

# A RESSIGNIFICAÇÃO DO ANJO DO LAR ATRAVÉS DA AUTOBIOGRAFIA E DA ANDROGINIA NA OBRA DE VIRGINIA WOOLF

Mariana PIVANTI\*

■ **RESUMO:** Neste artigo abordamos a figura do “Anjo do Lar”, figura paradigmática inspirada no poema homônimo do poeta vitoriano Coventry Patmore, do ensaio de “Professions for Women” (1931) de Virginia Woolf. No ensaio, Woolf afirma ter que matar o Anjo, espectro de modelo de feminilidade ideal vitoriana, para finalmente conseguir escrever livremente. Traçamos essa figura paradigmática para além do ensaio de Woolf e a encontramos novamente não apenas em sua ficção, mas também em seus escritos autobiográficos representado por sua mãe, Julia Stephen. Sendo assim, percebemos como as memórias reais de Julia e do relacionamento da pequena Woolf com seus pais se transforma em ficção em seu romance de 1927 *To the Lighthouse*, demonstrando como a relação de Woolf com seus pais deu origem a seu posicionamento feminista ao longo de sua carreira. Por fim, sugerimos, a partir da pesquisa de Davi Pinho (2015), que a profanação do “Anjo do Lar” é, na verdade, o ponto fundamental para a libertação da escrita das mulheres e apontamos a androginia defendida por Woolf em *A Room of One's Own* (1929) como alternativa às limitações do mundo privado impostas sobre as mulheres.

■ **PALAVRAS-CHAVE:** Anjo do Lar. Virginia Woolf. Autobiografia. Androginia.

O espectro do “Anjo do Lar” assombra a obra de Virginia Woolf para além do ensaio que aparece como paradigma do modelo de feminilidade vitoriano, isto é, “Professions for Women” (1931). Esse fantasma aparece na ficção como a esposa altruísta e maternal, como a mulher que, através de sua observação, sua doação e identificação para e com o outro, é capaz de unir e reunir indivíduos tão diferentes, seja em uma festa ou em uma casa de veraneio. Na ficção woolfiana, ele já se chamou Sra. Dalloway, Sra. Swithin, ou como a figura que investigaremos mais a fundo neste artigo, Sra. Ramsay. Ao acompanhar a trajetória de Sra. Ramsay em *To*

---

\* Bolsista CAPES. Doutoranda em Literaturas de Língua Inglesa. UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras – Departamento de Línguas Anglo-Germânicas. Programa de Pós-graduação em Letras. Rio de Janeiro – RJ – Brasil – marianapiv@hotmail.com.

*the Lighthouse* (1927), veremos como Woolf assume uma postura ambivalente em relação a esta figuração do Anjo. Se, por um lado, ela o mata, como recomenda que todas as escritoras o façam para escrever livremente em “Professions for Women” (1931), por outro, ela o exalta e o transforma em alternativa viável para a sociedade patriarcal erigida a partir do domínio do Pai, ou seja, dos Srs. Ramsay ao redor do mundo. Sr. Ramsay este, que, em outra obra, desta vez autobiográfica – “A Sketch of the Past” (1976) –, se reconfigurará na figura de Sir Leslie Stephen, pai de Virginia Woolf, o que nos indicará como Woolf utiliza seus escritos autobiográficos para exemplificar a formação de seu posicionamento feminista através da sua relação com seus pais em sua infância. Assim, perceberemos que é Julia Stephen, mãe de Woolf, que se configura como seu primeiro “Anjo do Lar”. Finalmente, perceberemos que a transformação do Anjo precisa passar por uma ressignificação andrógina para ser transformado. Ele precisa sair do recesso da casa, da reclusão do mundo privado e de sua posição sagrada do feminino, para então poder habitar o mundo público sem assombrá-lo. Antes de desvendar como a androginia de Woolf e sua relação com os escritos autobiográficos transformam e ressignificam a figura do “Anjo do lar”, é importante considerar que a indistinção entre ficção e vida real é um ponto crucial de toda a escrita woolfiana, seja em suas obras ensaísticas, ficcionais ou autobiográficas. Neste artigo, nos concentraremos em como Woolf utiliza experiências autobiográficas revestidas de ficção para abordar posicionamentos feministas em sua obra literária.

De acordo com a pesquisadora brasileira Maria Rita Viana, em “Life Writing Across Genres and at the Intersections of Alterity” (2021), os escritos de vida constituem uma maneira fundamental de engendrar nossas subjetividades no mundo (p. 12). Para Viana, o “eu” não é apenas uma fonte material para a escrita, mas também uma consequência dela, pois é formado por meio dessas narrativas (VIANA, 2021, p. 12). Assim, à medida que nos aprofundamos nessa discussão, é fundamental observar algumas definições relevantes que permeiam os estudos dos escritos de vida, expressão que aqui escolhemos para traduzir o termo em inglês *Life Writing*. Como as pesquisadoras Sidonie Smith e Julia Watson indicam em *Reading Autobiography* (2001), “escritos de vida” é um termo amplo que abrange a escrita de diversos tipos que toma uma vida como tema principal (p. 3), abrangendo, portanto, todos os tipos de narrativa sobre o “eu”, como biografia, autobiografia, memórias, diários, cartas e assim por diante. Já as “narrativas de vida” não são consideradas como uma definição tão geral, e estão estritamente relacionadas a narrativas autorreferenciais, como por exemplo, autobiografias e memórias (SMITH, WATSON, 2001, p. 3). As autoras também esclarecem que uma biografia é um relato da vida de um indivíduo narrado por um ponto de vista externo, geralmente escrito por um pesquisador ou uma pessoa próxima ao biografado, que se baseia em fatos e informações preservadas (SMITH, WATSON, 2001, p. 4), enquanto o termo “autobiografia” se refere a uma “prática particular

da narrativa da vida que surgiu no Iluminismo e se tornou canônica no Ocidente”<sup>1</sup> (SMITH, WATSON, 2001, p. 3).

Entretanto, ao considerarmos a geração modernista de escritores da qual Virginia Woolf era parte, percebemos como tais definições tradicionais de biografia, autobiografia, memórias e outros termos começam a ser questionadas e confundidas. Woolf e seus contemporâneos borram e expandem os limites entre os diferentes gêneros que compõem os escritos de vida, desafiando não apenas as noções tradicionais de gênero literário, mas também a maneira autoral e autoritária de se inscrever o “eu” na narrativa. De acordo com a pesquisadora woolfiana Laura Marcus, no passado, em um momento em que a crítica literária não se preocupava seriamente com os escritos de vida, teóricos e pesquisadores do modernismo afirmavam que a maioria dos autores modernistas não havia escrito autobiografias. No entanto, nos últimos anos, essa compreensão foi refinada graças à expansão do termo escritos de vida e à ampla gama de narrativas sobre o “eu” que ele abrange. Nesse sentido, tais narrativas modernistas que incorporam elementos autobiográficos, mas que, ao mesmo tempo, dificilmente se parecem com autobiografias em seu sentido formal e tradicional começam a ser entendidas como novas expressões do gênero autobiográfico. Nas palavras de Marcus, “a publicação de edições extensas e muitas vezes completas de cartas e diários de vários escritores modernistas, incluindo James Joyce, Virginia Woolf e Katherine Mansfield (...) contribuiu para um novo foco na pessoa do autor, bem como nos processos e etapas da criação literária”<sup>2</sup> (2018, p. 110).

