

UMA ESPONJA DE EMOÇÕES HUMANAS: PAPÉIS SOCIAIS FEMININOS NA ESTRUTURA NARRATIVA DE *TO THE LIGHTHOUSE* A PARTIR DE *FRANKENSTEIN*

Erica Martinelli MUNHOZ*

- **RESUMO:** Este trabalho almeja demonstrar como a estrutura narrativa do romance *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, espelha aspectos da sua personagem Mrs. Ramsay, tomando a metáfora da “esponja de emoções humanas” (WOOLF, 1992) como figura que resume a função narrativa de Mrs. Ramsay no romance, assim como sua função social de esposa e mãe. Parte-se, para tanto, de uma aproximação comparativa com a estrutura de *Frankenstein*, de Mary Shelley, cujas múltiplas narrativas formam círculos concêntricos (LECERCLE, 1997), espelhando as metáforas da maternidade analisadas na obra pela crítica literária feminista. Procedimentos como a indistinção entre marcadores de voz em *Frankenstein* (NEWMAN, 1986) podem ser relacionados, por exemplo, com a dissolução de uma voz narrativa objetiva na obra de Woolf (AUERBACH, 1971), sugerindo pontos de contato entre as autoras que, historicamente separadas justamente pelo realismo do século XIX, se tornam figuras-chave no desenvolvimento do romance moderno. As discussões a respeito da mulher e da literatura não estão limitadas, na obra de Woolf, assim como se observava a respeito de Shelley, apenas à representação feminina, mas permeiam o texto em níveis formais e estilísticos.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Crítica literária feminista. Estrutura narrativa. Mary Shelley. Virginia Woolf.

Introdução

Além de importantes nomes da literatura de língua inglesa, Virginia Woolf (1882 – 1941) e Mary Wollstonecraft Shelley (1797 – 1851) são representantes fundamentais da história da literatura escrita por mulheres. Se as obras de outras autoras inglesas do século XIX (como as irmãs Brontë e George Eliot, por exemplo) são amplamente consideradas fundacionais para a reflexão em torno da relação

* UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem – Departamento de Teoria e História Literária. Programa de Pós-graduação em Teoria e História Literária – Campinas, São Paulo, Brasil. 13083-859 – e162266@dac.unicamp.br.

histórica da mulher com a produção literária, a obra de Mary Shelley precede esses exemplos. O resgate e a valorização de sua obra pela crítica feminista contribuíram diretamente para a construção de um campo de reflexões a respeito da literatura e da mulher. Virginia Woolf, de outro lado, é um dos nomes mais referenciados na crítica literária feminista desde suas primeiras gerações até hoje, sendo o seminal *Um teto todo seu* (1929) ainda considerado o texto fundacional da crítica literária feminista¹, porém essa mesma crítica tardou a reconhecer a qualidade de suas obras literárias.

Após a obra ter sido redescoberta de forma criativa e apaixonada pelas críticas feministas dos anos 1970 (HOEVELER, 2003, p. 82), *Frankenstein* se mostrou terreno fértil para as mais diversas linhas críticas, como os estudos queer, pós-coloniais, *desabilito studies* etc., além de ter alcançado reconhecimento acadêmico que não teria sido possível sem a *ginocrítica* e sua empreitada de recuperação de autoras do século XIX².

Leituras como as de Ellen Moers (em *Literary Women*, 1976) e Gilbert e Gubar (em *The madwoman in the attic*, 1979) tomam elementos biográficos como pontos de partida para a análise de metáforas produtivas na obra de Mary Shelley, levantando questões sobre maternidade e a experiência de “dar vida” como um processo simbólico ambivalente entre vida e morte. Dados biográficos como a experiência trágica de ter perdido um bebê de poucas semanas (HOEVELER, 2003, p. 46), além da morte de sua mãe, Mary Wollstonecraft, logo após dar à luz a própria Mary Shelley, informam as leituras do período: “*For Moers, Frankenstein is a ‘birth myth’ that reveals the ‘revulsion against newborn life, and the drama of guilt, death, and flight surrounding birth and its consequences.’*” (2003, p. 46)³. Em vez de reduzir a obra à individualização excessiva da experiência, risco que

¹ “Virginia Woolf is rightly considered the founder of modern feminist literary criticism. Prior to her landmark contributions to the field, in particular her feminist manifesto of literary criticism, *A Room of One’s Own* (1929), very few works register in historical accounts of its genesis.” (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 66) [“Virginia Woolf é corretamente considerada a fundadora da crítica literária feminista moderna. Antes de suas contribuições fundamentais ao campo, particularmente seu manifesto feminista de crítica literária, *Um quarto só seu* (1929), muito poucos estudos marcam suas origens históricas.” (tradução nossa)]

² “Mary Shelley’s *Frankenstein*, now it seems on virtually every university’s first-year English course, was simply not regarded as literature. In Leavis’ famous divide between ‘mass civilization’ and ‘minority culture’, *Frankenstein* was undoubtedly, like so much women’s writing, on the wrong side.” (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 121). [“*Frankenstein* de Mary Shelley, que agora figura no primeiro ano de quase todos os cursos universitários de Inglês, simplesmente não era considerado literatura. Na famosa divisão de Leavis entre ‘civilização de massa’ e ‘cultura minoritária’, *Frankenstein* estava, sem dúvidas, como boa parte da escrita de mulheres, do lado errado.” (tradução nossa)]

³ “Para Moers, *Frankenstein* é um ‘mito de nascimento’ que revela a ‘repulsa pela vida recém gerada, e o drama da culpa, morte e fuga que circundam o nascimento e suas consequências.’” (HOEVELER, 2003, p. 46, tradução nossa).

correm certas leituras atreladas à biografia dos autores⁴, essas análises ultrapassam o elemento individual por meio da metáfora, contribuindo para as complexas construções simbólicas em torno da difícil relação histórica da mulher com a maternidade e com a escrita, além de situar Shelley diante da tradição literária, por exemplo ao apontar o diálogo direto da obra com *Paraíso Perdido*, de Milton, como fazem Gilbert e Gubar (1979, p. 213).

