolf estivesse objetivando uma forma inovadora, percebemos que seu primeiro romance não rompeu totalmente com a tradição literária inglesa. Por causa disso, pequena parte da crítica considera o grande potencial de inovação e reformulação da autora britânica, enfatizando algumas ligações remanescentes com a tradição. Em *The Voyage Out*, já podemos observar a tentativa de dissolução do enredo e a mudança significativa na construção de personagens; no entanto, por exemplo, o uso do tempo cronológico linear ainda é predominante na narrativa. O leitor pode identificar a ordem linear de apresentação dos eventos da história – marcando começo, meio e fim – sem inversões, além de conseguir acompanhar o início da viagem marítima de Londres a Santa Marina até seu término, pois há várias expressões temporais que determinam a passagem das horas, dos dias, dos meses e das estações do ano.

Devido ao fato de que a maioria das ações gira em torno de Rachel Vinrace, há a exploração da personagem. Essa exploração está ligada com a natureza da personalidade humana e, por consequência, com o significado da vida. Nesta direção, acreditamos que a escolha do tempo cronológico esteja vinculada a essa exploração da trajetória de Rachel, que, por sua vez, está ligada ao mundo do tempo linear (do presente, passado e futuro) no qual estamos sujeitos ao seu fluxo inconstante e incontrolável, buscando por respostas sobre questões antigas relacionadas à vida e à morte.

Para Woolf, é impossível o ser humano se conhecer profundamente por causa do seu caráter multifacetado e da fluidez da personalidade humana. Talvez essa dificuldade seja um dos motivos pelos quais a transformação de Rachel não é completa, sendo interrompida por sua morte misteriosa, ao entrar num estado febril súbito, após retornar da excursão a uma vila

indígena, pois não é possível ter acesso ao conhecimento total nem de si mesmo nem do mundo.

Para uma análise qualitativa e quantitativa, apresentamos os procedimentos utilizados por Virginia Woolf que corroboram com a proposta dessa dissertação. Para isso, fizemos um levantamento capítulo a capítulo dos recursos formais e contedúísticos alterados e mantidos em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, para que tenhamos uma visão maior do que ocorreu no processo de reescrita. Portanto, ao focalizarmos, de maneira detalhada e pormenorizada, esses aspectos de forma e de conteúdo, a própria estruturação de ambos os textos será examinada como indicativo desse processo.

Pensando em ambos os romances, o processo de alteração feito por Woolf indica-nos uma busca por uma constante atualização político-social da própria autora, que consegue manter-se informada e engajada nos assuntos políticos de sua época; sempre colocando sua opinião a respeito de arte, literatura, história e política. Além disso, Virginia foi uma pessoa que se preocupava não apenas com a questão da mulher na sociedade britânica, mas sim com a relação entre os seres humanos e o significado da vida. Em nosso trabalho, utilizamos-nos das considerações de Terry Eagleton (1998) sobre ser político, isto é, a maneira pela qual organizamos nossa vida social e as relações de poder que a envolve. É o que podemos dizer de Virginia: uma mulher atualizada, com consciência política e compromisso social, que, no início do século XX, por meio da ficção, busca sua própria forma de expressão.

Refletindo sobre o processo de elaboração do primeiro romance woolfiano, suas críticas sociais e o contexto sócio-histórico de sua época, nossa proposta de leitura política parece corresponder à necessidade de uma tentativa de interpretação em que podemos verificar a relação entre texto e contexto, observando as redes de significado dentro do texto literário, no nosso caso, em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*. Sabemos que o meio cultural

influencia a composição literária e pelo fato do texto literário ser produto de uma cultura, carrega os estigmas e ideologias de uma época histórica.

Aqui seria importante destacarmos a abordagem de Virginia Woolf na questão entre mulher e escrita, sobre a qual ela escreveu exaustiva e polemicamente. Sua análise está baseada numa teoria geral da literatura. Segundo Barrett (1980), Woolf argumentou que o escritor era produto de suas circunstâncias históricas e que suas condições materiais eram de suma importância. Além disso, Woolf afirmava que essas circunstâncias materiais tinham um efeito profundo nos aspectos psicológicos da escrita, podendo ser entendidas por influenciar a natureza do próprio trabalho criativo. Portanto, é relevante levarmos em consideração esse posicionamento teórico de Woolf na leitura de sua obra, no nosso caso, no processo de composição de *The Voyage Out* como um todo.

De *Melymbrosia* a *The Voyage Out*, percebemos que os eventos que compõem a história não sofreram grandes alterações: isso faz com que o leitor reconheça o desenvolvimento do enredo, as personagens e suas ações, grande parte das alusões a fatos e personagens históricos, políticos e literários e a maioria das referências espaciais. No entanto, mesmo tendo grandes semelhanças, ao analisarmos estruturalmente ambos os textos, constatamos algumas diferenças importantes de forma e conteúdo. Sendo assim, torna-se relevante verificamos como essas modificações entre um texto e outro são essenciais na investigação do processo de revisão e reescrita de Virginia Woolf e no tratamento de cada texto segundo suas especificidades. Essas alterações mostram-se importantes também no que diz respeito ao grau de consciência política e social da própria autora refletido na elaboração de seu primeiro romance.

Entre *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, houve um aumento quantitativo e qualitativo significativo. Embora *Melymbrosia* tenha trinta capítulos e *The Voyage Out*, vinte e sete, há cerca de 100 páginas escritas a mais, demonstrando a quantidade de acréscimos e inserções

feita por Virginia Woolf no texto publicado em 1915. Assim, apresentamos uma tabela na qual podemos observar a distribuição e correlação dos capítulos de ambos os textos:

<i>Melymbrosia</i> (julho/1912)	<i>The Voyage Out</i> (março/1915)
1 e 2	I
3 e 4	II
5	III
6	IV
7	V
8 e 9	VI
10	VII
11	VIII
12 e 13	IX
14	X e XI
15	XII
16	XIII
17	XIV
18 e 19	XV
19	XVI
20	XVII
21	XVII e XVIII
22 e 23	XIX
24 e 25	XX
24, 25, 26 e 27	XXI
28	XXII, XXIII e XXIV
29	XXV
30	XXVI e XXVII

Tabela 4: disposição dos capítulos em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*

Comparando a disposição dos capítulos em ambos os textos, constatamos que Virginia Woolf utilizou dois procedimentos no seu trabalho final de revisão e reescrita: fundir capítulos de *Melymbrosia* e expandir e criar capítulos em *The Voyage Out*. De modo geral, podemos dizer que a autora aproveitou-se muito das idéias de *Melymbrosia*, visto que conseguimos identificar descrições, diálogos e referências bem similares em *The Voyage Out*. No entanto, ao mesmo tempo, há um grande aumento de detalhes nas descrições de paisagens naturais, acréscimo de informações nos diálogos, na apresentação das personagens e na interação entre elas, além de substituição de referências, rearranjo de parágrafos, disposição

de eventos da história e modificação de capítulos quase inteiros. Tudo isso faz *The Voyage Out* ter uma organização estrutural distinta e mais coerente do que *Melymbrosia*.

O trabalho de fundir capítulos de *Melymbrosia* na escrita de *The Voyage Out* é predominante. Na junção, observamos diferenças na paragrafação: na maior parte dos casos, há acréscimo de parágrafos com maior detalhamento, dando-nos a impressão de que o capítulo está mais bem acabado e as idéias mais conectadas. Isso pode ser observado nos capítulos 1 e 2, 3 e 4, 8 e 9, 12 e 13, 18 e 19, 22 e 23.

A partir do capítulo 18, percebemos um movimento diferente dentro da fusão de capítulos de *Melymbrosia*: os assuntos discutidos em um determinado capítulo começam a ser espalhados e rearranjados em capítulos seguintes. Por exemplo, o capítulo XV de *The Voyage Out* é composto pelos capítulos 18 e 19 de *Melymbrosia*. Nele, há a conversa entre Helen e Hirst a mais e o anúncio do passeio entre Terence e Rachel. De resto, a mesma impressão mantém-se: o capítulo é reelaborado (tem o dobro de páginas); o narrador consegue preencher melhor as lacunas narrativas e, assim, o leitor sente-se mais confortável para acompanhar a trajetória. Há tantas inserções de detalhes, informações e paisagens que temos a impressão de ser um capítulo totalmente inédito. No entanto, o passeio de Rachel e Hewet (cap. 19) foi deslocado para o capítulo XVI, aliás, Virginia Woolf dedicou esse capítulo inteiro só para esse evento e a conversa do casal.

Os capítulos XIX e XX de *The Voyage Out* são formados pelos inúmeros apagamentos, pela reorganização de eventos e pela concisão de idéias dos capítulos 22 e 23 e 24 e 25 de *Melymbrosia*, respectivamente. Por sua vez, o capítulo XXI de *The Voyage Out* é uma junção de vários trechos provenientes de quatro capítulos de *Melymbrosia*: a conversa entre Rachel e Hewet na qual eles se declaram e ficam noivos, já falando sobre casamento (cap. 24); descrições de paisagens naturais (cap. 25); a síntese da chegada à vila indígena

(cap. 26) e a volta a Santa Marina com a conversa entre Helen, Rachel e Hewet sobre casamento e seus inevitáveis compromissos (cap. 27).