Uma das principais diferenças entre os escritos de vida modernista e a autobiografia tradicional é a inserção proposital da ficção, ou eventos e personagens ficcionalizados, em narrativas supostamente reais através de uma abordagem consciente e estética do gênero, a fim de se expressar uma subjetividade autoral e de se representar o passado, especialmente sob a luz do crescente interesse pelas teorias psicanalíticas que estavam surgindo na época. Dessa forma, experiência pessoal, narrativa e ficção se fundem à medida que as experimentações formais com o gênero se tornam parte da prática literária. Marcus nos lembra, por exemplo, que a atribuição de uma experiência autobiográfica a um personagem fictício se tornaria comum entre escritores modernistas. Para ela, essa prática se tornaria uma forma produtiva de investigar e elaborar noções do “eu” na narrativa e de identidade autoral. Segundo Marcus, “a ficção autobiográfica, com suas possibilidades de

<sup>1</sup> Todas as traduções do Inglês para o Português são de nossa responsabilidade. Citação original: “particular practice of life narrative that emerged in the Enlightenment and has become canonical in the West”.

<sup>2</sup> “the publication of extensive, and often complete, editions of letters and diaries of a number of modernist writers, including James Joyce, Virginia Woolf, and Katherine Mansfield (...) has contributed to a new, or renewed, focus on the person of the author as well as the processes and stages of literary creation”.

múltiplas perspectivas sobre personagens e situações, respondeu à necessidade de representar subjetividades complexas, compostas e divididas, criando os veículos mais apropriados para identidades que nunca podem ser totalmente conhecidas”<sup>3</sup> (2018, p. 112).

Portanto, poderíamos argumentar que a maioria das obras de Woolf envolve, simultaneamente, aspectos autobiográficos e fictícios, e aqui destacamos seu romance de 1927, *To the Lighthouse*, como um exemplo de ficção autobiográfica do qual Marcus aborda, especialmente quando se trata da atribuição de experiências reais a personagens fictícios. Como discutiremos adiante, é possível estabelecer paralelos entre a casa de verão da infância de Woolf em St. Ives, uma vila de pescadores na Cornualha, e a casa de verão dos Ramsays. Além disso, também podemos supor que a personalidade do casal fictício Sr. Ramsay e Sra. Ramsay foi influenciada pelo convívio de Woolf com seus pais, Sir Leslie Stephen e Julia Stephen, como a própria autora afirma em “A Sketch of the Past” (1976). Ademais, James, o filho mais jovem da família Ramsay, que quer desesperadamente ir ao farol mas tem seus desejos castrados pelo pai, e encontra na mãe um alívio para sua relação paternal opressiva, poderia, assim, representar as impressões que Sir Leslie e Julia deixaram na jovem Woolf.

O romance narra as visitas da família Ramsay e seus convidados à casa de veraneio localizada nas ilhas Hébridas, na Escócia. Na primeira seção, percebemos as relações conturbadas entre os membros da família e seus convidados, e após um período de dez anos em que a casa permanece vazia à mercê das intempéries do clima e do mar revoltoso, os personagens retornam a casa, agora já modificados e melancólicos devido à passagem do tempo e a morte de alguns personagens, como por exemplo, a matriarca da família, Sra. Ramsay. Logo na primeira cena descrita no romance, percebemos a tensão do filho mais jovem James e seu pai, Sr. Ramsay, um renomado professor de filosofia que demonstra seu poder paterno de maneira autoritária e rígida. Também é possível notar a adoração de James por sua mãe, a anfitriã que exerce uma influência acolhedora e maternal. Ao interpretar o romance sob lentes autobiográficas, poderíamos considerar que a casa à beira mar na Ilha escocesa de Skye em *To the lighthouse* (1927) é um reflexo direto de *Talland House*, isto é, a casa onde Woolf e seus irmãos passaram a infância em família. De fato, esta semelhança é notada pela biógrafa de Woolf, Hermione Lee, que declara na biografia *Virginia Woolf* (1996) que “o romance de sua infância em Talland House, e de sua perda, é *To the Lighthouse*”<sup>4</sup> (1996, p. 23). Isso porque, a casa da infância de Woolf se localizava na Cornualha, à beira mar, isto é, uma paisagem semelhante

<sup>3</sup> “autobiographical fiction, with its possibilities for multiple perspectives on characters and situations, answered to the need to represent complex, composite, and divided selves, creating the most appropriate vehicles for identities which can never be fully known”

<sup>4</sup> “The novel of her childhood in Talland House, and of its loss, is *To the Lighthouse*”.

à condição geográfica escocesa. Tal fato nos levaria, então, a relacionar a casa do romance com a casa da vida real. Além disso, poderíamos interpretar também que a relação de James com o Sr. e a Sra. Ramsay é um espelho da relação que Woolf teve com os pais na infância. Os fatos conhecidos sobre a vida familiar de Woolf nos informam que seu pai, Leslie Stephens, era um membro da aristocracia intelectual inglesa, isto é, a *intelligentsia* britânica, além de ser o biógrafo oficial da coroa. Sendo assim, o pai de Woolf era certamente um estudioso acadêmico assim como o era o Sr. Ramsay. A mãe de Woolf, Julia Stephens, era dona de casa e cuidava dos filhos, e a leitura de biografias da autora revela que a relação de Woolf quando criança com o pai era conturbada devido ao seu autoritarismo, enquanto a mãe era um modelo de acolhimento e sensibilidade. Surpreendentemente, exatamente como na dinâmica de *To the Lighthouse*. Considerando a relação de Woolf com os pais, a biógrafa Hermione Lee nos informa que

Desde o início, uma das cisões mais dramáticas foi o contraste entre seu pai e sua mãe. Vanessa recordou que o ponto em que ela e sua irmã começaram a conversar mais intimamente foi quando Virginia a fez escolher entre pai e mãe (...) A escolha da criança se desenvolveu na imagem que a Virginia Woolf adulta tinha de si mesma (...) como formada por duas heranças incompatíveis: os Stephens, frios, legisladores, racionais e depressivos, descendentes de calvinistas escoceses, e os Pattles, criativos, belos, intuitivos e emocionais, descendentes da aristocracia francesa<sup>5</sup> (1996, p. 56).

Neste trecho vemos reproduzida na vida parental de Woolf, a relação de James com os pais, a ponto de Lee declarar que, em *To the lighthouse*, Woolf exorcizara o fantasma de sua mãe (1996, p. 81).