No âmbito da crítica literária feminista, até os anos 1980 houve pouco engajamento feminista com o modernismo (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 131). Dessa forma, a mesma geração cuja criatividade abriu as portas para uma miríade de reflexões críticas em torno dos elementos simbólicos em *Frankenstein* parece ter tido certa dificuldade de ler a obra literária de Virginia Woolf em sua complexidade, mais interessadas nas autoras do século XIX do que na escrita experimental da autora moderna. A voz feminina mais expressiva do período modernista foi recuperada, então, muito mais como ensaísta, predecessora desse mesmo pensamento crítico, do que como autora literária e objeto de estudo. Dentre os poucos trabalhos que se interessam por Woolf enquanto romancista durante esse período, alguns chegam a reproduzir, em parte, as leituras mais convencionais da obra (PLAIN; SELLERS, 2007, p. 121). É o caso de Kate Millett (1970), por exemplo, que considera que Woolf glorifica donas de casa (Mrs. Ramsay e Mrs. Dalloway) e afirma que a autora falha em retratar de maneira adequada as frustrações de uma mulher artista na figura de Lily Briscoe. Numa linha semelhante, Elaine Showalter (1977), ao analisar a personagem Mrs. Ramsay, de *To the lighthouse*, entende “a estética de Woolf[...] como ‘extensão de sua visão do papel social da mulher: receptividade ao ponto da autodestruição, síntese criativa ao ponto da exaustão’” (OLIVEIRA, 2013, p. 103). Ou seja, Showalter parece demonstrar, na sua leitura de Woolf, a expectativa de uma representação única e unívoca da experiência feminina ou de sua realidade, priorizando a representação feminina como foco principal da crítica feminista. As análises de Showalter, já bastante criticadas, demonstram também uma expectativa de continuidade entre experiência biográfica e texto literário:

⁴ A problemática da redução à experiência biográfica aparece de forma mais pungente, no caso específico de *Frankenstein*, nas leituras ao longo da década de oitenta, quando, apesar de aprofundar a discussão a respeito de corpo e texto (por influência do desconstrutivismo do feminismo francês), certas leituras psicanalíticas tomam os acontecimentos biográficos não apenas como pontos de partida, mas explicações diretas do fenômeno literário. É o caso do debate entre William Veeder (1986) que, partindo sua leitura tradicionalmente freudiana do “Édipo negativo”, atribui as motivações do texto diretamente à relação de Mary Shelley com seu pai, e Paul Rounquist (1991) que, ao contrário, atribui a obra à relação negativa da autora com a figura de sua mãe (HOVELER, 2003, p. 53). Essa discussão exemplifica o uso reducionista da biografia na crítica da obra, bastante diferente das interpretações metafóricas de elementos biográficos pela crítica feminista dos anos setenta.

In To The Lighthouse, for example, Mrs. Ramsay spends herself in repeated orgasms of sympathy: 'There was scarcely a shell of herself left for her to know herself by; all was so lavished and spent.' Similarly, Woolf herself was drained and spent at the conclusion of each novel. (SHOWALTER, 1982, p. 296)⁵

A abordagem aqui proposta busca ir na contramão da leitura de Mrs. Ramsay como representação feminina idealizada ou glorificada, ou mesmo como visão unívoca de Woolf sobre a mulher, investigando as formas como as vivências da personagem (e seu papel social) constituem aspectos formais da obra, com foco na estrutura narrativa. Quero argumentar, inclusive, que a escolha da personagem Mrs. Ramsay como base para a estrutura narrativa em *To the lighthouse* pode ser pensada como uma escolha feminista, por operar a vivência da domesticidade e de papéis tradicionalmente femininos, de modo que estes também possam produzir literatura. Esse gesto não significa relegar a mulher a um papel impossível de transcender, pois não se trata de defender ou atacar a representação de Mrs. Ramsay, mas transcender esse papel por meio da produção literária.

As leituras feministas de *Frankenstein* foram capazes de identificar na obra, por meio dos elementos simbólicos, uma série de importantes discussões em torno do papel da maternidade, experiência concreta e historicamente estabelecida como função social da mulher. É possível associar esses elementos também às leituras que levam em consideração aspectos mais formais da obra, especialmente sua estrutura narrativa em moldura. Partindo dessa leitura de elementos em conjunto, já estabelecida em relação à obra de Mary Shelley, proponho lançar luz sobre aspectos da obra *To the lighthouse*, de Virginia Woolf, em particular sua primeira parte, “The Window”, considerando a forma como experiências e papéis sociais atribuídos tradicionalmente à mulher são metaforizados na obra não apenas nas figuras femininas ali representadas, mas principalmente na estrutura narrativa e na relação que se estabelece entre os diferentes focos na obra.

Distância histórica, proximidade narrativa

As diferenças temáticas e estilísticas entre as duas obras aqui discutidas não poderiam ser mais gritantes (*Frankenstein* [1818] narra a trajetória de um personagem que, após dar vida a um ser em seu laboratório, passa a fugir de sua própria criatura, enquanto *To the lighthouse* [1927] acompanha os fluxos de consciência de uma família e seus amigos em sua casa de veraneio). Porém, a

⁵ “Em *Ao Farol*, por exemplo, Mrs. Ramsay se desgasta em repetidos orgasmos de simpatia: ‘Quase não restava uma casca dela para que ela pudesse se reconhecer; estava toda extenuada e gasta’. Similarmente, a própria Woolf ficava drenada e desgastada ao concluir cada romance.” (SHOWALTER, 1982, p. 296, tradução nossa)

distância histórica entre elas será justamente o fator que nos permitirá aproximar suas estruturas narrativas. Considerando a distinção das múltiplas vozes narrativas (em *Frankenstein*), ou a dissolução da unidade do foco narrativo (em *To the lighthouse*), é possível perceber que ambas as estruturas narrativas se distanciam do tratamento realista do narrador.

Tendo suas bases na tradição gótica, *Frankenstein* não apresenta seus personagens da forma como o faz a tradição do romance realista do século XIX (NEWMAN, 1986, p. 143). Mary Shelley, assim como Bronzë, também discutida por Newman, representa a personalidade humana em termos de abstração, qualidades ou estados de espírito, de forma simbólica ou oblíqua, diferente da análise explícita e cuidadosa da psicologia individual, oferecida pelo realismo do século XIX: “*Consequently they are less concerned with the motivations in individual psychology for the telling of a given story than with general tendencies in the nature of narrative itself.*” (NEWMAN, 1986, p. 143)⁶

To the lighthouse, de Virginia Woolf, de outro lado, escrito em 1927, é um exemplar do romance moderno-modernista. No momento da sua escrita, o romance realista já se estabeleceu e transformou, e o romance ocidental está se desenvolvendo em outras direções. Nesse sentido, a distância entre *Frankenstein* e *To the lighthouse* é também aquilo que os aproxima. É por meio da visão de diferentes personagens que o leitor tem acesso ao universo da narrativa, aos outros personagens e aos acontecimentos. Se em *Frankenstein* não se tinha ainda passado pelo momento histórico em que o romance se preocupa com uma descrição aprofundada de diferenças individuais dos personagens, no momento do romance moderno em que Virginia Woolf escreve, as diferenças individuais, as visões de mundo particulares são ponto-pacífico, lugar-comum do romance, a ponto de se construir, na sua escrita, certa radicalização dessa visão individual, que acaba por desmanchá-la. As obras de Mary Shelley e Virginia Woolf estariam, em termos históricos, de lados opostos do romance realista do século XIX, formando nas suas duas pontas um tipo de moldura.