Das oito ocorrências de junção de capítulos de *Melymbrosia*, em 50% delas, a união torna-se mais ágil ou porque alguns capítulos são curtos ou porque temos a divisão de uma cena em dois capítulos. Isto é, uma parte encerra um capítulo – daí, há o espaço visual na página – e a continuação da mesma cena inicia o capítulo seguinte. Podemos verificar isso nos capítulos: 8 e 9 – cena do desembarque e da despedida dos Dalloways; arrumação do Euphosyne por Mrs Chailey; conversa entre Rachel e Helen sobre as conseqüências da passagem do casal, inclusive o primeiro beijo da jovem; 12 e 13 – descrição do amanhecer no hotel e a chamada para o café da manhã; 18 e 19 – visita de Mrs Thornbury, Mrs Flushing, Terence e Hirst à Villa San Gervasio; 22 e 23 – relato da organização das mesas para a hora do chá no domingo em que todos foram ao sermão de Mr Bax.

Sobre o procedimento de expansão e inserção de novos capítulos em *The Voyage Out*, o capítulo 14 (*Melymbrosia*), que narra a cavalgada e o piquenique com os hóspedes do hotel, Rachel e Helen, foi preenchido com alguns trechos do texto da primeira edição britânica de *The Voyage Out*. Devido a sua contribuição no processo de autoconhecimento de Rachel, em *The Voyage Out*, ele foi desdobrado em dois capítulos, X e XI.

Em *Melymbrosia*, o capítulo 14 começa com a cavalgada e a resposta de Helen ao convite de Hewet para esse passeio. Já, em *The Voyage Out*, há aproximadamente três páginas anteriores que explicam algumas coisas sobre Rachel e sua rotina na casa de campo: o quarto separado que ela queria para praticar sua música; os livros (modernos) que ela queria ler, as mudanças de comportamento que estavam acontecendo nos três meses em Santa Marina e o momento exato da leitura do convite feito por Helen e conversa com Rachel sobre (capítulo X). Além disso, constatamos o apagamento da conversa entre Rachel e Terence no piquenique (quando estão caminhando sozinhos) e a ênfase total no novo casal, Arthur e Susan. Ao

flagrar Arthur e Susan em um momento mais íntimo, temos a suavização da reação de horror e nojo de Rachel, além da racionalização de suas emoções (capítulo XI). Assim, com toda essa reedição de Virginia Woolf, podemos verificar que, pela primeira vez, temos uma disposição diferente na correspondência de capítulos, ou seja, um capítulo de *Melymbrosia* transformou-se em dois em *The Voyage Out*.

Outra característica interessante nesse trabalho de expansão é que, em algumas ocorrências, um simples parágrafo (um diálogo ou uma cena) de *Melymbrosia* transforma-se num capítulo inteiro em *The Voyage Out*. Isso acontece com a parte do passeio de Rachel e Hewet (capítulo 19) que gerou o capítulo XVI e com o último parágrafo do capítulo 21 (da caminhada reflexiva de Hewet acerca de seus sentimentos a Rachel), que criou o capítulo XVIII.

Algo que nos chamou a atenção é a relação do capítulo 28 de *Melymbrosia* com os capítulos XXII, XXIII e XXIV de *The Voyage Out*. É como se o capítulo do texto de 1912 tivesse sido dissolvido, pois conseguimos identificar poucos trechos e referências da narração da manhã seguinte na Villa San Gervasio, após a excursão à vila indígena, nos três capítulos de *The Voyage Out*:

Capítulo XXII – manhã na casa de campo; Hewet e Rachel conversando a sós sobre algumas cartas recebidas com cumprimentos pelo noivado;

Capítulo XXIII – continuação da manhã; agora, hora do almoço; Hirst está lá (porque fugiu do assédio de Evelyn Murgatroyd); ele conta fofocas; Terence fala que ele e Rachel devem ir tomar chá com Mrs Thornbury; Rachel reclama, mas acaba indo; Hirst anda parte do caminho ao hotel com eles, fala que está feliz pelo casal e volta para a casa de campo;

Capítulo XXIV – Terence e Rachel vão ao hotel para tomar chá a convite de Mrs Thornbury; conversam com Miss Allan e Evelyn; ao mesmo tempo, há um torneio de tênis entre os hóspedes.

Embora seja possível identificar esses momentos neles, são três capítulos novos devido a grande quantidade de material novo inserido. O trabalho de Virginia Woolf é notável e distinto de *Melymbrosia*, pois, de um capítulo relativamente artificial e sem expressividade, ela criou três diferentes, explorando o estado psicológico das personagens principais e enfatizando a descoberta do amor e da felicidade, além do sofrimento pela relação tensa e angustiante entre ambos. Desta maneira, consideramos exclusivos os capítulos XXII, XXIII e XXIV de *The Voyage Out*.

Como última observação acerca da correlação entre os capítulos de ambos os textos, o último capítulo de *Melymbrosia* divide-se em dois em *The Voyage Out*. O capítulo XXVI concentra-se na repercussão da morte de Rachel entre alguns hóspedes do hotel (Mrs Thornbury, Alice Flushing, Evelyn Murgatroyd). O capítulo XXVII narra a passagem da segunda tempestade em Santa Marina e a realização das atividades corriqueiras por parte das pessoas do hotel (Mrs Paley jogando cartas; Mrs Elliot e Mrs Thornbury tricotando; Miss Allan lendo um romance; William Pepper e Hughling Elliot jogando xadrez). Ao mesmo tempo, com o desaparecimento de Terence e Helen da história, resta-nos a cena final de Hirst vendo, de forma abatida e apática, a preparação de seus amigos para voltarem à Inglaterra.

Independentemente do tipo de trabalho realizado por Woolf (seja junção e síntese seja expansão e criação), o que verificamos é a preocupação constante da autora em modificar seu texto, adequando-o conforme suas necessidades e atualizações. Por isso, as diferenças de forma e conteúdo concentram-se na ênfase dos pensamentos, sentimentos e atitudes de suas personagens em relação às mudanças constantes e inevitáveis do fluxo da vida. Para tanto, verificamos seu cuidado exagerado em apagar o que é superficial e artificial, em sintetizar longas seqüências (o uso de “parágrafos-resumo”),¹⁵⁷ em rearranjar eventos e em acrescentar

¹⁵⁷ Estamos atribuindo a denominação “parágrafo-resumo” para o procedimento de sintetização que acontece frequentemente em *The Voyage Out*. Nesse procedimento, encontram-se apagamentos, reduções, concisão e objetividade no relato de fatos que, em *Melymbrosia*, tinham sua importância e, que, em *The Voyage Out*, por algum motivo, a escritora decidiu modificá-los.

detalhes e informações adicionais tanto na caracterização externa/interna de personagens quanto na descrição de paisagens naturais e lugares específicos, a fim de promover agilidade no desenvolvimento da história.

Com o detalhamento da descrição de aspectos espaciais, temos uma noção abrangente da interação entre as personagens e o espaço onde eventos acontecem. Por exemplo, a página 191 do capítulo XIII de *The Voyage Out* é extra (adicional), se compararmos ao capítulo 16 de *Melymbrosia*. É dedicada ao quarto de Ridley Ambrose, suas atividades de estudo, seu modo de viver no meio dos livros e distante das pessoas.

Portanto, os procedimentos de junção e expansão de capítulos estão inseridos no processo maior de recriação de *The Voyage Out*, diferenciando-o de *Melymbrosia* por causa de suas alterações e adequações, pelo seu refinamento quanto ao uso da linguagem e pela sua organização textual.

Além da comparação de aspectos estruturais capítulo a capítulo entre *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, para observarmos o processo de revisão woolfiano com mais detalhes, fizemos um levantamento de trechos de assuntos políticos, indicadores das preocupações e angústias da jovem escritora, tratados *explicitamente* em *Melymbrosia*. No momento da comparação, verificamos qual foi o tratamento dado aos trechos selecionados – se foram excluídos, mantidos ou editados em *The Voyage Out*. Esse levantamento e comparação de trechos são importantes porque sabemos que Virginia teve de fazer modificações em seu texto antes de publicá-lo, e desta maneira, a autora pudesse ser reconhecida como uma romancista promissora. Além disso, esse levantamento mostra-nos o quão bem informada a autora estava em relação aos vários assuntos importantes de sua época e a necessidade de atualização de seu texto na medida em que eventos aconteciam. Um exemplo dessa sintonia é a inserção do fato histórico do confinamento da Rainha da Holanda em abril de 1909 – *Melymbrosia* (capítulo

13) e *The Voyage Out* (capítulo IX) – durante o período de composição de seu primeiro romance.

Para fazer o levantamento e a comparação de trechos, utilizamos os textos *Melymbrosia* (Cleis Press, 2002) e *The Voyage Out* (Oxford University Press, 2001). Como ponto de partida, usamos o trabalho feito por Louise DeSalvo citado na introdução de *Melymbrosia* (2001, p. xix): a pesquisadora identificou, no mínimo, 29 tópicos significantes da época vivida por Virginia Woolf, que fizeram parte do contexto de produção de seu primeiro romance. Esses tópicos abrangem várias áreas, tais como: política, história, ciência, religião, educação e filosofia. Entretanto, a maioria é de ordem política e social, e específico da Inglaterra e da sociedade inglesa. Listamos abaixo os tópicos:

- o movimento sindicalista e agitação trabalhista;
- o movimento sufragista e o crescimento de sua militância;
- os debates do parlamento que ameaçavam alterar as estruturas governamentais;
- a questão se artistas, escritores, músicos ou políticos faziam bem à sociedade;
- o efeito de líderes políticos como Balfour e Lloyd George;
- a rejeição do orçamento pelos Lordes;
- o problema de reconciliar humanismo com a construção do império;
- o efeito da taxa baixa de natalidade sobre o império;
- a discussão se as mulheres deviam ao seu país o fato de gerarem muitos filhos;
- as mudanças acontecendo na religião;
- o efeito de novos desenvolvimentos na psicologia;
- as contradições dentro do liberalismo;
- o movimento nacionalista irlandês;
- o movimento protecionista;
- a legislação afetando o bem-estar dos pobres, dos idosos e das mulheres;

- os meios limitados que a sociedade oferecia às mulheres para ganharem seu próprio sustento financeiro;
- a impossibilidade de casamento entre classes sociais distintas;
- o efeito da ilegitimidade sobre a personalidade;
- a legislação afetando a educação das mulheres;
- a necessidade de garantir suprimentos para alimentar a população agrária;
- a atração de meios menos limitados de comportamento social e sexual;
- a euforia pelos aviões;
- o problema do reparo de estradas;
- a iminência de guerra com a Alemanha;
- a crise de Marrocos;
- o efeito da revolução em Portugal;
- o desenvolvimento do poderio naval;
- a questão dos Dreadnoughts;
- o colonialismo e suas origens.