Quando se trata de memórias formativas da infância, “A Sketch of the Past” (1976), o relato autobiográfico de Woolf, nos fornece vários exemplos delas. Woolf inicia a narrativa localizando suas primeiras lembranças. A primeira é a de estar sentada no colo de sua mãe em uma viagem de trem de volta para casa de St. Ives. A lembrança parece ser tão memorável que a narradora afirma recordar vividamente os detalhes do vestido de sua mãe (1976, p. 64). Já a segunda lembrança é a de adormecer no quarto em *Talland House* embalada pelo som das persianas se arrastando lentamente pelo chão com o vento e das ondas quebrando na praia (1976, p. 64). Woolf confere grande importância a essas memórias quando afirma que “Se a vida tem uma base

---

<sup>5</sup> “From the start, one of the most dramatic splits was the contrast between her father and her mother. Vanessa remembered that the point at which she and her sister began to talk intimately was when Virginia made them choose a parent (...) The child’s choice developed into Virginia Woolf’s adult description of herself (partly a self-dramatising joke, partly believing) as formed by two incompatible inheritances: the cold, law-making, rational, depressive Stephens, originating from Scottish Calvinists, and the creative, decorative, intuitive, emotional Pattles, descended from French aristocracy”

sobre a qual se apoia, se é uma tigela que se enche e enche e enche - então minha tigela sem dúvida se sustenta sobre essa memória”<sup>6</sup> (1976, p. 64). Percebemos, então, como a autora concebe uma conexão mútua entre experiências passadas e presentes, ancorando sua vida em torno de uma memória de infância. Por essa razão, poderíamos supor que os momentos vividos em St. Ives e as memórias de sua mãe habitam seu imaginário e alimentam tanto sua escrita ficcional quanto seus escritos de vida. Como afirma a pesquisadora woolfiana Julia Briggs em *Virginia Woolf, an Inner Life* (2005), as “longas férias de verão da família Stephen em St. Ives (uma vila de pescadores na ponta da Cornualha) foram a chave para sua vida imaginativa. Ao registrar suas memórias, ela esperava fornecer a futuras biografias essa chave”<sup>7</sup> (2005, n.p). Briggs também localiza essas memórias formativas nas obras fictícias de Woolf, já que St. Ives “forneceu o cenário para o primeiro capítulo de *Jacob’s Room* e todo *To the Lighthouse*, além de os primeiros capítulos de *The Waves* ...”<sup>8</sup> (2005, n.p). De fato, a própria Woolf reconhece que a imagem de sua mãe Julia Stephen a assombrou e obcecou durante toda a sua vida, e ela só foi capaz de acabar com essa obsessão depois de escrever *To the Lighthouse* (1927), exorcizando-a através da figura da acolhedora e gentil Sra. Ramsay. Como Woolf declara, ao escrever *To the Lighthouse* (1927), “deixei de ser obcecada por minha mãe. Eu não ouço mais a voz dela; eu não a vejo”<sup>9</sup> (1976, p. 81). Por esta razão, Jane Goldman (2006, p. 59) lê *To the Lighthouse* (1927) “como uma elegia sobre seus pais mortos e, em alguns aspectos, autobiográfica”<sup>10</sup>. De fato, a própria Woolf pensava no romance como elegia, afinal, ela anota em seus diários que, com *To the Lighthouse* (1927), ela “inventaria um novo nome para meus livros para suplantar ‘romance’. Um novo - por Virginia Woolf. Mas o quê? Elegia?”<sup>11</sup> (D3, pág. 34)<sup>12</sup>.

<sup>6</sup> “If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory”.

<sup>7</sup> “Stephen family’s long summer holidays at St. Ives (a fishing village at the toe of Cornwall) were the key to her imaginative life. In setting down her memories, she hoped to supply future biographies with that key”.

<sup>8</sup> Ives “had provided the setting for the first chapter of *Jacob’s Room* and the whole of *To the Lighthouse*; it pervaded the first chapters of *The Waves*...”

<sup>9</sup> “ceased to be obsessed by my mother. I no longer hear her voice; I do not see her”.

<sup>10</sup> “as an elegy on her dead parents, and in some respects autobiographical”.

<sup>11</sup> Goldman também argumenta em outro texto que esse movimento elegíaco na obra de Woolf não é apenas uma característica em *To the Lighthouse*, mas pode ser rastreado a partir de seu romance *Mrs. Dalloway* (1925), através de *To the Lighthouse* (1927), *Orlando* (1928) e culminando em *The Waves* (1931), uma vez que a pesquisadora identifica uma crescente qualidade poética e experimentações líricas na prosa de Woolf ao longo desses quatro romances (GOLDMAN, 2010, p. 49)., ao mesmo tempo em que toca no tecido mais prosaico das coisas” (GOLDMAN, 2010, p. 52).

<sup>12</sup> “invent a new name for my books to supplant ‘novel’. A new – by Virginia Woolf. But what? Elegy?”.



E não é apenas a relação com a mãe que Woolf explora em *To the Lighthouse* (1927). Como apontamos anteriormente, o intelectual Sr. Ramsay busca constantemente a aprovação de seus amigos e convidados, mas principalmente de sua esposa, além de exercer sua rigidez patriarcal sobre todos os seus filhos. Se recorrermos à obra ensaística e autobiográfica de Woolf, veremos que a figura de seu pai ocupa um lugar semelhante ao de Sr. Ramsay na escrita da autora. Sir Leslie Stephen, que foi curador do *Dicionário de Biografia Nacional* – o DNB – estabeleceu muitos dos parâmetros que governaram a escrita vitoriana através de seus ensaios (LEE, 2009, p. 80), além de ser um grande intelectual que influenciaria enormemente a leitura e a educação informal da jovem Woolf. Em “A Sketch of the Past” (1976), ela deixa claras suas visões sobre o caráter de seu pai: “e foi o pai tirano - o exigente, o violento, o histriônico, o demonstrativo, o egocêntrico, o autopiedoso, o surdo, o atraente, o pai alternadamente amado e odiado - que me dominou então. Era como estar trancafiada na mesma gaiola com uma fera”<sup>13</sup> (1976, p. 116). No entanto, os sentimentos de Woolf em relação ao pai não eram unidimensionais. A autora esclarece que, depois de ler as obras de Freud em 1939, ela compreendeu a natureza de seus sentimentos conflitantes por seu pai e atribuiu sua relação com ele, “alternadamente amada e odiada”, ao conceito de ambivalência de Freud (1976, p. 108). Como afirma Julia Briggs, em 1939, Woolf poderia ter lido os acontecimentos traumáticos de sua infância por meio da teoria freudiana, pois “aceitou a natureza formativa da experiência inicial e, em ‘A Sketch’, explorou a sua própria, baseando-se na teoria psicanalítica para descrever seu relacionamento com seus pais”<sup>14</sup> (2005, n.p.).