Estrutura circular e narração em *Frankenstein*

Mesmo sendo estruturada a partir da narrativa em moldura (a história narrada por Walton serve como moldura para a história contada por Victor Frankenstein), a obra de Mary Shelley não segue a linha dos exemplos clássicos, como *O Decameron* e *As mil e uma noites*, pois se trata de múltiplas narrativas que contêm outras narrativas, contadas por diferentes vozes: uma moldura dentro da

⁶ “Consequentemente, há menos preocupação com as motivações para a narração da história na psicologia individual do que com as tendências na natureza da narração em si.” (NEWMAN, 1986, p. 143, tradução nossa).

outra. A própria história narrada por Victor Frankenstein serve como moldura para a história contada pelo monstro, que, por sua vez, contém a narrativa ouvida por ele na casa dos DeLancey. A especificidade da obra de Mary Shelley em relação ao modelo da narrativa em moldura não está, portanto, na quantidade de histórias inseridas em uma moldura, mas na multiplicidade de camadas de vozes narrativas: diversas molduras. Jean-Jacques Lecercle denomina o processo como “encaixotamento”, no qual os narradores são muitos, e as vozes narrativas são como bonecas russas (LECERCLE, 1997, p. 82).

Newman (1986) supõe que o recurso a essa estrutura, que apaga marcadores que diferenciam as vozes de cada narrador, induziria o leitor a ficar menos atento às diferenças individuais e psíquicas de quaisquer personagens para, em vez disso, despertar-lhe questionamentos sobre o próprio ato de narrar⁷. Não se trataria, então, de questionar a confiança no narrador, mas a confiança na própria ideia de uma voz narrativa: “*storytelling itself is suspect: narrative has become, in these novels, a form of seduction*”. (NEWMAN, 1986, p. 143)⁸

Além da imagem das “bonecas russas”, Lecercle (1997) observa também outra estrutura concêntrica na obra. Em seu capítulo a respeito da sintaxe narrativa em Frankenstein, o autor utiliza a imagem de círculos concêntricos para representar os “nascimentos” (momentos em que o personagem aparece pela primeira vez) e as mortes (literais) dos diversos personagens na narrativa. O esquema proposto por Lecercle abre um parêntese para cada personagem introduzido e fecha os parênteses à medida que os mesmos personagens vão morrendo dentro da trama, observando que há uma simetria entre esses pontos. O desenho se torna muito similar à imagem das narrativas concêntricas, a partir das quais o leitor se aprofunda cada vez mais na história. São dois, portanto, os níveis em que a narrativa de Mary Shelley se estrutura em torno dos círculos: as narrativas “encaixotadas” uma dentro da outra e os ciclos de nascimento e morte dos personagens, que formam aberturas e fechamentos simétricos.

Vida e morte estão inevitavelmente atreladas no romance de Mary Shelley, na medida em que dar a vida relaciona-se diretamente com causar a morte, relação

⁷ A transição entre as diferentes vozes narrativas em *Frankenstein* é construída por Mary Shelley de forma bastante sutil, segundo Newman (1986), de modo que se torna difícil afirmar até que ponto devemos, enquanto leitores, levar em consideração a passagem da narração de um personagem para outro e até que ponto se traduz claramente e fielmente em cada narrativa as percepções do personagem que narra a história em questão. O leitor está diante de uma contradição: de um lado, deve entender que cada narrativa seria contada pela voz de um personagem diferente, enquanto de outro lembra-se que ouviria sempre unicamente a voz de Walton. Nesse processo, segundo Newman (1986, p. 143), seriam apagados marcadores (que podem ser denominados como “voz”) que nos permitiriam distinguir os narradores enquanto indivíduos.

⁸ “O próprio ato de contar uma história se torna suspeito: a narrativa se tornou, nesses romances, uma forma de sedução.” (NEWMAN, 1986, p. 143, tradução nossa).

que é espelhada pelo formato cíclico da narrativa. As duas estruturas concêntricas identificadas por Lecerle na obra podem ser associadas à simbólica da maternidade, longamente discutida pela crítica feminista do romance. O imaginário da maternidade é uma presença metafórica constante nas leituras de *Frankenstein*, mesmo nas críticas posteriores, que se opõem às primeiras leituras feministas em diversos aspectos, como é o caso de Spivak, que associa o laboratório de Victor Frankenstein a um útero artificial (SPIVAK, 1985, p. 255). Essa temática metaforizada na obra é também uma presença estrutural: na estrutura narrativa das bonecas russas e nos círculos concêntricos, as imagens da maternidade (distantes de qualquer idealização, associadas diretamente à monstrosidade e à morte) se tornam parte da estrutura da obra.

A estrutura dos círculos concêntricos é percorrida pelo leitor na direção de sua interioridade, gerando a expectativa de um cerne revelador de algum tipo de verdade, mas essa expectativa é frustrada (NEWMAN, 1986, p. 114). Como mostra Newman (1986), a estrutura da moldura implica a imagem de uma narrativa fechada e contida em seus limites e aponta continuamente, ao mesmo tempo, para sua própria exterioridade. Podemos pensar que os impulsos simultâneos de interiorização e exteriorização da narrativa em moldura, especificamente no caso da multiplicidade de molduras na obra de Mary Shelley, dificultam a escolha do olhar do leitor em uma única direção: o que importa não é o cerne, mas o encaixotamento em si. Em vez de nos perdermos no mergulho nas narrativas, somos levados a observar a forma como a obra se estrutura, as bonecas russas e sua representação do tema ambivalente da geração da vida/morte na obra. Dessa forma, uma leitura feminista de *Frankenstein*, que leva inclusive em consideração as conquistas das leituras das primeiras gerações da crítica feminista, não precisa se limitar, porém, à representação feminina ou apenas à discussão temática na qual se apresentam os elementos simbólicos que a ela interessam.