Por meio desses assuntos, procuramos extrair trechos relevantes que nos indicariam alguns dos procedimentos utilizados por Woolf no processo de revisão e recriação de seu primeiro romance, além de serem prováveis indicadores das preocupações e angústias da jovem romancista.

Antes, algumas ressalvas devem ser feitas: ressaltamos que Virginia Woolf fazia uso idiossincrático e experimental de pontuação e paragrafação. Na edição da Cleis Press (2002), o uso peculiar de pontuação e de paragrafação foi mantido, conforme encontrado por Louise DeSalvo. Na edição da Oxford (2001), há uma nota, explicando ao leitor, sobre alguns ajustes feitos na pontuação em *The Voyage Out*: hifenização (palavras separadas por hífen foram unidas, como “to-night”); substituição do sufixo “-ize” por “-ise”; subtração do ponto

abreviativo de “Mr” e “Mrs” e uso de aspas simples ao invés de aspas duplas para seguir o uso padrão. Todas essas alterações na pontuação foram desconsideradas no momento da comparação em nosso trabalho.

A edição da Cleis Press (2002) de *Melymbrosia* reproduz o texto publicado pela primeira vez em 1982 e tem a introdução de DeSalvo acrescida. Por sua vez, a edição da Oxford University Press (2001) reproduz o texto da primeira edição de *The Voyage Out* em 1915; tem prefácio biográfico feito por Frank Kermode e introdução de Lorna Sage, além de bibliografia selecionada, cronologia de Virginia Woolf e notas explicativas no final do romance.

Outra informação relevante já apontada em nosso trabalho, mas cabe repetirmos é que, para tornar *Melymbrosia* um texto coerente ao leitor, DeSalvo utilizou-se de versões posteriores ao manuscrito encontrado, organizado e editado por ela, a fim de preencher os trechos e páginas que estavam faltando. Estes empréstimos aparecem entre colchetes simples, já as transições editoriais aparecem entre colchetes duplos.

Durante a leitura de *Melymbrosia*, 73 trechos foram selecionados. Por ser editado, DeSalvo conta-nos que trechos e passagens pertencentes aos capítulos I, II, XIII, XIV e XIX da primeira edição de *The Voyage Out* foram emprestados, a fim de completar a seqüência narrativa. Por isso, 15 trechos pertencentes a esses capítulos foram desconsiderados em nossa pesquisa, restando-nos 58 a serem analisados. Sendo assim, os 58 trechos extraídos de *Melymbrosia* foram localizados e comparados em *The Voyage Out*, a fim de observarmos qual foi o tratamento dado por Virginia Woolf durante seu processo de revisão e recriação: se foram mantidos, alterados, substituídos ou excluídos. Após comparação, chegamos aos seguintes números: dos 58 trechos analisados, 16 foram excluídos, 28 sofreram algum tipo de modificação significativa e 14 não foram alterados, isto é, permaneceram conforme encontrados em *Melymbrosia*, referentes aos capítulos V, VI e XVII.

Pelos números apresentados, podemos constatar a forte tendência à transformação, isto é, à modificação de forma e, algumas vezes, de conteúdo no estágio final de revisão e composição entre *Melymbrosia* a *The Voyage Out*. Os 28 trechos classificados como “diferente” possuem níveis de modificação variados. Apresentamos alguns exemplos:

Then came the narrative of a strike among native workmen, which Willoughby had subdued by leaning out of his bedroom window in his shirt sleeves and roaring loudly in English. He was up to his eyes in work, triumphant over Germany. (Melymbrosia, p. 211-212).

[...] and then half a page about his own triumphs over wretched little natives who went on strike and refused to load his ships, until he roared English oaths at them, ‘popping my head out of the window just as I was, in my shirt sleeves. The beggars had the sense to scatter.’ (The Voyage Out, p. 221).¹⁵⁸

Neste exemplo, percebemos que o texto foi editado. Houve a elaboração de um texto quase totalmente diferente, inclusive com o acréscimo daquilo que Willoughby Vinrace teria dito aos nativos em aspas simples, além do apagamento da referência sobre Alemanha. Esse movimento de reescrita, que diferencia o texto identificado em *Melymbrosia*, é o que mais encontramos nos 27 capítulos de *The Voyage Out*.

Outra característica do processo final de elaboração de *The Voyage Out* é que alguns trechos apresentaram alterações tão sutis que são quase imperceptíveis em uma leitura rápida de um romance a outro: inserção de orações no meio do parágrafo; substituição de palavras e referências; inversão sintética e pequenas alterações ortográficas. Apresentamos um exemplo que sofreu uma discreta modificação, a inserção da expressão “This being so”:

No one liked it when Helen remarked that it seemed to her as wrong to keep sailors as to keep a Zoo, and that as for dying on a battle field, surely it was time we ceased to praise courage – “or to write bad poetry about it” snarled Pepper. (Melymbrosia, capítulo 6, p. 79).

¹⁵⁸ Então veio a história de uma greve entre trabalhadores nativos, que Willoughby encerrou ao se debruçar sobre a janela de seu quarto, de manga de camisa, e gritando em Inglês. Ele estava submerso por seu trabalho, triunfante sobre a Alemanha. (tradução nossa).

[...] e depois meia página sobre seus próprios triunfos sobre miseráveis pequenos nativos que tinham feito uma greve recusando-se a carregar seus navios, até ele berrar em inglês “metendo a cabeça fora da janela bem como estava, em mangas de camisa. Os mendigos tiveram juízo bastante para se dispersarem”. (*A viagem*, p. 180).

This being so, no one liked it when Helen remarked that it seemed to her as wrong to keep sailors as to keep a Zoo, and that as for dying on a battle-field, surely it was time we ceased to praise courage – ‘or to write bad poetry about it,’ snarled Pepper. (The Voyage Out, capítulo IV, p. 72, grifo nosso).¹⁵⁹

Em outros casos, podemos identificar a mesma cena de *Melymbrosia*, porém, com marcação diferente de parágrafos e partes reescritas. Eis um exemplo:

*[...] “what’s the use of attempting to write when the world’s peopled by such damned fools? Seriously Hewet, I advise you to give up literature. **What on earth’s the use of it?** There’s your audience!” He nodded his head at the tables, where the portly men of business, lean women and fat women, bronzed young athletes and surly old fogies were eating their stringy foreign fowls. (Melymbrosia, p. 248, grifo nosso).*

*[...] ‘what’s the use of attempting to write when the world’s peopled by such damned fools? Seriously Hewet, I advise you to give up literature. **What’s the good of it?** There’s your audience.’*

He nodded his head at the tables where a very miscellaneous collection of Europeans were now engaged in eating, in some cases in gnawing, the stringy foreign fowls. (The Voyage Out, p. 276, grifo nosso).¹⁶⁰

Conforme podemos observar, as diferenças encontradas entre os dois trechos são: a substituição da expressão destacada, a mesma cena está distribuída em dois parágrafos e redução das características físicas das pessoas que estavam no restaurante. Além disso, é interessante comentarmos a xenofobia imperial dos ingleses. Hirst pode ser uma personagem indicadora da posição diferenciada dos ingleses em relação aos outros povos da Europa. Na conversa com Hewet, percebemos a distinção feita entre “nós” (Hirst e Hewet) os ingleses e “eles” (um bando de europeus). Esse ponto de vista característico do pensamento imperialista britânico foi identificado e registrado por Virginia em seu romance.

¹⁵⁹ **Sendo assim**, ninguém gostou quando Helen comentou que lhe parecia tão errado ter marinheiros quanto ter um zoológico, e que quanto a morrer no campo de batalha, estava certamente na hora de pararmos de elogiar a coragem – ‘ou de escrever poesia ruim a respeito dela’, rosou Pepper. (*A viagem*, p. 68, grifo nosso).

¹⁶⁰ [...] “de que adianta tentar escrever quando o mundo está habitado por idiotas como esses? Sério, Hewet, te aconselho a desistir da literatura. Qual é a finalidade? Aí está sua platéia!” Ele fez um sinal com a cabeça em direção às mesas onde homens de negócios corpulentos, mulheres magras e gordas, jovens atletas bronzeados e velhos mal-humorados estavam comendo fibrosas aves estrangeiras. (tradução nossa).

[...] de que adianta tentar escrever quando o mundo está habitado por idiotas malditos como esses? Sério, Hewet, aconselho-o a desistir da literatura. De que adianta? Eis a sua platéia.

Ele fez um sinal com a cabeça na direção das mesas onde uma coleção muito variada de europeus estava agora entretida comendo, em alguns casos, mascando, aquelas fibrosas aves estrangeiras. (*A viagem*, p. 220).