Portanto, a presença constante de Sir Leslie Stephen também foi, até certo ponto, uma fonte de obsessão para Woolf, assim como fora a de sua mãe, Julia (BRIGGS, 2005, n.p). Além disso, ela via em si traços que espelhavam seu pai (WOOLF, 1976, p. 111). Em um relato biográfico de 1932 sobre seu pai, Leslie Stephen, os sentimentos ambivalentes ficam evidentes na medida em que ela relembra a contribuição de seu pai para seu crescimento intelectual quando criança, ao revelar que, embora ela fosse uma menina, seu pai não fazia distinções entre ela e seus irmãos no que tangia à formação leitora de seus filhos, já que ele a encorajava a utilizar livremente sua vasta biblioteca (WOOLF, 1932, p. 114 – 115).

Sendo assim, através da dinâmica entre os personagens do Sr. e da Sra. Ramsay, isto é, a do marido intelectual que exige a bajulação de todos ao seu redor e a da esposa anfitriã, altruísta e maternal – extraída, poderíamos supor, das experiências

<sup>13</sup> “and it was the tyrant father – the exacting, the violent, the histrionic, the demonstrative, the self-centred, the self-pitying, the deaf, the appealing, the alternately loved and hated father – that dominated me then. It was like being shut up in the same cage with a wild beast”.

<sup>14</sup> “accepted the formative nature of early experience, and in ‘A Sketch’ explored her own, drawing on psychoanalytical theory to describe her relationship to her parents”.

familiares da própria autora – Woolf representa o funcionamento dos papéis de gênero historicamente construídos sob a égide dos binários masculino/feminino e público/privado. Na primeira cena do romance, percebemos a dominância exercida pelo pai, assim como os sentimentos que a figura paterna suscita, através dos olhos do pequeno James, que ressen-te o comentário de Sr. Ramsay sobre a impossibilidade de fazerem um passeio ao farol no dia seguinte:

Se houvesse um machado à mão, um atizador ou qualquer arma que tivesse cortado um buraco no peito de seu pai e o matado, ali mesmo, James o teria feito. Tais eram as emoções extremas que o Sr. Ramsay excitava no peito de seus filhos com a sua mera presença; de pé, como agora, afiado como uma faca, fino como uma lâmina, sorrindo sarcasticamente, não só com o prazer de desiludir o filho e ridicularizar a esposa [...] mas também com alguma presunção secreta em seu próprio julgamento preciso (Woolf, 1927, p. 10).

Enquanto isso, Sra. Ramsay é admirada não apenas por seus filhos, mas por todos os amigos convidados a passar uma temporada com o casal nas Hébridas escocesas. A Sr. Ramsay é reconhecida por sua capacidade de reunir pessoas tão diferentes quanto a jovem artista Lilly Briscoe e o simplório Sr. Tansley, e tantos outros, no mesmo lugar, e, ainda mais importante, garantir o convívio pacífico entre todos os convidados e que cada um tenha uma estadia agradável. É justamente por sua compreensão sutil das particularidades de cada indivíduo – principalmente de homens que desejam sua aprovação, como Sr. Ramsay e Sr. Tansley – que a Sra. Ramsay se torna um exemplo de esposa e, em última instância, de mulher respeitável. Charles Tansley se sente revigorado após receber a atenção cuidadosa de Sra. Ramsay durante uma ida ao vilarejo, um convite feito por ela após a perspicaz intuição de que seu convidado se sentia deslocado:

Isso o lisonjeava; esnobado como vinha sendo, a Sra. Ramsay dizer aquilo o tranquilizou. Charles Tansley reviveu. Insinuando, também, como ela fez a grandeza do intelecto dos homens, mesmo em sua decadência, a sujeição de todas as esposas - (...) aos esforços de seus maridos, ela o fez se sentir mais satisfeito consigo mesmo, e ele teria, de bom grado, caso eles tivessem tomado um táxi, por exemplo, ter pago a passagem. [...] Ele queria que ela o visse, todo vestido e encapuzado, andando em procissão. Uma bolsa, uma cátedra – ele se sentia capaz de qualquer coisa [...]. (Woolf, 1927, p. 17)<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> It flattered him; snubbed as he had been, it soothed him that Mrs. Ramsay should tell him this. Charles Tansley revived. Insinuating, too, as she did the greatness of men's intellect, even in its decay, the subjection of all wives - (...) to their husband's labours, she made him feel better pleased with himself than he had done yet, and he would have liked, had they taken a cab, for example, to have paid the fare. (...) He would have liked her to see him, gowned and hooded, walking in procession. A



Assim como ao Sr. Tansley, a Sra. Ramsay é muito hábil em bajular e engrandecer seu próprio marido, o que se converte em uma de suas principais funções no casamento: “Não havia ninguém a quem ela reverenciasse mais do que o reverenciava. Ela estava pronta para acreditar na palavra dele, disse (...) Ela não era boa o suficiente para amarrar os cordões do sapato dele, ela sentiu”<sup>16</sup> (WOOLF, 1927, p. 41).

A postura da Sra. Ramsay para com os homens que a rodeiam, especialmente seu marido, demonstra a hierarquia entre as funções historicamente relacionadas ao binário de gênero masculino/feminino. Enquanto os homens assumem a posição de sujeito nas relações, isto é, aquele cuja palavra é a ordem e a quem o outro deve se submeter, a mulher funciona como o objeto que o engrandece e o serve no ambiente doméstico. Woolf viria a elaborar esta noção novamente em seu longo ensaio de 1929, *A Room of One's Own*, quando declara que as mulheres, quando capturadas pela lei e pelos costumes que as mantêm presas ao mundo privado, servem como uma espécie de espelho que reflete aos homens uma imagem muito maior de si mesmos. É o que ela parece defender em: “As mulheres serviram todos esses séculos como espelhos, possuindo o poder mágico e delicioso de refletir a figura do homem com o dobro de seu tamanho natural”<sup>17</sup> (WOOLF, 1929, p. 55).

É importante notar que Woolf nasce em 1882, e, portanto, testemunha os últimos anos do regime da rainha Vitória, uma época que testemunharia códigos morais extremamente repressivos, especialmente para mulheres. Ao longo de sua escrita, Woolf ponderou sobre a sociedade vitoriana e seus rígidos costumes morais e religiosos enquanto analisava o papel das mulheres neste período de intensa repressão social e sexual. Em 1931, a autora proferiu uma palestra para a National Society for Women's Service, que foi publicada como o ensaio “*Professions for Women*”. Ao discutir sua própria profissão como escritora, ela encorajou as mulheres a saírem da reclusão do mundo privado e doméstico e se aventurarem no mundo público. De fato, Woolf já havia argumentado em outro texto que habitar a esfera pública era uma condição fundamental para as mulheres escreverem. Em “*Women and Fiction*” (1929), por exemplo, ela se voltou para outro período histórico, a era elizabetana, para denunciar as imposições da “Lei e [do] costume” (1929, p. 133) sobre as mulheres da época. Woolf defende que, para que as mulheres assumam uma postura impessoal para escrever poeticamente, elas devem ser incluídas nas atividades da esfera pública, como votar e trabalhar (1929, p. 137).