Os círculos de Virginia Woolf

Se vimos que em *Frankenstein* a transição sutil entre narradores sugere algo como a dissolução do narrador enquanto sujeito-personagem psicologicamente constituído, podemos pensar que esse fenômeno se radicaliza na obra de Woolf. “Quem é que fala nesse parágrafo?”, pergunta Auerbach (1971, p. 479), em “A meia marrom”, ao analisar minuciosamente um trecho de *To the lighthouse*. A pergunta exemplifica uma sensação recorrente para o leitor. A resposta não pode simplesmente ser “Mrs. Ramsay”, como verifica Auerbach, pois a frase discutida por ele (“*Never did anybody look so sad.*”⁹) é uma descrição da personagem, e não de algo pensado pela própria, e o verbo pressupõe alguém que a observa. É a partir

⁹ “Nunca ninguém teve um ar tão triste”, na tradução de Bottman (WOOLF, 2013, p. 30).

desse ponto que Auerbach apresenta uma interessante descrição desses vestígios de narrador:

E naquilo que se segue nem parece que são seres humanos a falar, mas ‘espíritos entre o céu e a terra’, espíritos carentes de nome, que podem penetrar nas profundidades de um ser humano, sabem algo a seu respeito, mas não podem obter uma visão clara acerca do que aí acontece, de tal forma que a sua informação parece incerta [...]. Seja como for: aqui também não se trata da manifestação objetiva do escritor sobre suas personagens. (AUERBACH, 1971, p. 479)

A narração em *To the lighthouse* acompanha de perto uma série de personagens, dando ao leitor acesso aos pensamentos e movimentos delas, de modo que estas conduzem o olhar do leitor a partir de suas experiências e impressões. Dentro da teoria do foco narrativo de Norman Friedman, trata-se da “consciência seletiva múltipla”, na qual há predominância do discurso indireto livre, e “os canais de informação e os ângulos de visão podem ser vários” (LEITE, 2002, p. 47). Podemos pensar também na narração do romance a partir de “construções via refletores” (LACERDA, 2021, p. 91), cuja definição parte de Henry James: “um narrador que, por meio do contar e do mostrar equilibrados, possa dar a impressão ao leitor de que a história se conta a si própria, de preferência, alojando-se na mente de uma personagem que faça o papel de REFLETOR de suas ideias.” (LEITE, 2002, p. 13). Diversos personagens da obra, ainda que não todos, constituem-se no romance como **refletores**, focos de onde parte a narração, olhos através dos quais o leitor vê¹⁰. A transição entre esses diferentes refletores não é um movimento aleatório, a estrutura está construída em torno de um cerne tanto no sentido do espaço como no da narração, ambos cuidadosamente entrelaçados. Esse cerne é Mrs. Ramsay.

Ao descrever a forma como se comporta o foco narrativo na obra de Woolf, parecerá intuitivo utilizar verbos relacionados ao espaço e ao movimento: o olhar do leitor **passeia**, **passa por** diversos personagens, **acompanha** os movimentos da personagem. Não é à toa: a construção dessa variação de pontos focais (ou refletores, como vimos) é feita de acordo com a espacialidade dos personagens na narrativa, acompanha os seus movimentos em torno da casa. Intitulada “*The window*” (“A janela”), a primeira parte do romance se refere justamente ao ponto no espaço em que se encontra Mrs. Ramsay, sentada com seu filho James. A imagem da janela sugere que Mrs. Ramsay observa a todos. Também o caminho do olhar do leitor, ao passear pelos diversos personagens, não é randômico nem linear. Em vez de partir de um ponto e se afastar cada vez mais, embrenhando-se pelas diferentes vidas e experiências dos personagens, os passeios formam círculos que vão e voltam do

¹⁰ É o caso, durante a primeira parte do romance, de William Banks, Mr. Ramsay, Lily Briscoe e principalmente Mrs. Ramsay.

mesmo lugar. Tanto a transição entre os focos narrativos como a espacialidade na obra descrevem movimentos cíclicos.

O texto começa com uma fala de Mrs. Ramsay: “‘Yes, of course, if it’s fine tomorrow,’ said Mrs. Ramsay [...]” (WOOLF, 1992, p. 7)¹¹, respondendo ao filho James, que perguntara se poderiam visitar o farol no dia seguinte. Em seguida, os leitores são apresentados brevemente às reações emocionais de James (apenas internas, nada expresso verbal ou fisicamente), antes de retornar, por mais algumas páginas, às reações e impressões de Mrs. Ramsay. Essa alteração marca o primeiro movimento dos focos narrativos, que poderia ser expresso por um círculo que passa por Mrs. Ramsay e James, retornando a Mrs. Ramsay. Em seguida será iniciado outro círculo, quando Mrs. Ramsay convida Charles Tansley para ir com ela à cidade, e então iniciamos um novo passeio do olhar do leitor pelo espaço, que se transforma enquanto acompanhamos os dois personagens, mas também outro passeio do foco narrativo, que novamente parte de Mrs. Ramsay, passa por Charles Tansley e retorna a ela. Esse esquema se repetirá mais ou menos da mesma forma durante toda a primeira parte da obra, passando de Mrs. Ramsay a outros personagens e retornando a ela¹². Seria possível imaginar, semelhante ao modelo dos círculos concêntricos em *Frankenstein*, uma estrutura feita de círculos que se conectam em um mesmo ponto (Mrs. Ramsay), acompanhando os “passeios do olhar” realizados pelo leitor, passando pelos personagens que se tornam **refletores** na estrutura narrativa. Tais círculos formariam uma figura em expansão (a cada vez que acompanhamos um novo personagem e retornamos a Mrs. Ramsay, o caminho percorrido espacialmente é mais longo, porém sempre retorna à casa)¹³.

¹¹ “Sim, claro, se amanhã estiver bom – disse a sra. Ramsay.” (WOOLF, 2013, p. 4).

¹² Retornando à casa, e aos pensamentos de Mrs. Ramsay, retomamos o tema inicial: Charles Tansley repete a James que eles não devem ir ao farol, e Mrs. Ramsay procura dar esperanças a seu filho. Em seguida ela se torna absorta em seus pensamentos novamente, e nós os acompanhamos por mais algumas páginas, até que ela percebe Lily Briscoe passando. Nesse momento o leitor é como que carregado por Lily, afastado do ponto central (Mrs. Ramsay), e levado a caminhar pelo jardim, onde Lily vai conversar com William Banks. Nesse trecho, o foco transita entre Lily Briscoe e William Banks, como tinha feito anteriormente entre Mrs. Ramsay e C. Tansley. Em seguida retornamos novamente a Mrs. Ramsay.

¹³ Limite-me aqui a descrever o caminho do foco narrativo apenas na primeira parte, até o momento em que começa o jantar, já que a partir dali as mudanças são mais frequentes (o leitor pode observar, porém, que a cena do jantar se repete mais ou menos na mesma estrutura: partindo de Mrs. Ramsay e retornando a ela sempre):

1: (p. 7 a 13) Mrs. Ramsay – James – Mrs. Ramsay; **2:** (p. 13 a 20) Mrs. Ramsay – Charles Tansley – Mrs. Ramsay; **3:** (p. 20 a 31) Mrs. Ramsay – Lily Briscoe – William Banks – Mrs. Ramsay; **4:** (p. 22 a 30) Lily Briscoe – William Banks – Lily Briscoe – William Banks; **5:** (p. 31 a 44) Mrs. Ramsay – Mr. Ramsay – Mrs. Ramsay; **6:** (p. 44 a 61) Mrs. Ramsay – Mr. Ramsay – Lily Briscoe – William Banks – Lily Briscoe – Mrs. Ramsay; **7:** (p. 61 a 78) Mrs. Ramsay – Mr. Ramsay – Mrs. Ramsay; **8:** (p. 78 a 81) Mrs. Ramsay – Lily Briscoe – William Banks – Mrs. Ramsay; **9:** (p. 81 a 90) Mrs. Ramsay – Nancy – Andrew – Nancy – Andrew – Paul – Mrs. Ramsay.