De modo geral, na fase final de composição de *The Voyage Out*, é interessante destacarmos que os trechos referentes a alguns assuntos, tais como: literatura, religião, educação de mulheres, formação intelectual masculina, cultura imperialista e casamento sofreram algum tipo de modificação ou exclusão. Por exemplo:

[...] she knew quite well that there were only twenty four people who enjoyed Ridley's books; this innermost circle was enclosed by wider rings, containing those who read because they had to; and those who knew that such books were important without reading them. Very soon the force of his fame was spent; and the world surged in complete indifference to it. (Melymbrosia, p. 31).¹⁶¹

Por meio do narrador, este trecho mostra o pensamento crítico de Helen acerca da popularidade e da aceitação da produção acadêmica de Ridley Ambrose. Sendo Helen uma mulher inteligente, experiente e astuta, sabe que os livros de seu marido são lidos por um grupo restrito de pessoas; a carreira não lhe dá reconhecimento, a fama é passageira, e o estudioso acaba caindo na indiferença.

O próximo trecho também foi excluído. Nele, o narrador comenta sobre o jovem religioso Mr Bax e seu trabalho inovador frente à religião cristã, querendo mostrar que ele também é uma pessoa comum, ao se aproximar da comunidade tentando trazer de volta jovens que estavam indiferentes à religião. Podemos observar a descrença das personagens, inclusive a crítica do narrador diante do ato de acreditar em Deus e da religião cristã em vários momentos do romance, em especial, no capítulo 20. Mr Bax é um jovem padre,

[...], anxious to mix with ordinary people in an ordinary way though a clergy man. To Hewet he had confided his aim – which was to prove that there is nothing unmanly in the Christian religion, and thus to bring back young men who from lack of sympathy were now indifferent. ‘Play bridge with them – tennis with them – mix with them – show them that you’re made of flesh and blood just as they are –’ that, he exclaimed

¹⁶¹ [...] ela sabia muito bem que havia somente vinte e quatro pessoas que gostavam dos livros de Ridley; este círculo íntimo estava cercado por grupos maiores, contendo aqueles que liam porque foram obrigados; e aqueles que, sem lê-los, sabiam que esses livros eram importantes. Em pouco tempo, a força de sua fama desgastou; e o mundo mostrou uma completa indiferença a ela. (tradução nossa).

*was the way for a man to set to work nowadays. The learning of the older men, much though we owe them, had in some ways been a mistake. (Melymbrosia, p. 233).*¹⁶²

Em alguns momentos, as críticas foram suavizadas e em outros, uma abordagem metafórica ou simbólica foi utilizada ao invés de opiniões francas e diretas. Entretanto, dependendo do assunto tratado nos diálogos ou comentários do narrador, opiniões explícitas foram simplesmente excluídas do texto de *The Voyage Out*. Eis dois exemplos:

*Since religion has gone out of fashion, and the soul is called the brain, these enormous spaces of silence in which our deeds and words are but as points of rock in an ocean, are discreetly ignored. (Melymbrosia, p. 105).*¹⁶³

“Are musical people always like that?” said Evelyn boldly, reaching her bare arm across the table, “flopping down and asking questions?”

[...]

*Across the table Susan ventured her remark, prepared beforehand. “I always think that people who are very much interested in something else, like art or music, don’t know people as well as quite ordinary people like myself, for instance know them.” (Melymbrosia, p. 273).*¹⁶⁴

O primeiro trecho pode referir-se ao efeito de novos desenvolvimentos na área da psicologia. Talvez Virginia Woolf estivesse comentando sobre o enfraquecimento do pensamento religioso devido aos efeitos provocados pela divulgação de teorias polêmicas e revolucionárias na ciência e medicina, tais como a da origem das espécies de Darwin (1859) e a da interpretação dos sonhos e descoberta do subconsciente de Freud (1900). O segundo

¹⁶² [...], ansioso para se misturar com pessoas comuns de uma maneira comum, embora fosse um religioso. Para Hewet, ele tinha revelado seu objetivo – que era provar que não há nada efeminado na religião cristã, e assim trazer de volta jovens homens que por falta de compaixão estavam agora indiferentes. ‘Jogar bridge com eles – tênis com eles – misturar-se com eles – mostrar a eles que você é feito de carne e osso assim como eles –’ aquilo, ele exclamou era o jeito para um homem começar a trabalhar hoje em dia. O aprendizado dos antigos foi, de certa forma, um erro, embora devêssemos tanto a eles. (tradução nossa).

¹⁶³ Já que a religião saiu de moda, e a alma é chamada de cérebro, estes enormes espaços de silêncio nos quais nossos afazeres e palavras não passam de pontos de rocha num oceano, são discretamente ignorados. (tradução nossa).

¹⁶⁴ “Músicos são sempre assim?”, disse Evelyn firmemente, alcançando seu braço descoberto através da mesa, “sentando-se e fazendo perguntas?” (tradução nossa).

Do outro lado da mesa Susan aventurou sua resposta, preparada de antemão. “Eu sempre penso que pessoas muito interessadas em outra coisa, como arte ou música, não conhecem pessoas tão bem quanto pessoas comuns, assim como eu, por exemplo, as conhece.” (tradução nossa).

exemplo foi retirado de um diálogo entre Evelyn Murgatroyd, St John Hirst e Helen Ambrose sobre o comportamento estranho, anti-social e desarticulado de Rachel Vinrace.

Embora haja a forte tendência da escritora a mascarar posições críticas explícitas acerca dos tópicos mais relevantes vivenciados em sua época, assuntos que envolvem a condição do sexo feminino em sua sociedade tendem a ser retratados com autenticidade, firmeza e franqueza. A participação da mulher nos papéis políticos e sociais, o direito ao voto, a exercer uma profissão e receber salário, a educação formal, a livre escolha sobre o casamento e a faculdade de pensar e compreender, são discutidos e criticados abertamente na interação entre as personagens femininas e masculinas, por meio dos pensamentos e sentimentos mediados pelo narrador e até mesmo pelos próprios comentários do narrador.

Todas as vezes em que há o diálogo entre um homem e uma mulher, manifesta-se um clima tenso repleto de comentários críticos ora agressivos ora preconceituosos, além de revelar a dificuldade de comunicação entre os sexos. Richard Dalloway, representante da classe política, tem posições preconceituosas em relação à participação do sexo feminino nos papéis políticos e ao direito ao voto. Durante a passagem dele e de sua esposa Clarissa, verificamos a presença de uma ideologia patriarcal remanescente do século XIX, e os trechos referentes às discussões sobre política e literatura com os Dalloways não sofreram quase nenhum tipo de alteração em *The Voyage Out*.

Outro bom exemplo, porém com alterações, pode ser retirado do diálogo entre Rachel e Hirst localizado no capítulo XII, que narra o baile organizado por alguns hóspedes do hotel em Santa Marina, para comemorar o noivado de Susan Warrington e Arthur Venning. O trecho foi expandido significativamente em *The Voyage Out*: o clima tenso entre as duas personagens está mais evidente, inclusive, dotado de mais julgamentos de valor do que em *Melymbrosia*, revelando as diferenças entre homens e mulheres e destacando ainda mais a

impossibilidade de comunicação real entre as pessoas. Eis o trecho de grande parte do diálogo entre Rachel e Hirst:

'About books now. What have you read? Just Shakespeare and the Bible?'
'I haven't read many classics,' Rachel stated. She was slightly annoyed by his jaunty and rather unnatural manner, while his masculine acquirements induced her to take a very modest view of her own power.
'D'you mean to tell me you've reached the age of twenty-four without reading Gibbon?' he demanded.
'Yes, I have,' she answered.
'Mon Dieu!' he exclaimed, throwing out his hands. 'You must begin tomorrow. I shall send you my copy. What I want to know is –' he looked at her critically. *'You see, the problem is, can one really talk to you? Have you got a mind, or are you like the rest of your sex? You seem to me absurdly young compared with men of your age.'*
Rachel looked at him but said nothing.
'About Gibbon,' he continued. 'D'you think you'll be able to appreciate him? He's the test, of course. It's awfully difficult to tell about women,' he continued, 'how much, I mean, is due to lack of training, and how much is native incapacity. I don't see myself why you shouldn't understand – only I suppose you've led an absurd life until now – you've just walked in a crocodile, I suppose, with your hair down your back.' (*The Voyage Out*, p. 171-172).¹⁶⁵

Ao se julgar um dos três homens mais importantes da Inglaterra, Hirst cria uma barreira que o impede de se aproximar das pessoas e vice-versa, além de criar para si próprio uma imagem antipática, esnobe e arrogante. Por isso, qualquer tentativa de comunicação torna-se inexecutável. Pelo fato de ter uma imensa dificuldade em conversar com pessoas (em particular, as do sexo feminino) que não têm experiência de vida, as conversas com Rachel são quase impraticáveis. Por sua vez, Rachel sente-se inferior intelectualmente, não consegue

¹⁶⁵ – Então, a respeito de livros. O que foi que a senhorita leu? Só Shakespeare e a Bíblia?

– Não li muitos clássicos – declarou Rachel. Estava levemente aborrecida com o jeito desembaraçado e pouco natural dele, enquanto as suas aptidões masculinas a induziam a uma visão muito modesta de seu próprio poder.

– Quer dizer que realmente chegou aos 24 anos sem ler Gibbon? – perguntou ele imperiosamente.

– Sim.

– Mon Dieu! – exclamou Hirst levantando as mãos. – Precisa começar amanhã mesmo. Vou lhe mandar meu exemplar. O que quero saber é – ele a encarou criticamente –, sabe, o problema é: pode-se realmente conversar com a senhorita? Tem uma mente, ou é como o resto do seu sexo? A mim, parece absurdamente jovem comparada com os homens de sua idade.