Mas é em “*Professions for Women*” (1931) que sua discussão sobre os perigos da Lei e dos costumes para as mulheres que querem trabalhar e escrever se torna

---

fellowship, a professorship – he felt capable of anything (...).

<sup>16</sup> “There was nobody whom she revered more as she revered him. She was quite ready to take his word for it, she said (...) She was not good enough to tie his shoe strings, she felt”.

<sup>17</sup> Women have served all these centuries as looking-glasses possessing the magic and delicious power of reflecting the figure of man at twice its natural size

ainda mais contundente. A narradora de Woolf no ensaio afirma que sempre que ela resenhava um romance de um escritor famoso, um espectro aparecia: uma mulher pura, altruísta e graciosa que a exortava a não ser muito dura em sua resenha, mas a lisonjear os homens, e a quem ela chamava de ‘Anjo do Lar’ (1931, p. 237) em referência ao poema homônimo do poeta vitoriano Coventry Patmore, no qual o poeta descreve o modelo de uma esposa vitoriana perfeita. Esse “fantasma” (1931, p. 236), como diz Woolf, seria, então, uma materialização de todas as imposições sociais que informavam a performance feminina na era vitoriana e que forçavam as mulheres a permanecerem no ambiente seguro, privado e sagrado do lar. Esse espectro de feminilidade pura e ideal comandava a narradora de Woolf a não emitir opiniões, a não lidar com assuntos inadequados para as damas e, acima de tudo, a ser gentil com os homens de seu convívio:

Pois, como descobri assim que coloquei a caneta no papel, você não pode revisar nem mesmo um romance sem ter uma mente própria, sem expressar o que você pensa ser a verdade sobre as relações humanas, moralidade, sexo. E todas essas questões, de acordo com o Anjo do Lar, não podem ser tratadas livre e abertamente pelas mulheres; eles devem encantar, devem conciliar, devem – para ser franca – contar mentiras se quiserem ter sucesso (Woolf, 1931, p. 238)<sup>18</sup>.

A narradora de Woolf declara que para salvar sua escrita e para falar livremente, ela teve que agarrar o Anjo pela garganta e matá-lo. Este é o seu conselho para as escritoras contemporâneas: “Matar o Anjo do Lar fazia parte da ocupação de uma escritora”<sup>19</sup> (WOOLF, 1931, p. 238).

No entanto, mesmo que as escritoras fossem capazes de superar as convencionalidades e costumes que as impediam de escrever livremente, impostas a elas pela sociedade patriarcal, elas ainda teriam que lidar com outra restrição: uma linguagem masculina esculpida para transmitir valores e ideais masculinos; uma linguagem comprometida em consumir o outro e impor uma divisão hierárquica entre sujeito e objeto. Mesmo que o Anjo não estivesse mais presente para lembrá-la de ser pura e de compadecer-se dos homens, esta escritora ainda lidaria com impedimentos da moralidade e das convenções masculinas. Ela quer escrever sobre seu corpo e sobre seus desejos. Ela parece ser capaz de reunir sua imaginação e sua experiência física e sexual à medida que penetra profundamente em sua mente

---

<sup>18</sup> For, as I found, directly I put pen to paper, you cannot review even a novel without having a mind of your own, without expressing what you think to be the truth about human relations, morality, sex. And all these questions, according to the Angel in the House, cannot be dealt with freely and openly by women; they must charm, they must conciliate, they must – to put it bluntly – tell lies if they are to succeed

<sup>19</sup> “Killing the Angel in the House was part of the occupation of a woman writer”.

inconsciente para procurar essas sensações. No entanto, ela não pode colocar nada disso no papel, pois ainda se preocupa com o que os homens vão pensar:

Quero que vocês imaginem uma garota sentada com uma caneta na mão, que por minutos, e na verdade por horas, ela nunca mergulha no tinteiro. A imagem que me vem à mente quando penso nessa garota é a imagem de um pescador deitado afundado em sonhos à beira de um lago profundo com uma vara estendida sobre a água. Ela estava deixando sua imaginação varrer sem controle cada rocha e recanto do mundo que está submerso nas profundezas de nosso ser inconsciente. [...] Sua imaginação havia se afastado. Ele procurou as piscinas, as profundezas, os lugares escuros onde os maiores peixes dormem. E então houve um esmagamento. Houve uma explosão. Havia espuma e confusão. A imaginação se chocou contra algo duro. [...] Para falar sem figura, ela pensou em algo, algo sobre o corpo, sobre as paixões que era impróprio para ela, como mulher, dizer. Os homens, sua razão lhe dizia, ficariam chocados. A consciência do que os homens dirão de uma mulher que fala a verdade sobre suas paixões a despertou do estado de inconsciência de seu artista. Ela não conseguia escrever mais (Woolf, 1931, p. 240)<sup>20</sup>.

O anjo que atormentava a escrita de Woolf era de fato muito parecido com uma esposa vitoriana que se sacrificou pela felicidade de sua família e doou seu tempo e atenção para os filhos, e especialmente para o marido. De fato, Woolf havia sido exposta desde a infância a modelos perfeitos de Anjos do Lar vitorianos, como sua mãe Julia, por exemplo, e sua irmã mais velha, Stella. Como Woolf nos informa em “A Sketch of the Past” (1976), Julia Prinsep Stephen foi criada em uma família de sete irmãs. Sua mãe, Maria Pattle, foi uma das famosas irmãs Pattle, e, por essa razão, Julia circularia entre artistas e intelectuais influentes da sociedade vitoriana (WOOLF, 1976, p. 88), tornando-se uma das modelos de sua tia, e fotógrafa famosa, Julia Margaret Cameron. *Little Holland House*, a casa de sua outra tia, Sara Monckton Prinsep, seria o refúgio de muitos poetas, como Lord Alfred Tennyson, e

---

<sup>20</sup> I want you to figure to yourselves a girl sitting with a pen on her hand, which for minutes, and indeed for hours, she never dips into the inkpot. The image that comes to my mind when I think of this girl is the image of a fisherman lying sunk in dreams on the verge of a deep lake with a rod held out over the water. She was letting her imagination sweep unchecked round every rock and cranny of the world that lies submerged in the depths of our unconscious being. (...) Her imagination had rushed away. It had sought the pools, the depths, the dark places where the largest fish slumbers. And then there was a smash. There was an explosion. There was foam and confusion. The imagination had dashed itself against something hard. (...) To speak without figure she had thought of something, something about the body, about the passions which it was unfitting for her as a woman to say. Men, her reason told her, would be shocked. The consciousness of what men will say of a woman who speaks the truth about her passions had roused her from her artist's state of unconsciousness. She could write no more.

pintores, como George Watts e membros da célebre Irmandade Pré-Rafaelita, para quem a jovem Julia também se tornaria uma musa. Nesse sentido, Julia e suas irmãs foram educadas para entreter esses grandes homens com charme, graciosidade e auto abnegação. Woolf afirma que sua mãe, “foi ensinada lá [em *Little Holland House*] a entreter homens notáveis; a servir o chá; (...) a ouvir com devoção e reverência sua sabedoria”<sup>21</sup> (1976, p. 88).