Se o foco narrativo em *Frankenstein* começa da narrativa-moldura exterior e vai aos poucos cavando para dentro dessas diferentes camadas, o movimento que a narração faz em *To the lighthouse* também é circular, mas em movimentos de expansão e retorno, passando sempre pelo seu cerne original e se expandindo cada vez mais, numa imagem de círculos interconectados. Mrs. Ramsay é o ponto de partida,¹⁴ como se dali saísse a caneta e para lá retornasse, em movimentos cíclicos que lembram ondas, trazendo à estrutura a imagem do mar, presença constante na obra.

A esponja

A escolha de Mrs. Ramsay como ponto de convergência dos **passeios** do olhar do leitor sugere a consonância com a estrutura de *Frankenstein*: em ambas as obras, a estrutura da escrita, e não apenas os temas discutidos, reflete discussões centrais da narrativa. A importância do foco narrativo não está na construção de uma personagem psicologicamente delineada e estruturada como um sujeito real, mas na forma como ele dá contorno a traços e vivências humanas específicas, nesse caso vivências associadas aos papéis sociais femininos.

“They came to her, naturally, since she was a woman, all day long with this and that; one wanting this, another that; the children were growing up; **she often felt she was nothing but a sponge sopped full of human emotions.**” (WOOLF, 1992, p. 37¹⁵, grifo nosso). A metáfora da “esponja encharcada de emoções humanas” pode representar Mrs. Ramsay em dois níveis: 1. o papel **social** da personagem enquanto esposa e mãe, que reúne em si todos os sentimentos das pessoas da casa; 2. o papel da personagem na estrutura do romance, enquanto ponto que costura os diversos focos narrativos. Os passeios do leitor partem dela e retornam a ela como se fossem o próprio olhar de Mrs. Ramsay (que Paul sente sobre ele o dia todo, que Lily Briscoe comenta sempre de forma ambígua, que Charles Tansley tenta compreender), reunindo suas emoções, suas vidas interiores, e trazendo-as de volta para um mesmo ponto, que se incha desses encontros, como uma esponja. A

¹⁴ Mesmo nos únicos trechos em que a alternância de focos não passa por Mrs. Ramsay, partimos como numa caminhada pelos arredores do ponto onde está Mrs. Ramsay. O leitor vê Lily e William junto com Mrs. Ramsay, e é como se decidisse segui-los. Caminhando com eles, alterna o seu olhar entre um e outro, tendo acesso às percepções do mundo de ambos para, em seguida, retornar a Mrs. Ramsay. O mesmo ocorre no trecho de número 9: A partir do questionamento de Mrs. Ramsay (teria Nancy ido passear com Minta e Paul?), partimos para as percepções de Nancy desse passeio, em seguida estas se alternam com as percepções de Andrew, passam em seguida por Paul e, por fim, retornam a Mrs. Ramsay.

¹⁵ “Vinham até ela, naturalmente, pois era uma mulher, o dia inteiro com isso e com aquilo; um querendo isso, outro aquilo; as crianças estavam crescendo; muitas vezes sentia que não passava de uma esponja encharcada de emoções humanas.” (WOOLF, 2013, p. 34).

metáfora pode espelhar também a própria obra de Virginia Woolf: mais do que uma trama em que se cruzam acontecimentos e ações, uma esponja cheia de emoções humanas que se misturam e se complementam.

O papel da esposa/mãe tem essa incumbência social de reunir em si, compreender (em ambos os sentidos) as emoções e processos afetivos de toda a família (estendendo-se, no caso, inclusive aos amigos próximos que com eles se hospedam)¹⁶. Mesmo na terceira parte do romance, quando Mrs. Ramsay não está mais viva, sua posição central é, de alguma forma, mantida, já que quase todas as reflexões dos personagens parecem girar em torno da sua ausência¹⁷. É seu papel, então, observar e perceber os mais sutis movimentos internos, as nuances e minúcias das relações que a cercam, cuidando para que o tecido da família se mantenha intacto, e mais: que sirva de solo fértil para a construção de outros núcleos como o seu (não à toa boa parte dos seus pensamentos se dedica a unir casais: Paul e Minta, Lily e William Banks).

A imagem da esponja remete duplamente ao mar (símbolo que permeia a obra) e à limpeza, à purificação e ao cuidado da casa. O trabalho braçal de limpeza não é exercido por ela, pois sua posição social a permite ter empregados (e isso será também significativo), mas faz parte da sua função certa purificação simbólica: sugar as vivências emocionais à sua volta enxugando o excesso, contendo em si as emoções dos outros. Ainda que o cuidado da casa não represente, no caso de Mrs. Ramsay, o trabalho doméstico braçal, a própria casa é descrita como uma extensão de seu corpo. Em determinado trecho, apenas fechando os olhos e escutando, Mrs. Ramsay consegue identificar que todas as portas da casa estão abertas, como se seus sentidos se estendessem à estrutura da casa.

Esse papel, no entanto, carrega profundas ambiguidades e não se constitui apenas enquanto opressão, mas apresenta-se também como uma forma de exercer poder, principalmente quando o papel de esposa/mãe é somado à posição social de Mrs. Ramsay. O poder mais diretamente exercido é, logicamente, em relação aos empregados, mas há na sua figura outros níveis mais sutis e ambíguos de poder. Cuidar e reunir os sentimentos e relações que passam pela casa também é traduzido, em determinados momentos, como manipulação das ações dos personagens, formas de controle. Paul atribui a Mrs. Ramsay o poder de, mesmo sem dizer nada, fazer

¹⁶ Não é possível apenas atribuir a função exercida por Mrs. Ramsay ao papel de “anfitriã”, pois Mr. Ramsay, o patriarca, não exerce a mesma função. Ainda que os outros personagens pensem nele e reflitam sobre ele, não é a ele que todos os caminhos da narrativa retornam, e as reflexões de Mr. Ramsay não se detêm sobre as vivências ou sentimentos de outros personagens. Na maior parte do tempo em que o leitor segue o seu fluxo de consciência, ele está preocupado com seu trabalho, sua experiência pessoal, aquilo que lhe diz respeito individualmente.