Rachel encarou-o mas não disse nada.

– Quanto a Gibbon – continuou ele –, pensa que será capaz de apreciá-lo? Naturalmente ele é o teste. É terrivelmente difícil falar de mulheres... Quero dizer, o quanto se deve à falta de treinamento e o quanto à incapacidade inata. Não vejo por que a senhorita não entenderia... apenas acho que até aqui levou uma vida absurda... acho que acaba de topar com um crocodilo e com seu cabelo caindo pelas costas. (p. 144-145).

Aqui, cabe um comentário sobre a tradução literal de Lya Luft da expressão *"you've just walked in a crocodile, I suppose, with your hair down your back."*. Na verdade, a tradução mais adequada seria: "você apenas andou em fila indiana com seus cabelos soltos", mostrando, no comentário de Hirst, a falta de conhecimento de Rachel.

estabelecer uma conversa agradável e se expressa de modo desarticulado. Vale enfatizar que Helen é a única pessoa com quem Hirst sente-se à vontade para conversar. Citamos o trecho no qual a raiva e indignação de Rachel nos são apresentadas, após Hirst tê-la deixado para procurar Helen no salão de baile:

Rachel looked round. She felt herself surrounded, like a child at a party, by the faces of strangers all hostile to her, with hooked noses and sneering, indifferent eyes. She was by a window, she pushed it open with a jerk, and stepped out into the garden. Her eyes swam with tears of rage. 'Damn that man!' she exclaimed, having acquired some of Helen's words. 'Damn his insolence!' (The Voyage Out, p. 172-173).¹⁶⁶

Os dados ajudam-nos a confirmar a preocupação excessiva de Virginia ao escrever seu primeiro romance. De acordo com Sage e DeSalvo, Woolf escrevia e reescrevia compulsivamente, sempre modificando algum aspecto. Isso se comprova pelo fato da maioria dos trechos selecionados em *Melymbrosia* ter sofrido algum tipo de alteração, seja de forma seja de conteúdo, em *The Voyage Out* – indicando-nos que o ato de revisar e reescrever de Virginia Woolf é essencial no estudo do seu processo de composição. O trabalho no texto final de *The Voyage Out* caracteriza-se pela reorganização e adição de capítulos com apagamento ou substituição de referências político-históricas; inversão sintática; expansão dos diálogos entre as personagens; inclusão de novas referências a autores e títulos de livros e pelo refinamento da linguagem utilizada.

Dependendo da natureza e da importância do assunto abordado, temos um tratamento diferenciado. Por exemplo, em *Melymbrosia*, ao comentar sobre o papel e o prestígio da Marinha Britânica, a Frota do Mediterrâneo foi exaltada e os famosos *Dreadnoughts* citados. Em *The Voyage Out*, os assuntos vinculados ao Império Britânico ainda permanecem, a alusão à Frota também, mas a referência aos *Dreadnoughts* foi apagada. O que resta são as

¹⁶⁶ Rachel olhou em torno. Sentia-se rodeada, como uma criança numa festa, pelos rostos de estranhos, todos hostis, com narizes levantados e olhos indiferentes e arrogantes. Estava junto de uma janela. Abriu-a com um gesto brusco e saiu para o jardim. Seus olhos estavam inundados de lágrimas de indignação. – Aquela droga de homem! – exclamou, tendo apreendido algumas das palavras de Helen. – Droga de insolência! (*A viagem*, p. 145).

críticas generalizadas sobre o aumento do poder naval, devido ao desenvolvimento da engenharia naval especializada em criar navios de guerra mais equipados.

As críticas sobre a situação desfavorável da condição social da mulher, sobre patriarcado e hierarquia nas relações sociais e a política imperialista foram suavizadas. Assuntos delicados e polêmicos, tais como: homossexualismo, religião, casamento e morte foram metaforizados, e, em alguns casos, re-significados. De modo geral, de *Melymbrosia* a *The Voyage Out*, há um movimento do *explícito* ao *implícito*. *The Voyage Out* parece-nos um texto mais bem acabado e culto; às vezes, ambíguo, mas literariamente mais trabalhado. Com uma abordagem mais implícita, o caráter político do romance torna-se mais suave e a crítica social indireta, sobressaindo-se a camada simbólica, o teor mítico e metafísico.

A partir do exposto, inferimos que o trabalho de revisão e reescrita do primeiro romance woolfiano baseia-se na sintonia da autora com os acontecimentos de sua época. A aquisição de novas informações está refletida no seu texto, mostrando a necessidade de se atualizar qualquer narrativa em função dos fatos e das mudanças na vida cotidiana. Assim, as diferenças de forma e conteúdo e a capacidade de atualização histórica da autora permitem-nos caracterizar *Melymbrosia* e *The Voyage Out* como dois textos específicos, com características e particularidades distintas que não devem ser menosprezadas pelo crítico, pois foram escritos com consciência política e literária diferentes.

A demora de tantos anos para que seu primeiro romance fosse publicado faz-nos pensar que Virginia Woolf estivesse buscando pelo “romance perfeito”, ou seja, por uma forma inovadora que desse conta de abarcar suas preocupações metafísicas e sua crítica social. Sendo assim, na medida em que a jovem Virginia interpretava o mundo que a rodeava, ela experimentava formas literárias e técnicas narrativas, sabendo deixar implícito todo e qualquer significado relevante, ao criar suas personagens e romances, de acordo com a sua percepção da realidade.

Considerações finais

O presente trabalho propôs-se a mostrar o caminho percorrido pela autora Virginia Woolf (1882-1941) na construção de seu primeiro romance, *The Voyage Out*, publicado em 1915. Levou-se em consideração o contexto sócio-histórico da Inglaterra no início do século XX, ainda permeado pelos valores vitorianos do século anterior, aspectos biográficos da escritora e a mudança na concepção do romance. Por isso, consideramos essencial investigarmos a maneira pela qual a visão de Virginia Woolf de sua sociedade e das relações sociais entre os indivíduos influenciou tanto a construção das personagens quanto o próprio processo intenso de revisão e reescrita de seu romance.

Ao analisarmos essa trajetória, no primeiro capítulo, verificamos que o processo criativo foi interrompido várias vezes devido aos momentos resultantes das crises emocionais e interações de Virginia. Como consequência desses intervalos no processo de composição e também por causa do método de trabalho da autora (caracterizado por anotar, revisar, reescrever e datilografar), há o registro de vários pré-textos, chamados pela crítica como “rascunhos”. Esses rascunhos escritos à mão ou datilografados marcam os estágios de maturação de idéias e adequação de estrutura e conteúdo, devido à necessidade de Virginia Woolf em manter seu texto sob constante atualização. Aqueles que “sobreviveram” foram adquiridos pela *Berg Collection* da Biblioteca Pública de Nova Iorque, após a morte de Leonard Woolf.

Dentre os vários pré-textos descobertos, identificados e organizados por pesquisadores, tais como Louise DeSalvo e Elizabeth Heine na década de 1970, está *Melymbrosia*. Essa versão quase completa foi finalizada em julho de 1912 e podemos afirmar que seria o primeiro romance da jovem escritora Virginia Stephen. No entanto, motivos individuais – insegurança excessiva, receio de expor-se à crítica, sensação de incompletude de seu romance – levaram-na a tomar a decisão de não publicá-lo, escondendo-o de todos.

Graças ao trabalho exaustivo de DeSalvo, *Melymbrosia* (o texto de julho de 1912) foi editado e publicado pela primeira vez nos Estados Unidos em 1982, finalmente chegando ao conhecimento do público leitor.

Com a decisão da não-publicação de *Melymbrosia*, Virginia, após seu casamento com Leonard Woolf a 10 de agosto de 1912, retomou o projeto de seu primeiro romance. Até março de 1913, Virginia estabeleceu um período árduo de revisão e composição, e, assim, surgiu o texto que se tornaria conhecido como *The Voyage Out*. O texto foi entregue a Gerald Duckworth em 1913, mas só seria publicado em 1915. A demora de dois anos na publicação deveu-se às sérias crises psicológicas de Virginia Woolf: ela adoeceu gravemente na fase de provas e tentou o suicídio em setembro de 1913. Por isso, após visitar alguns médicos na tentativa de achar o diagnóstico e o tratamento corretos, ela ficou sob o cuidado constante de enfermeiras e de seu marido, além das recorrentes mudanças de residência.

Analisando o processo de revisão e reescrita de Virginia Woolf, observamos a estreita relação entre as constantes alterações de aspectos formais e contedísticos de seus textos, as várias versões e a sintonia da escritora com as transformações que seu mundo sofria. Por isso, ao aproximarmos *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, verificamos a presença do posicionamento crítico acerca do comportamento dos indivíduos de sua sociedade e a conscientização dos assuntos mais importantes de seu tempo. Em outras palavras, investigamos como os elementos sociais foram filtrados através da concepção estética de Virginia Woolf, promovendo a singularidade de *Melymbrosia* e *The Voyage Out*.

Após a apresentação da história do processo de composição de *The Voyage Out*, dedicamos o segundo capítulo a nossa leitura de *Melymbrosia*. Nele, destacamos elementos importantes de sua organização textual, exemplificando-os com trechos. O que podemos verificar em *Melymbrosia* é o tratamento explícito de tópicos sócio-políticos que estavam sendo discutidos na época de Virginia Woolf, tais como: a situação social desfavorável da

mulher, o desenvolvimento do poder naval e a manutenção política e econômica do domínio britânico sob várias partes do mundo. Desta maneira, a característica marcante do texto de *Melymbrosia* é o uso de uma linguagem direta e sem rodeios, revelando uma crítica social forte, de acordo com a realidade sócio-histórica apreendida pela jovem escritora.