Julia Stephen cresceria e se tornaria uma mulher benevolente que realizou inúmeras obras de caridade ao longo de sua vida, além de ter três filhos em seu primeiro casamento - Gerald, Stella e George Duckworth - e que, após um longo período de luto por seu primeiro marido, casou-se com Leslie Stephen e teve mais quatro filhos. Woolf declara que nunca teve a atenção total de sua mãe, pois sempre tinha convidados para receber em casa, instituições de caridade para ajudar, filhos para cuidar e um marido que constantemente precisava de sua bajulação (1976, p. 83). Assim, a imagem do “Anjo do Lar”, a esposa abnegada, graciosa e obediente, começa a tomar forma. De fato, como Hermione Lee afirmaria, Julia Stephen

Parece ter endossado totalmente os modelos vitorianos de comportamento feminino, como encontrado em [...] O Anjo do Lar de Coventry Patmore. [...] A imagem romântica pré-rafaelita que temos de Júlia - como virgem, jovem mãe com seus filhos, mater dolorosa, musa, amada - é uma imagem política, incorporando os papéis aceitáveis para uma bela mulher de classe média no século XIX<sup>22</sup> (Lee, 1996, pág. 85).

De fato, Woolf parece ter politizado ainda mais essa imagem, pois admite tê-la matado para pensar livremente, além de incentivar as mulheres modernas a fazerem o mesmo em “Professions for Women” (1931).

Entretanto, como interpreta o pesquisador woolfiano Davi Pinho em *Imagens do Feminino na Obra e Vida de Virginia Woolf* (2015), matar o Anjo não significa simplesmente abandonar seus valores na oposição binária aos homens, como um apelo a uma posição belicista masculina (p. 166). Para ele, o Anjo, especialmente quando se trata da ficção de Woolf, representa uma alternativa às convenções patriarcais da esfera pública. Pinho argumenta que, se o mundo público masculino acarreta a opressão do feminino por meio de sua subjugação e restrição a um papel privado martirizado, o Anjo deveria ser profanado, retirado de sua posição sagrada

<sup>21</sup> “she was taught there [in *Little Holland House*] to take such part as girls did then in the lives of distinguishable men; to pour out tea; (...) to listen devoutly, reverently to their wisdom”.

<sup>22</sup> Seems to have fully endorsed the Victorian models for female behaviour, as found in (...) Coventry Patmore’s *The Angel in the House*. (...) The romantic Pre-Raphaelite image we have of Julia – as virgin, young mother with child, mater dolorosa, muse, beloved – is a political image, embodying the acceptable roles for a beautiful middle-class woman in the nineteenth-century.

de mulher ideal, da que mantém e personifica os valores morais da vida doméstica, para ser, então, trazido para a vida pública, e assim participar das relações e decisões práticas e materiais da sociedade. Nas palavras de Pinho, Woolf propõe “Um (re) uso do feminino historicamente construído, e uma efetivação do feminino enquanto acesso a uma linguagem de múltiplos sujeitos” (PINHO, 2015, p. 167). De fato, mesmo quando ela se ressentia da herança feminina do treinamento da mesa de chá de sua mãe, Woolf mobiliza sua memória para se opor ao comportamento “tirânico” de seu pai.

Pinho sugere que Woolf propõe uma profanação da imagem sagrada do feminino historicamente construído em torno de imagens de virgindade e maternidade. Tomando emprestada a noção de profano do filósofo italiano Giorgio Agamben – “a profanação marca o trânsito inverso ao do sacrifício religioso: ela é o retorno de objetos do campo divino (sagrado) para o humano (profano)” (2015, p. 166) – Pinho defende que, para o feminino concretizar sua possibilidade alternativa, ele não deve mais ser um objeto de veneração e adoração, como encarnado no modelo do Anjo do Lar, mas, em vez disso, que seja considerado em sua humanidade falível e acessível. Em outras palavras, deve deixar a reclusão doméstica e enfrentar a luz do mundo público. Como defende Pinho, “Profanar o Anjo, volto à Woolf, é negligenciar sua sacralidade e vê-lo no mundo, fora da casa, em relações diversas” (2015, p. 167). Nesse sentido, podemos afirmar que ao resgatar Julia Stephen, sua mãe-anjo, de suas memórias e a escrever para que seus leitores a reinterpretem e a resignifiquem em *To the Lighthouse* (1927), Woolf está, em certo sentido, trazendo-a para o mundo real e profanando a imagem sagrada que Julia teve durante toda a sua vida. Assim, em vez de exorcizar a figura materna, como sugere Hermione Lee (1996, p. 81), Woolf poderia estar profanando sua mãe ao escrever *To the Lighthouse* (1927).

Sendo assim, Woolf retrabalha a imagem do Anjo ao longo de sua carreira como escritora, uma vez que ele aparece repetidamente em seus romances – como Clarissa em *Mrs. Dalloway* (1925), Mrs. Ramsay, em *To the Lighthouse* (1927), Mrs. Swithin, em *Between the Acts* (1941), e muitos outros, o que indica a tentativa de resignificá-lo, discuti-lo e profaná-lo. Dessa forma, ao matar e profanar a sacralidade do Anjo do Lar, ao reutilizar e realocar o que antes era uma performance feminina obrigatória no mundo privado, Woolf desafia o binário tradicional de público/privado e masculino/feminino.

É interessante notar que, de fato, em *To the Lighthouse*, a figura do Anjo realmente morre durante a segunda seção do romance, “*Time passes*”, “o tempo passa”, em português. É após a morte de Sra. Ramsay que Lily Briscoe, a artista de *To the Lighthouse* (1927) consegue ter sua visão derradeira de como fazer sua arte. Dessa forma, podemos traçar um paralelo entre a escritora de “*Professions for Women*” (1931), que precisa matar o Anjo para escrever e a jovem artista Lily. Entretanto, este não é o único efeito que a matriarca causa naqueles que visitam a

casa. Na terceira seção, quando os mesmos convidados voltam ao cenário que ficou vazio durante dez anos, é possível observar como cada um deles foi impactado pela passagem do tempo, e, principalmente, pela morte de Sra. Ramsay. Após a morte da esposa que o elogiava constantemente, notamos que a postura de Sr. Ramsay já não é mais a mesma do patriarca rígido e dominante. Ele finalmente acolhe a vontade de seus filhos e promove a viagem tão sonhada de seu filho James: “‘Venha logo’, disse o Sr. Ramsay, fechando de repente o livro. Ir para onde? Para que aventura extraordinária? (...) Era hora do almoço. Além disso, olhe, disse ele. Aí está o farol. ‘Estamos quase lá’”<sup>23</sup> (WOOLF, 1927, p. 234). É nesse sentido que podemos vislumbrar como uma virada andrógina aparece no horizonte a partir da morte do Anjo e da mudança de atitude de Sr. Ramsay. Woolf parece estar sugerindo que talvez o Sr. Ramsay deva adotar uma postura mais parecida com a de sua esposa, se abrir ao feminino, para equilibrar a relação com seus filhos. Em contrapartida, a Sra. Ramsay, e o “Anjo do Lar” como paradigma, talvez precise se aproximar do masculino, sair do privado e ir para o público, para não ter que morrer. Tal combinação pode ser vista como uma postura andrógina na obra de Woolf.