¹⁷ “*Oh Mrs. Ramsay! She called out silently, to that essence which sat by the boat, that abstract one made of her; that woman in grey [...]. Suddenly, the empty drawing-room steps, the frill of the chair inside, the puppy tumbling on the terrace, the whole wave and whisper of the garden became like curves and arabesques flourishing round a center of complete emptiness.*” (WOOLF, 1992, p. 194).

com que ele pedisse Minta em casamento: “*He had felt her eyes on him all day today, following him about (though she never said a word) as if she were saying, ‘Yes, you can do it. I believe in you. I expect it of you.’*” (WOOLF, 1992, p. 85). E ainda: “*He would go straight to Mrs. Ramsay, because he felt somehow that she was the person who made him do it.*” (1992, p. 86)¹⁸. Terminado o jantar, Mrs. Ramsay pensa em Paul e Minta e se satisfaz ao imaginar que, não importa quanto tempo passe, os dois sempre retornarão, em sua memória, a essa noite e a essa casa, onde tudo começou. A personagem conclui, em seguida, que retornarão a ela própria: ela estará tecida nos seus corações, fará parte deles. A função da esponja dos sentimentos humanos se associa então à sua vaidade, sua vontade de implantar sua imagem nas vidas dos outros personagens¹⁹.

Ao descrever as funções do papel da esposa/mãe, Simone de Beauvoir (2016, p. 221) aponta que “[...] sua tarefa é também atentar para a alimentação, as roupas, e de uma maneira geral para a manutenção da sociedade familiar”. Sobre o lar, Beauvoir afirma: “O homem só se interessa mediocrementemente pelo seu interior porque ascende ao Universo e pode afirmar-se em projetos. Ao passo que a mulher está encerrada na comunidade conjugal: trata-se para ela de transformar essa prisão em reino.” (BEAUVOIR, 2016, p. 220). Essas passagens reiteram o caráter ambíguo entre poder e submissão que podemos observar na figura da esponja, que a todos contém, mas é também contida, encerrada nesse espaço, reduzida a esse dever de organizar e compreender os movimentos interiores das vidas que a cercam.

A ambiguidade do papel da esposa-esponja se aprofunda nas interações de Mrs. Ramsay com o marido. Logo após o trecho em que descreve a si mesma por meio dessa metáfora, as impressões do marido a diminuem a uma posição de profunda submissão: “*Then he said, Damn you. He said, It must rain. He said, It won’t rain; and instantly a Heaven of security opened before her. There was nobody she revered more. She was not good enough to tie his shoe strings, she felt.*” (WOOLF, 1992, p. 37)²⁰ No momento em que ele afirma que não deverá chover, ela se sente absolutamente segura, como se ele tivesse poder sobre os elementos naturais, e essa segurança se transforma imediatamente em inferioridade.

¹⁸ “Sentira os olhos dela pousados em si durante o dia todo, seguindo-o (embora não dissesse uma palavra), como se dissesse: ‘Sim, você consegue. Acredito em você. Conto com você’”; “Iria diretamente à sra. Ramsay, pois sentia que de alguma maneira era ela a pessoa que o levaria a fazer aquilo.” (WOOLF, 2013, p. 80).

¹⁹ “*They would, she thought, going on again, however long they lived, come back to this night; this moon; this wind; this house: and to her too. It flattered her, where she was most susceptible to flattery, to think how, wound about in their hearts, however long they lived she would be woven [...]*” (WOOLF, 1992, p. 123).

²⁰ “E aí ele dizia ‘Raios’. Dizia ‘Vai chover’. Dizia ‘Não vai chover’; e instantaneamente um paraíso de segurança se abria diante dela. Não havia ninguém a quem reverenciasse tanto. Não estava à altura sequer de lhe amarrar os sapatos, sentia ela.” (WOOLF, 2013, p. 34).

Que Virginia Woolf tenha retratado em seu livro as vivências e o universo interior de uma personagem que exerce o papel social de esposa não é, porém, o ponto mais interessante aqui. O salto está na escolha de estruturar sua obra em torno dessa mesma imagem, por meio dos caminhos do foco narrativo que se expandem e retornam sempre a ela.

Como as duas representantes centrais da experiência feminina na obra, Mrs. Ramsay e Lily Briscoe formam uma complementariedade conflitiosa e ao mesmo tempo harmônica. Lily é a mulher-artista e por vezes parece carregar no seu olhar sobre o mundo comentários sobre a própria obra e a experiência de escrita, metaforizada no ato de pintar. Ainda assim, seu papel não define a estrutura da obra, como acontece com Mrs. Ramsay. Se Lily Briscoe espelha, de alguma forma, aspectos da autora, esta desloca, então, seu próprio olhar do ponto central de sua obra. Afinal, Lily Briscoe não está pintando um autorretrato.

A presença de Lily Briscoe se apresenta, em diversas passagens do texto, como oposição aos valores representados por Mrs. Ramsay, oferecendo resistência às exigências do papel feminino de cuidado emocional. Essa resistência é associada à discussão sobre o fazer artístico. Durante o jantar, Lily percebe a angústia silenciosa de Charles Tansley, seu desejo de que alguém o desse a chance de se afirmar perante o grupo, e sente-se pressionada ajudá-lo a lidar com as emoções e relações sociais, como seria o papel da esponja. Mas Lily não se adequa imediatamente a essa expectativa. A personagem repete diversas vezes para si mesma a frase misógina de Charles Tansley: “*But, she thought, screwing up her Chinese eyes, and remembering how he sneered at women, ‘can’t paint, can’t write’, why should I help him to relieve himself?*” (WOOLF, 1992, p. 99)²¹. Ela está sempre em conflito com a função social de compreender e processar os sentimentos silenciosos dos homens²². Lily pensa recorrentemente na insistência de Mrs. Ramsay para que ela case e vive (ainda que internamente) uma relação conflitiosa com a amiga. A pintura representa, para ela, uma alternativa para o seu papel no mundo enquanto mulher. Ainda durante o jantar, Lily Briscoe coloca o saleiro à sua frente para lembrar a si mesma que decidiu fazer uma mudança em seu quadro (mover a árvore mais para o centro). Depois de muito refletir sobre todos esses papéis, Charles Tansley e sua atitude diante das mulheres, Mrs. Ramsay e suas expectativas, é à pintura que ela retorna: “*For at any rate, she said to herself, catching sight of the salt cellar on the pattern,*

²¹ “Mas, pensou ela, estreitando seus olhos de chinesa e lembrando como ele escarnecia das mulheres, ‘não sabem pintar, não sabem escrever’, por que haveria eu de ajudá-lo a se salientar e se satisfazer?” (WOOLF, 2013, p. 94).