No terceiro capítulo, utilizamos a edição da Oxford University Press (2001) que reproduz (com algumas pequenas adequações ortográficas) o texto da primeira edição britânica de *The Voyage Out* de 1915 na nossa leitura do romance. Levando-se em consideração o estágio final de composição do romance (1912-1913), apontamos os elementos estruturais da narrativa, em particular, a interação entre espaço e personagem, e a tendência de uma interpretação simbólica do romance. A escolha e descrição de paisagens naturais e a focalização nos conflitos e sentimentos das personagens fazem *The Voyage Out* ter um significado mais mítico e metafísico, revelando-se mais como um rito de passagem de Rachel Vinrace (de uma infância superprotegida e isolada do contato com o mundo exterior rumo a uma viagem de autoconhecimento) do que um retrato escancarado dos problemas da sociedade britânica no início do século XX. No entanto, a crítica social ainda pode ser identificada, pois ela encontra-se infiltrada nos diálogos e pensamentos, na caracterização das personagens e na interação entre elas.

De posse das leituras de *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, no capítulo quatro, propomos a comparação entre ambos os textos, a fim de identificarmos as semelhanças e diferenças de forma e conteúdo e seus inevitáveis efeitos nas obras. Para tanto, fizemos um levantamento de trechos que retratam tópicos políticos e sociais, indicadores das preocupações de Virginia Woolf, tratados explicitamente em *Melymbrosia*. Ao compararmos esses trechos em *The Voyage Out*, procuramos verificar qual foi o tratamento dado a eles no momento de revisão e reescrita, isto é, se eles foram mantidos, excluídos ou editados, a fim de verificarmos nossa hipótese sobre a conexão entre as várias reescritas e a atualização histórica

da autora dos mais variados e importantes assuntos discutidos durante a composição de seu primeiro romance, baseada na sua visão de mundo.

Após a comparação, verificamos que a maioria dos trechos sofreu algum tipo de alteração – seja de forma seja de conteúdo, inclusive muitos trechos foram excluídos. No processo de recriação, observamos uma preocupação em conectar idéias; em acrescentar informações, detalhes e referências que preenchem as lacunas no texto de *Melymbrosia*; em rearranjar parágrafos e capítulos; em fundir ou expandir capítulos; e, em especial, em suavizar críticas diretas aos papéis sociais impostos ao sexo feminino em decorrência do domínio masculino em sua sociedade, à política imperialista britânica e a opiniões agressivas sobre os mais diversos assuntos polêmicos, tais como religião, educação de crianças, casamento e homossexualismo.

Os dados obtidos, por meio da comparação de trechos, contribuem na confirmação do cuidado excessivo de Virginia ao compor seus textos. A partir de informações já mencionadas ao longo desta dissertação, inferimos que o processo de reescrita pode ser marcado por uma busca constante de atualização da autora e, como resultado, de seus textos, pois sabemos que Virginia sempre se envolveu em assuntos políticos, históricos e sociais, especialmente no tocante à posição da mulher na sociedade britânica.

A nosso ver, esse movimento de alteração está relacionado com o fato de que a autora entendia que a forma romance deveria desgarrar-se da tradição inglesa perpetuada até então pela geração de escritores “materialistas”, tais como Wells, Bennett e Galsworthy. Essa posição de ruptura está influenciada, de certa forma, pela recém-descoberta da teoria psicanalítica de Freud e, desta forma, o romance do início do século XX sofreu uma mudança de concepção: com uma abordagem psicológica, o romance deveria abarcar questões individuais e sua história não deveria ser linear. Entretanto, sua crítica maior encontra-se na polêmica sobre a caracterização de personagens: para ela, as personagens não podem ser

estáticas, não podem ter uma posição dualista (bom e mal, moral e imoral), elas devem ter “personalidade”, devem ser “reais” aos olhos do leitor. Assim, para Woolf, a história e as personagens de um romance devem estar em sintonia com o decorrer dos acontecimentos, visto que a vida é repleta de alterações e estas modificam as instituições sociais e, por conseqüência, as relações humanas. Portanto, um romance que não contempla as modificações da vida em função dos acontecimentos é inaceitável.

Com o intuito de destacar a importância das personagens na história do primeiro romance woolfiano, ao longo dessa dissertação, mais precisamente nos capítulos 2, 3 e 4, levamos em conta o processo de criação de suas personagens e sua estreita ligação com a noção de “realidade”. A visão de mundo de Virginia Woolf, baseada nas suas experiências concretas pessoais, teve um papel fundamental no processo de composição de seus romances. Na leitura de seu mundo, Virginia preocupava-se, acima de tudo, com a relação entre os seres humanos e tentava mostrar, por meio de suas personagens, os comportamentos e as atitudes de uma sociedade que estava em transição na virada do século XX. Com isso, podemos ler as estruturas da sociedade e movimentos da História, já que eles só estão disponíveis por meio da representação e, portanto, em formas textuais.

Ao analisarmos *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, consideramos algumas das preocupações de Virginia Woolf em relação à concepção da obra literária: sua concepção sobre a vida, a natureza humana e as várias facetas da personalidade humana. Essas posições pessoais são fundamentais na apreensão da realidade e na tentativa de compreensão de sua existência no mundo. Baseando-se em pessoas e fatos reais, constatamos o limite frágil entre ficção e realidade, ao investigarmos a influência de sua visão de mundo no processo de composição de seu primeiro romance.

Sendo o relacionamento humano complexo e a personalidade humana dividida, a criação de personagens de seu primeiro romance, inspirada em pessoas reais de seu convívio,

mostra a tentativa da autora em compreender os motivos pelos quais há incompatibilidade de idéias e desejos entre os seres humanos, o que dificulta a comunicação real entre as pessoas. Em *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, percebemos o início de uma tentativa de uso de recursos de subjetivação de personagem que só seria identificada a partir de *Jacob's Room* (1922) e desenvolvida em sua plenitude em *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) e *The Waves* (1931). A apresentação dos sentimentos e pensamentos das personagens pelo narrador parte do conjunto de referências que responde pela subjetividade das personagens e do narrador, ferramentas que auxiliam na captura dos vários “momentos do ser”, revelando, na estética de Virginia Woolf, os conflitos da existência humana.

Partindo das ruas iluminadas e agitadas de Londres e viajando para o vilarejo exótico e pitoresco de Santa Marina (Santa Rosa), as personagens de *The Voyage Out* (*Melymbrosia*) saem do “mundo externo” e superficial das relações sociais para entrar num mundo apaixonante, porém, estranho e meio-obsuro que é análogo ao “eu interior”. Assim, tendo como fio condutor a trajetória da personagem central, Rachel Vinrace, a viagem rumo à desconhecida paisagem sul-americana representa uma viagem interna psicológica, em busca do autoconhecimento.

Na comparação entre *Melymbrosia* e *The Voyage Out*, não constatamos alterações radicais nem na caracterização de personagens e nem na interação entre elas. No entanto, constatamos certa mudança nas atitudes e no comportamento de Rachel: a nosso ver, a jovem protagonista parece ser mais inocente e inexperiente, fato que pode revelar-se como um outro recurso formal utilizado para criticar veladamente as relações sociais entre homens e mulheres de sua época – o que nos faz notar seu grau de conhecimento político-social, seu amadurecimento literário e sua habilidade em transformar o significado do real em ambos os textos.

Embora as obras desenvolvam a narrativa em dois planos: a viagem de Londres a uma vila fictícia na América do Sul e, paralelamente, a trajetória de transformação de Rachel Vinrace, *Melymbrosia* e *The Voyage Out* possuem muitas diferenças significativas de forma e conteúdo. Esse forte movimento de modificação de um texto a outro também pode indicar uma releitura do mundo que está ao seu redor, já que *Melymbrosia* foi finalizado em julho de 1912 e *The Voyage Out*, em 1915. Assim, ao levarmos em consideração as revisões e reescritas, as diferenças de forma e conteúdo e a demora na finalização, podemos afirmar que *Melymbrosia* e *The Voyage Out* são dois textos distintos, cada um com suas especificidades, que não podem ser descartadas, pois foram escritos em momentos distintos, com posicionamento político e consciência literária diferentes.

Por tudo isso, esse processo de recriação do texto de seu primeiro romance também faz-nos observar a preocupação excessiva de Virginia Woolf em escrever seus textos e sua busca pelo “romance perfeito”, ou seja, por uma forma nova que conseguisse abarcar a variedade e a abrangência dos interesses da autora, desde suas preocupações metafísicas até sua crítica social apurada. Desta maneira, ao passo que Virginia Woolf foi descobrindo o mundo no qual se encontrava, ela foi se tornando consciente da complexidade das relações humanas, procurando por novas formas e técnicas narrativas para exprimir a sua percepção da realidade, esforçando-se em deixar implícito todo e qualquer significado relevante. Por isso, a comparação de *Melymbrosia* e *The Voyage Out* revela, se não o perfeccionismo, pelo menos a busca constante de Virginia Woolf pelo aprimoramento e refinamento na criação literária.

1. Textos de Virginia Woolf

WOOLF, V. *A Room of One's Own*. London: Penguin, 2004.

_____. *A viagem*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. Character in Fiction. In: PARANAGUA, M. A. *Virginia Woolf: ensaios sobre ficção e leitura*. 1994. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1994.