No último capítulo de *A Room of One's Own* (1929), Woolf descreve uma cena que se passa em 26 de outubro de 1928, seu «presente», em que a narradora sentada a janela, observa a rua e recolhe suas percepções sobre a paisagem londrina. Então, um homem e uma mulher entram em cena, vindos de cada lado da rua após um momento de silêncio e suspensão. Eles compartilham um táxi e então tudo retoma seu movimento:

Nesse momento, como tantas vezes acontece em Londres, houve uma completa calma e suspensão do tráfego. Nada desceu a rua; ninguém passou. Uma única folha se desprende da árvore no final da rua e, nessa pausa e suspensão, caiu. De alguma forma, era como um sinal caindo, um sinal apontando para uma força nas coisas que se havia esquecido. Parecia apontar para um rio, que passava invisivelmente, virando a esquina, descendo a rua, e levava as pessoas e as arrastava, como o riacho em Oxbridge levava o estudante em seu barco e as folhas mortas. Agora estava trazendo de um lado da rua para o outro na diagonal uma moça com botas de couro envernizado e depois um jovem com um sobretudo marrom; também estava trazendo um táxi; e reuniu os três em um ponto diretamente abaixo da minha janela; onde o táxi parou; e a moça e o jovem pararam; e eles entraram no táxi; e então o táxi deslizou como se tivesse sido arrastado pela corrente em outro lugar<sup>24</sup> (1929, p. 129).

<sup>23</sup> “‘Come now’, said Mr. Ramsay, suddenly shutting his book. Come where? To what extraordinary adventure? (...) It was time for lunch. Besides, look, he said. There’s the lighthouse. ‘We’re almost there’.

<sup>24</sup> At this moment, as so often happens in London, there was a complete lull and suspension of traffic.



Portanto, começamos a perceber que, para que as escritoras libertem sua mente do impedimento que a identificação com esse ideal sagrado representava, matar o «Anjo» implica restaurá-lo ao mundo público, como Woolf faz quando nomeia esse ideal angelical em sua palestra para a muito “profana” National Society for Women’s Service, que por sua vez se tornaria um ensaio. Para Woolf, embora as características que informavam a figura do «Anjo» oprimissem as mulheres, elas também representavam um ideal diferente daqueles do mundo masculino. É curioso notar que, embora Woolf tenha declarado a necessidade de matá-lo em «Professions for Women» (1931), o «Anjo» ressuscita em sua ficção a fim de retornar à vida comum. Em *To the Lighthouse* (1927), por exemplo, o «Anjo» é personificado pela Sra. Ramsay, a esposa, mãe e anfitriã. Neste caso, como destacado em «Profissões para Mulheres» (1931), o «Anjo» tem que morrer para que a artista mulher, Lily Briscoe, possa ter sua visão final. Em *Mrs. Dalloway* (1925), no entanto, agora como a personagem homônima Clarissa Dalloway, o «Anjo» entretém a ideia de morrer, mas enquanto ela assiste a uma cena de uma senhora comum vivendo sua vida comum, ela abandona a ideia de suicídio e retoma seu lugar na festa, pois ela percebeu que tinha um lugar na sociedade, isto é, unir, reunir e acolher as pessoas. Esse papel parece enraizado em mais um «Anjo»: a Sra. Swithin em *Between the Acts* (1941) nunca pensa em morrer. Pelo contrário, ela assume o papel de anfitriã acolhedora em seu mais alto grau ao abraçar William Dodge, o convidado queer excluído pela maioria dos outros personagens, como ela parece reconhecer e conversar com ele em sua alteridade compartilhada. Nesse sentido, a paciência, silêncio, o cuidado e o acolhimento do características historicamente relacionadas ao feminino – se oporiam e suplementariam a linguagem pública e institucional do masculino. De fato, como Woolf declara em *Three Guineas* (1938), ao longo da História, as mulheres foram educadas por professoras particulares e silenciosas, em uma «educação não remunerada» (p. 202), que representava uma oposição à educação formal que os homens recebiam nas universidades, ou seja, a educação institucional que informaria os discursos patriarcais. Nas palavras de Woolf,

(...) parece inegável que todas fomos educadas pelas mesmas professoras. E essas professoras, indica a biografia, obliqua e indiretamente, mas enfática

---

Nothing came down the street; nobody passed. A single leaf detached itself from the plane tree at the end of the street, and in that pause and suspension fell. Somehow it was like a signal falling, a signal pointing to a force in things which one had overlooked. It seemed to point to a river, which flowed past, invisibly, round the corner, down the street, and took people and eddied them along, as the stream at Oxbridge had taken the undergraduate in his boat and the dead leaves. Now it was bringing from one side of the street to the other diagonally a girl in patent leather boots, and then a young man in a maroon overcoat; it was also bringing a taxi-cab; and it brought all three together at a point directly beneath my window; where the taxi stopped; and the girl and the young man stopped; and they got into the taxi; and then the cab glided off as if it were swept on by the current elsewhere.

e indiscutivelmente, eram pobreza, castidade, escárnio e - mas que palavra abrange «falta de direitos e privilégios»? Devemos colocar a velha palavra «liberdade» mais uma vez em serviço? «Liberdade de lealdades irreais», então, foi a quarta de suas professoras; aquela liberdade de lealdade a velhas escolas, velhos colégios, velhas igrejas, velhas cerimônias, velhos países que todas essas mulheres desfrutavam, e que, em grande medida, ainda desfrutamos pela lei e costumes da Inglaterra. Não temos tempo para cunhar novas palavras, por mais que a linguagem precise delas. Que “a liberdade de lealdades irreais” represente então a quarta grande mestra das filhas de homens educados<sup>25</sup> (1938, p. 203).