²² Uma situação análoga à do jantar acontece na terceira parte do livro, quando conversa com Mr. Ramsay e sabe o quanto ele implora (silenciosamente) por ajuda, por consolo, por um cuidado supostamente feminino diante de seu luto. Lily nesse momento ora demonstra resistência voluntária a esse papel (se incomoda e se enraivece com a infantilidade de Mr. Ramsay), ora se mostra incapaz de exercê-lo, ainda que o queira (o desejo e as expectativas sociais se misturam indistintamente).

she need not marry, thank Heaven: she need not undergo that degradation. She was saved from that dilution. She would move the tree rather more to the middle.” (WOOLF, 1992, p. 111)²³.

Lily e Mrs. Ramsay representam certo embate entre papéis e funções possíveis da mulher. Vive na personagem de Lily Briscoe, dessa forma, uma possibilidade de outro feminino, de um feminino conflituoso e esquivo, de visão estética em relação ao mundo. Porém, não é Lily Briscoe quem dita a forma como a narrativa se constrói. A narrativa é estruturada à imagem e semelhança da função de mãe, esposa, matrona da casa.

Considerações finais

Quando, em certa passagem de *To the lighthouse*, Wiliam Banks pergunta a Lily Briscoe o que uma forma triangular roxa representa em seu quadro, Lily explica que se trata de Mrs. Ramsay lendo para James. Sua ideia não é que seja uma representação realista: a figura está lá por motivos de equilíbrio de luzes e sombras. Banks demonstra certo choque com a ideia de que mãe e filho, objetos de veneração universal, possam ser reduzidos a uma sombra roxa sem reverência. A resposta de Lily aqui é bastante interessante para a nossa reflexão: *“But the picture was not of them, she said. Or, not in his sense. There were other senses, too, in which one might reverence them. By a shadow here and a light there, for instance. Her tribute took that form, if, as she vaguely supposed, a picture must be a tribute.”* (WOOLF, 1992, p. 59)²⁴.

Metaforizada no quadro de Lily Briscoe, podemos pensar que a própria obra de Virginia Woolf não é um romance **sobre** Mrs. Ramsay, ao menos não no sentido que implica Wiliam Banks. Há outros sentidos em que se pode reverenciar a figura de Mrs. Ramsay lendo para o seu filho. O foco de Lily e, podemos supor, de Virginia Woolf é a atenção aos modos de criar luz e sombra, o equilíbrio das cores e formas. Essa é a forma que toma o seu tributo. Partindo desse trecho, talvez Mrs. Ramsay não deva ser lida como personagem principal, num sentido mais estrito, como um leitor-Williams-Banks poderia interpretá-la. Mas como cerne formal da obra, ponto focal, sombra triangular roxa que determina toda a composição.

Os caminhos circulares do foco narrativo são criados a partir de seu jeito de olhar e pensar, sua função no grupo, na casa, na narrativa, sua imagem de esponja.

²³ “Pois de qualquer forma, disse a si mesma, vendo num relance o saleiro no estampado da toalha, ela não precisava se casar, graças aos céus: não precisava sofrer aquela degradação. Estava a salvo daquela diluição. Traria a árvore mais para o meio.” (WOOLF, 2013, p. 103).

²⁴ “Mas não era um quadro deles, disse ela. Ou não no sentido em que ele dizia. Havia outros sentidos também em que era possível reverenciá-los. Com uma sombra aqui e uma luz ali, por exemplo. Era aquela forma que seu tributo assumia caso um quadro, como vagamente supunha, devesse ser um tributo.” (WOOLF, 2013, p. 55).

Seja o quadro de Lily Briscoe, seja o romance de Virginia Woolf, ambos tomam Mrs. Ramsay como objeto principal de modos completamente diferentes do que se esperaria em termos pura e simplesmente de representação. Nesse sentido, iniciar a discussão a partir das análises feministas de *Frankenstein* interessou justamente para nos lembrar de que não é apenas uma voz narrativa feminina que pode imbuir a obra de questões relacionadas à experiência da mulher, já que esta pode se apresentar de forma metafórica, mas também tecida diretamente na estrutura narrativa do texto.

Observar que certas vivências atribuídas a papéis femininos atravessam a obra de Virginia Woolf em aspectos estéticos não significa atribuir a ela uma “escrita feminina”, em qualquer sentido essencialista: trata-se de tornar a experiência concreta matéria da criação estética, e não apenas de representá-la. Esta é também uma forma de, como insiste Rosenfeld, assimilar a experiência moderna (no caso, especificamente uma vivência tradicionalmente feminina) à própria estrutura da obra de arte: “A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra. É só assim que essa visão se torna realmente válida em termos estéticos.” (ROSENFELD, 2013, p. 81).

Não se trata apenas de representação do papel social feminino numa figura como Mrs. Ramsay, nem apenas de dar voz, no âmbito da narração, a uma figura feminina (passo que já tinha sido dado no romance inglês do século XIX por Jane Austen, pelas irmãs Brontë, entre outras), mas de construir um modo narrativo que parte dessa experiência e a espelha. A focalização do romance se estrutura a partir de um modo de fazer desse papel específico atribuído à mulher; não à mulher que questiona o seu papel e vê o mundo como artista, como Lily Briscoe, mas à esposa-esponja. Tendo em sua narrativa uma personagem como Lily, a escolha de escrita a partir do espelho de Mrs. Ramsay torna-se polêmica para a crítica feminista da primeira geração, como é o caso de Showalter. Trata-se, porém, de uma transformação estética mais profunda. O efeito é mostrar ao leitor que o papel social da mãe-esposa, mulher-da-casa, pode estruturar um romance: é possível fazer literatura dessa matéria-prima. Sua resposta à frase do ficcional Charles Tansley (“*women can't paint, can't write*”) não se dá apenas mostrando que mulheres podem, é claro, criar arte, mas que a própria estrutura da obra literária pode espelhar a vivência mais convencional de certas mulheres que exercem esse papel de esposa-esponja sem deixar de transcender, enquanto obra, os valores tradicionais que tais papéis representam. A esponja de sentimentos humanos, que não se considera “boa o suficiente para amarrar os sapatos” do marido, é interessante o suficiente para estruturar a obra literária.

O “equilíbrio entre luz e sombra” do quadro de Lily pode ser pensado em paralelo com a sustentação, ao longo de todo o livro, da relação de simultânea “rivalidade e parceria” (SPIVAK, 1988, p. 43) entre Lily Briscoe e Mrs. Ramsay. Se o romance tem um núcleo esponjoso feito dos ciclos do foco narrativo, que

espelha formal e tematicamente a experiência de Mrs. Ramsay, Lily Briscoe pode representar a sustentação exterior, como moldura ou fina casca. É o seu olhar, afinal, que encerra o romance, justamente ao terminar o seu próprio quadro, traçando a linha que delimita a obra: “*With a sudden intensity, as if she saw it clear for a second, she drew a line there, in the centre. It was done; it was finished. Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision.*” (WOOLF, 1992, p. 226)²⁵.