_____. *Melymbrosia*. Introduction by Louise DeSalvo. San Francisco: Cleis Press, 2002.

_____. Modern Fiction. In: WOOLF, V. *The Common Reader: First Series*, 1925. Disponível em: <<http://etext.library.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter13.html>>. Acesso em: 27 ago. 2007.

_____. *The Voyage Out*. Introduction and Notes by Lorna Sage. Oxford: Oxford University Press, 2001.

2. Estudos sobre Virginia Woolf e sua obra

BARRETT, M. (ed.). *Virginia Woolf: Women and Writing*. Florida: Harcourt Brace Jovanovich, 1980.

BELL, Q. *Bloomsbury*. Trad. Suely Cavendish. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

_____. *Virginia Woolf: uma biografia*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

BENNETT, J. *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. 2nd ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1964.

BISHOP, E. L. Toward the Far Side of Language: Virginia Woolf's *The Voyage Out*. *Twentieth Century Literature*, v. 27, n. 4, p. 343-361, Winter 1981.

BRADSHAW, D. Introdução. In: WOOLF, V. *A Casa de Carlyle e outros esboços*. Trad. Carlos Tadeu Galvão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, p. 17-34.

CÂMARA, E. V. *Os (des)caminhos do feminino em The Voyage Out, de Virginia Woolf*. 2000. 116 f. Dissertação (Mestrado em Língua Inglesa e Literaturas Inglesa e Norte-Americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.

CAMARGO, J. L. *História e ficção em Virginia Woolf*. 1994. 244 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1994.

_____. *The Common Reader: Virginia Woolf, leitora eleita*. 1999. 349 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 1999.

CAMARGO, M. H. *Versões do feminino: Virginia Woolf e a estética feminina*. 2001. 140 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Inglesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

_____. *Virginia Woolf e seus ensaios: em busca de uma estética literária*. 2006. 224 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

CHAMBERS, R. L. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Oliver & Boyd, 1947.

DAICHES, D. The Nature of Virginia Woolf's Art. In: LATHAM, J. E. M. *Critics on Virginia Woolf*. Florida: University of Miami Press, 1970, p. 11-13.

DESALVO, L. A Wound in My Heart. In: WOOLF, V. *Melymbrosia*. San Francisco: Cleis Press, 2002, p. ix-xxvii.

FERRANDO, M. Virginia Woolf: ese delicado equilibrio. *Boletín de Letras*. Fundación para el estudio del pensamiento argentino e iberoamericano, ano 13, n. 26, Buenos Aires, Argentina, p. 19-22, 2º semestre 1998.

FRANÇA BELÉM, E. Virginia Woolf tentou 'curar' sua loucura pelo suicídio. 23 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.massaepoder.com.br/materias.php?>>. Acesso em: 1 fev. 2007.

FRYE, J. S. *The Voyage Out: Thematic Tensions and Narrative Techniques*. *Twentieth Century Literature*, v. 26, n. 4, p. 402-423, Fall 1980.

GARNETT, A. Introdução. In: WOOLF, V. *A viagem*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 7-12.

GRAHAM, J. Time in the Novels of Virginia Woolf. In: LATHAM, J. E. M. *Critics on Virginia Woolf*. Florida: University of Miami Press, 1970, p. 27-37.

HAFLEY, J. Symbolism in *The Voyage Out*. In: LATHAM, J. E. M. *Critics on Virginia Woolf*. Florida: University of Miami Press, 1970, p. 45-47.

HAULE, J. M. Virginia Woolf's Revisions of *The Voyage Out*: Some new Evidence. *Twentieth Century Literature*, v. 42, p. 309-321, Fall 1996.

HEINE, E. Revisões de Virginia Woolf de *A viagem*. In: WOOLF, V. *A viagem*. Trad. Lya Luft. São Paulo: Siciliano, 1993, p. 337-381.

HUSSEY, M. Refractions of Desire: The Early Fiction of Virginia Woolf and Leonard Woolf. *Modern Fiction Studies*, v. 28, n. 1, p. 127-146, Spr. 1992.

LEE, H. *The Novels of Virginia Woolf*. London: Methuen, 1977.

LIMA, V. A escritora Virginia Woolf. In: _____. *Herança e homenagem em Virginia Woolf*. 2002. 411 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <http://www.virginiawoolf.pro.br/cap1_escritora_vw.html>. Acesso em: 13 set. 2007.

McLAURIN, A. *Virginia Woolf: The Echoes Enslaved*. Cambridge: Cambridge University Press, 1973, p. 26-37, 85-96, 166-176, 207-209.

NAREMORE, J. *The World Without a Self: Virginia Woolf and the Novel*. New Haven: Yale University Press, 1973, p. 1-59, 240-248.

NATHAN, M. *Virginia Woolf*. Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

PARANAGUA, M. A. *Virginia Woolf: ensaios sobre ficção e leitura*. 1994. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1994.

PASOLD, B. Temas e técnicas narrativas nos romances de Virginia Woolf e Clarice Lispector. In: 1º e 2º SIMPÓSIOS DE LITERATURA COMPARADA, 1987, Belo Horizonte. *Anais*. Belo Horizonte: UFMG, 1987, v. 2, p. 817-830.

PHILLIPS, B. Reality and Virginia Woolf. *The Hudson Review*, v. 56, n. 3, p. 415-430, Aut. 2003.

POMEROY, E. W. Garden and Wilderness: Virginia Woolf Reads the Elizabethans. *Modern Fiction Studies*, v. 24, n. 4, p. 497-508, 1978.

SAGE, L. Introduction. In: WOOLF, V. *The Voyage Out*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. xii-xxix.

SCOTT, B. K. The Word Split its Husk: Woolf's Double Vision of Modernist Language. *Modern Fiction Studies*, v. 34, n. 3, p. 371-385, Aut. 1988.

STOCKTON, S. Virginia Woolf and The Renaissance: The Promise of Capital and the Violence of Materialism. *CLIO*, v. 24, p. 231-250, Spr. 1995.

TARR, C. A. Getting To the Lighthouse: Virginia Woolf and Thomas Carlyle. *The Midwest Quarterly*, v. 42, n. 3, p. 257-270, Spr. 2001.

THE LITERATURE NETWORK. Virginia Woolf – Biography and Works. Disponível em: <http://www.online-literature.com/virginia_woolf>. Acesso em: 1 ago. 2006.

WALKER, M. B. Rachel Vinrace and *The Voyage Out*: A Heroine Out of Time and Out of Place. May 4, 1998. Disponível em: <www.uah.edu/woolf/TVO_Walker.PDF>. Acesso em: 1 ago. 2006.

WESTMAN, K. E. The Character in the House: Virginia Woolf in Dialogue with History's Audience. *CLIO*, v. 28, Fall 1998.

3. Apoio teórico

AUERBACH, E. The Brown Stocking. In: _____. *Mimesis*. Trad. Willard R. Trask. New Jersey: Princeton University Press, 1953, p. 525-557.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 6. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1980.

_____. A personagem do romance. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 51-80.

CARTER, R.; McRAE, J. *The Penguin Guide to English Literature: Britain and Ireland*. London: Penguin, 2001.

CARVALHO, A. L. C. *Foco narrativo e fluxo da consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1982.

CEVASCO, M. E. Prefácio. In: JAMESON, F. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Trad. Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares. Petrópolis: Vozes, 2001, p. 7-16.

COHEN, W. Marxist Criticism. In: GREENBLATT, S.; GUNN, G. (ed.). *Redrawing the Boundaries: the transformation of English and American literary studies*. New York: The Modern Language Association of America, 1992, p. 320-348.

D'ONOFRIO, S. Elementos estruturais da narrativa. In: _____. *Teoria do texto*. v. 1. São Paulo: Ática, 1995, p. 53-104.

DOWLING, W. C. *Jameson, Althusser, Marx: an introduction to The Political Unconscious*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

EAGLETON, T. *Literary theory: an introduction*. 2nd ed. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.

_____. *Marxismo e crítica literária*. Trad. Antônio Sousa Ribeiro. Porto: Afrontamento, 1978.

_____. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

ENCICLOPÉDIA BRASILEIRA. Guerra dos Bôeres. Disponível em: <<http://br.geocities.com/vinicrashbr/historia/geral/>>. Acesso em: 11 jun. 2007.

FERREIRA, C. A. *The Coup e Brazil: uma leitura do Norte pelo Sul*. 2003. 181 f. Tese (Doutorado em Literatura Inglesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2003.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Trad. Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FRANCO Jr., A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIM, L. *Teoria literária*. Maringá: EdUEM, 2003, p. 33-56.

HALEVY, E. *Edwardian England*. London: The Folio Society, 1999.

HARDT, M.; WEEKS, K. Introduction. In: _____. *The Jameson Reader*. Blackwell Publishing, 2000, p. 1-29.

HATTNER, A. L. Marxismo, literatura e a poética de Wole Soyinka. *Fragmentos*, v. 8, n. 1, Florianópolis: Editora da UFSC, p. 7-22, jul-dez 1998.

HOMER, S. The Dialectics of Form. In: _____. *Fredric Jameson. Marxism, Hermeneutics, Postmodernism*. Nova York: Routledge, 1998, p. 13-35.

JAMESON, F. *Marxismo e forma*. Trad. Iumna Maria Simon. São Paulo: Hucitec, 1985.

_____. Metacommentary. *PMLA*, New York, v. 86, n. 1, p. 9-18, jan. 1971.

_____. *O inconsciente político: a narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

MATTHEW, H. C. G. The Liberal Age (1851-1914). In: MORGAN, K. O. (ed.). *The Oxford illustrated history of Britain*. Oxford: Oxford University Press, 1984, p. 463-522.