Assim, além de afirmar a necessidade de reorganizar a linguagem masculina, Woolf observa que a educação informal das mulheres permitiu que elas não fossem restringidas por qualquer lealdade a instituições formais, o que, para ela, seria um grande impedimento para a escrita. Segundo Pinho, é justamente essa educação permite que as mulheres não sejam presas nas constrições do ego, ou do «eu na página» como declara Woolf em *A Room* (1929) ao declarar que a característica mais distinguível da escrita predominantemente masculina é a presença de um “eu” autoral tão marcado, que apaga qualquer manifestação de outras subjetividades que não ele mesmo. Tal marca, ela nos diz, tem a forma da letra “I”, que além de representar a barra que o ego impõe sobre a narrativa, também significa “eu” em inglês. É o que vemos em:

Era uma barra reta e escura, uma sombra em forma de letra ‘I’ (...) o pior é que na sombra da letra ‘I’ tudo é disforme como névoa. Isso é uma árvore? Não, é uma mulher. Mas... ela não tem um osso no corpo, pensei, observando Phoebe, pois esse era o nome dela, atravessando a praia. Então Alan se levantou e a sombra de Alan imediatamente obliterou Phoebe.<sup>26</sup> (WOOLF, 1929, p. 133).

<sup>25</sup> (...) it seems undeniable that we were all educated by the same teachers. And those teachers, biography indicates, obliquely, and indirectly, but emphatically and indisputably none the less, were poverty, chastity, derision, and – but what word covers “lack of rights and privileges”? Shall we press the old word “freedom” once more into service? “Freedom from unreal loyalties”, then, was the fourth of their teachers; that freedom from loyalty to old schools, old colleges, old churches, old ceremonies, old countries which all those women enjoyed, and which to a great extent, we still enjoy by the law and custom of England. We have no time to coin new words, greatly though the language is in need of them. Let “freedom from unreal loyalties” then stand for the fourth great teacher of the daughters of educated men.

<sup>26</sup> It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter ‘I’ (...) the worst thing of it is that in the shadow of the letter ‘I’ all is shapeless as mist. Is that a tree? No, it is a woman. But... she has not a bone in her body, I thought, watching Phoebe, for that was her name, coming across the beach. Then Alan got up and the shadow of Alan at once obliterated Phoebe.

Nesse sentido, alcançar a androginia na escrita viria através da remoção do «Anjo do Lar» da reclusão doméstica e para o mundo público, de modo a minar a lógica de um mundo patriarcal. Assim, o que podemos concluir disso é que somente quando as línguas masculina e feminina conversam no mundo público é que a androginia pode prosperar: “(...) ao trazer a linguagem feminina para o mundo, ambas as sentenças se anulam, e o que fica é o andrógino. Androginia, então, é a humanidade desvelada em Woolf, esta que só conseguiríamos vislumbrar a partir da quebra ontológica que o feminino parece constituir na linguagem do progresso, masculina” (PINHO, 2015, p. 187), algo que a própria Woolf encena ao criar outra figura paradigmática de sua obra, a poeta que poderia ter sido em *A Room of One's Own* (1929), Judith Shakespeare, e fazer dela um modelo para essa escrita que virá, ao se voltar para a irmã de Shakespeare depois que a mente andrógina é ativada. Assim, é trazendo a linguagem feminina para a luz do mundo público, retirando-a da reclusão da esfera privada, isto é, dessacralizando-a e enunciando-a, que ela pode finalmente permear e dismantelar a linguagem masculina binária do mundo público. Só então essa forma modernista subversiva de androginia pode ser alcançada em um futuro da escrita.

PIVANTI. M. The Resignification of the “Angel in the House” through Autobiography and Androgyny in Virginia Woolf’s Literary Works. *Itinerários*, Araraquara, n. 61, p. 253-271, jul./dez. 2025.

■ **ABSTRACT:** *In this paper, we address the figure of the “Angel in the House”, a paradigmatic figure inspired by the homonymous poem by the Victorian poet Coventry Patmore, from the essay “Professions for Women” (1931) by Virginia Woolf. In the essay, Woolf claims to have to kill the Angel, a spectre of ideal Victorian femininity, to finally be able to write freely. We trace this paradigmatic figure beyond Woolf’s essay and find her again not only in her fiction but also in her autobiographical writings represented by her mother, Julia Stephen. Thus, we realize how the real memories concerning Julia and young Woolf’s relationship with her parents are transformed into fiction in her 1927 novel To the Lighthouse, demonstrating how Woolf’s relationship with her parents gave rise to her feminist positioning throughout her career. Finally, we suggest, with researcher Davi Pinho (2015), that the desecration of the “Angel in the House” is, in fact, the fundamental point for women’s writing to be free and we suggest androgyny, as defended by Woolf in A Room of One’s Own (1929), as a way for women writers to break with the limitations of the private world and live freely in the public world.*

■ **KEYWORDS:** *Angel in the House. Virginia Woolf. Autobiography. Androgyny.*

## REFERÊNCIAS

- BRIGGS, Julia. *Virginia Woolf: an Inner Life*. London: Penguin Books, 2005.
- GOLDMAN, Jane. *The Cambridge Introduction to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- GOLDMAN, Jane. From *Mrs. Dalloway* to *The Waves*: New Elegy and Lyric Experimentalism. In: SELLERS, Susan (Ed). *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, p. 49 – 69.
- LEE, Hermione. *Virginia Woolf*. New York: Vintage Books, 1996.
- MARCUS, Laura. *Autobiography: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2018.
- PINHO, Davi. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Editora Appris, 2015.
- PIVANTI, Mariana Muniz. *Making the scene of androgyny as Écriture Féminine*. 2021. 97 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.
- SMITH, Sidonie. WATSON, Julia. *Reading Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.
- VIANA, Maria Rita D. “Life Writing Across Genres and at the Intersections of Alterity”. *Ilha do Desterro*, vol 74, 2021, p. 11 – 17.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Three: 1925 – 1930*. BELL, Annie O. (Ed). Orlando: Harcourt Inc, 1980.
- WOOLF, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: Volume Four: 1931 – 1935*. BELL, Annie O. (Ed). Orlando: Harcourt Inc, 1982.
- WOOLF, Virginia. Leslie Stephen. In: BRADSHAW, David. (Ed). *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 111 – 115, [1932].
- WOOLF, Virginia. Professions for Women. In: *The Death of the Moth and Other Essays*. Orlando: Harcourt Brace and Company, 1970, [1931], p. 235 – 242.
- WOOLF, Virginia. A Sketch of the Past. In: SCHULKIND, Jeanne. (Ed). *Moments of Being*. New York: Mariners Books, 1976.
- WOOLF, VIRGINIA. *MRS. DALLOWAY*. NEW YORK: NORTON & COMPANY, 2021
- WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*. London: Collector's Library, 2014. [1929].

WOOLF, Virginia. Three Guineas. In: WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own and Three Guineas*. London: Penguin Books, 2019, p. 116 – 365 [1938].

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Collector's Library, 2004 [1927].

WOOLF, Virginia. Women and Fiction. In: BRADSHAW, David. (Ed). *Selected Essays*. Oxford: Oxford University Press, 2008, [1929b], p. 132-139.

WOOLF, Virginia. *Between the Acts*. London: Penguin Books, 1992 [1939].