Retomando brevemente nosso paralelo com a obra de Mary Shelley, Spivak (1985) chama a atenção a uma figura ausente dentre as diversas vozes narrativas em *Frankenstein*: a irmã de Walton, para quem as cartas, que constituem a obra, são escritas.

I would now suggest that there is a framing woman in the book who is neither tangential, nor encircled, nor yet encircling. “Mrs. Saville,” “excellent Margaret,” “beloved Sister” are her address and kinship inscriptions [...]. She is the occasion, though not the protagonist, of the novel. (SPIVAK, 1985, p. 259)²⁶

Sua função, enquanto destinatário e moldura da obra, pode ser pensada em paralelo com a função de moldura exercida por Lily Briscoe, porém ela é uma moldura ambivalente, como aponta Spivak. Margaret, ainda que ausente da obra, precisa existir de alguma forma para que a obra exista, mas ela não responde para “fechar a moldura”. Lily, de outro lado, é personagem presente na obra, e é a sua agência enquanto artista que pode fechá-la. Ironicamente, no romance moderno de Woolf, cujas formas tendem mais à fluidez e cujo foco narrativo se confunde no passeio por diversos olhares, essa figura que dá contorno ao texto, como uma camada exterior (Lily) é mais concreta e de fato estabelece uma linha (literal, traçada em seu quadro) que contém os acontecimentos da narrativa. Em *Frankenstein*, ao contrário, a figura de fora é invisível e transparente, a ponto de deixar escapar o monstro de suas fronteiras²⁷. Ambas as constituições narrativas dizem muito a respeito das ambivalências da experiência da mulher ao longo da história, mas também ao longo da história literária: mais ou menos sólida, mais

²⁵ “Com uma intensidade súbita, como se a visse claramente por um segundo, traçou uma linha ali, no centro. Estava pronto; estava terminado. Sim, pensou, depondo o pincel com extrema fadiga, obtive minha visão.” (WOOLF, 2013, p. 213).

²⁶ “Gostaria de sugerir, agora, que existe uma mulher emoldurando o livro, que não é tangencial nem circunscrita, e nem mesmo circunscreve. ‘Sra. Saville’, ‘Excelente Margaret’, ‘amada irmã’ são suas formas de endereçamento e inscrições de parentesco [...]. Ela é a ocasião, ainda que não a protagonista, do romance.” (SPIVAK, 1985, p. 259, tradução nossa).

²⁷ “*The frame is thus simultaneously not a frame, and the monster can step ‘beyond the text’ and be ‘lost in darkness’.*” (SPIVAK, 1985, p. 259).” [“A moldura é então simultaneamente não uma moldura, e o monstro pode pisar ‘para além do texto’ e ser ‘perdido na escuridão’” (tradução nossa)].

ou menos porosa, mais ou menos unívoca. Todas essas figuras (Mrs. Ramsay, Lily Briscoe e mesmo a irmã-destinatário de Frankenstein) carregam a ambiguidade entre autoafirmação e necessidade de recusa do sujeito único e unívoco; busca por contornos e necessidade de transbordamento: questões que os diversos feminismos não podem deixar de continuar levantando, sem esquecer que a resposta não poderá ser única.

MUNHOZ, E. A sponge of human emotions: female social roles in the narrative structure of *To the lighthouse* from the starting point of *Frankenstein*. **Itinerários**, Araraquara, n. 54, p. 33-50, jan./jun. 2022.

- **ABSTRACT:** *This essay aims to show how the narrative structure of Virginia Woolf's To the lighthouse mirrors aspects of its character Mrs. Ramsay, considering the metaphor of "the sponge of human emotions" (WOOLF, 1992) as an image both for Mrs. Ramsay's narrative function in the novel and her social function as wife and mother. The starting point for this discussion is a comparative approach to the structure of Frankenstein, by Mary Shelley, in which multiple narratives form concentric circles (LECERCLE, 1997) mirroring the maternity metaphors analyzed in the novel by feminist critics. Aspects such as the indistinction between markers of narrative voice in Frankenstein (NEWMAN, 1986) may be related to the dissolution of an objective narrative voice in Woolf's work (AUERBACH, 1971), suggesting similarities between these authors who, separated in history by the nineteenth century realism, become key components in the development of the modern novel. The discussions surrounding the issues of women and Literature are not limited in Virginia Woolf's work, as it has been established regarding Shelley's, to female representation, but permeate the texts in stylistic and formal aspects.*
- **KEYWORDS:** *Feminist criticism. Mary Shelley. Narrative structure. Virginia Woolf.*

REFERÊNCIAS

- AUERBACH, E. **Mimesis**: A representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BEAUVOIR, S. de. **O Segundo Sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. Volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
- GILBERT, S.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic**. New Haven: Yale Univ. Press, 1979.
- HOVELER, D. L. *Frankenstein*, feminism, and literary theory. In: SCHOR, E. **The Cambridge companion to Mary Shelley**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003. p. 45-60.

- LACERDA, M. As cinco traduções de *To the Lighthouse* no Brasil: breves apontamentos para uma análise crítica. **Qorpus**, v.11, n. 2, p. 85-100, jun. 2021.
- LECERCLE, J-J. **Frankenstein: Myth et Philosophie**. Paris: Press Universitaires de France, 1997.
- LEITE, L. C. **O Foco Narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 2002.
- MILLETT, K. **Sexual Politics**. New York: Doubleday, 1970.
- MOERS, E. **Literary Women**. Garden City, N.Y.: Doubleday, 1976.
- NEWMAN, B. Narratives of Seduction and the Seductions of Narrative: The Frame Structure of *Frankenstein*. **English Literary History [ELH]**, n. 53, p. 141-163, 1986.
- OLIVEIRA, M. A. **A representação feminina na obra de Virginia Woolf: Um diálogo entre o projeto político e o estético**. Orientadora: Maria Clara Bonetti Paro. 2013. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2013.
- PLAIN, G.; SELLERS, S. (Eds.). **A history of feminist literary criticism**. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ROSENFELD, A. **Texto/ Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 75-97.
- SHELLEY, M. **Frankenstein**. New York: Penguin, 2003.
- SHOWALTER, E. **A literature of their own: British women from Bronte to Lessing**. Londres: Virago, 1982.
- SPIVAK, G. Three Women’s Texts and a Critique of Imperialism. **Critical Inquiry**, v. 12, n. 1, 1985, p. 243-261.
- SPIVAK, G. Unmaking and making in *To the lighthouse*. In: SPIVAK, G. **In other words: Essays in cultural politics**. New York: Routledge, 1988. p. 41-62.
- WOOLF, V. **To the lighthouse**. New York: Penguin, 1992.
- WOOLF, V. **Ao farol**. Tradução de Denise Bottmann. Porto Alegre: L&PM, 2013.