NETTO, J. P. *O que é marxismo*. 9. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ROBERTS, A. *Fredric Jameson*. London and New York: Routledge, 2000.

SARTRE, J. P. *Que é a literatura?* Trad. Carlos Felipe Moisés. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SCHWARZ, R. *Dois meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *Seqüências Brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

THANE, P. Late Victorian Women. In: YOUNG, G. M. *Victorian England*. London: The Folio Society, 1999, p. 335-363.

TODOROV, T. A análise estrutural da narrativa. In: _____. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 79-89.

WELLEK, R.; WARREN, A. *Teoria da Literatura*. Trad. José Palla e Carmo. 2. ed. Lisboa: Europa-América, 1955, p. 25-34, 35-46, 117-137.

WHITE, H. Literary Theory and Historical Writing. In: _____. *Figural Realism: Studies in the Mimesis Effect*. Baltimore & London. The Johns Hopkins University Press, 1999, p. 1-26.

WIKIPEDIA. Battleship (navio de guerra) e The Mediterranean Fleet (United Kingdom). Disponível em: <<http://en.wikipedia.org/wiki/>>. Acesso em: 11 jun. 2007.

YOUNG, G. M. *Victorian England*. London: The Folio Society, 1999.

Lista cronológica das principais obras de Virginia Woolf

A produção escrita de Virginia Woolf é extensa e variada. Nela, encontramos: romances, contos, biografias, ensaios, artigos, cartas, diários, memórias e até uma peça de teatro. Devido à grandeza do universo woolfiano, separamos sua obra em ficção e não-ficção, apontando o que foi publicado em vida e o grande material de publicação póstuma. Aqui, destacamos que, com exceção dos dois primeiros romances, o restante foi publicado pela Hogarth Press, pois Virginia fazia questão de manter sua independência e liberdade editorial.

1. Publicação em vida

The Voyage Out, 1915 (romance)
Night and Day, 1919 (romance)
Kew Gardens, 1919 (conto)
Monday or Tuesday, 1921 (coleção de contos)
Jacob's Room, 1922 (romance)
The Common Reader: First Series, 1925 (seleção de ensaios)
Mrs Dalloway, 1925 (romance)
To the Lighthouse, 1927 (romance)
Orlando: A Biography, 1928 (romance)
A Room of One's Own, 1929 (ensaio)
The Waves, 1931 (romance)
The Common Reader: Second Series, 1932 (seleção de ensaios)
Letter to a Young Poet, 1932 (ensaio)
Flush: A Biography, 1933 (biografia)
The Years, 1937 (romance)
Three Guineas, 1938 (ensaio)
Roger Fry: A Biography, 1940 (biografia)

2. Publicação póstuma

Além da grande quantidade de publicações em vida, Virginia deixou um material extenso a ser organizado e editado. Esse material abarca escritos autobiográficos (cartas, diários e memórias) e textos “abandonados” (que inclui contos incompletos, textos não-aceitos por editores, estudos e anotações de leituras).

Depois da morte de Virginia em março de 1941, Leonard Woolf encarregou-se de editar o vasto conjunto de cartas, *journals* e trabalhos não-publicados, além de escrever

Beginning Again: an Autobiography of the Years 1911 to 1918, texto autobiográfico no qual Leonard descreve membros do grupo de Bloomsbury, fala sobre seu casamento com Virginia e sobre a fundação da Hogarth Press. Quando idoso, incentivou seu sobrinho Quentin Bell (1910-1996) a escrever a biografia de Virginia Woolf, a fim de preservar a memória dos detalhes de sua vida e, assim, em 1972, foi publicada a primeira biografia autorizada de Virginia – o mais fiel, detalhado e sensível texto biográfico de uma das maiores escritoras modernistas da literatura inglesa do século XX. Portanto, sob o cuidado editorial de Leonard Woolf, temos as seguintes publicações:

Between the Acts, 1941 (último romance de Virginia)
The Death of the Moth and other Essays, 1942 (coletânea de ensaios)
A Haunted House and other Short Stories, 1943 (coletânea de contos)
The Moment and other Essays, 1947 (coletânea de ensaios)
The Captain's Death Bed and other Essays, 1950 (coletânea de ensaios)
A Writer's Diary, 1953 (seleção de trechos dos diários de Virginia sobre o ato de escrever)
Granite and Rainbow, 1958 (seleção de ensaios)
Collected Essays, 1966-1967 (coleção de ensaios em 4 volumes)
Virginia Woolf: a biography, 1972 (primeira biografia autorizada escrita por Quentin Bell)

Após a morte de Leonard em 1969, os diários foram para a *Berg Collection* da Biblioteca Pública de Nova Iorque, e o restante do material passou para as mãos de Quentin Bell (que, naquele momento, estava redigindo a biografia de sua tia), que se tornaria patrimônio da Biblioteca da Universidade de Sussex, sob o título de *Monk's House Papers*. Com a publicação da biografia de Woolf, o interesse pelas coleções de manuscritos em Nova Iorque e Sussex aumentou significativamente e, desta maneira, na medida em que originais eram descobertos, novas edições e coleções foram sendo publicadas.

The Letters of Virginia Woolf, 1975-1980 (6 volumes)
 Nigel Nicolson e Joanne Trautmann compilaram e publicaram 4000 cartas.

Moments of Being, 1976
 Jeanne Schulkind editou dois textos autobiográficos: *Reminiscences* (1907) e *A Sketch of the Past* (1939-1940).

Fresh Water: a comedy, 1976

Comédia teatral escrita em 1923 editada por Lucio P. Ruotolo na década de 1970.

The Diary of Virginia Woolf, 1977-1984 (5 volumes)

Anne Oliver Bell se propôs a transcrever a escrita criptográfica dos 35 anos de registros dos diários de Virginia Woolf.

The Pargiters, 1978

“Romance-ensaio” de *The Years* (1937) editado por Mitchell Leaska.

Virginia Woolf's Reading Notebooks, 1983

Brenda Silver publicou as anotações de leituras de Virginia Woolf preservadas em 26 cadernos manuscritos.

Virginia Woolf's Literary Source and Allusion: A Guide of the Essays, 1983

Elizabeth Steele

The Complete Shorter Fiction of Virginia Woolf, 1985

Coleção completa de contos editada por Susan Dick.

The Essays of Virginia Woolf (1904-1940), 1986-1992 (6 volumes)

Coleção dos ensaios escritos por Virginia Woolf editada por Andrew McNeille.

A Passionate Apprentice: os diários de 1897-1909, 1990

Mitchell Leaska publicou os diários intermitentes de adolescência e juventude de Virginia Woolf, dos 15 aos 27 anos de idade.

Vale ressaltarmos que é provável que ainda existam textos não-descobertos nas coleções de manuscritos localizadas na Biblioteca Pública de Nova Iorque (*Berg Collection*), na Universidade de Sussex (*Monk's House Papers*) e no King's College da Universidade de Cambridge (*Charleston Papers*). Por isso, com a permanência do interesse pela vida e pelos escritos de Virginia Woolf, novas publicações surgem e, desta maneira, contribuem para a continuidade do estudo da obra woolfiana e o enriquecimento de sua fortuna crítica.

3. Traduções brasileiras disponíveis

No Brasil, ainda não temos tradução para tudo o que foi publicado de Virginia Woolf. Porém, é possível encontrar uma tradução para todos os seus romances e para algumas publicações específicas, tais como *A Casa de Carlyle e outros esboços* (2004) e *O leitor comum* (2007). Apresentamos algumas opções encontradas durante a elaboração deste anexo:

A Casa de Carlyle e outros esboços. Organização de David Bradshaw. Prefácio de Doris Lessing. Trad. Carlos Tadeu Galvão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004, 127p.

A Cortina da Tia Bá. Trad. Ruth Rocha. 4. ed. São Paulo: Ática, 1999, 32p.

A ficção moderna. Trad. Mariângela Amaral Paranaguá. In: _____. *Virginia Woolf: ensaios sobre ficção e leitura.* 1994. 124 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1994, p. 31-43.

As ondas. Trad. Lya Luft. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1991, 222p.

A viagem. Trad. Lya Luft. São Paulo: Siciliano, 1993, 384p.

Cenas londrinas. Trad. Myriam Campelo. 1. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006, 84p.

Contos completos. Trad. Leonardo Fróes. São Paulo: CosacNaify, 2007, 468p.

Entre os atos. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, 156p.

Flush: Memórias de um cão. Trad. Ana Ban. Porto Alegre: L&PM, 2004, 150p.

Kew Gardens. Trad. Patrícia de Freitas Camargo; José Arlindo F. de Castro. São Paulo: Paz e Terra, 1997, 50p.

Momentos de vida. Organização, introdução e notas de Jeanne Schulkind. Trad. Paula Maria Rosas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 254p.

Mrs. Dalloway. Apresentação de Marília Gabriela. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 184p.

Noite e dia. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, 439p.

O leitor comum. Trad. Luciana Viégas. 1. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2007, 135p.

O quarto de Jacob. Trad. Lya Luft. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 191p.

Orlando. Trad. Cecília Meireles. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003, 218p.

Os anos. Trad. Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, 468p.

Os diários de Virginia Woolf. Edição de Anne Oliver Bell. Introdução de Aventin Bell. Seleção e tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, 291p.

Rumo ao farol. Trad. Luiza Lobo. São Paulo: Folha de São Paulo, 2003, 223p.

Uma casa assombrada. Trad. José Antonio Arantes. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, 208p.

Um teto todo seu. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, 144p.